

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

VANIA RODRIGUES DOS SANTOS

O PODER DA LINGUAGEM NAS SOCIEDADES GRACILIANAS

São Paulo

2007

Vania Rodrigues dos Santos

O Poder da Linguagem nas Sociedades Gracilianas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Orientadora: Prof^a Dr^a Marisa Philbert Lajolo

São Paulo

2007

Santos, Vania Rodrigues dos.

O poder da linguagem nas sociedades gracilianas / Vania Rodrigues dos Santos. – 2007.

98 f.; 30cm.

Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2007.

Bibliografia: f. 87-88.

1. Literatura Brasileira – Graciliano Ramos. 2. Literatura regionalista.
3. Linguagem. 1. Título.

CDD

VANIA RODRIGUES DOS SANTOS

O PODER DA LINGUAGEM NAS SOCIEDADES GRACILIANAS

Dissertação apresentada à
Universidade Presbiteriana Mackenzie,
como requisito parcial para a obtenção
do título de Mestre em Literatura
Brasileira.

Aprovada em

BANCA EXAMINADORA

Profª Drª. Elisabeth Brait
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Profª Drª. Helena Bonito Couto Pereira
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Profª Drª. Maria Luíza Guarnieri Atik
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Aos meus pais, retirantes que foram, e fortes sertanejos que hoje são; e aos meus irmãos pelo apoio e confiança na realização deste trabalho.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por dar-me vida e coragem para realizar este sonho.

À Dr^a Marisa Philbert Lajolo, minha gratidão, por ter sido orientadora persistente e amiga, com muita paciência, constante acompanhamento e incentivo, me aceitando com todas as minhas restrições e que, com sua competência, me fez concluir este estudo.

À Dr^a. Elisabeth Brait, pelas sugestões e incentivo à pesquisa no momento do exame de qualificação.

À Dr^a Helena Bonito Couto Pereira, pelos comentários, sugestões, incentivo e o sempre sorriso de confiança desde os tempos da graduação.

À minha amada família por sempre estar presente em minha vida, dando-me apoio, carinho e ensinamentos de bondade, humildade, força, confiança, coragem e amor durante estes 23 anos de aprendizado científico e 29 de aprendizado humano.

Aos meus amigos, os amigos de longas datas e os de data recente, que tiveram a paciência de entender-me pela falta de tempo e que me apoiaram nesta caminhada.

UMA NORDESTINA

Ela não é uma pessoa
no mundo nascida.
Como toda pessoa
é dona da vida.

Não importa a roupa
de que está vestida.
Não importa a alma
aberta em ferida.
Ela é uma pessoa
e nada fará
desistir da vida.
Nem o sol de inferno
a terra ressequida
a falta de amor
a falta de comida.
É mulher é mãe:
rainha da vida.

De pés na poeira
de trapos vestida
é uma rainha
e parece mendiga:
a pedir esmola
a fome a obriga.

Algo está errado
nesta nossa vida:
ela é uma rainha
e não há quem diga.

Ferreira Gullar.

RESUMO

Graciliano Ramos, em suas obras literárias, sempre realizou uma “pesquisa da alma humana”, nos dizeres de Antonio Cândido. Tal pesquisa é realizada através das perspectivas psicológicas e sociais com o suporte da *linguagem literária*. Contudo, a linguagem usada pelo escritor alagoano se diferencia: ele legitima a *linguagem nordestina*, mostrando ao leitor o que o povo deste lugar poderia dizer, pensar e refletir em diversas situações. Dentre a produção literária de Graciliano Ramos, procuramos abordar temas análogos nos quatro primeiros livros editados: em *Caetés* (1933), *São Bernardo* (1934), *Angústia* (1936) e *Vidas Secas* (1938), podemos encontrar o parentesco estilístico entre o autor e suas personagens; a autocrítica severa da persona literária de Graciliano; a análise do homem em seu meio; os conflitos ideológicos; e, o poder da linguagem nas sociedades gracilianas. O último tema, porém, é analisado com ênfase nas duas últimas obras por haver, em nossa leitura, uma maior abordagem e focalização do autor em relação ao arranjo da linguagem e o meio social em que o homem se insere. Assim, procuraremos auxiliar na investigação dos estudos sobre as obras gracilianas, ampliando o conhecimento da literatura nordestina no Brasil.

Palavras-chave: Literatura brasileira, literatura regional, Graciliano Ramos, linguagem.

ABSTRACT

Graciliano Ramos, in his literary works, always did a “search into human’s soul”, as Antonio Cândido said. Such searching is done through psychological and social views, with the support of the *literary language*. However, the language used by the northern writer is distinguished: he legitimates the *northern language*, showing to the reader what the peoples from this place could say, think and ponder in many situations. Among Graciliano’s literary works, we intend to tell about some analogous topics on the first four published books: *Caetes* (1933), *Saint Bernard* (1934), *Anguish* (1936) and *Barren Lives* (1938) are books we can find literary connection between the author and the characters; the Graciliano’s severe self-criticism; the analysis about humane and their social local; the ideological conflict; and the language’s power. However, the last subject is analyzed with emphasis on the two last books because, in our reading, the writer focuses the combination between the language and human beings in their social place. In this way, we are going to try helping the studies about Graciliano’s literary works for extending the knowledge about northern literature in Brazil.

Keywords: Brazilian Literature, northern literature, Gracilianos Ramos, language.

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	11
2.	UMA VIAGEM POR QUATRO OBRAS GRACILIANAS – CAETÉS, SÃO BERNARDO, ANGÚSTIA E VIDAS SECAS	13
2.1	A PRIMEIRA OBRA GRACILIANA: CAETÉS	14
2.2	A SEGUNDA OBRA GRACILIANA: SÃO BERNARDO	23
2.3	A TERCEIRA OBRA GRACILIANA: ANGÚSTIA	38
2.4	A QUARTA OBRA GRACILIANA: VIDAS SECAS	55
3.	O PODER DA LINGUAGEM EM SÃO BERNARDO E VIDAS SECAS	74
3.1	O PODER DA LINGUAGEM EM SÃO BERNARDO	75
3.2	O PODER DA LINGUAGEM EM VIDAS SECAS	84
4.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	93
5.	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	94
6.	BIBLIOGRAFIA	96

1. INTRODUÇÃO

A presente dissertação visa discutir alguns aspectos do trabalho com a linguagem que Graciliano Ramos desenvolve em *São Bernardo* (1934) e *Vidas Secas* (1938), tendo por hipótese que o tal trabalho aponta para uma representação psicossocial do “viveres das Alagoas”, para retomar o título da outra obra do autor. A análise destes títulos, no entanto, se acompanhará de diálogo com outras obras do escritor, o que nos permitirá uma visão mais abrangente da importância da linguagem nas representações sociais presentes nas obras gracilianas. Estão inclusos, nestas obras, os artigos escritos em jornais e as cartas, objetos analíticos considerados verossímeis e auxiliares para o estudo da construção dos livros e suas linguagens peculiares.

A idéia central desta pesquisa é discutir através de usos da linguagem e de uma problemática local - o sertão brasileiro - temas considerados universais como o homem e seu meio; as distinções sócio-culturais entre os homens; e, as conseqüências psicossociais que uma dada sociedade impõe ao indivíduo.

As discussões aqui propostas apóiam-se fundamentalmente em hipóteses levantadas por Adonias Filho, Alfredo Bosi, Álvaro Lins, Antonio Cândido, Assis Brasil, Benjamin Abdala Júnior, João Luiz Lafetá, Marisa Lajolo, Nelly Novaes Coelho, Otto Maria Carpeaux, Rolando Morel Pinto e Wilson Martins¹.

¹In: FILHO, Adonias. Volta a Graciliano Ramos. In: *Insônia*. Martins Fontes, SP: 1972.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. Cultrix, SP, 1994.

SOUZA, Antonio Cândido. Os bichos do subterrâneo. In: *Tese e antítese*. Edusp, SP: 1978.

JUNIOR, Benjamin Abdala. *50 anos sem Graciliano*. Revista Princípios, 68/2003.

ASSIS, Brasil. *Graciliano Ramos*. – ensaio. Organização Simões Editora, RJ: 1962.

O trabalho divide-se nas seguintes partes:

Uma primeira parte analítica, denominada *Uma viagem por quatro obras gracilianas - Caetés, São Bernardo, Angústia e Vidas Secas*, em que procuraremos apresentar uma abordagem geral sobre estas obras de Graciliano Ramos: a temática psicossocial e o processo de formação da imagem do autor serão tópicos freqüentes que poderão facilitar a análise da linguagem presente nos livros.

Outra parte analítica - reflexiva com o título *O poder da linguagem em São Bernardo e em Vidas Secas*, em que serão discutidos como o arranjo da linguagem exerce influência na sociedade das obras supracitadas tanto para construções de imagens como para a marginalização social.

As considerações finais buscarão refletir sobre todos os dados analisados e o objetivo principal do estudo: o arranjo da linguagem como elemento revelador de distintos tipos sociais na literatura graciliana.

¹ LAFETÁ, João Luiz. O mundo à revelia. In: *A dimensão da noite*. Duas Cidades, RJ: 2004.

MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira através dos textos*. Cultrix, SP: 2000.

LAJOLO, Marisa. "Machado, Graciliano e Rubem Fonseca: diferentes itinerários do escritor brasileiro". In: *Towards Socio Criticism (Selected proceedings of the conference "Luso Brazilian Literatures, a socio-critical approach")*. Arizona State University. Center for Latin American Studies.

COELHO, Nelly Novaes. Solidão e luta em Graciliano Ramos. In: _____. *Tempo, solidão e morte*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura / Comissão de Literatura, 1964. (Ensaio, 33).

CARPEAUX, Otto Maria. Visão de Graciliano Ramos. In: *Angústia*. Record, SP: 1998.

PINTO, Rolando Morel. *Graciliano Ramos: autor e ator*. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1962.

MARTINS, Wilson. Graciliano Ramos, o Cristo e o Grande Inquisidor. In: *Caetés*. Martins, SP: 1972.

2. UMA VIAGEM POR QUATRO OBRAS GRACILIANAS – CAETÉS, SÃO BERNARDO, ANGÚSTIA E VIDAS SECAS

A palavra é o fenômeno ideológico por excelência.
Mikhail Bakhtin/Volochinov

As obras iniciais de Graciliano Ramos, *Caetés* (1933), *São Bernardo* (1934), *Angústia* (1936) e *Vidas Secas* (1938), entrecruzam dialogicamente suas temáticas psicossociais e a imagem de escritor que constroem. Por esta razão, resolvemos expor tais cruzamentos para uma melhor compreensão do objetivo deste trabalho. Para tanto, discuti-las-emos em sua ordem cronológica, fazendo-as dialogar com passagens das obras *Infância* (1945), *Memórias do Cárcere* (1953), *Viagens Tcheco-Eslováquia – URSS* (1954), *Linhas Tortas* (1962), *Cartas* (1982) e *Viventes das Alagoas* (1984).

2.1 A PRIMEIRA OBRA GRACILIANA: CAETÉS²

O primeiro romance de Graciliano Ramos, *Caetés*, publicado em 1933, tem uma história curiosa: teria sido rejeitado pelo próprio escritor, por considerá-lo de pouca valia literária. Isto é, ao menos, o que se pode ser observado no livro *Memórias do Cárcere*, de 1953. Nesta obra, de cunho autobiográfico e por isso “verossímil”³, Graciliano Ramos fala de sua rejeição ao seu primeiro livro, relatando uma cena transcorrida na cadeia:

(...) Com um estremecimento de repugnância, vi Sérgio embrenhado na leitura do meu primeiro romance.

- Pelo amor de Deus não leia isso. É uma porcaria.

Ingênuo, tentei explicar-me, em grande embaraço. A publicação daquilo fora conseqüência de uma leviandade. Escrita dez anos antes, a miserável história passara às mãos do editor Schmidt e emperrara. Já revistas as provas tinham surgido obstáculos, demora, cartas, desavenças e a entrega dos originais a amigos meus do Rio. Em 1935 Jorge Amado me visitara em Alagoas, dissera que Schmidt queria editar o livro; mas não me convinha o negócio: julgava-me então capaz de fazer obra menos ruim, meses atrás concluíra uma novela talvez aceitável. Jorge se conformara com a recusa. Deixando-me, apossara-se dos malditos papéis e dera-os ao livreiro. Essa justificação nada valia – e era impossível oferecê-la a todos os leitores. Com um sorriso frio, voltou à leitura; ia chegando ao fim do volume e acolhia tacitamente a minha opinião desalentada. O Coletivo organizara uma pequena biblioteca desordenada, brochuras circulavam nos cubículos, entre elas a narrativa medonha que eu não gostava de mencionar. (RAMOS, 2001, V.1, p. 225)

A cadeia onde Graciliano Ramos permanecera, como mencionado, possuía uma biblioteca em que se encontrava *Caetés*. Os substantivos e adjetivos relacionados a esta sua obra de estréia revelam a repugnância do autor face a ela: “narrativa medonha”, “porcaria”, “miserável história” e “malditos papéis”, esta desqualificação de

² RAMOS, Graciliano. *Caetés*. Schmidt, 1ª ed., Rio de Janeiro, 1933.

³ Alfredo Bosi, em texto apresentado em mesa-redonda na USP nomeado como *A escrita do testemunho em Memória do Cárcere* (1992), classifica a obra graciliana como expressão da “literatura de testemunho”: o testemunho é, ao mesmo tempo, subjetivo (é uma narração em primeira pessoa) e histórico (procura ser idôneo, verídico). Daí, a necessidade de uma leitura mais cuidadosa por ser testemunho de uma época através da visão unívoca de seu relator Graciliano Ramos.

sua obra na construção da persona literária de Graciliano Ramos - autor exigente que se considerava apto a fazer “obra menos ruim” que a primeira.

O trecho mostra que mesmo havendo rejeição do autor ao livro, *Caetés* foi publicado. É interessante notarmos que ao mencionar o editor Schmidt e o escritor Jorge Amado como participantes ativos para o lançamento do livro, Graciliano Ramos acaba por construir a imagem de um escritor que embora se dizendo “ingênuo” e “embaraçado” se impõe ao leitor – ao menos ao leitor de hoje – como transitando com facilidade por várias instâncias do sistema literário brasileiro.

Augusto Frederico Schmidt foi importante figura na vida literária brasileira: além de poeta, fundou a *Schmidt Editora* em 1930, e lançou o primeiro romance de Jorge Amado *O País do Carnaval*. Na fortuna crítica de *Caetés*⁴ encontram-se relatos de que um dos fatores que levou Schmidt a interessar-se por Graciliano Ramos foi ter lido um relatório do então desconhecido prefeito de Palmeira dos Índios e nele reconhecer o embrião de um futuro romancista. O prefeito era Graciliano Ramos e efetivamente num trecho do *2º Relatório ao Sr. Governador Álvaro Paes pelo Prefeito do Município de Palmeiras dos Índios Graciliano Ramos* havia alguns procedimentos que, com efeito, vão reaparecer nas obras do escritor, como se verá a seguir:

Pobre povo sofredor

É uma interessante classe de contribuintes, módica em número, mas bastante forte. Pertencem a ela negociantes, proprietários, industriais, agiotas que esfolam o próximo com juros de judeu.

Bem comido, bem bebido, o pobre povo sofredor quer escolas, quer luz, quer estradas, quer higiene. É exigente e resmungão.

Como ninguém ignora que se não obtém de graça as coisas exigidas, cada um dos membros desta respeitável classe acha que os impostos devem ser pagos pelos outros. (RAMOS, 1984, p. 188)

⁴ In: <http://www.revista.agulha.nom.br/afs2.html> (*Jornal da Poesia On-line*).

Ao lermos o título “pobre povo sofredor”, podemos estabelecer uma leitura relacionada ao senso comum da imagem de um povo pobre e sofredor no Brasil: pessoas que têm carências e necessidades básicas e situam-se à margem da sociedade por não possuírem uma vida econômica, social e cultural adequada. Contudo, o título ganha traços de ironia ao longo da progressiva leitura do texto: o povo ao qual o prefeito Graciliano Ramos se refere era composto por “negociantes, proprietários, industriais e agiotas”, cidadãos de classe mais alta que aqueles que estão marginalizados socialmente. Tais cidadãos têm comida e bebida (necessidades básicas), mas, não querem cumprir seus deveres, como pagar impostos, pois se consideram um “pobre povo sofredor”.

O uso de uma linguagem irônica e diferenciada dos moldes de elaboração de um relatório por um prefeito acaba, assim, por chamar a atenção de Schmidt. O editor descobriu, através de Jorge Amado, que Graciliano Ramos já havia escrito um livro e pediu os originais ao autor: conseguiu-os, contudo perdeu-os. Um ano após a entrega e perda dos manuscritos e a partir da cobrança de amigos e admiradores de Graciliano, como José Américo de Almeida e Jorge Amado, o editor encontrou os originais, contam os historiadores, no bolso de uma capa de chuva.

Em carta de 25/04/1931, a seu cunhado Luís Augusto de Medeiros, irmão de Heloísa Ramos, Graciliano Ramos relata que “a história do livro acabou”, relacionando-a a provável publicação de seu primeiro romance.

... Como te disse, a história do livro acabou. A coisa é esta: eles imaginaram que aquilo era realmente um romance e começaram a elogiá-lo antes de tempo. Quando viram que se tinham enganado, tiveram acanhamento de desdizer-se. Compreendo perfeitamente a situação deles e, para não entrarmos em dificuldades, não toco mais no assunto. (RAMOS, 1982, p.118)

Podemos observar, no trecho da carta acima, uma possível preocupação do autor em relação à obra e a sua autocrítica ao afirmar que esperavam que “aquilo [fosse] realmente um romance”. Segundo nota de rodapé, Schmidt solicitou Caetés a Graciliano Ramos em 1929. Nos fins de 1930 foi enviado o original ao então editor, e, a

data da escrita da carta ao cunhado nos faz concluir que a precisão de editar o livro foi posterior a abril de 1931, a publicação só acontecendo em 1933.

Esta é, assim, a história da publicação do primeiro livro de Graciliano Ramos que anos mais tarde rejeitaria de forma tão intensa, segundo relatos dele próprio e de Jorge Amado.

Jorge Amado, escritor mundialmente reconhecido por seus romances e que também iniciou sua carreira pelas mãos de Schmidt, foi amigo de Graciliano Ramos, e também testemunha a obsessão do escritor em relação à linguagem da obra, em depoimento transcrito na primeira edição de *Viagens – Tcheco –Eslováquia – URSS* (1954) que documenta a proximidade e a admiração de Jorge Amado a Graciliano Ramos:

Esse homem seco e difícil, seco de carnes, econômico em sua literatura da qual eliminou qualquer gordura, cuja amizade era moeda de câmbio alto, reservada para alguns, que começou a escrever já maduro e que morreu cedo, plena força criadora, esse Graciliano Ramos do interior de Alagoas, com algo de senhor feudal e de cangaceiro reivindicador, foi um dos homens mais doces e ternos que conheci, dos mais fiéis aos seus amigos - a lealdade era sua virtude fundamental. (RAMOS, 1984, p.10)

Nas palavras de Jorge Amado, podemos observar um Graciliano Ramos composto por adjetivos que se estenderiam para seu tipo de literatura: “seco”, “difícil” e “econômico”. São vocábulos do universo graciliano, normalmente associados à sua linguagem e seu estilo, juntamente com as imagens de “senhor feudal”; “cangaceiro reivindicador”; “doce” e “terno”, completa-se uma possível identificação do autor e seus temas, como expôs Álvaro Lins, em *Julgamento Crítico*, organizado pelo professor Antonio Cândido (1961):

O que o [Graciliano Ramos] valoriza propriamente não é a beleza, no sentido hedonístico da palavra, mas a sua precisão, a sua capacidade de transmitir sensações e impressões com um mínimo de metáforas e imagens, quase só com o jogo e o atrito dos vocábulos, principalmente dos adjetivos. (p. 98)

Álvaro Lins, em nossa leitura, parece apontar como é o jogo das “palavras gracilianas” como responsável pela produção das famosas *secura* e *dificuldade* dos

escritos do autor: o uso “mínimo de metáforas e imagens”, “o jogo e o atrito” de palavras peculiares do escritor alagoano.

Estabelecida, pois, a proximidade entre Schmidt e Jorge Amado, figuras que Graciliano Ramos menciona na “desqualificação” de seu livro na cena evocada em *Memórias do Cárcere*, percebemos que ambos auxiliam na construção da veracidade pretendida para o testemunho de Graciliano Ramos, em *Memórias do Cárcere*, quanto à escrita de sua “narrativa medonha”. Também, fazem-nos contemplar um Graciliano Ramos extremamente cuidadoso e criterioso, que julga implacavelmente sua obra de estréia. Tal imagem pode talvez induzir o leitor das obras gracilianas a mitificar a figura do autor vendo-o como insatisfeito com sua produção artística e sem vaidade. Até mesmo algumas de suas cartas revelam-no como construtor de uma auto-imagem implacável: um autor severo consigo durante a elaboração de seu primeiro livro:

Fiz um capítulo de vinte e cinco folhas (...). Vi ontem um daqueles pedacinhos de papel que Schmidt me mandou. Estava pregado num dos vidros da casa do Ramalho. Há outros em outras livrarias (...) Há de ter graça no fim, quando compreenderem que o livro não presta para nada. (RAMOS, 1982, p. 111)

A *Carta 44* de 26 de setembro de 1930, é endereçada a Heloísa Ramos, sua esposa. Após a morte do segundo filho do casal, Heloísa passa temporada de recuperação em casa de sua avó Austrilina, em Pilar. Graciliano Ramos permanece em Maceió, onde dirige a Imprensa Oficial. Nesta época, o escritor está escrevendo *Caetés* e na carta à esposa menciona o editor Schmidt que se utilizava da propaganda impressa para anunciar aos livreiros suas futuras edições. Graciliano Ramos já, então, qualifica negativamente o seu livro ainda em processo: “não presta para nada.” Temos, assim, mais uma exemplificação de um Graciliano Ramos autocrítico.

Mas mesmo rejeitada por seu autor, podemos observar que a obra de estréia de Graciliano Ramos já aponta um certo interesse pelos aspectos psicológicos do ser humano. Interesse este que vai repontar em outras obras do autor.

João Valério é um simples vivente de uma pacata cidade do interior nordestino que trabalha como guarda-livros, escreve um livro que nunca finaliza, e, apaixonou-se pela mulher do patrão. Estes elementos do enredo amoroso, no entanto, não constituem – em nossa leitura – o foco principal da obra, que dá mais ênfase à componente psicológica, que se manifesta em atitudes de João Valério e de outras figuras da pequena sociedade provinciana, como no trecho a seguir:

- Não há ponderação, atalhou Isidoro. O que há é que você deve casar com a moça, esta é que é a ponderação. Não sei o que houve entre os dois. Provavelmente não houve nada. Ou talvez tenha havido. Isso é lá segredo seu. O que é certo é que rosnaram por aí, você andava doído por ela e o Adrião deu o coro às varas.

- Mas deixaram de falar, retorqui apressado. Você ouviu alguma coisa, Pinheiro? Que diz esse povo?

- Que povo! Quem se importa com o povo? A sua obrigação... Não se faça desentendido. E um homem honrado... você está hoje de uma estupidez espantosa, Valério.

Nos italianos, apontou o casarão:

- E onde se encontra mulher como aquela? Procure, veja, compare. Eu, se fosse mais moço, dedicava-lhe um poema.

Muitas vezes me ocorrera o que Isidoro acabava de sugerir-me. Indecisão. (RAMOS, 1972, pp. 228, 229)

A observação de como o indivíduo é visto e julgado pela sociedade é uma constante na primeira obra graciliana. Neste trecho temos o diálogo entre João Valério e Isidoro, que representa a voz do povo da cidade: tal personagem é apresentada pelo narrador, João Valério, como um cidadão conhecido por todos os moradores e que participa dos eventos de *Caetés*. Isto o eleva a uma categoria dita superior aos outros habitantes e o torna uma espécie de porta-voz dos acontecimentos⁵. Assim, ao conversar com João Valério, Isidoro parece representar a opinião pública em relação ao caso amoroso entre Luísa e o protagonista da história. Observa-se, na conversa, como qual atitude da personagem principal é esperada pela população local: todos sabem do romance clandestino dos dois amantes (“rosnaram por aí”), e, cobram uma posição de Valério, já que Adrião “deu coro às varas”, ou seja, morrera. João Valério deve se casar com Luísa, pois ele é um “homem honrado” e tem que cumprir a “sua obrigação”.

³ No quinto capítulo de *Caetés*, João Valério se refere a Isidoro como aquele “que defende toda a gente” (p.47); ratificando a idéia de que ele é um cidadão popular.

João Valério fica indeciso, pois, precisa de um papel social em seu meio que o “obriga” a cumprir as normas sociais. No entanto, seu interesse por Luísa diminui e sua indecisão acaba. Tal desinteresse pela amante insinua-se na reação do narrador após reflexão:

Dois meses sem ver Luísa. A noite distraía-me a repetir a mim mesmo que ainda a amava e havia de ser feliz com ela. Hipocrisia: todos os meus desejos tinham murchado. Tentei renová-los; recompus mentalmente os primeiros encontros, na ausência de Adrião, entrevistas a furto no jardim, a tarde que passamos no Tanque, sob árvores. Mas apenas consegui recordar com viveza um raio de sol que atravessava a ramagem e vinha arrastar-se na pedra coberta de musgo, a garça displicente, um sinal escuro que Luísa tem abaixo o seio esquerdo...

Naquele tempo eu vivia no céu. (*Ibidem*, p.228)

O herói do romance une passado e presente em sua mente: os primeiros encontros, os encontros furtivos no jardim, a tarde no Tanque – ele “vivia no céu”, era tudo o que desejava desde o início de sua narração. Contudo, na noite em que refletia seus “desejos tinham murchado” e ele não conseguia renová-los. Em sua introspecção, ou seja, em sua conversa íntima, o amor desaparecera. Assim, os dois amantes separam-se. Enfim, João Valério conclui: é um selvagem, como o personagem caeté que tentava descrever em seu livro inacabado; mas, um caeté polido pelas regras da sociedade em que vive.

Não ser selvagem! Quem sou eu senão um selvagem, ligeiramente polido, com uma tênue camada de verniz, por fora? Quatrocentos anos de civilização, outras raças, outros costumes. E eu disse que não sabia o que se passava na alma de um caeté! Provavelmente o que se passa na minha, com algumas diferenças. Um caeté de olhos azuis, que fala português ruim, sabe escrituração mercantil, lê jornais, ouve missas. Estes desejos que desaparecem bruscamente. (*Ibidem*, pp. 237, 238)

Como protagonista da história, João reconhece-se como um cidadão moldado pelas regras sociais, ou seja, polido com uma “tênue camada de verniz”. Porém, em seu interior habitava um selvagem caeté, com seu instinto e desejo antropófagos, que engole a sua presa. O narrador crê, então, que ele é uma junção dos dois seres: é sociável, contudo, seus desejos aparecem e desaparecem bruscamente, como em um selvagem: desejou e teve Luísa, mas, já não a queria mais. É um homem urbano que

“sabe escrituração mercantil, lê jornais, ouve missas”; mas que, não obstante, possui instintos selvagens. Nesta parte, João Valério expressa-se através do fluxo de consciência, numa espécie de segmentos enfileirados, sem nexos explícitos. Entretanto, podemos observar o sentido de tal expressão: João Valério reconhece a si mesmo e à sociedade em que vive, como os próprios caetés que tanto queria descrever. Eles seriam caetés que agiriam de acordo com as leis de sua civilização para alcançarem seus desejos. Irônicos seriam, então, o título da obra e a escritura do romance: João Valério queria descrever em seu livro os caetés e sua organização social, seus modos de vida; mas, acaba narrando os próprios tipos sociais de sua sociedade, tão semelhantes aos índios antropófagos. João Valério acaba percebendo que sua vida é muito pequena e a melancolia o acolhe em uma cidade dita “atrasada” frente ao progresso e outras regiões.

Esta aproximação da visão graciliana do homem urbano daquela do selvagem, da figura que age impulsivamente, é ampliada pelo tipo de prosa do autor que busca expressar seu desencanto em relação à figura humana através de um humor amargo. Também pela economia de vocábulos, brevidade e encadeamento dos períodos, se constrói a expressividade da linguagem de João Valério que, nisso, aproxima-se da linguagem de Graciliano Ramos:

Palanfrório reles e postiço de dar engulhos. Era a reprodução quase literal de um dos períodos enfunados em honra do Mesquita. Mas o Vigário gostou, falou nos patriarcas, em Abraão, em Jacob. O sujeito gordo, impressionado, articulou qualquer coisa que ninguém entendeu, confessou que Vitorino tinha muita semelhança com um cavalheiro de nariz em arco, grandes barbas e cabelos compridos, adorava Jeová e vestia saia. De mais a mais a gente do tempo dele trincava o gafanhoto no chão, de pernas cruzadas. (*Ibidem*, p. 98)

O trecho é sutil. Cola-se por vezes, ao estilo que critica, trazendo para seu texto palavras raras como “palanfrório” e “enfunados”. Ao vocabulário incomum sucede-se a menção de citações “que ninguém entendeu” e detalhes de figuras bíblicas. O efeito é um certo humor amargo resultado e instrumento do “palavreado exibicionista e oco”, nas palavras de Rolando Morel Pinto (1962). No mesmo sentido trabalha o uso de orações coordenadas assindéticas, resultado da economia de vocábulos e brevidade de

períodos (“O palanfrório reles e postiço [que provocavam] engulhos [que] era a reprodução quase... / Mas o Vigário gostou [e] falou nos patriarcas... / O sujeito gordo, [que estava] impressionado...).

Também Wilson Martins interpreta neste sentido a linguagem de Graciliano Ramos em prefácio à *Caetés*⁶, considerando que o autor procura expor “a forma exterior da frase, uma leveza bastante simpática de construção e uma atitude irônica com relação aos personagens e aos seus casos”.

Diante de tais preocupações que retornam em diferentes títulos de Graciliano Ramos, podemos ver que em *Caetés* efetivamente encontram-se questões sociais desenvolvidas sob diferentes matizes, e, ao mesmo tempo algumas inovações no regionalismo da década de 30 em que estreavam José Lins do Rego, Rachel de Queiroz e Jorge Amado. Estes prezavam as paisagens nordestinas, enquanto que Graciliano Ramos inovava a arte literária ao mostrar também o interior das personagens que habitavam tais paisagens:

Ele [Graciliano Ramos] troca a natureza paisagística pela natureza humana. Os problemas humanos, como em José Lins do Rego e Jorge Amado, não estão *emoldurados* pela paisagem. A sua moldura é a própria carne e os ossos e o sangue dos personagens que se debatem.⁷

Assim, Graciliano Ramos inicia sua investigação do “animal social” que é o homem, como afirmou Nelly Coelho no trecho acima, enlaçando o individual e o social e inscrevendo-os numa dada província brasileira que, no entanto, pode ser universalizada estendendo-se ao *homo sapiens* universal.

⁶ In: *Graciliano Ramos, o Cristo e o Grande Inquisidor*.

⁷ In: COELHO, Nelly Novaes. Solidão e luta em Graciliano Ramos. In: _____. *Tempo, solidão e morte*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura / Comissão de Literatura, 1964. (Ensaio, 33).

2.2 A SEGUNDA OBRA GRACILIANA: SÃO BERNARDO⁸

O segundo romance, *São Bernardo*, foi publicado em 1934 e parece aprofundar a sondagem psicológica iniciada em *Caetés* (1933): a primeira obra, como vimos, revela a observação das ações e reações do narrador - personagem João Valério e dos moradores da pequena sociedade provinciana perante o romance extraconjugal. Já em *São Bernardo*, a análise social se fortalece associada, porém, à análise individual e psicológica da personagem Paulo Honório.

Cartas de Graciliano Ramos, cujo conteúdo remete-se ao romance *São Bernardo*, mostram-nos um escritor oscilante quanto à opinião sobre sua obra: algumas vezes ele se mostra muito otimista, outras se revela severo com a sua produção, como visto em *Memórias do Cárcere*, no tópico anterior, e como de novo se manifesta em relação ao segundo livro:

Continuo a consertar as cercas do *S. Bernardo*. Creio que está ficando uma propriedade muito bonita. E se Deus não mandar o contrário, qualquer dia terei de apresentá-la ao respeitável público. O último capítulo, com algumas emendas que fiz, parece que está bom. (RAMOS, 1982, p. 123)

A *Carta 58* endereçada para Heloísa Ramos é do dia 1º de setembro de 1932. Heloísa retornara a Maceió para ter o último filho do casal, enquanto Graciliano Ramos escreve o romance *São Bernardo*, após ter-se demitido da Imprensa Oficial. Na transcrição acima, podemos notar um certo entusiasmo do autor quanto ao seu livro nos segmentos “propriedade muito bonita” e “parece que está bom”. Além disso, verificamos a expectativa do escritor em relação à recepção da obra, pois um dia terá que “apresentá-la ao respeitável público”. Esta carta, assim, confirmaria a imagem do autor preocupado com os seus escritos; porém, com uma visão mais otimista do que o escritor sempre construía.

⁸ RAMOS, Graciliano. Ariel Editora, 1ª ed., RJ, 1934.

O *S. Bernardo* vai indo, assim, assim. Pareceu-me ontem que aquilo é uma porcaria, sem pé nem cabeça. (RAMOS, 1982, p. 126)

Este pequeno trecho pertence à *Carta 61*, do dia 17 de setembro de 1932, remetida para a mulher de Graciliano Ramos. Dezesesseis dias depois da carta anterior, Graciliano Ramos parece que não tem a mesma perspectiva. Os termos relativos à obra aproximam-se à imagem já conhecida do escritor: “porcaria”, “sem pé nem cabeça”, são formas comuns de ele referir-se a seus livros. A brevidade com que comenta *São Bernardo* - este é o único trecho da carta relacionado ao livro - também revela-nos que seu entusiasmo decrescera.

É interessante notarmos, ainda, que esta autocrítica do escritor em face de seus trabalhos “contagia” suas personagens, podendo crer-se, segundo Rolando Morel Pinto (1962), numa identificação entre autor e personagem quanto à concepção de arte e vida. Cria-se assim um “parentesco estilístico” entre Graciliano Ramos e alguns de seus personagens como ocorre, por exemplo, com Paulo Honório de *São Bernardo*.

Ocupado com esses empreendimentos, não alcancei a ciência de João Nogueira nem as tolices de Gondim. As pessoas que me lerem terão, pois a bondade de traduzir isto em linguagem literária, se quiserem. Se não quiserem, pouco se perde. Não pretendo bancar escritor. É tarde para mudar de profissão. E o pequeno que ali está chorando necessita quem o encaminhe e lhe ensine as regras do bem viver.

- Então para que escreve?

- Sei lá!

O pior é que já estraguei diversas folhas e ainda não principiei.

- Maria das Dores, outra xícara de café.

Dois capítulos perdidos. Talvez não fosse mau aproveitar os do Gondim, depois de expurgados. (RAMOS, 1997, pp. 09, 10)

Também o narrador Paulo Honório desqualifica seu livro perante os seus leitores através de comentários como: “... terão, pois, a bondade de traduzir isto em linguagem literária, se quiserem” e refere-se a seu trabalho como estragado e “capítulos perdidos” que ratificam a tese de que o seu livro não tem valor literário. Situação, como vimos, semelhante à registrada por Graciliano Ramos ao falar sobre *Caetés* para seu leitor Sérgio, em *Memórias do Cárcere*.

Contudo, esta não é a única visão mostrada por Graciliano Ramos em suas cartas e livros.

O *S. Bernardo* está pronto, mas foi escrito quase todo em português, como você viu. Agora está sendo traduzido para 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. 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 dicionário. 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 eu não serei um clássico? (RAMOS, 1982, p. 134-135)

A *Carta 67*, cujo fragmento transcrevemos acima, foi escrita no dia 1º de novembro de 1932, e dirigida a Heloísa, 15 dias após a carta de número 61. O livro está terminado e – como se vê – Graciliano Ramos sente-se um inovador da linguagem, pois utilizou “expressões inéditas, belezas que (...) nem suspeitava que existissem”. Mostra que, como escritor, tinha como fontes da escrita pessoas de sua realidade próxima: o “dicionário” seria o velho Sebastião (pai de Graciliano), Otávio (Otávio Cavalcante, fazendeiro e político em Palmeira dos Índios, sua cidade de infância), Chico (Francisco Cavalcante, comerciante e chefe político em Palmeira dos Índios) e José Leite (José Leite Costa, fazendeiro em Palmeira dos Índios, marido de Amália e cunhado de Graciliano). Seu objetivo transparece ao afirmar que haverá “períodos absolutamente incompreensíveis para a gente letrada do asfalto e dos cafés”, revelando uma linguagem diferente da usada na linguagem literária, de acordo com seu ponto de vista. Parece-nos que Graciliano pretende surpreender seu público, pois, a obra poderia até ser classificada, um dia, como um “clássico”.

Ao acompanharmos o processo de elaboração de *São Bernardo*, através das cartas, podemos verificar como a imagem do autor Graciliano Ramos pôde ser construída como a de um autor exigente consigo e perfeccionista como fôra registrado em seu livro de memórias de 1953; mas, também, divisamos um autor confiante em seu trabalho.

São Bernardo, assim, foi publicado em 1934, pela editora *Ariel*. Na obra, temos Paulo Honório, coronel nordestino que conquista o poder através de atos lícitos e ilícitos e resolve escrever suas memórias em um livro para sanar sua crise existencial: a perda, pelos ciúme doentio, de sua mulher Madalena e o conflito ideológico entre o rural oligárquico e o urbano socialista, como afirma Benjamin Abdala.

É este mesmo crítico que observa em seu artigo *50 anos sem Graciliano Ramos*⁹ que

as mesmas mãos que cometeram desmandos passam a operar no sentido contrário de reconstruir simbolicamente o que foi destruído. De fato, o narrador de *São Bernardo* busca, na escrita ficcional ou na ficcionalização de suas memórias, a mediação de que necessita para vencer a culpa e os conflitos. (p. 01)

Paulo Honório teve infância pobre, trabalhou, roubou, aprendera a ler na prisão e matou para construir a sua grande propriedade: São Bernardo. Ao encontrar Madalena, conquistou-a, mas a perdeu pelas divergências ideológicas. Perdendo-a, tudo o que construía se destrói: São Bernardo fica abandonada e ele próprio desmorona. Resolve, então, escrever o livro numa espécie de compensação de tudo que construía e destruíra com as próprias mãos: suas memórias são transportadas para o mundo da ficção e através do fluxo de consciência, ele revê erros e acertos feitos em vida. A culpa e o conflito seguem-no em sua escrita.

A culpabilidade e os conflitos assumidos no trecho que se segue:

Conheci que Madalena era boa em demasia, mas não conheci tudo de uma vez. Ela se revelou pouco a pouco, e nunca se revelou inteiramente. A culpa foi minha, ou antes, a culpa foi desta vida agreste, que me deu uma alma agreste.

(...)

Emoções indefiníveis me agitam – inquietação terrível, desejo doido de voltar, tagarelar novamente com Madalena, como fazíamos todos os dias, a esta hora. Saudade? Não, não é isto: é desespero, raiva, um peso enorme no coração.

⁹ In: *Revistas Princípios*, nº 68 / 2003

Procuro recordar o que dizíamos. Impossível. As minhas palavras eram apenas palavras, reprodução imperfeita de fatos exteriores, e as dela tinham alguma coisa que não consigo exprimir. Para senti-las melhor, eu apagava as luzes, deixava que a sombra nos envolvesse até ficarmos dois vultos indistintos na escuridão. (RAMOS, 1997, pp. 100, 101)

Através da linguagem do narrador-personagem, parece-nos que ele quer fazer o leitor perceber sua consciência penosa, particularmente através das palavras “inquietação terrível”; “desespero”; “raiva”; “peso enorme no coração”, na descrição de seu relacionamento com Madalena. Podemos ainda ver, como Paulo Honório apresenta seu comportamento como consequência do meio que o moldou: a “vida agreste” lhe dera uma “alma agreste”, rude, que o contrastava com a bondade “em demasia” de Madalena.

Em nossa interpretação, através dos trechos observados e analisados, podemos sugerir que o mundo de Paulo Honório será o elemento essencial para a elaboração da narrativa graciliana, como a sociedade de Caetés o foi na primeira obra: em *São Bernardo* a “paisagem social” é absolutamente indispensável para a análise psicológica explicitar-se, como afirma Assis Brasil (1962):

... em São Bernardo, o personagem-narrador não é mais apenas suporte, porque a sua caracterização psicológica, aos poucos esboçada, vai ser a própria consecução do romance em elaboração. A paisagem humana deixa de ser abrangente – Graciliano Ramos abandona o painel social pela individualidade psicológica. (p.57)

A criação literária, assim, é desenvolvida através da pessoa de Paulo Honório e toda a ação do romance se concentrará em sua simultânea trajetória de poder e declínio:

A verdade é que nunca soube quais foram os meus atos bons e quais foram os maus. Fiz coisas boas que me trouxeram prejuízo; fiz coisas ruins que deram lucro. (RAMOS, 1997, p. 39)

O que estou é velho. Cinquenta anos pelo São Pedro. Cinquenta anos perdidos, cinquenta anos gastos sem objetivo, a maltratar-me e a maltratar os outros. O resultado é que endureci, calejei, e não é um arranhão que penetra esta casca espessa e vem ferir cá dentro a sensibilidade embotada. (*Ibidem*, p. 184)

O narrador parece, assim, querer convencer o leitor de que agiu friamente por seus objetivos, sem medir conseqüências, pois fez ações boas que deram prejuízo e ações ruins que lhe trouxeram lucro: não há distinções dos atos para a conquista de seus objetos desejados, no caso, a fazenda São Bernardo e a mulher Madalena. Obter o que almejava era sua meta expressa pelo uso dos verbos no pretérito perfeito como “foram”, “fiz”, “trouxeram”, “deram”, “endureci” e “calejei”, dos adjetivos “perdidos” e “gastos”; que contrasta com a realidade amargurada constatada pelo locutor através do emprego dos verbos no presente do indicativo como “verdade é”; “estou é velho”, “o resultado é que endureci”, “não é um arranhão que penetra” [grifos nossos].

Paulo Honório faz uma retrospectiva de sua vida por meio da escritura de seu livro, evocando culpa e ressentimento, conquistas e derrotas. Ao escrever acaba utilizando o *flashback*, mesclando os tempos passado e presente, como o fez Brás Cubas na obra de Machado de Assis¹⁰, preparando o leitor de sua história, como mostra Assis Brasil em seu ensaio *Graciliano Ramos* (1962).

Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), lê-se:

Algun tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou minha morte.

(...)

Morri de uma pneumonia; mas se lhe disser que foi menos a pneumonia, do que uma idéia grandiosa e útil, a causa da minha morte, é possível que o leitor me não creia, e todavia é verdade. Vou expor-lhe sumariamente o caso. Julgue-o por si mesmo. (ASSIS, 1997, pp. 17, 18)

Em *São Bernardo*, temos:

Continuemos. Tenciono contar a minha história. Difícil. Talvez deixe de mencionar particularidades úteis, que me pareçam acessórias e dispensáveis. Também pode ser que, habituado a tratar com matutos, não confie suficientemente na compreensão dos leitores. De resto isto vai arranjando sem

¹⁰ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Klick Editora, São Paulo, 1997.

nenhuma ordem, como se vê. Não importa. Na opinião dos caboclos que me servem, todo caminho dá na venda. (RAMOS, 1997, p. 08)

É interessante notarmos como ambos narradores comunicam-se com seus leitores: Brás Cubas conversa naturalmente com seu leitor, ação perceptível através dos fragmentos oracionais “se eu lhe disser” ; “é possível que o leitor me não creia”. Paulo Honório também se aproxima de seu leitor através do verbo na primeira pessoa do plural “continuemos”; e parece querer mostrar como seria sua relação com quem o vier a ler: “Também pode ser que, habituado a tratar com matutos, não confie suficientemente na compreensão dos leitores”. Assim, Paulo Honório e Brás Cubas parecem preparar o seu público para a leitura de suas histórias particulares e procuram convencer o leitor de como é o trabalho com a veracidade no ato da escrita, cabendo ao leitor interpretá-la ao seu modo e de seu ponto de vista. Haja vista a advertência de Brás Cubas com as palavras “...é possível que o leitor me não creia, e todavia é verdade. Vou expor-lhe sumariamente o caso. Julgue-o por si mesmo.” E Paulo Honório segue o mesmo caminho: “Talvez deixe de mencionar particularidades úteis, que me pareçam acessórias e dispensáveis. Também pode ser que, habituado a tratar com matutos, não confie suficientemente na compreensão dos leitores.”

Ambos aparentam preocupar-se com aquele que os leria e seu julgamento.

Graciliano Ramos, assim, afigura-se como um autor que se preocupa com seu leitor, revelando a este como seria o ofício daquele que escreve, como o fizera Machado de Assis na obra supracitada. Esta preocupação com o que escrever ao “público – leitor” está , também, presente em *Memórias do Cárcere*:

Desgosta-me usar a primeira pessoa. Se se tratasse de ficção, bem: fala um sujeito mais ou menos imaginário; fora daí é desagradável adotar o pronomezinho irritante, embora se façam malabarismos por evitá-lo. Desculpo-me alegando que ele me facilita a narração. Esgueirar-me-ei para os cantos obscuros, fugirei às discussões, esconder-me-ei prudente por detrás dos que merecem patentear-se. (RAMOS, 2001, v. 1, p. 37)

O narrador-personagem desta última obra manifesta uma opinião que anteciparia o pensamento do leitor quanto à obra qualificada como memorialista: para ele, usar a primeira pessoa é ação desagradável e o escritor chega até mesmo a justificar seu uso: “desculpo-me alegando que ele me facilita a narração”. É, desta maneira, que Graciliano parece compor a figura do autor preocupado com o manuseio das palavras e as possíveis interpretações que seu leitor fará delas e dele; tanto em seus textos ficcionais, quanto em sua “persona literária”.

Simultaneamente, em *São Bernardo*, Graciliano Ramos aprofunda sua pesquisa da alma humana, do “homem subterrâneo” (utilizando as palavras de Antonio Cândido¹¹), cruzando com este mergulho no indivíduo o contexto social que compõe a paisagem do livro. A personagem parece querer transmitir aos seus leitores, para ficarmos na imagem que Graciliano já desenvolvera na obra anterior, a existência, em seu interior, de um “caeté vivo”. Contudo, ao “libertar” tal caeté, o fazendeiro mostra-se dominado por ele e destrói tudo o que havia conquistado: a fazenda São Bernardo, a mulher Madalena que se suicida, o respeito adquirido diante da sociedade e a sua própria identidade que vai se decompondo:

Sol, chuva, noites de insônia, cálculos, combinações, violências, perigos – e nem sequer me resta a ilusão de ter realizado obra proveitosa. O jardim, a horta, o pomar – abandonados; os marrecos – de – pequim – mortos; o algodão, a mamona – secando. E as cercas dos vizinhos, inimigos ferozes, avançam. (RAMOS, 1997, p. 185)

Neste trecho, temos a decomposição da fazenda São Bernardo, símbolo de poder em tempos passados de Paulo Honório. Símbolo de sua luta está na enumeração de obstáculos superados pelo herói como “sol, chuva, noites de insônia, cálculos, combinações, violências, perigos”; tais obstáculos são desprezados pelo narrador ao referir-se à fazenda como obra não realizada, pois não lhe “resta [uma única] ilusão”. Sua decadência moral é ligada à decadência de sua propriedade: percebemos a

¹¹In: *Tese e antítese*. Edusp, SP: 1978.

depreciação de seus componentes através dos adjetivos “abandonados”, “mortos” e “secando”. Os vizinhos, humilhados ou mortos por ele, “avançavam” e ele nada fazia.

Penso em Madalena com insistência. Se fosse possível recomeçarmos... para que enganar-me? Se fosse possível recomeçarmos, aconteceria exatamente o que aconteceu. Não consigo modificar-me, é o que mais me aflige. (*Ibidem*, p. 188)

Madalena, na voz do narrador, é vítima dos atos e atitudes de Paulo Honório. Posicionando-se como um observador de seu passado, Paulo Honório julga-se incapaz de mudanças, pois, “aconteceria exatamente o que aconteceu”. Seu presente o aflige: não tem mais Madalena, não possui mais poderes, não é possível recomeçar, o presente o amedronta e escrever sobre seu passado o leva à produção do livro.

Coloquei-me acima da minha classe, creio que me elevei bastante. Como lhes disse, fui guia de cego, vendedor de doce e trabalhador alugado.

(...)

...devo confessar que a superioridade que me envaidece é bem mesquinha. (*Ibidem*, p.186)

Paulo Honório teve um passado humilde: foi “guia de cego, vendedor de doce e trabalhador alugado”. Porém, também matou, maltratou e humilhou pessoas para conquistar uma condição favorável em sua sociedade. Ao refletir, em seu tempo presente, sobre sua vida passada, reconhece que a “superioridade” alcançada não era importante, porém, “mesquinha”. O respeito conquistado, então, é considerado sem serventia à sua atual situação.

Hoje não canto nem rio. Se me vejo ao espelho, a dureza da boca e a dureza dos olhos me descontentam. (*Ibidem*, p. 187)

De longe em longe sinto-me fatigado e escrevo uma linha. Digo em voz baixa:

- Estraguei a minha vida, estraguei-a estupidamente.

A agitação diminui.

- Estraguei a minha vida estupidamente. (*Ibidem*, p.188)

A constatação final surge: é uma pessoa infeliz, que não canta e nem ri. A rudeza o moldara e o reflexo do espelho o descontenta: só há “dureza” em sua face. Sua identidade não é a mesma de quando começara o relato de seu drama íntimo: no passado, era um homem batalhador que não media conseqüências para conquistar seus objetivos; no presente da narrativa, é um homem fraco, e que tenta, como Bentinho de *Dom Casmurro* “atar as duas pontas da vida”.

Este exame do ser humano, de um ângulo mais ontológico que político, é ampliado em outras temáticas subjacentes à história de *São Bernardo*. O conflito de idéias entre o urbano (Madalena e suas idéias socialistas) e o rural (Paulo Honório como representante da nova burguesia, mas, com ideários da velha oligarquia local), por exemplo, é retratado:

... Azevedo Gondim, aturdido, agastado, ergueu os ombros:

- Cá para mim os livros são úteis. Se o senhor julga que são inúteis, deve ter lá as suas razões.
- Você vê que me refiro às histórias fiadas do Grêmio.
- O pior é que o que é desnecessário ao senhor talvez seja necessário a muitos, disse Madalena.
- Sem dúvida, a beleza, triunfou Azevedo Gondim. É o que se quer. Harmonia, beleza, entende?
- Ora sebo! (*Ibidem*, p. 92) [grifos nossos]

As orações grifadas retratam o conflito de idéias existentes entre Paulo Honório e Madalena: em discussão sobre a importância do livro, representante e símbolo de intelectualidade, Madalena acaba por desqualificar o discurso do fazendeiro, sobre a necessidade de estudo e da “beleza” da arte. Paulo Honório é um homem pragmático, que não vê utilidade prática do estudo e da arte para o progresso na vida; pois mesmo com pouco estudo, por meio de seus “atos lícitos e ilícitos” conseguira ser um fazendeiro de renome em sua sociedade. É interessante mencionarmos que Paulo Honório aprendera a ler e escrever na prisão, lendo a Bíblia e não freqüentara a escola.

Tornou-se um homem inteligente, sem recorrer aos atributos exigidos pela dita sociedade letrada. Já Madalena – mesmo pertencendo a uma classe social mais baixa – freqüentara a escola e valorizava o estudo e apreciação da arte para a evolução das pessoas em sociedade. Estas diferentes visões de mundo acabam por gerar o inicial conflito ideológico entre o casal: Paulo Honório era o fazendeiro emergente e candidato a pertencer à nova burguesia, que não enxerga - e parece não querer enxergar – que o estudo e os livros podem auxiliar na diminuição das diferenças sociais; já Madalena acredita que o estudo pode ajudar na conscientização da massa popular, diminuindo a divergência social.

Outro subtema é o jogo de dominação e reificação dos indivíduos provocada por Paulo Honório que, enquanto detém o poder, domina e considera as outras pessoas como bichos:

- Bons olhos o vejam. Que sorte! Sim senhor, precisamos conversar.

Agarrei-lhe o braço, puxei para junto do relógio e disse-lhe, quase cochichando para não espantar os transeuntes:

- Então, seu filho de uma égua, esses artigos...

- Aquilo é matéria paga, explicou o Brito. Seção livre, não viu logo? Vamos à redação, lá nos entendemos melhor.

Em resposta passei-lhe os gadanhos no cachaço e dei-lhe um bando de chicotadas. Juntaram-se muitas pessoas, um guarda civil apitou, houve protestos, gritos, afinal. Costa Brito conseguiu escapulir-se e azulou pelo Comércio, em direção aos Martírios. (*Ibidem*, p. 72) [grifos nossos]

Bichos. As criaturas que me serviram durante anos eram bichos. Havia bichos domésticos, como o Padilha, bichos do mato, como Casimiro Lopes, e muitos bichos para o serviço do campo, bois mansos. Os currais que escoram uns aos outros, lá embaixo, tinham lâmpadas elétricas. E os bezerrinhos mais taludos soletravam a cartilha e aprendiam de cor os mandamentos da lei de Deus. (*Ibidem*, p. 185) [grifos nossos]

No primeiro fragmento, Paulo Honório agride o articulista Brito que lhe fez críticas em jornal da cidade, pois para o representante da oligarquia rural a escrita de Brito fora imperdoável. Desfrutando de certa posição privilegiada, Paulo Honório é autoritário e

trata o homem brutalmente como um animal com “ganhos no cachaço” e “um bando de chicotadas”. É interessante notarmos que o próprio narrador atribui-se ações e atitudes animais: “ganho” também é “garra de ave de rapina”, que arranha seu rival sem pena alguma.

No segundo fragmento, torna-se explícito o discurso dos velhos coronéis da aristocracia rural no Brasil: as pessoas eram como animais que deveriam ter suas serventias e ser educadas em suas limitações, dentro de cada curral, para a manutenção do “status quo” da classe mais abastada da sociedade.

A posição que ocupa a figura feminina no nordeste brasileiro também se faz presente no romance graciliano: Madalena, por fugir a um padrão estabelecido de mulher da época, por ter estudado e voltado para uma região considerada culturalmente atrasada, torna-se excepcional. E, por outro lado, o romance também tem espaço para outro tipo social feminino: Dona Glória, tia e sombra de Madalena que procura sobreviver, de acordo com a vida da sobrinha. Esses temas podem ser observados nos trechos abaixo:

- ... Quanto ganha o senhor, seu Ribeiro?

O guarda-livros afagou as suíças brancas:

- Duzentos mil-réis.

Madalena desanimou:

- É pouco.

- Como? Bradei estremecendo.

(...)

-Se o senhor tivesse dez filhos, não chegava, disse Madalena.

- Naturalmente, concordou d. Glória.

- Oras gaitas! berrei. Até a senhora? Meta-se com os romances.

Madalena empalideceu:

- Não é preciso zangar-se. Todos nós temos as nossas opiniões.
- Sem dúvida. Mas é tolice querer uma pessoa ter opinião sobre assunto que desconhece. Cada macaco em seu galho. Que diabo! Eu nunca andei discutindo gramática. Mas as coisas da minha fazenda julgo que devo saber. E era bom que não me viessem dar lições. Vocês me fazem perder a paciência. (Ibidem, pp. 99, 100) [grifos nossos]

Ao questionar o salário de seu Ribeiro, Madalena acarretou a ira de Paulo Honório por ser mulher e querer dar opinião sobre as “coisas da fazenda”. Ira ainda mais aguçada quando a tia lançou um “naturalmente” em concordância com a sobrinha, o que parece romper com a passividade que sempre manifestara em outras passagens do livro. A professora tenta apaziguar a situação, pois “todos nós temos as nossas opiniões”, contudo, o fazendeiro lança a sua argumentação “cada macaco em seu galho”: mulheres em seus lugares, professora em seu lugar, fazendeiro em seu lugar e subordinados também. Para Paulo Honório, não há mobilidade intelectual e nem social: as pessoas devem conformar-se com suas posições e executarem o que lhes cabe fazer.

Ainda sustentando a análise da posição da mulher em *São Bernardo*, podemos concordar com a afirmação de Pinto (1962) sobre dona Glória:

Ela é o símbolo do empobrecimento, que às vezes se abate sobre famílias ‘brancas’ do Nordeste, os pobre envergonhados. As mulheres, sem uma educação adequada à vida prática e sem recursos para se manterem dentro dos padrões decentes que os preconceitos exigem, passam necessidade e até fome, precisando empenhar-se em pequenos e variados misteres; a fim de assegurarem a simples subsistência. Admirável é o aproveitamento do diálogo para a fixação do retrato moral desse personagem. As alternâncias de altivez e humildade são bem o reflexo das vicissitudes sofridas numa longa temporada de penúria, que abalaram a firmeza de suas convicções. (p. 120)

Dona Glória, “sombra” de Madalena, tenta mostrar-se dona de “altivez”; contudo, a “humildade” a invade e ela se posiciona “opaca” em meio à família: disso depende sua subsistência no pequeno espaço que ocupa. Ela é, assim, mais um ser social marginalizado pelo discurso dominante de Paulo Honório.

A figura da oligarquia “emperrada”, que não evoluiu, representada pelo major Ribeiro, também parece ser abordada no livro:

Na verdade seu Ribeiro infundia respeito. (p.35)

O povoado transformou-se em vila, a vila transformou-se em cidade, com chefe político, juiz de direito, promotor e delegado de polícia.

(...)

O advogado abriu consultório, a sabedoria do major encolheu-se – e surgiram no foro numerosas questões (p. 36)

... Como havia agora liberdade excessiva, a autoridade dele foi minguando, até desaparecer. (*Ibidem*, p.37)[grifos nossos]

Seu Ribeiro, que era referência no povoado antes do progresso chegar e transformá-lo em cidade, acabou tornando-se menor em relação à mudança que adveio nos “tempos futuros”, pois não se atualizou e acabou perdendo a credibilidade das pessoas. Em nossa leitura, esta passagem poderia ser uma crítica do narrador quanto ao provincianismo já descrito em *Caetés*. Na primeira obra de Graciliano, como vimos, temos uma pequena sociedade em que a vida alheia é alvo dos olhares dos cidadãos - como o caso de João Valério e Luísa -, enquanto os tipos sociais se valem de linguagem empolada para se destacarem em seu agrupamento social, como o “palanfrório reles e postiço” do Mesquita que conquistava seus ouvintes e mantinha a sua cidade provinciana tal como era, sem evoluir. Em *São Bernardo*, a vila de seu Ribeiro modernizou-se, outros tipos de sabedoria apareceram – surgiram advogados, juízes, chefes políticos, promotores e delegados – e seu Ribeiro tornou-se símbolo de

atraso: por não se atualizar, sua autoridade “foi minguando”, até pertencer a um passado rejeitado pela cidade que crescia. A crítica, então, seria à acomodação das pessoas das pequenas cidades que não contribuem para o próprio crescimento nem para o desenvolvimento de sua região.

É desta forma, então, que *São Bernardo* se constitui como obra de maior elaboração e investigação do ser humano do que a obra precedente: Paulo Honório, através de sua voz de narrador-personagem, mostra-se consciente de sua missão de escritor que revela e seleciona os fatos mais relevantes para a expressão de seu drama moral a partir da chegada de Madalena à fazenda; torna-se, assim, uma personagem profundamente humana com seus anseios, dúvidas, conflitos e desesperos, e não tão somente um capitalista, frio e racional.

2.3 A TERCEIRA OBRA GRACILIANA: ANGÚSTIA¹²

Angústia é o terceiro romance cuja primeira edição data de 1936, quando Graciliano Ramos estava na prisão; no livro póstumo, *Memórias do Cárcere* (1953), podemos ver relato do próprio autor em relação ao lançamento do livro:

Enfim o romance encencado veio ao lume, brochura feia de capa azul. A tiragem, de dois milheiros, rendia-me um conto e quatro centos e esta ninharia ainda significava para mim grande vantagem. Guardei um e distribuí o resto na enfermaria e na sala da Capela, mas logo me arrependi desses oferecimentos. A leitura me revelou coisas medonhas: pontuação errada, lacunas, trocas horríveis de palavras.

(...)

Vi nos jornais cinco ou seis colunas a respeito do caso triste, em geral favoráveis. Não diziam grande coisa. Limitavam-se a jogar louvores fáceis, pareciam temer ferir-me apontando os erros, como se fosse um estreante, e desviavam-se da matéria. Arriscara-me a fixar a decadência da família rural, a ruína da burguesia, a imprensa corrupta, a malandragem corrupta, a malandragem política, e atrevera-me a estudar a loucura e o crime. Ninguém tratava disso, referiam-se a um drama sentimental e besta em cidade pequena. Admirou-me depois o excessivo número de críticas à minha historia sombria e espantei-me de vê-la bem aceita e reproduzida, mas ali na cadeia apenas me surgiu a meia dúzia de artigos. (RAMOS, 1984, V.2, pp. 252, 253).

No primeiro parágrafo do trecho transcrito, podemos notar a continuidade da construção da imagem de autor crítico e severo que Graciliano Ramos ainda sustentava na terceira obra, através dos adjetivos com que se refere ao livro: “encencado” para romance; “feia” para a brochura; “medonhas” para as coisas – no caso o erro dos termos coesivos -; “errada” para a pontuação; “horríveis” para a troca de palavras. Além destes, a menção a “lacunas” relaciona a idéia de “falha, falta, vazio” à “tecitura narrativa” do romance. O narrador de *Memórias do Cárcere* parece que procura convencer seu leitor de que o ofício do escritor é penoso e que ele é altamente crítico em relação às suas produções textuais.

¹² RAMOS, Graciliano. José Olympio, 1ªed., RJ, 1936.

Nas expressões com as quais Graciliano Ramos refere-se a seu livro, encontramos uma linguagem semelhante àquela que Pinto (1962) encontra na ficção do autor: para o estudioso, Graciliano tem preferência pelos vocábulos “mais grosseiros sinonimicamente”, como por exemplo: “beijos”; “macho e fêmea”; “ventas”; “sovaco”; e, pelo uso de impropérios, desde o “diálogo coloquial até o calão plebeu”, como: “besta”; “traste”; “canalha”; “maldizente”; “caluniador”; “velhaco”. O mesmo estudioso ainda afirma que as personagens Paulo Honório de *São Bernardo* (1934), e Luís da Silva, de *Angústia* (1936) são expoentes máximos do uso dos impropérios como “idiota”; “parasita”; “preguiçoso”; “lambaio” e “selvagens”.

No segundo parágrafo, o autor parece querer manter a tese de que seu livro não teria valia literária para os críticos. Ao “jogar [em] louvores fáceis”, parecendo temer “ferir-me apontando os erros”, a crítica, aos olhos do narrador, não ousava dizer-lhe a verdade: o livro seria um fracasso por ele não ter revisado seus erros vistos durante leitura na prisão.

É interessante notar que ao mesmo tempo em que ele, Graciliano Ramos, não considerava *Angústia* uma boa obra, manifesta preocupação com a crítica, principalmente com as primeiras que resumiam o livro como “um drama sentimental e besta em cidade pequena”. E ao deparar-se com tal crítica, ele se rebela: para ele, sua obra não seria superficial como estava sendo mostrada; ele gostaria que se notasse “a decadência da família rural, a ruína da burguesia, a imprensa corrupta, a malandragem política, (...) [e o estudo da] loucura e o crime.” As críticas posteriores, lidas quando Graciliano Ramos já tinha sido libertado, já o satisfariam por considerarem-na uma obra “bem aceita”, e ele, surpreendentemente, espanta-se pela crítica compreender seu livro mesmo contendo “erros imperdoáveis” do exigente escritor.

Tais observações auxiliam-nos a notar a elaboração da imagem que Graciliano Ramos, como autor, queria mostrar ao leitor; e, também registra a obra na voz memorialística e subjetiva do autor na recepção que o livro recebeu de leitores especializados.

As cartas gracilianas também se referem à elaboração de *Angústia*:

Há pouco seu Américo pediu-me para ler uns capítulos de *Angústia*. Li, sem entusiasmo, e como ele dissesse que alguém gostava dos meus livros e entendia de literatura, passei uma hora convencendo-o de que isto não era possível. (RAMOS, 1982, p. 147)

A carta 77 da qual vem o parágrafo acima é para Heloísa Ramos, com data de 03 de abril de 1935. Heloísa passa temporada em Palmeiras dos Índios com os filhos, e, em Maceió, Graciliano Ramos está escrevendo *Angústia*. A carta menciona seu Américo (Américo de Araújo Medeiros, secretário do Tribunal de Justiça de Alagoas, pai de Heloísa, sogro de Graciliano Ramos) e *Angústia*. Podemos perceber a continuidade da construção da imagem de um escritor pessimista e severo pelo tom irônico com que afirma que “alguém gostava dos [seus] livros e entendia de literatura” e pela convicção de que “não era possível” que essa pessoa pudesse existir. Infere-se daí que a obra em desenvolvimento não era considerada de boa qualidade pelo autor.

Em outra carta endereçada à sua mulher Heloísa, datada apenas como “Sábado, 8h. da manhã. Maceió, 1935”, há menção a escritores nordestinos consagrados pela literatura nacional, como Rachel de Queirós (“a Rachel”) e José Lins do Rego (o “Zélins”), amigos de Graciliano Ramos.

... Recados para a Rachel, que ainda não voltou do Recife e, uma proposta do José Olímpio, que se oferece para editar o *Angústia*, ainda não escrito. Edição de três mil exemplares. Acabo de escrever ao Zélins dizendo que o livro só estará terminado lá para o fim do ano, se estiver. Marina está grávida, creio que já lhe disse. Agora vou ver se é possível matar Julião Tavares. Difícil. A morte desse homem vai demorar muito. (RAMOS, 1982, p.153)

Além deles, Graciliano Ramos menciona José Olímpio, editor, que propôs editar o terceiro livro graciliano. Nesta carta, observamos um Graciliano mais otimista e disposto a escrever seu livro: parece-nos que a proposta do editor de “três mil exemplares” incentivara o desenvolvimento da obra. Ele ainda cita episódios do livro ao referir-se a Marina e Julião Tavares, protagonistas da história, – informa que “Marina

está grávida”, e comunica a intenção e as dificuldades de “matar Julião Tavares” - , já planejando episódios futuros – “A morte desse homem vai demorar muito”.

Como parecia planejar, o livro foi realmente editado em agosto de 1936 pela editora José Olympio, durante a prisão do autor ocorrida em Maceió. Neste mesmo ano, *Angústia* recebeu o *Prêmio Lima Barreto*, instituído pela *Revista Acadêmica*.

Alfredo Bosi (1994) e Otto Maria Carpeaux (1998) caracterizam *Angústia* como obra inovadora no trabalho de Graciliano Ramos: o modo de apresentar a personagem Luís da Silva psicologicamente parecia uma inovação estética do escritor alagoano.

Bosi considera a obra como diferenciada por revelar um narrador - personagem mergulhado em crise existencial que chega, muitas vezes, a dominar todo o cenário, todo o “mundo exterior” dele, Luís da Silva:

Lá estão novamente gritando os meus desejos. Calam-se acovardados, tornam-se inofensivos, transformam-se, correm para a vila recomposta. Um arrepio atravessa-me a espinha, inteiriça-me os dedos sobre o papel. Naturalmente são os desejos que fazem isto, mas atribuo a coisa à chuva que bate no telhado e à recordação daquela peneira ranzinza que descia do céu dias e dias. “(RAMOS, 1998,p.16)

O trecho acima ilustra um narrador que relata suas sensações como se fossem contemporâneas da escrita, valendo-se de verbos no presente: “estão”; “calam-se”; “tornam-se”; “transformam-se”; “correm”; “atravessa-me”; “inteiriça-me”; “são”; “fazem”; “atribuo”; “bate”; expressam o estado emocional de Luís da Silva. Seus desejos “gritam”, mas escondem-se “acovardados”, pois um “arrepio” enquanto escreve sua “angústia” no papel. Podemos perceber que o modo como ele se sente angustiado é mais focalizado e descrito que o cenário em que se encontra: mergulhamos em seu mundo interior e só notamos a existência de um mundo exterior pelas referências ao “telhado” e à “chuva”. Tal peculiaridade graciliana em *Angústia* é observada, também,

por Adonias Filho em prefácio à obra *Insônia* (1974) que afirma: “o ‘palco’ desaparece e o fluxo de consciência domina toda a ação da narrativa.”

Carpeaux, em posfácio à 48ª edição de *Angústia*, classifica o romance como um antecipador do “nouveau roman”, elogiando o livro por seu caráter inovador. Como uma das características mais marcantes deste tipo de romance, ou “anti-romance”, como chamou o escritor e pensador francês Jean Paul Sartre, temos a representação direta e fragmentada das ações e pensamentos das personagens, característica esta notada em *Angústia*.

Na cena abaixo, Luís da Silva está na periferia de Maceió, perseguindo sua ex-namorada e noiva Marina. Durante o trajeto, depara-se com um muro que exhibe uma mensagem subversiva:

“Proletário, uni-vos”. Isto era escrito sem vírgula e sem traço, a piche. Que importavam a vírgula e o traço? O conselho estava dado sem eles, claro, numa letra que aumentava e diminuía. Talvez a datilógrafa dos olhos agateados morasse por ali, num dos becos que iam ter à rua suja. Escondida num quarto escuro, a datilógrafa dos olhos agateados ocupava-se em bater na máquina um boletim subversivo. Um irmão decoraria dele a frase mais incendiária, que seria copiada a carvão no muro de uma igreja de arrabalde. Aquela maneira de escrever comendo os sinais indignou-me. Não dispense as vírgulas e os traços. Quereriam fazer uma revolução sem vírgulas e sem traços? Numa revolução de tal ordem não haveria lugar para mim. Mas então?” (*Ibidem*, p.164)

Ao ler a pichação, lembra-se da “datilógrafa de olhos agateados” que vira uma única vez em um “coletivo” e imaginou-se a namorando. É interessante observarmos, que “coletivo” era a palavra usada como sinônimo das reuniões do movimento comunista no Brasil e sua utilização parece indicar a familiaridade do autor com a linguagem do Partido Comunista. O narrador começa, então, a mesclar a profissão da moça com o que estava escrito no muro: ela “ocupava-se em bater na máquina um boletim subversivo”. Simultaneamente, indigna-se com o não cumprimento das regras de pontuação e exclui-se da revolução que considera desacertada. Assim, podemos observar nesta passagem a fragmentação de pensamentos e ações da personagem: enquanto persegue Marina, Luís da Silva observa o que há exteriormente, pensa,

reflete, faz considerações e conexões entre fatos passados e presentes e opina de modo fragmentado, como ocorre no “noveau roman” do qual Carpeaux aproxima *Angústia*.

É ainda interessante observamos que o pensamento de Luís da Silva em relação à escrita parece uma extensão do autor Graciliano Ramos em relação aos seus escritos: sempre preocupado com a perfeição gramatical deles. É interessante observamos, ainda, a seguinte afirmação: “Queriam fazer uma revolução sem vírgulas e sem traços? Numa revolução de tal ordem não haveria lugar para mim.” Como interpretar tal passagem numa obra posterior ao Modernismo de 1922, que marca uma revolução artística, destacada principalmente em São Paulo (*Semana de Arte Moderna*), em que muitos modernistas – como Oswald de Andrade – pregavam a literatura sem regras, próxima ao coloquialismo?

Pronominais

Dê-me um cigarro
 Diz a gramática
 Do professor e do aluno
 E do mulato sabido
 Mas o bom negro e o bom branco
 Da nação brasileira
 Dizem todos os dias
 Deixa disso camarada
 Me dá um cigarro.
 (Oswald de Andrade - Pau-Brasil)

Graciliano Ramos escrevia muito próximo ao coloquialismo, porém, obedecendo às regras gramaticais. Diante disso, teríamos a hipótese de que Graciliano seria “contrário a esta revolução”: seria moderno mas não modernista, não se sentia incluído na revolução do *Movimento Pau Brasil* e expressava em *Angústia* sua posição de “modernista às avessas”.

A fortuna crítica da obra sugere como Graciliano, neste romance, aprofunda sua análise em relação ao ser humano, como ele próprio afirmou em *Memórias do Cárcere*, estudando a “loucura e o crime”. Entretanto, esta não é a única temática abordada pelo

autor no livro: desde *Caetés* (1933), temos o já mencionado exame da “decadência da família rural”.

Luís da Silva é um sertanejo provindo de uma família rural em decadência que tenta uma vida melhor em Maceió, cidade grande. Torna-se funcionário público da imprensa local e vive financeiramente mal. Paralela a esta atividade, é também um escritor frustrado que impossibilitado de resistir à comercialização barata de suas produções, vende-as. Em seu presente angustiante, relembra seu passado:

Volto a ser criança, revejo a figura de meu avô, Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, que alcancei velhíssimo. Os negócios na fazenda andavam mal. E meu pai, reduzido a Camilo Pereira da Silva, ficava dias inteiros manzanzando numa rede armada nos esteios do copiar, lendo o Carlos Magno, sonhando com a vitória do partido que padre Inácio chefiava. Dez ou doze reses, arrepiadas no carrapato e na varejeira, envergavam o espinhaço e comiam o mandacaru que Amaro vaqueiro cortava nos cestos. O cupim devorava os mourões do curral e as linhas da casa. No chiqueiro alguns bichos bodejavam. Um carro de bois apodrecia debaixo das catingueiras sem folhas. Tinham amarrado no pescoço da cachorra Moqueca um rosário de sabugos de milho queimados. Quitéria, na cozinha, mexia em cumbugos cheios de miudezas, escondia peles de fumo no caritó. (RAMOS, 1998, p. 11)

O trecho ilustra a decadência da família de Luís da Silva: o avô “Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva” tinha o nome extenso, sinal de importância, que “reduziu-se” na geração seguinte, do pai do narrador-protagonista ao sobrenome “Pereira da Silva”, nome comum em famílias brasileiras menos favorecidas financeiramente. Além disso, “os negócios na fazenda andavam mal” e a família possuía “dez ou doze reses arrepiadas no carrapato e na varejeira”; ou seja, poucas cabeças de gado que estavam em fase final de vida por terem carrapato e moscas varejeiras, espécies de animais que se alimentam de carne em fase de decomposição. O gado, ainda, alimentava-se de mandacaru, um tipo de cacto não apropriado à alimentação bovina. A casa estava invadida pelo cupim, o carro de bois – que poderia estar funcionando – estava apodrecendo. As panelas da família estavam cheias de “miudeza”, isto é, “pequenas vísceras de animais”, reflexo de que a vida financeira não estava equilibrada durante a infância do narrador – personagem.

Decadência semelhante é descrita no livro de memórias *Infância* (1945) quando a seca chegou; para o menino Graciliano, seus pais e os caboclos Amaro e José Baía: mudam-se para a cidade, pois a família não teria mais condições financeiras para enfrentar a vida no sertão.

Vivia a surpreender-me. E as surpresas se multiplicavam. Amaro e José Baía, armados de facões, estariam enchendo cestos com pedaços de mandacaru? Os sentidos me diziam que sim, mas isto discordava dos serviços comuns. Tentava esclarecer-me, largava uma interrogação maluca. Não indagava o motivo de se encherem os cestos, perguntava se eles realmente se enchiam. Caso me confirmassem a observação, eu continuaria a importunar os empregados, inteirar-me-ia de que aquilo era alimento para os animais. Não me ligavam importância. Amaro fungava, resmungava, franzia a cara cabeluda; José Baía pilheriava. Por quê? Não era tão fácil asseverarem que estavam cortando mandacaru nos cestos? Eu necessitava uma autoridade, um apoio. Desconfiava da coisa próxima, vista, ouvida, pegada, mas em geral admitia sem esforço o que me contavam.

(...)

Sentado junto às armas de fogo e aos instrumentos agrícolas, em desânimo profundo, as mãos inertes, pálido, o homem agreste murmurava uma confissão lamentosa à companheira. As nascentes secavam, o gado se finava no carrapato e na morrinha. (*Ibidem*, pp. 24;25;26)

É interessante notarmos a identidade entre os escritos ficcionais de Graciliano Ramos e as suas obras memorialísticas posteriores: os vaqueiros “enchendo os cestos com pedaços de mandacaru” para o que restava de gado; o pai desanimado com a seca, sem chegar a uma solução; as nascentes que secavam e o gado com sarna. Parece-nos que sua vida e as pessoas que o circundavam foram a base de muitas das histórias contadas nos romances e a relação de identidade autor – personagens se intensifica.

Temos, ainda em *Angústia*, uma espécie de análise psicológica da personagem Luís da Silva quando este conhece Marina, uma nova vizinha. Inicia-se o relacionamento em um muro que divide a casa dos dois; e, depois de um tempo eles decidem casar-se. Antes, porém do casamento Julião Tavares, negociante e representante da crescente burguesia da cidade, a seduz, engravida e abandona. Luís da Silva passa a nutrir um ódio mortal por Julião e acaba assassinando-o. O crime o

impulsiona à escrita do livro e à expressão da constante angústia em que vive depois de matar o rival. Esta angústia o leva a uma confusão mental entre o real e o imaginário: a ação do assassinato era real ou imaginária? Ele poderia ter feito tal ação? Pensamentos como estes estão relatados em diferentes partes da obra.

- Não fui eu, gritei recuando e tropeçando na cadeira.

Os cabelos arrepiavam-se, um frio agudo entrou-me na carne, os dentes tocaram castanholas. Nada havia acontecido comigo. Senti-me vítima de uma grande injustiça e tive desejo de chorar. Vieram-me lágrimas, que esmaguei. Eu estava de parte, ouvindo o zunzum das carapanãs.

- Não fui eu. Escrevo, invento mentiras sem dificuldade. Mas as minhas mãos são fracas, e nunca realizo o que imagino.

Olhei as mãos. Pareciam mais curtas e mais largas que as mãos ordinárias que escreviam artigos elogiando o governo. Os dedos inchados eram mais curtos e mais grossos. Necessário fechar as portas. Outro vagabundo viria bater e confundir-se com o homem da polícia. (*Ibidem*, p.217)

Após o crime, Luís da Silva sente-se angustiado e vê-se vítima por não crer que cometera o assassinato. Seu corpo expressava o que sentia psicologicamente: “os cabelos arrepiavam-se”; um “frio agudo” pela “carne”; “os dentes tocavam castanholas”; vieram “lágrimas”. Não acreditava que suas mãos pudessem ter feito o que ele imaginara. Quando volta o pensamento à realidade (“Necessário fechar as portas”), percebe que está confundindo o real e o imaginário. “Outro vagabundo viria bater e confundir-se com o homem da polícia.” O medo da polícia o descobrir como o assassino, fazia-o mesclar o real e o irreal: qualquer pessoa que aparecesse poderia ser uma ameaça da descoberta da verdade e a alucinação leva-o a ver um “homem da polícia”, num simples “vagabundo”.

O assassinato de Julião Tavares é digno de atenção: Luís o mata por enforcamento, de madrugada, em um clima fantasmagórico. O narrador possuía constante fixação pela morte, pela imagem de defuntos e estes parecem impulsioná-lo ao crime. Além disso, a corda, que pode ser vista como símbolo da ânsia de Luís, também o persegue como instrumento para a concretização da idéia fixa de eliminar Julião.

Ao narrar sua infância, Luís revela seus primeiros contatos com a idéia de morte e o medo. O pai de Luís ensinava-o a nadar de um modo torturador, na visão do narrador, e, isto marcou sua vida:

Quando eu ainda não sabia nadar, meu pai me levava para ali, segurava-me um braço e atirava-me num lugar fundo. Puxava-me para cima e deixava-me respirar um instante. Em seguida repetia a tortura. Com o correr do tempo aprendi natação com os bichos e librei-me disso. Mais tarde, na escola de mestre Antônio Justino, li a história de um pintor e de um cachorro que morria afogado. Pois para mim era no poço da Pedra que se dava o desastre. Sempre imaginei o pintor com a cara de Camilo Pereira da Silva, e o cachorro parecia-se comigo. (*Ibidem*, p.15)

Mais tarde, na escola, ao ler a história de um homem cujo cão morria afogado, é interessante notarmos sua identificação com o cachorro: Luís sente-se inferior às pessoas, como se sentiu em relação a Julião, e a superioridade que a imagem de seu pai lhe passava e a autopiedade revelam-se. Contudo, logo após a narração deste trecho, Luís vê-se em posição superior no mesmo local: desta vez, em sua imaginação, afoga Marina¹² vagarosamente no poço da Pedra:

Se eu pudesse fazer o mesmo com Marina, afogá-la devagar, trazendo-a para a superfície quando ela estivesse perdendo o fôlego, prolongar o suplício um dia inteiro... (*Ibidem*, p.15)

Também reveladora é a passagem que narra impressão que Luís guarda da morte de seu pai:

Penso na morte do meu pai. Quando voltei da escola, ele estava num marquesão, coberto com um lençol branco que lhe escondia o corpo todo até a cabeça. Só ficavam expostos os pés, que iam além de uma das pontas do marquesão, pequeno para o defunto enorme.

(...)

Que ia ser de mim, solto no mundo? pensava nos pés de Camilo Pereira da Silva, sujos, com tendões da grossura de um dedo, cheios de nós, as unhas roxas. Eram magros, ossudos, enormes. O resto do corpo estava debaixo do lençol branco, que fazia um vinco entre as pernas compridas. Eu não podia ter saudade daquele daqueles pés horríveis, cheios de calos e joanetes. Procurava chorar – lembrava-me dos mergulhos no poço da Pedra, das primeiras lições do alfabeto, que me rendiam cocoretas e bolos. Desejava em vão sentir a morte de meu pai. Tudo aquilo era desagradável. – “Isto é um cavalo de dez anos e não conhece a mão direita.” (*Ibidem*, pp. 17, 18)

¹²Marina parece ser inferior a Luís de acordo com o seu julgamento. Ela se corrompera no mais baixo nível: deixou-se seduzir por Julião e seu dinheiro, engravidou e abortou.

Luís, menino, depara-se com o corpo do pai. Podemos notar como seu pai ainda é superior à sua pessoa pelo uso de vocábulos relativos à extensão corporal de seu Camilo: “defunto enorme”; “tendões da grossura de um dedo”; “pernas compridas”; pés “magros, ossudos, enormes”. A idéia da morte e de uma pessoa morta, é feia, horrível, “desagradável” aos olhos do menino Luís da Silva; porém, ela o acompanhará até a idade adulta e ressurgirá no momento do crime praticado.

A fascinação de Luís pela morte é tamanha que ele se recorda do primeiro homem que vira assassinado:

Recordei-me da morte de Fabrício, amigo e compadre de meu pai. Nunca tinha visto um homem assassinado.

(...)

Mais tarde fugi de casa e cheguei-me à cadeia pública, onde o corpo de Fabrício estava exposto, o tronco nu, os olhos vidrados. Esse cangaceiro tornou-se para mim excessivamente grande, e nenhum dos defuntos que encontrei depois, na vida e em livros, foi como ele. Comparei a Fabrício mortos ilustres, e Fabrício resistiu à comparação, porque foi o primeiro homem assassinado que vi, teve elogios de Quitéria e era compadre de meu pai. No jornal, consertando a sintaxe na revisão ou escrevendo notas de polícia, quantos cadáveres passaram diante de mim! Nenhum deixou mozza. Fabrício estava nu da cintura para cima, cosido de facadas, era horrível. Passei várias noites sem dormir direito, acordando agoniado e aos gritos. O segundo homem assassinado que vi impressionou-me, mas não me tirou o sono. Depois me habituei. (*Ibidem*, p.146)

Ver o corpo de Fabrício causou ao Luís menino “mossa”, perturbação emocional que o acompanhará toda a vida, manifestando-se por exemplo durante a narração do assassinato de Julião Tavares: os assassinatos que vira ou lera depois não marcaram tanto sua vida como daquele homem que deveria ser próximo à sua família, por ter sido compadre de seu pai e ter recebido elogios de Quitéria. Os crimes posteriores já não o impressionaram mais: ele habituou-se. É interessante notarmos que o último período em que declara ter se acostumado aos homicídios – “Depois me habituei.” – revela como fatos antes considerados alarmantes, tornaram-se comuns para o homem moderno: antes era “horrível”, depois ato normal.

Ao recordar-se da morte de Fabrício, Luís da Silva já tinha chegado à conclusão de que deveria matar Julião: a fixação pela vingança, pela eliminação de seu antagonista o envolvia sem cessar, e as recordações do passado relativas à morte o impulsionavam mais à prática do crime.

Necessário que ele morresse. Julião Tavares cortado em pedaços, como o moleque da história que seu Ramalho contava. Logo me aborrecia da tortura comprida. Nojo, medo, horror ao sangue. Julião Tavares morreria violentamente e sem derramar sangue. Em sonhos ou acordado, vi-o roxo, os olhos esbugalhados, a língua fora da boca. (*Ibidem*, p.140)

Luís deseja para Julião uma espécie de “morte limpa”, em que não houvesse sangue, pois ele sentia “nojo, medo, horror ao sangue”. Ao visualizar a futura morte de seu inimigo, vê-o “roxo, os olhos esbugalhados, a língua fora da boca”. Este tipo de morte só poderia ser relacionado a um enforcamento, que foi aos poucos sendo constituído por suas lembranças do passado:

Lembrei-me da fazenda de meu avô. As cobras se arrastavam no pátio. Eu juntava punhados de seixos miúdos que atirava nelas até matá-las. Às vezes a brincadeira se prolongava, mas afinal as cobras morriam, e perto dos cadáveres ficavam montes de pedras. Certo dia uma cascavel se tinha enrolado no pescoço do velho Trajano, que dormia no banco do copiar. Eu olhava de longe aquele enfeite esquisito. A cascavel chocalhava, Trajano dançava no chão de terra batida e gritava – “Tira, tira, tira”. (*Ibidem*, p. 76)

As cascáveis torciam-se por ali. Uma delas enroscou-se no pescoço de Trajano, que dormia no banco do alpendre. Trajano acordou, mas não acordou inteiramente, porque estava caduco. Levantou-se, tropeçando, gritando, e sapateou desengonçado como um doente de coréia. Uma alpercata saltou-lhe do pé. E ele, arrepiado, metia os dedos entre os anéis do colar vivo:

- Tira, tira, tira.

Quem ia tirar a cascavel que chocalhava no pescoço do velho? Eu era miúdo e olhava aquilo com espanto. Parecia-me que a cobra era um enfeite, uma coisa que Trajano enrolara no pescoço para ficar diferente dos outros velhos. Quem ia tocar nela?

- Tira, tira, tira. (*Ibidem*, pp.142, 143)

Podemos observar que o mesmo episódio da cascável ao redor do pescoço de seu avô Trajano é repetido em momentos diferentes pela marcação das páginas 76, 142 e 143: parecia que a idéia de enforcamento e seus efeitos seguia-lhe os pensamentos. Em um primeiro momento, ele evoca sua infância, o menino Luís que

brincava com as cobras até ver os “cadáveres [que] ficavam [perto dos] montes de pedra”. Novamente, temos o testemunho da morte pelo menino. Logo após, ele recorda-se do avô que parecia ser enforcado pela cobra e sua agonia: “Certo dia uma cascavel se tinha enrolado no pescoço do velho Trajano”; “Levantou-se, tropeçando, gritando, e sapateou desengonçado como um doente de coréia. Uma alpercata saltou-lhe do pé. E ele, arrepinado, metia os dedos entre os anéis do colar vivo”. As partes sublinhadas revelam a agonia que o velho Trajano sentia: apavorado, gritou e parecia ter “coréia”, uma síndrome caracterizada por movimentos involuntários, numa espécie de “remelexo agonizante”. Ao narrar este episódio, parece que Luís gostaria que Julião morresse desta forma, complementando sua visão com o detalhe de vê-lo “roxo, os olhos esbugalhados, a língua fora da boca”.

O seu desejo tornou-se próximo de se concretizar quando seu Ivo apareceu com um presente para Luís: uma corda.

Seu Ivo apareceu aqui em casa faminto, meio nu e meio bêbedo, como sempre. Enquanto Vitória lhe preparava a comida, fez-me um presente:
 - Está aqui, seu Luisinho, que eu lhe trouxe.
 E pôs em cima da mesa uma peça de corda.
 - Para que me serve isso, seu Ivo? Onde foi que você furtou isso?
 - Não furtei não, seu Luisinho, achei na rua. Guarde para o senhor. É bonitinha.

(...)

Evitava dizer o nome da coisa que ali estava em cima da mesa, junto ao prato de seu Ivo. Parecia-me que, se pronunciasse o nome, uma parte das minhas preocupações se revelaria. Enquanto estivera dobrada, não tinha semelhança com o objeto que me perseguia. Era um rolo pequeno, inofensivo. Logo que se desenroscara, dera-me um choque violento, fizera-me recuar tremendo. Antes de refletir, tive a impressão de que aquilo me ia amarrar ou morder. (*Ibidem*, pp. 143, 144)

Seu Ivo dera a ferramenta necessária a Luís da Silva: “o objeto que me perseguia”, nas palavras do mesmo. Ali estava o objeto que o auxiliaria em seu intento, matar Julião, e que ganhava vida aos seus olhos: “tive a impressão de que aquilo me ia amarrar ou morder”. Contudo, a corda iria “amarrar ou morder” Julião Tavares:

Retirei a corda do bolso e em alguns saltos, silenciosos como os das onças de José Baía, estava ao pé de Julião Tavares. Tudo isto é absurdo, é incrível, mas

realizou-se naturalmente. A corda enlaçou o pescoço do homem, e as minhas mãos apertadas afastaram-se. Houve uma luta rápida, um gorgolejo, braços a debater-se. Exatamente o que havia imaginado. O corpo de Julião Tavares ora tombava para a frente e ameaçava arrastar-me, ora se inclinava para trás e queria cair em cima de mim. A obsessão ia desaparecer. Tive um deslumbramento, o homenzinho da repartição e do jornal não era eu. Esta convicção afastou qualquer receio de perigo. Uma alegria enorme encheu-me. Pessoas que aparecessem ali seriam figurinhas insignificantes. Tinham-me enganado. Em trinta e cinco anos haviam-me convencido de que só podia mexer pela vontade dos outros. Os mergulhos que meu pai me dava no poço da Pedra, a palmatória de mestre Antônio Justino, os berros do sargento, a grosseria do chefe da revisão, a impertinência macia do diretor, tudo virou fumaça. Julião Tavares estrebuchava. Tanta empáfia, tanta lorota, tanto adjetivo besta em discurso – e estava ali, amunhecando, vencido pelo próprio peso, esmorecendo, escorregando para o chão coberto de folhas secas, amortilhado na neblina. (*Ibidem*, p.191)

Luís da Silva vingava-se. Contudo, não se vingava somente de Julião: vingava-se de todos que o consideravam inferior, ali ele era poderoso, conseguira realizar o que planejara com afinco. Ao enforcar aquele que lhe tomara a noiva, Luís sentiu-se um homem superior, não mais uma pessoa que dependia dos outros para viver, pois “Em trinta e cinco anos haviam-me convencido de que só podia mexer pela vontade dos outros”. Assim, ele provava a si que “os mergulhos que meu pai me dava no poço da Pedra, a palmatória de mestre Antônio Justino, os berros do sargento, a grosseria do chefe da revisão, a impertinência macia do diretor” eram tudo “fumaça”; ou seja, todos os ensinamentos ou ordens dados pelo pai, pelo professor, pelo sargento, por seus superiores no trabalho não valiam nada diante da força que ele mostrava ali.

Como uma espécie de grito por considerar-se um ser inferior naquela sociedade nordestina, Luís alegre-se por matar Julião e interromper o discurso sedutor que este empregava: “Tanta empáfia, tanta lorota, tanto adjetivo besta em discurso – e estava ali, amunhecando, vencido pelo próprio peso, esmorecendo, escorregando para o chão coberto de folhas secas, amortilhado na neblina”. Enfim, de nada serviria a arrogância, a “conversa fiada”, as “amabilidades ocas” (elementos do discurso sedutor de Julião Tavares) frente à coragem de Luís da Silva, homem comum de uma pequena cidade, que se vingava de tudo e de todos na figura de Julião. O crítico Pinto (1962) discute esta hipótese:

... Se nada podia fazer contra a causa, pelo menos destruiria o efeito – realizando-se. Foi o que fez. Julião Tavares é estrangulado. Sua morte castiga o sedutor das mocinhas pobres, as falsidades de Evaristo Barroca, os furtos do patrão de Fabiano, o abandono em que a sociedade e o governo deixaram a família do sertanejo e seu Ramalho com a sua asma crônica. (PINTO,1962, p.132)

Entretanto, Luís não se sente como este homem poderoso que seu discurso revela na hora do assassinato: ele se refugia em casa e começa a delirar. Presente e passado mesclam-se, realidade e fantasia misturam-se. A angústia, o medo e a culpa abafam-lhe a confiança que conquistara no ato do crime.

Olhei os quatro cantos. Não tinha nada com aquilo. Ia trancar-me, enrolar-me nos lençóis, tremer, ranger os dentes como um caititu. Não tinha nada com aquilo. A garrafa de aguardente estava vazia. As carapanãs zumbiam. O vagabundo me dera um cigarro. A mulher tinha dito: - “Deixa de luxo, minha filha. Será o que Deus quiser.” Eu ficava afastado de tudo. Afastei-me da parede e arregalei os olhos para a mulher que lava garrafas e o homem que enche as dornas. Não tinha nada com aquilo. – “Um artigo, seu Luís.” Seu Luís escrevia. – “Perfeitamente, Dagoberto.” Eu? As telhas dançavam, era extraordinário que se pudessem equilibrar, não viessem espatifar-se no chão, bater-me na cabeça. (RAMOS, 1998, p.217)

Luís parece querer fugir de sua realidade: “Não tinha nada com aquilo. Ia trancar-me, enrolar-me nos lençóis, tremer, ranger os dentes como um caititu.” Tem-se a impressão de que estava embriagado pelo período “A garrafa de aguardente estava vazia” e seu fluxo de consciência revela seu estado psíquico. Fragmentos da realidade passada e presente misturam-se à fantasia: os mosquitos faziam seus barulhos habituais; a provável lembrança de um vagabundo que lhe dera um cigarro num passado mais distante (o uso do verbo “dar” – “dera” - no tempo verbal pretérito mais – que – perfeito sugere isto); a conversa entre mãe e filha (provável conversa entre Marina e sua mãe D. Rosália); a observação da habitual rotina da “mulher que lava garrafas e o homem que enche as dornas”; a lembrança da rotina maquinal no trabalho (“Um artigo, seu Luís.” Seu Luís escrevia. – “Perfeitamente, Dagoberto.”); a indagação “Eu?”, provavelmente relacionada ao questionamento do sujeito do crime; e, a fantasia a aguçar as idéias ao ver que “as telhas dançavam”, se equilibravam e não se

quebravam em sua cabeça. Luís expressa livremente e a de sua realidade conseqüente fragmentação.

É desta forma, então, que Luís encerra seu relato: está angustiado por ter cometido o crime. Resolve escrever o livro e o inicia depois de determinado período: “Levantei-me há cerca de trinta dias, mas julgo que ainda não me restabeleci completamente.” (p.07). Esta é a oração inicial do livro e Luís não se julga recuperado, o assassinato de Julião o marcaria mais que o de Fabrício, contado anteriormente:

Vivo agitado, cheio de terrores, uma tremura nas mãos, que emagreceram. As mãos já não são minhas: são mãos de velho, fracas e inúteis. As escoriações das palmas cicatrizaram. Impossível trabalhar. Dão-me um ofício, um relatório, para datilografar, na repartição. Até dez linhas vou bem. Daí em diante a cara balofa de Julião Tavares aparece em cima do original, e os meus dedos encontram no teclado uma resistência mole de carne gorda. E lá vem o erro. Tento vencer a obsessão, capricho em não usar borracha. Concluo o trabalho, mas a resma de papel fica muito reduzida. (*Ibidem*, p.07)

O narrador-personagem já não é o mesmo: as mãos que escrevem para o jornal não são as mesmas e ele nem as considera mais como suas: “As mãos já não minhas: são mãos de velho, fracas e inúteis.” Aquelas que antes só escreviam para que os “freqüentadores do café” discutissem sobre sua sociedade, agora eram maculadas pelo crime e a imagem de Julião lhe aparece: “Daí em diante a cara balofa de Julião Tavares aparece em cima do original, e os meus dedos encontram no teclado uma resistência mole de carne gorda”. A culpa e a angústia faziam-se presentes materializando-se na realidade a seu redor.

Luís, como narrador de sua história, torna-a caracteristicamente circular: ele inicia sua história após cometer o assassinato e através do fluxo de consciência mescla diferentes tempos de sua vida: a infância, a adolescência, a ida à cidade, os obstáculos enfrentados, o estabelecimento em Maceió, o namoro com Marina, o noivado, o surgimento de Julião, o desejo de vingança, o crime, a angústia aparecem em seu discurso, em ordem não cronológica. A personagem parece procurar dar sentido às

suas confusões mentais; e, mais uma vez Graciliano parece “unir as duas pontas da vida”, como o fez Bentinho em *Dom Casmurro* e Paulo Honório em *São Bernardo*.

Assim, *Angústia* é uma obra que pode ser entendida como representação de um herói tipicamente moderno: Luís da Silva continua a viver, com sua rotina e angústia. Afinal, ele habitua-se a conviver com elas e escreve seu livro, tornando-se, nos dizeres de Rolando Morel Pinto (1962), “um homem ressentido, símbolo de frustração e de libertação fundidos.”

Como se vê, a investigação graciliana, então, aprofunda-se e mescla aspectos sociais, psicológicos e particulares de uma sociedade nordestina capitalista que podem ser analisáveis na literatura universal.

2.4 A QUARTA OBRA GRACILIANA: VIDAS SECAS¹³

Graciliano Ramos esteve preso no período de 3 de março de 1936 a 13 de janeiro de 1937. Solto, porém desempregado, o autor precisou escrever artigos, crônicas e contos para jornais e revistas, para sobreviver. Dentre a produção de 1937, Graciliano escreveu as histórias que constituirão a obra *Vidas Secas*.

Sobre o período da prisão, o escritor e estudioso Hélio Pólvora afirma:

O escritor Graciliano Ramos foi preso na casa onde residia com a família em Maceió, na antiga rua da Caridade, (...), no dia 3 de março de 1936.

(...)

Acusavam-no de ‘atividades extremistas’ – expressão bastante vaga e injusta, sobretudo tratando-se de quem, como Graciliano, conspirava apenas contra os maus literatos, e costumava, quando muito, freqüentar um bar em Maceió. Ali, entre goles de cafés e cigarros, ouvia discussões literárias. Mas, que querem? Estava-se na ditadura de Vargas, os comunistas tinham levantado contra o regime, (...). Intelectual na Província é um perigo público: tem idéias próprias e, pertencendo à falange dos ingênuos, costuma expô-las.

Graciliano seguiu preso para o Rio de Janeiro, via Recife, no porão de um navio, e ficou encarcerado até 13 de janeiro de 1937, sem processo formal de culpa. Quase um ano de cadeia.

O trecho selecionado pertence ao ensaio *Graciliano Ramos, escritor engajado*¹⁴ e mostra como Pólvora retrata a época: durante a ditadura de Getúlio Vargas, os intelectuais representavam ameaça – “intelectual na Província é um perigo público” - por suas idéias consideradas liberais; e, por tal razão, Graciliano foi preso e somente obteve liberdade no outro ano após sua prisão, sem emprego e residência fixa.

¹³RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. José Olympio, 1ª ed., RJ, 1938.

¹⁴In: http://jornaldecontos.com/ensaios_graciliano.htm

Escrever seria a solução para sair da situação em que se achava. Nesta época, Graciliano Ramos escrevia cartas a diversas pessoas. Uma delas foi João Conde, grande colecionador de preciosidades relacionadas a escritores brasileiros¹⁵. Nela, o autor conta ter iniciado uma história usando a lembrança de um cachorro sacrificado em cidade do interior de Pernambuco. Surpreendido com os elogios dos companheiros da *Livraria José Olympio*, Graciliano escreveu a segunda narrativa intitulada “Sinhá Vitória”, e, logo depois, apareceu “Cadeia”. Posteriormente, Graciliano juntou as cinco personagens da história e transformou-a em uma “novela miúda”, nos seus dizeres. Adicionou mais outras histórias e em 06 de outubro de 1937 escreveu a última chamada “Fuga”.

Em carta à sua mulher Heloísa, de 07 de maio de 1937, Graciliano relata a elaboração de suas histórias:

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 cachorra Baleia e esperamos preás. É a quarta história feita aqui na pensão. Nenhuma delas tem movimento, há indivíduos parados. Tento saber o que eles têm por dentro. Quando se trata de bípedes, nem por isso, embora certos bípedes sejam ocos; mas estudar o interior duma cachorra é realmente uma dificuldade quase tão grande como sondar o espírito dum literato alagoano. Referindo-me a animais de dois pés, jogo com as mãos deles, com os ouvidos, com os olhos. Agora é diferente. O mundo exterior revela-se a minha Baleia por intermédio do olfato, e eu sou um bicho de péssimo faro. Enfim parece que o conto está bom, você há de vê-lo qualquer dia no jornal. (RAMOS, 1982, pp. 201, 202).

¹⁵ In: <http://www.geocities.com/gracilianoramos>. A carta foi divulgada por Conde em seção *Arquivos Implacáveis*, em *Letras a Artes* (suplemento dominical de *A manhã*, do Rio de Janeiro) e em 25 de abril de 1953, em *O Cruzeiro*.

Graciliano estava no Rio de Janeiro ao escrever esta carta. Sua mulher, Heloísa, estava em Alagoas para dispor dos pertences do casal e trazer os filhos para a nova residência do pai. Podemos notar a preocupação do autor em humanizar a cachorra Baleia: “Procurei adivinhar o que se passa na alma duma cachorra”, e, logo depois, pela comparação dos desejos semelhantes do animal e do homem: “morrer desejando acordar num mundo cheio de preás. Exatamente o que todos nós desejamos”, e, ainda “... mas no fundo todos somos como a minha cachorra Baleia e esperamos preás” – como se “um mundo cheio de preás” fosse sinônimo de felicidade. Além disso, Graciliano transporta ao mundo animal uma sensação humana pelo verbo desejar. Também podemos examinar uma provável menção a Fabiano e família através dos vocábulos “indivíduos parados”, pela imagem inicial da família na obra. É interessante observar que enquanto Baleia possui desejo e vida, os seres humanos – ou “bípedes”, como Graciliano os chama – não têm movimento e parecem “opacos”, sem vida nem vontade. A contraposição entre animal e homem, dessa forma, já se torna visível durante a elaboração dos contos que resultarão em *Vidas Secas*.

Ricardo Ramos¹⁶, filho de Graciliano, escreveu sobre a necessidade de escrever do pai, sobre a elaboração das histórias, e, principalmente, sobre o conto *Baleia* e a reação dos amigos literatos do pai:

Em 1937, saído recentemente da prisão, Graciliano Ramos precisou escrever, e escreveu muito, por motivos compreensíveis. Foram colaborações para jornais, revistas, uma cadeia distribuidora de artigos literários – crônicas, impressões de literatura, contos. Uma produção regular e de natureza diversa. Trabalhos que fazia à vontade, outros que o deixavam inseguro, em dúvida. Certo domingo, abriu um suplemento e passou o resto do dia sem assunto, aborrecido. Haviam publicado uma daquelas histórias, arrancadas de lembranças velhas, ainda do tempo de Buíque! E a que menos desejaria ver logo impressa. No dia seguinte, não foi à *José Olympio*, evitou encontrar-se com literatos. Mas na terça necessitou dar um pulo à livraria, e mal chegou lhe falaram do conto, opinião entusiasmada, com adjetivos que o encabularam. Devia ser brincadeira, só podia ser brincadeira. Não era. Em menos de uma hora, duas outras pessoas, talvez mais sérias e de maneira mais sisuda, gastaram os mesmos elogios à

¹⁶In: Introdução a *Histórias Agrestes* (antologia), Edição de Ouro, RJ, 1967.

cachorra que sonhava com preás. Ele desconfiou que baleia não saíra de todo infeliz. Aguardou em sossego a publicação dos contos que restavam. E escreveu outros, já estabelecendo ligações, remontando àquelas figuras antigas da fazendola sertaneja. Menos de um ano depois, era lançado *Vidas Secas*, romance que para Sérgio Millet será 'um conjunto de histórias', para Lúcia Miguel Pereira, uma série de quadros, de gravuras em madeira talhados com precisão e firmeza.(p. 82)

Ricardo relata a vida pós-prisão de seu pai: “uma produção regular e de natureza diversa” que revelava a imagem do escritor Graciliano que ora “trabalhava à vontade”, ora fazia textos “que o deixavam inseguro, em dúvida.”. A publicação de *Baleia* é mencionada como “uma daquelas histórias, arrancadas de lembranças velhas, ainda do tempo de Buíque!”. Buíque é uma vila em Pernambuco, em que o pai de Graciliano, Sebastião Ramos, comprara uma fazenda e criara inicialmente seus filhos¹⁷. Foi lá que Graciliano passara a infância e de lá trouxe - já adulto - para o mundo da ficção, personagens como a cadela Baleia. Segundo relato do filho, Graciliano não gostara muito de ver seu conto publicado, pois era a história “que menos desejaria ver logo impressa” e por tal razão evitou a ida à livraria *José Olympio*, ponto de encontro de escritores. Contudo, para a sua surpresa, o conto ganha elogios até mesmo de pessoas consideradas “talvez mais sérias e de maneira mais sisuda” , na abalizada opinião de Sérgio Millet e Lúcia Miguel Pereira¹⁸, críticos conceituados na literatura brasileira, *Vidas secas* surgia agradando.

¹⁷ Em *Infância* (1945), encontramos: “Buíque tinha a aparência de um corpo aleijado: o largo da Feira formava o tronco; a rua da Pedra e a rua da Palha serviam de pernas, uma quase estirada, a outra curva, dando um passo, galgando um monte; a rua da Cruz, onde ficava o cemitério velho, constituía o braço único, levantado; e a cabeça era a igreja, de torre fina, povoada de corujas.”

¹⁸ Sérgio Millet foi pintor, poeta, ensaísta, crítico literário e de arte. Publicou artigos de literatura e crítica de arte em *O Estado de S. Paulo* e no *Diário de Notícias*; também colaborou e traduziu poemas dos modernistas brasileiros na revista *Lumière*. Lúcia Miguel Pereira foi dona de uma obra diversificada, que inclui crítica, ensaio, biografia, romance e literatura infantil, ganhando renome sobretudo por seu trabalho sobre Machado de Assis.

É de extrema importância, citarmos um fato que nos parece decisivo para a elaboração do romance: os pedidos por parte de Benjamin Garay para jornais e revistas da Argentina de “coisa regional e pitoresca”, “uma história do Nordeste”. Garay foi tradutor e divulgador da literatura brasileira em seu país desde cerca de 1915 até 1943 e é muitas vezes citado nas cartas gracilianas:

... Zélins me telefonou avisando-me de que estavam na livraria umas cartas para mim. Encontrei duas: a sua [Heloísa Ramos] e uma de Benjamim Garay. Conversas, felicitações, notícias a respeito duma cavação de trinta contos para a editora que ele anuncia desde o ano atrasado. A respeito da colaboração: ‘lo unico que puedo assegurarle es que le pagarán 25 pesos’.

(...)

Outra coisa: o Garay me pediu um conto regional para *La Prensa*. Você quer mandar-me as suas notas sobre a história de Ana Maria? Talvez com isso eu faça o conto para o argentino. (RAMOS, 1982, pp. 189, 190)

As relações comerciais com o tradutor são notadas sobretudo na menção à quantia de “25 pesos” a serem pagos pelos contos e o pedido de um “conto regional” para *La Prensa*, elementos decisivos para a composição de *Vidas Secas*. É também notável como Graciliano parece deixar claro que usa elementos de sua realidade para a escrita de suas histórias: Ana Maria seria uma benzedeira de Palmeiras dos Índios e sua história poderia servir de base à elaboração do conto pedido por Garay – talvez inspiração para a personagem Sinhá Terta do romance aqui estudado.

Devemos, ainda, ressaltar que a prática de escrever capítulos como se fossem contos era um artifício muito utilizado por escritores para ganhar mais dinheiro e notoriedade, publicando-os isoladamente em jornais e revistas à medida que os produzia. Tal prática talvez possa ser aproximada da publicação parcelada de romances, procedimento praticado por muitos autores brasileiros, dentre eles José de Alencar que escreveu, em forma de folhetins no jornal *Diário do Rio de Janeiro*, os

capítulos que se tornaram um único volume depois oferecido aos assinantes do jornal com o título de *Cinco Minutos* (1856), seu primeiro romance publicado.

Independente do objetivo que Graciliano Ramos teve em mente, contos ou romance, *Vidas Secas* foi publicado em 1938, pela editora *José Olympio*. O título original seria *O mundo coberto de penas*, título do penúltimo capítulo da obra; porém, Daniel Pereira, irmão de José Olympio, convencera o alagoano a mudar o título pois “Tinha que ser alguma coisa que retratasse melhor esses seus personagens, que têm umas vidas secas.”¹⁹. O autor aceitou a sugestão.

Vidas secas é a obra que conta a história de uma família de vaqueiros, pobres e retirantes: Fabiano, sua mulher Vitória, os dois meninos e uma cadela chamada Baleia. Tinham um papagaio que não falava e, por sua inutilidade, foi morto e comido pela família e pela cachorrinha. Em sua peregrinação, a família anda em meio à caatinga, dorme no leito seco de rios, passa fome e quase se entrega ao cansaço. Entretanto, graças à Baleia, que estava à procura de um preá, encontram uma fazenda aparentemente abandonada em que procuram recuperar as energias. A chuva volta e o dono da fazenda também: emprego temporário a Fabiano e um período de bonança, em que temos alguns acontecimentos diários e outros extraordinários para cada personagem. A seca volta e todos da família têm que voltar a percorrer caminhos inóspitos, mas sempre motivados pela esperança de um futuro melhor.

Como se vê, é uma história simples, mas representa uma inovação de Graciliano Ramos, que após três romances escritos em 1ª pessoa, muda o foco narrativo em *Vidas Secas*, o autor usa uma 3ª pessoa que, no entanto, adquire algumas flexões de

¹⁹ In: <<http://www.filologia.org.br/vicnlf/anais/caderno04-01.html>>

1ª pessoa, através do discurso indireto livre, “ação inovadora para a época” nos dizeres de Assis Brasil (1962):

Agora queria entender-se com sinha Vitória a respeito da educação dos pequenos. Certamente ela não era culpada. Entregue aos arranjos da casa, regando os craveiros e as panelas de losna, descendo ao bebedouro com o pote vazio e regressando com o pote cheio, deixava os filhos soltos no barreiro, enlameados como porcos. E eles estavam perguntadores, insuportáveis. Fabiano dava-se bem com a ignorância. Tinha o direito de saber? Tinha? Não tinha.

- Está aí.

Se aprendesse qualquer coisa, necessitaria aprender mais, e nunca ficaria satisfeito. (RAMOS, 1999, p. 21) [grifos nossos]

O trecho acima mostra Fabiano preocupado com a educação de seus filhos. Temos um misto da narração em 3ª e 1ª pessoas: há um narrador que conta os fatos, o que está acontecendo, como se estivesse com uma câmera observando as personagens – os trechos que não estão grifados retratam bem esta situação. Mas os pensamentos de Fabiano também são revelados, como se o próprio estivesse com uma câmera interior que o observa enquanto ele observa os fatos – são os trechos grifados, que revelam seu ponto de vista²⁰. É interessante notarmos que essa mudança de foco não acontece de forma linear, mas irregularmente, mesclando a narração à focalização das personagens quanto à situação em que vivem.

Tal inovação que Assis Brasil aponta, notabiliza-se ainda mais por Graciliano Ramos revelar um vaqueiro nordestino e sua família sem acesso à leitura e escrita, que não se comunicam segundo as normas padrões da língua portuguesa; mas que, através do fluxo de consciência, demonstram arranjo lingüístico e raciocínio lógico que

²⁰ No filme *Vidas Secas* (1964), Nelson Pereira dos Santos mostra as personagens como se vissem o mundo através de seus próprios ângulos, donas de suas próprias histórias.

permitem aos sertanejos a consciência de suas posição e condição sociais. Esta consciência é bem retratada por Fabiano:

O soldado, magrinho, enfezadinho, tremia. E Fabiano tinha vontade de levantar o facão de novo. Tinha vontade, mas os músculos afrouxavam.

(...)

Tinha medo e repetia que estava em perigo, mas isto lhe pareceu tão absurdo que se pôs a rir. Medo daquilo? Nunca vira uma pessoa tremer assim. Cachorro. Ele não era dunga na cidade? Não pisava os pés dos matutos, na feira? Não botava gente na cadeia? Sem-vergonha, mofino.

(...)

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

- Governo é governo.

Tirou o chapéu de couro, curvou-se e ensinou o caminho ao soldado amarelo. (RAMOS, 1999, pp.100, 101,107) [grifos nossos]

A passagem do soldado amarelo, que maltratara Fabiano em episódio anterior na obra, mostra a consciência e raciocínio lógico que o vaqueiro possuía: ao encontrar o soldado, Fabiano poderia vingar-se e comportar-se como homem corajoso e destemido em seu meio; contudo, sua decisão é contrária a esta. No trecho acima temos todo o arranjo de pensamento e da linguagem que a personagem processa até tomar sua decisão (na edição lida são seis páginas para a descrição do encontro até a resolução de Fabiano,). Pela mão de Graciliano Ramos, Fabiano, que em várias passagens do livro vive problemas de comunicação, expressa bem o que pensa: no trecho sublinhado, o conjunto de adjetivos que Fabiano usa para se referir ao soldado amarelo, como “cachorro”, “sem-vergonha” e “mofino” atestam essa competência. Além disso, ele usa a ironia ao definir o representante do governo como “dunga”, que no Nordeste brasileiro quer dizer “homem de influência local; chefe, mandão, senhor”, atributos que naquele momento, o soldado não manifestava. Este é um momento que o

protagonista desta história se mostra pleno detentor de sua linguagem, não parecendo um simples vaqueiro da região nordestina do Brasil. Entretanto, ele sabia de sua condição social: era um cidadão que deveria acatar as ordens do governo e por isso “curvou-se e ensinou o caminho ao soldado amarelo”. O ato de curvar-se pode ser interpretado como a consciência que ele tinha de que seu pensamento não valia naquela sociedade – por ele não saber expressá-lo em português padrão -, era apenas mais um homem em meio à cidade, inferior, e deveria acatar a hierarquia social à qual estava sujeito. Assim, mostrou-se “acanalhado”, vil, com pouco valor; e “ordeiro”, seguindo a ordem estabelecida.

Também é notória a condição da cachorra Baleia. Graciliano Ramos a humaniza, como foi visto anteriormente em trecho da introdução de Ricardo Ramos para *Histórias agrestes* (1967), e o leitor pode perceber que ela “chega a ser, paradoxalmente, quase um ser humano”, segundo Hélio Pólvora (1975); enquanto seus donos aproximam-se à condição animal:

Abriu os olhos a custo. Agora havia uma grande escuridão, com certeza o sol desaparecera.

Os chocalhos das cabras tilintaram para os lados do rio, o fartum do chiqueiro espalhou-se pela vizinhança.

Baleia assustou-se. Que faziam aqueles animais soltos de noite? A obrigação dela era levantar-se, conduzi-los ao bebedouro. Franziu as ventas, procurando distinguir os meninos. Estranhou a ausência deles. (pp. 89, 90)

Vivia longe dos homens, só se dava bem com animais. Os seus pés duros quebravam espinhos e não sentiam a quentura da terra. Montado, confundia-se com o cavalo, grudava-se a ele. E falava uma linguagem cantada, monossilábica e gutural, que o companheiro entendia. A pé, não se agüentava bem. Pendia para um lado, para o outro lado, cambaio, torto e feio. (*Ibidem*, pp. 19, 20)

Na primeira passagem, temos Baleia que se aproxima da condição humana: Fabiano tivera que sacrificar a cachorra, por ela estar com hidrofobia, e em seus

minutos finais, a mesma parece perceber a sua realidade e suas responsabilidades, como se fosse um ser humano. Estava ferida e a escuridão tomava conta de sua visão, porém ela precisava cumprir sua tarefa e, assustada, questiona-se “Que faziam aqueles animais soltos de noite?”. O narrador, através do discurso indireto livre, consegue transmitir ao leitor o pensamento de uma cachorra que sabia de sua condição inferior aos seus donos e que seguia as normas estabelecidas pelos humanos – obedecem a eles, ordena os outros animais e defendê-los. Para que estas normas fossem seguidas, ela teria que cumprir seus deveres e, sendo assim, procurou por seus donos; porém, não os acha, vendo-se só. Podemos notar, aí, que o narrador devolve à cachorra sua condição primeira de animal – franzindo as ventas, ela fareja e volta ao seu estado primitivo -, percebendo que sua condição é diferenciada da habitual, pois iria morrer.

Na segunda passagem, temos um Fabiano próximo à realidade animal, que “vivia longe dos homens”, pois se entendia com os animais e até se confundia com eles – seu corpo era acostumado à terra como um animal: “seus pés duros quebravam espinhos e não sentiam a quentura da terra”, como se fosse um cavalo ou um boi. Além disso, sua linguagem não era como a das pessoas da cidade: era “monossilábica e gutural”, ou seja, com poucas palavras produzidas por um som rouco e profundo, tal qual o som que os animais produzem ao emitir algum ruído. Ao estar em pé, característica típica da distinção do homem e dos outros animais, Fabiano mostra-se como um ser estranho: “cambaio” (pessoa que possui as pernas tortas e/ou fracas, tendo dificuldade para andar ou manter-se em pé), “torto” e “feio”.

Esta inversão de papéis parece ser proposital: Graciliano Ramos, então, pôde retratar a condição em que o sertanejo se encontra ao não inclui-lo aos padrões do “homem da cidade”, participante de uma dada “comunidade lingüística”. Fabiano é um ser incomunicável e não compreendido pelos cidadãos que são aceitos em sua sociedade. Esta imagem do homem “não adaptável” aos moldes sociais remete-nos à imagem dos índios caetés que João Valério queria retratar: um ser selvagem que não

segue as regras de convivência social. Nosso herói de *Vidas Secas*, assim, parece-nos um “caeté pacato”, pois, apesar de não seguir os padrões urbanos, ele sabe de sua posição e camufla a sua fúria, como a camuflou para o soldado amarelo, da mesma forma, que Luís da Silva, de *Angústia*, camuflou-se para a sociedade em que vivia depois de não conseguir dominar o seu caeté interno e matar Julião Tavares. E como também Paulo Honório, que pode ser visto como um “caeté dissimulado” para conquistar tudo o que desejava, em *São Bernardo*.

Sinhá Vitória e os dois meninos são as outras personagens que compõem a família. A mãe dos meninos é apresentada como uma espécie de alicerce de Fabiano para a sustentabilidade da família:

Sinhá Vitória mandou os meninos para o barreiro, sentou-se na cozinha, concentrou-se, distribuiu no chão sementes de várias espécies, realizou somas e diminuições. No dia seguinte Fabiano voltou à cidade, mas ao fechar o negócio notou que as operações de sinhá Vitória, como de costume, diferiam das do patrão. Reclamou e obteve a explicação habitual: a diferença era proveniente de juros.

Não se conformou: devia haver engano. Ele era bruto, sim senhor, via-se perfeitamente que era bruto, mas a mulher tinha miolo. Com certeza havia um erro no papel do branco. (*Ibidem*, p.93)

Podemos observar a importância do papel desempenhado por sinhá Vitória no fragmento apresentado: como em um ritual, ela afasta os meninos e os manda para o barreiro; e, como uma líder, concentra-se sozinha e faz as contas da família de um modo primordial, porém lógico com “sementes de várias espécies”, realizando “somas e diminuições”. Fabiano aceita os seus cálculos e confia na mulher, pois ele “era bruto, mas a mulher tinha miolo”: Vitória, assim, desempenha a função racional da casa, que sabe fazer conta e o previne sobre possíveis enganos e trapaças do “branco”, de seus superiores.

Em seu cotidiano de mulher de vaqueiro, responsável pela rotina e a ordem necessária à vida sertaneja, sinha Vitória sonhava com uma cama, objeto inacessível ao seu poder econômico:

Fazia mais de um ano que falava nisso ao marido. Fabiano a princípio concordara com ela, mastigara cálculos, tudo errado. Tanto para o couro, tanto para a armação. Bem. Poderiam adquirir o móvel necessário economizando na roupa e no querosene. Sinha Vitória respondera que isso era impossível, porque eles vestiam mal, as crianças andavam nuas, e recolhiam-se todos ao anoitecer. Para bem dizer, não se acendiam candeeiros na casa. Tinham discutido, procurando cortar outras despesas. Como não se entendessem, sinha Vitória aludira, bastante azeda, ao dinheiro gasto pelo marido na feira, com jogo e cachaça. Ressentido, Fabiano condenara os sapatos de verniz que ela usava nas festas, caros e inúteis. Calçada naquilo, trôpega, mexia-se como um papagaio, era ridícula. Sinha Vitória ofendera-se gravemente com a comparação, e se não fosse o respeito que Fabiano lhe inspirava, teria despropositado. Efetivamente os sapatos apertavam-lhe os dedos, manquejava, trepada nos saltos de meio palmo. Devia ser ridícula, mas a opinião de Fabiano entristecera-a muito. (*Ibidem*, pp. 40, 41)

Através do discurso indireto livre, recurso que possibilita a comunicação entre o casal e nos dá acesso a seus pensamentos, observamos o objeto de consumo de Vitória: uma “cama de lastro de couro”, igual à de seu Tomás da bolandeira. Fabiano tenta satisfazê-la, contudo, deveriam economizar “na roupa e no querosene”; a mulher discorda, porque o estado de pobreza da família era visível: “vestiam mal, as crianças andavam nuas” e nem se acendiam candeeiros à noite para evitar gastos maiores. O desentendimento entre ambos resulta da menção dos pequenos luxos que têm e deveriam ser evitados, como o dinheiro gasto “na feira, com jogo e cachaça” da parte de Fabiano; e, os sapatos de verniz que Vitória usava nas festas, considerados por Fabiano “caros e inúteis”. O trecho, então, pode nos mostrar o universo masculino e o feminino em conflito, mesmo sendo Fabiano e Vitória, personagens excepcionais por não participarem de uma sociedade urbana em cuja linguagem se sentem estrangeiros.

Os meninos não possuem nomes e são somente citados como “o menino mais novo” e “o menino mais velho”, títulos de seus capítulos em *Vidas Secas*. O primeiro admirava os hábitos do pai, como se este lhe fosse um herói montado em seu cavalo:

Naquele momento Fabiano lhe causava grande admiração. Metido nos couros, de perneiras, gibão e guarda-peito, era a criatura mais importante do mundo. As rosetas das esporas dele tilintavam no pátio; as abas do chapéu, jogado para trás, preso debaixo do queixo pela correia, aumentavam-lhe o rosto queimado, faziam-lhe um círculo enorme em torno da cabeça.

(...)

E precisava crescer, ficar tão grande como Fabiano, matar cabras a mão de pilão, trazer uma faca de ponta à cintura. Ia crescer, espicha-se numa cama de varas, fumar cigarros de palha, calçar sapatos de couro cru.

Subiu a ladeira, chegou-se a casa devagar, entortando as pernas, banzeiro. Quando fosse homem, caminharia assim, pesado, cambaio, importante, as rosetas das esporas tilintado. Saltaria no lombo de um cavalo brabo e voaria na catinga como pé-de-vento, levantando poeira. Ao regressar, apeiar-se-ia num pulo e andaria no pátio assim torto, de perneiras, gibão, guarda-peito e chapéu de couro com barbicacho. O menino mais velho e Baleia ficariam admirados. (*Ibidem*, pp.47, 52,53)

Fabiano era uma espécie de herói dos filmes do velho oeste para o menino mais novo. Aos olhos do menino, vemos uma nova imagem de Fabiano diferenciada tanto das apresentadas pelo narrador quanto da auto-imagem construída pelos próprios pensamentos do vaqueiro: ele era forte em seu traje de “super-herói nordestino” – sua roupa era toda de couro: as perneiras (calça de couro bem ajustada ao corpo, muito usada pelos vaqueiros), o gibão (casaco largo de couro, também conhecido como “vestia”) e o guarda-peito (pedaço de couro curtido que os vaqueiros atam ao pescoço para resguardar o peito). É interessante notarmos que a utilização do material “couro” traz conotações de poder ao vaqueiro, que ao cuidar do gado, veste a própria pele do animal – o que, na visão do menino, aumenta o poderio do pai. Além das já mencionadas roupas, há os acessórios como as esporas (artefato de metal com ponta(s) que se prende no calcanhar do cavaleiro e que serve para roçar na barriga do cavalo e incitá-lo a apressar o passo ou correr) e o chapéu que davam a Fabiano um ar

de força e superioridade ao menino mais novo. Toda esta descrição, feita por meio do discurso indireto livre, revela a admiração que o filho tem pelo pai e seu desejo de imitá-lo porque “precisava crescer, ficar tão grande como Fabiano”, para fazer atos grandiosos tanto quanto o pai fazia: “matar cabras a mão de pilão”, “trazer uma faca de ponta à cintura”, espichar-se “numa cama de varas”, “fumar cigarros de palha” e “calçar sapatos de couro cru”. Seu desejo era tão intenso que ao entrar em casa, procura fazer os movimentos do pai, como ele fôra descrito no primeiro parágrafo. Ainda é importante ressaltar, como a imaginação da criança é aguçada ao ver o pai e como a figura deste é importante para ele naquele momento; mesmo sendo uma criança desfavorecida e desprovida de fôlego lingüístico mais organizado, ela possuía o recurso da imaginação e fantasia em seu pequeno mundo.

O menino mais velho não apresentava a fascinação que o pequeno tinha pelo universo dos vaqueiros. Ele é apresentado como tendo uma incessante curiosidade pelas coisas e palavras; tinha ânsia por conhecer o novo:

Como não sabia falar direito, o menino balbuciava expressões complicadas, repetia as sílabas, imitava os berros dos animais, o barulho do vento, o som dos galhos que rangiam na catinga, roçando-se. Agora tinha tido a idéia de aprender uma palavra, com certeza importante porque figurava na conversa de sinha Terta. Ia decorá-la e transmiti-la ao irmão e à cachorra. Baleia permaneceria indiferente, mas o irmão se admiraria, invejoso.

- Inferno, inferno.

Não acreditava que um nome tão bonito servisse para designar coisa ruim.
(*Ibidem*, pp. 59, 60)

Enquanto o irmão mais novo tinha um desejo intenso em ser como o pai, o menino mais velho desejava conhecer palavras novas, mesmo não sabendo falar direito, “repetia sílabas” e imitava o que o seu pequeno mundo lhe oferecia: “os berros dos animais, o barulho do vento, o som dos galhos”. Ao ouvir a palavra “inferno”, desejou conhecer seu significado, pois ela fôra proferida por alguém de muita

importância em seu meio, sinhá Terta – a benzedeira da região, que sabia ler e escrever para os matutos. Em sua mente, o pronunciar das letras e sílabas deste vocábulo era tão bonito que não deveria ter um significado ruim. Este episódio é semelhante a uma passagem de *Infância* (1945), obra memorialística de Graciliano Ramos:

Súbito ouvi uma palavra doméstica e veio-me a idéia de procurar a significação exata dela. Tratava-se do inferno. Minha mãe estranhou a curiosidade: impossível um menino de seis anos, em idade de entrar na escola, ignorar aquilo. Realmente eu possuía noções. O inferno era um nome feio, que não devíamos pronunciar. Mas não era apenas isso. Exprimia um lugar ruim, para onde as pessoas mal-educadas mandavam outras, em discussões. E num lugar existem casas, árvores, açudes, igrejas, tanta coisa, tanta coisa que exige uma descrição. Minha mãe condenou a exigência e quis permanecer nas generalidades. Não me conformei. Pedi esclarecimentos, apelei para a ciência dela. (RAMOS,1995, pp.71, 72)

A palavra “inferno” novamente aparece no horizonte vocabular de um menino, no caso o menino Graciliano Ramos, provocando curiosidade quanto ao seu valor. Aqui, temos um Graciliano Ramos menino que sabe do valor negativo que o vocábulo possui pois “não devíamos pronunciar” a palavra, já que ela “exprimiam um lugar ruim, para onde as pessoas mal-educadas mandavam outras, em discussões”; ao contrário do menino mais velho – personagem de *Vidas Secas* - que não tinha noção do significado da palavra que, inclusive, considera um “nome tão bonito”. Podemos ver, assim, a aproximação entre Graciliano escritor autobiográfico e sua personagem de *Vidas Secas*, ratificando a probabilidade de Graciliano ter sua realidade próxima como base para escrever sua ficção.

Esta é, então, a família de Fabiano. Sua história que se inicia com o título de *Mudança* termina seu ciclo com o título *Fuga*. Como já foi relatado, começam fugindo da seca e das conseqüências que esta traz ao povo sertanejo, com medo do futuro. Com a volta da mesma, após um período de convívio social, precisam fugir novamente, pois “o mundo [estava] coberto de penas” e o ciclo se repete: a fuga era iminente.

O mulungu do bebedouro cobria-se de arribações. Mau sinal, provavelmente o sertão ia pegar fogo. Vinham em bandos, arranchavam-se nas árvores da beira do rio, descansavam, bebiam e, como em redor não havia comida, seguiam viagem para o sul. O casal agoniado sonhava desgraças. O sol chupava os poços, e aquelas excomungadas levavam o resto da água, queriam matar o gado. (RAMOS, 1999, p. 108)

O mulungu, uma espécie de árvore muito cultivada como ornamental e sombreira, estava dando o sinal da aproximação da seca: estava coberto de “arribações” que são as pombas campestres do nordeste, que se deslocam de uma região para outra em determinadas épocas do ano. Sinal de mau agouro, o casal “sonhava desgraças” e previa o futuro próximo da seca que se expressava através do “sol [que] chupava os poços” e das pombas que acabavam com “o resto da água”.

Afastaram-se rápidos, como se alguém os tangesse, e as alpercatas de Fabiano iam quase tocando os calcanhares dos meninos. A lembrança da cachorra Baleia picava-o, intolerável. Não podia livrar-se dela. Os mandacarus e os alastrados vestiam a campina, espinho, só espinho. E, Baleia aperreava-o. Precisava fugir daquela vegetação inimiga

Os meninos corriam. Sinha Vitória procurou com a vista o rosário de contas brancas e azuis arrumado entre os peitos, mas, com o movimento que fez, o baú de folha pintada ia caindo. Aprumou-se e endireitou o baú, remexeu os beiços numa oração. Deus Nosso senhor protegeria os inocentes. Sinha Vitória fraquejou, uma ternura imensa encheu-lhe o coração. Reanimou-se, tentou libertar-se dos pensamentos tristes e conversar com o marido por monossílabos. (...) A manhã, sem pássaros, sem folhas e sem vento, progredia num silêncio de morte. A faixa vermelha desaparecera, diluíra-se no azul que enchia o céu. Sinha Vitória precisava falar. Se ficasse calada, seria como um pé de mandacaru, secando, morrendo. Queria enganar-se, gritar, dizer que era forte, e a quentura medonha, as árvores transformadas em garranchos, a imobilidade e o silêncio não valiam nada. (*Ibidem*, pp. 117, 118, 119)

No início da fuga, temos as primeiras impressões do casal: Fabiano fogia do local, mas a lembrança de Baleia o perseguia, como se ele fosse o culpado de sua morte. A presença da cachorra se fazia de modo fantasmagórico, fazendo-o permanecer com o peso da culpa, ela o “aperreava-o”, o oprimia, o sufocava. Além desta pressão psicológica, havia o cenário ao seu redor: “os mandacarus”, plantas características da paisagem seca do sertão; “os lastrados”, espécies de subarbustos,

mais conhecidos como “xiquexique”; que “vestiam a campina”, decoravam o campo vazio que a família percorria. A fuga daquele lugar era uma necessidade.

Vitória, por sua vez, se apegava à religião para afastar a imagem do cenário que percorria e o futuro incerto que teriam: ela pegou o “rosário de contas brancas e azuis” e “remexeu os beiços numa oração”, pois “Deus Nosso Senhor protegeria os inocentes”. Como a tristeza a invadia, ela quer comunicar-se com o marido “por monossílabos”. É nesta hora que percebe a importância do uso das palavras para ter apoio, coragem. O cenário que percorria era desencorajador: “a manhã sem pássaros, sem folhas e sem vento, progredia num silêncio de morte”. O silêncio era a anulação de tudo, de esperança, de bonança, lembrava a morte. Para resolver isto, sinha Vitória queria falar, pois não gostaria de ser como “um pé de mandacaru, secando, morrendo”; queria ter forças para prosseguir e ter vida.

O que no início era incerteza, dúvida e medo, aos poucos foi se transformando em otimismo, esperança durante a andança:

E a conversa recomeçou. Agora Fabiano estava otimista. Endireitou o saco da comida, examinou o rosto carnudo e as pernas grossas da mulher. Bem. Desejou fumar. (...) Os pés calosos, duros como cascas metidos em alpercatas novas, caminhariam meses. Ou não caminhariam? Sinha Vitória achou que sim. Agradeceu a opinião dela e gabou-lhe as pernas grossas, as nádegas volumosas, os peitos cheios. As bochechas de sinha Vitória avermelharam-se e Fabiano repetiu com entusiasmo o elogio. Era. Estava boa, estava taluda, poderia andar muito. Sinha Vitória riu e baixou os olhos. Não era tanto como ele dizia não. Dentro de pouco tempo estaria magra, de seios bambos. Mas recuperaria carnes. E talvez esse lugar para onde iam fosse melhor que os outros onde tinham estado. Fabiano estirou o beijo, duvidando. Sinha Vitória combateu a dúvida. Por que não haveriam de ser gente, possuir uma cama igual à de seu Tomás da bolandeira? Fabiano franziu a testa: lá vinham os despropósitos. Sinha Vitória insistiu e dominou-o. Por que haveriam de ser sempre desgraçados, fugindo no mato como bichos? Fabiano respondeu que não podiam.

(...)

E andavam para o sul, metidos naquele sonho. Uma cidade grande, cheia de pessoas fortes. Os meninos em escolas, aprendendo coisas difíceis e necessárias. Eles dois velinhos, acabando-se como uns cachorros, inúteis, acabando-se como Baleia. Que iriam fazer? Retardaram-se temerosos. Chegariam a uma terra desconhecida e civilizada, ficariam presos nela. E o sertão continuaria mandando para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, sinha Vitória e os dois meninos. (*Ibidem*, 1999, pp. 120,121,126) [grifos nossos]

Fabiano e sinha Vitória conversam. O fato de conversarem marca uma diferença significativa se compararmos este comportamento ao primeiro capítulo: em “Mudança”, temos uma família que falava pouco, expressando-se por interjeições guturais, cuja viagem era “mais lenta, mais arrastada, num silêncio grande” (p.10). Em “Fuga”, temos a descrição de uma viagem mais rápida em que os chefes da família conversam e trocam opiniões. A visão que temos da família é mais otimista, não estavam mais sem esperança. É interessante notarmos que Fabiano e Vitória, no entanto, notavam a condição subumana em que se encontravam e precisavam ser “gente”: “Por que haviam de ser sempre desgraçados, fugindo no mato como bichos?”, indaga Vitória. Fabiano, assim, concorda com a mulher porque “não podiam” continuar naquela situação.

O sonho de “ser gente”, então, parece impulsioná-los a caminhar e seguir para “uma cidade grande, cheia de pessoas fortes”. Ainda tinham medo – haja vista os períodos “Que iriam fazer? Retardaram-se temerosos.”; entretanto, a esperança de um futuro melhor os arrastava. Suas reflexões são interrompidas pela voz do narrador que os classifica como “homens fortes, brutos” que “ficariam presos” num sonho de vida melhor.

Este otimismo em relação ao futuro melhor, porém, permite-nos uma leitura ambígua ao final de *Vidas Secas*: a cidade grande representaria, para a família, uma ampliação de seus horizontes; contudo, Graciliano parece nos mostrar uma espécie de estrutura circular da sociedade brasileira – as pessoas das classes mais baixas vivem

sempre em um “eterno caminhar”, na esperança de uma vida melhor, de geração em geração.

Todavia, é de grande relevância a exploração que Graciliano Ramos faz ao demonstrar a vida interior de personagens que agiriam somente pelo instinto da sobrevivência, principalmente, no último capítulo. Há um inesperado controle da linguagem arquitetado por Fabiano e Vitória. E é, assim, através dela, que eles se fortalecem, fugindo não só da seca, mas de uma espécie de “anemia da linguagem”.

3. O PODER DA LINGUAGEM EM SÃO BERNARDO E VIDAS SECAS

"Só conseguimos deitar no papel os nossos sentimentos, a nossa vida. Arte é sangue, é carne. Além disso não há nada. As nossas personagens são pedaços de nós mesmos, só podemos expor o que somos." (Carta à irmã Marília Ramos, aprendiz de ficcionista, em 23.11.49).

Segundo Assis Brasil (1969), Graciliano Ramos mostrava "as personagens por dentro", sendo a análise da personalidade humana uma constante em suas obras. A linguagem em uma de suas manifestações, o diálogo - símbolo da comunicabilidade entre os homens -, assume diferentes funções em diferentes romances do autor:

Em *Caetés* (1933), João Valério é um "caeté polido" pelas leis sociais e utiliza-se do *diálogo* como instrumento de sociabilidade.

Em *São Bernardo* (1934), Paulo Honório tem em seu interior um "caeté vivo" que usa o *diálogo* como instrumento de dominação, com suas réplicas breves e essenciais.

Em *Angústia* (1936), Luís da Silva precisa ajustar-se às normas convencionais e ao mesmo tempo seu "caeté interno" se revolta contra tais regras – culminando na morte de Julião Tavares. O *diálogo* usado por Luís transcende: o mundo e as pessoas são de uma "realidade fantasmal", nas palavras de Antonio Cândido (1968).

Em *Vidas Secas* (1938), a falta de um *diálogo* concreto entre Fabiano e sua família posiciona-os em caráter excepcional: podem ser considerados "selvagens" por não partilharem da linguagem urbana culta, embora pressintam o poder que ela outorga a seus usuários.

Diante de tais caracterizações que levam em consideração o arranjo da linguagem, vamos focalizar *São Bernardo* e *Vidas Secas*, obras nas quais, em nossa leitura, torna-se instigante discutir os usos sociais da linguagem.

3.1 O PODER DA LINGUAGEM EM SÃO BERNARDO

Como a linguagem pode ser vista em *São Bernardo*? Ao lermos a segunda obra graciliana, podemos observar a linguagem através de vários focos. A sociedade em que Paulo Honório se situa proporciona-nos diversas interpretações sobre o poder da linguagem. Tentaremos discutir, aqui, algumas delas.

Nas sociedades ocidentais, saber ler e escrever são necessidades básicas para se ter completo acesso a todos os domínios da linguagem, ou seja, para interpretar e enxergar novas perspectivas de mundo. Como o pedagogo Paulo Freire afirma, seria “sinônimo de libertação do homem”. Em *São Bernardo*, a necessidade da leitura e escrita para a classe menos privilegiada é questionada:

... No almoço, que teve champanhe, o dr. Magalhães gemeu um discurso. S. excia. tornou a falar na escola. Tive vontade de dar uns apartes, mas contive-me.

Escola! Que me importava que os outros soubessem ler ou fossem analfabetos?

- Esses homens de governo têm um parafuso frouxo. Metam pessoal letrado na apanha da mamona. Hão de ver a colheita...

(...)

... De repente supus que a escola poderia trazer a benevolência do governador para certos favores que eu tencionava solicitar.

- Pois sim senhor. Quando V. excia. Vier aqui outra vez, encontrará essa gente aprendendo cartilha. (RAMOS, 1997, pp. 42-43)

Paulo Honório, um latifundiário em formação, recebe o governador em sua fazenda. A idéia de uma escola, em primeira instância, não lhe agrada; pois, para ele, os matutos saberem ler, não lhe aumentaria o lucro: “Metam pessoal letrado na apanha da mamona. Hão de ver a colheita...”. Passado alguns instantes, o fazendeiro percebe

que a presença de uma escola seria vantajosa, já que “poderia trazer a benevolência do governador para certos favores”. Revela-se, mais uma vez, a visão de que “roceiros” não precisavam do estudo, já que isto não daria lucro aos seus patrões. Além disso, podemos perceber que ao permitir a escola em sua fazenda, teríamos uma nova hipótese: Paulo Honório poderia “moldá-los” a seu gosto. Como pessoa autoritária que era, manipularia o mestre-escola Padilha para ensinar os matutos a adquirirem as habilidades de leitura e escrita; mas, não a saber usá-la ideologicamente.

A instrução, o direito a saber usar a linguagem lendo e escrevendo, como sinônimo de evolução na vida de qualquer pessoa, também é tema questionável entre as personagens de *São Bernardo*:

E voltei a sentar-me. Acanhado, as orelhas num fogaréu, agarrei-me ao Hospital de Nossa Senhora da Conceição e ao grêmio Literário e Recreativo, que levava uma existência precária, com as estantes cheias de traças e abrindo-se uma vez por ano para a posse da diretoria.

- Que utilidade tem isso?

Azevedo Gondim sentou-se, pouco a pouco serenou:

- É uma sociedade que presta bons serviços, seu Paulo.

- Lorota! O hospital, sim senhor. Mas biblioteca num lugar como este! Para quê? Para o Nogueira ler um romance de mês em mês. Uma literatura desgraçada...

Azevedo Gondim, aferrando-se a uma idéia, gira em redor dela, como peru:

- A instrução é indispensável, a instrução é uma chave, a senhora não concorda, d. Madalena?

- Quem se habitua aos livros...

- É não habituar-se, interrompi. E não confundam instrução com leitura de papel impresso.

- Dá no mesmo, disse Gondim.

- Qual nada!

- E como é que se consegue instrução se não for nos livros?

Por aí, vendo, ouvindo, correndo mundo. O Nogueira veio da escola sabido como o diabo, mas não sabia inquiri uma testemunha. Hoje esqueceu o latim e é um bom advogado. (*Ibidem*, pp. 90; 91)

Neste trecho, Paulo Honório conversa com Azevedo Gondim sobre como o casamento entre ele e Madalena é vista pela cidade. Para disfarçar, suas orelhas estavam em “fogaréu”, Paulo Honório começa a travar conversa com Madalena sobre o hospital e o grêmio literário e recreativo. Estabelece-se, aí, uma comparação entre as duas instituições e o fazendeiro acaba por desvalorizar o grêmio: “O hospital, sim senhor. Mas biblioteca num lugar como este! Para quê? Para o Nogueira ler um

romance de mês em mês. Uma literatura desgraçada...” Para Paulo Honório, os livros não tinham utilidade prática, como o hospital. A instrução não estaria escrita nos livros, mas no conhecimento empírico; como se pode observar na resposta do proprietário de São Bernardo a Azevedo Gondim em relação à instrução, que para ele se conquista “Por aí, vendo, ouvindo, correndo mundo.” Cita, até mesmo, o advogado Nogueira que após sair da universidade não sabia nada nem mesmo inquirir uma testemunha, e com o tempo e prática esqueceu-se do latim e era um bom advogado. Renova-se a tese de que a leitura de livros, a escrita e aquisição da linguagem através dos estudos são atos desvalorizados por aqueles que detinham o poder, como Adrião de *Caetés* e Paulo Honório de *São Bernardo*.

As figuras femininas, também, se tornam ameaçadoras ao obterem o domínio da linguagem em *São Bernardo*.

Eu narrava o sertão. Madalena contava fatos da escola normal. Depois vinha o arrefecimento. Infalível. A escola normal! Na opinião do Silveira, as normalistas pintam o bode, e o Silveira conhece a instrução pública nas pontas dos dedos, até compõe regulamentos. As moças aprendem muito na escola normal. Não gosto de mulheres sabidas. Chamam-se intelectuais e são horríveis. Tenho visto algumas que recitam versos no teatro, fazem conferências e conduzem um marido ou coisa que o valha. Falam bonito no palco, mas intimamente com as cortinas cerradas dizem:
-Me auxilia, meu bem.
Nunca me disseram isso, mas disseram no Nogueira, imagino. Aprezem nas cidades do interior, sorrindo, vendendo folhetos, discursos, etc. Provavelmente empestam as capitais. Horríveis. (*Ibidem*, p. 135)

Ser uma normalista não era uma ocupação bem vista por alguns membros da sociedade retratada em *São Bernardo*, como Silveira e Paulo Honório, pois “as normalistas pintam o bode” e elas “aprendem muito na escola normal”. “Mulheres sabidas”, como o fazendeiro as denominava, não seriam aceitas, pois “chamam-se intelectuais e são horríveis.” Em seu ponto de vista, tais tipos de mulheres se demonstravam independentes, mas, “com as cortinas cerradas”, ou seja, na vida particular, sempre precisavam da ajuda de um homem. Além disso, elas “empestavam as capitais” e eram “horríveis”. Podemos observar que o verbo “empestar” possui conotações negativas tanto como “provocar peste em, infectar-se”; como no sentido figurado de “perverter moralmente, corromper, desmoralizar”. As mulheres que

estudavam seriam, então, uma ameaça à ordem estabelecida pelas oligarquias rurais e machistas daquele local; “sorrindo, vendendo folhetos, discursos, etc”, elas poderiam oferecer uma nova visão às outras mulheres e influenciá-las, tornando-se perigosas. Estudar, ter acesso à leitura e escrita, portanto, não poderia ser boas opções às camadas inferiores e excluídas da velha oligarquia da cidade de São Bernardo – os matutos e as mulheres.

O discurso desqualificador do acesso ao aprendizado da linguagem, monopólio da cultura dominante em *São Bernardo*, sempre se mostrou visível ao leitor através das falas e atitudes de suas personagens de classe mais elevada ou daqueles que as circundam. A voz daqueles considerados menores, como os matutos e as mulheres são quase imperceptíveis. Daí, a sua marginalização. Como representante dos matutos, temos em *São Bernardo*, Casimiro Lopes, ajudante fiel que permanece na fazenda, que não dominava a linguagem; e, como representante feminina, temos a professora Madalena, cuja voz torna-se impotente diante do fazendeiro Paulo Honório.

Num feriado de mentira, não tendo podido encontrar gente para tirar baronesas do açude e brocar um pedaço de capoeira, distraí-me ouvindo Padilha e Casimiro Lopes conversarem a respeito de onças.

Não se entendem. Padilha, homem da mata e franzino, fala muito e admira as ações violentas; Casimiro Lopes é coxo e tem um vocabulário mesquinho. Julga o mestre-escola uma criatura superior, porque usa livros, mas para manifestar esta opinião arregala os olhos e dá um pequeno assobio. Gagueja. No sertão passava horas calado, e quando estava satisfeito, aboiava. Quanto a palavras, meia dúzia delas. Ultimamente, ouvindo pessoas da cidade, tinha decorado alguns termos, que empregava fora de propósito e deturpados. Naquele dia, por mais que forcejasse, só conseguia dizer que as onças são bichos brabos e arteiros.

- Pintada. Dentão grande, pezão grande, cada unha! Medonha!” (*Ibidem*, pp. 54 – 55)

Temos a observação do narrador Paulo Honório em relação a dois de seus empregados: Padilha e Casimiro Lopes. Padilha é o mestre-escola e Casimiro uma espécie de capataz. O segundo nutre admiração pelo professor, pois este usa livros. Podemos observar como estes objetos de estudo fascinam àqueles que não têm acesso à cultura letrada: Casimiro acha Padilha uma “criatura superior”. O capataz,

como Fabiano²¹ de *Vidas Secas* (1938), não tem o conhecimento dos ditos homens estudados e quando ia à cidade, ouvia as pessoas e decorava alguns termos “que empregava fora de propósito e deturpados”. No sertão, ou seja, em seu meio, “passava horas calado, e quando estava satisfeito, aboiava.” Casimiro, então, não era de falar muito – “Quanto a palavras, meia dúzia delas” - ; e, é empregando um verbo utilizado para bois, que o narrador o rebaixa mais socialmente: aboiar é conduzir o gado de volta ao seu local; o que parecia acontecer com Casimiro quando seu expediente acabava. Para conversar com Padilha sobre as onças, não articulava um período completo e expressava-se por meio de adjetivações superlativas redundantes e exclamações: “Pintada. Dentão grande, pezão grande, cada unha! Medonha!”. Exemplo de um dos poucos matutos a articularem-se nas obras de Graciliano, Casimiro ilustra a camada social mais baixa que não teve acesso ao aprendizado da linguagem e se porta inferiormente ao seu superior Paulo Honório.

Madalena tinha os olhos presos na vela:

- Sim, estive rezando. Rezando, propriamente, não, que rezar não sei. Falta de tempo.

Meu Deus! como andava aquela cabeça! Era a resposta à minha primeira pergunta.

- Escrevia tanto que os dedos adormeciam. Letras miudinhas, para economizar papel. Nas vésperas dos exames dormia duas, três horas por noites. Não tinha proteção, compreende? Além de tudo a nossa casa na Levada era úmida e fria. No inverno levava os livros para a cozinha. Podia visitar igrejas? Estudar sempre, sempre, com medo das reprovações...

Estava perturbada, via-se perfeitamente que estava perturbada. Largou outras incoerências:

- As casas dos moradores, lá embaixo, também são úmidas e frias... É uma tristeza. Estive rezando por eles. Por vocês todos. Rezando. Estive falando só.

(...)

Entrei apressado, atravessei o corredor do lado direito e no meu quarto dei com algumas pessoas soltando exclamações. Arredei-as e estaquei: Madalena estava estirada na cama, branca, de olhos vidrados, espuma nos cantos da boca. Aproximei-me, tomei-lhe as mãos, duras e frias, toquei-lhe o coração, parado. Parado.

No soalho havia manchas de líquido e cacos de vidro. (*Ibidem*, pp.165; 166 – 168)

²¹ Em *Vidas Secas* temos a seguinte descrição sobre Fabiano: “Na verdade falava pouco. Admirava as palavras compridas e difíceis da gente da cidade, tentava reproduzir algumas, em vão, mas sabia que elas eram inúteis e talvez perigosas.” (p.20)

No primeiro trecho, temos Madalena na noite antecedente de sua morte. Paulo Honório está nervoso com sua esposa e encontra-a na igreja. Conversam, mas ela mostra-se distante, recordando fatos passados e conectando-os ao presente vivenciado na fazenda: lembra da época em que estudava e era pobre, pois tinha que escrever “letras miudinhas, para economizar papel” e dormia apenas “duas, três horas por noite”; lembrando-se, ainda, de que sua casa era “úmida e fria” e que “levava os livros para a cozinha”, talvez, para aquecer-se. Casa semelhante aos empregados de Paulo Honório, que “também são úmidas e frias...É uma tristeza...”, diz a professora. Podemos notar que além de mulher estudiosa, Madalena enquadrava-se na classe social mais baixa, dos matutos; dois seres considerados sem valia para os mais ricos de *São Bernardo*, como Paulo Honório – apesar deste ter vindo, também, da classe dos chamados matutos. Além de ter sido normalista e ter pertencido a uma classe social mais baixa, Madalena não demonstrava apego a nenhuma religião. Ela dizia não ter tempo para a igreja, pois, tinha que “estudar sempre”. É interessante a menção deste fato pelo narrador que colocava em dúvida a religião de Madalena, por considerá-la uma mulher quase “intelectual” : “Madalena, propriamente, não era uma intelectual. Mas descuidava-se da religião, lia os telegramas estrangeiros.” (p.135).

A segunda transcrição, apresenta-nos a opção de Madalena pela autodestruição: ela não é mais uma mulher de classe baixa, pois casou-se com um fazendeiro; mantém seus ideais socialistas, mas se vê impotente frente ao meio em que vive. Restam apenas no soalho “manchas de líquido e cacos de vidro” de um relacionamento acabado pelos ciúmes e desentendimentos ideológicos. Dominar a linguagem, saber ler e escrever, não lhe foram suficientes em vida.

É assim que a linguagem autêntica de Madalena, com seu ideário humanista, foi silenciada. Como Cândido afirmou em “Os bichos do Subterrâneo” (1978), Paulo Honório

Está habituado às relações de domínio e vê em tudo, quase obsessivamente, a resistência da presa ao apesador; não percebe a dignidade da esposa nem a essência do seu próprio sentimento. Tiraniza-a sob a forma de um ciúme

agressivo e degradante; Madalena se suicida, cansada de lutar, deixando-o só e, tarde demais, clarividente. (p.103)

O fazendeiro acostumado a exercer domínio sobre tudo e todos, perde Madalena e, na seqüência, a fazenda, os negócios e os animais, ou seja, todo o universo que tentou dominar com mão de ferro. Sua linguagem autoritária e conseqüentes atitudes, assim, anularam tudo o que conquistou. Ironicamente, é através da linguagem que ele vai tentar se refazer, escrevendo sobre sua vida, seus feitos, suas glórias e declínios. Um fazendeiro “versado em estatística, pecuária, agricultura, escrituração mercantil” que tem uma nova empreitada: dominar a linguagem e fazer sua própria narrativa.

É Paulo Honório que vai domar a linguagem e nos apresentar seu “drama íntimo”. Sobre a nova ação de Paulo Honório, João Luiz Lafetá (2004) diz

Paulo Honório nasce de cada ato, mas cada ato nasce por sua vez de Paulo Honório. Nós o vemos através das ações, mas, por outro lado, é ele quem deflagra todos as ações. Esse caráter compacto e dinâmico esta ligação íntima entre o homem e o ato (espelhada pela linguagem direta, brutal, econômica, pelo ritmo dos dois capítulos), esta interação entre o ser e o fazer vão compor a construção do romance, que parece correr fluentemente diante de nós, em direção a um objetivo marcado. (p.76)

Numa espécie de renascimento, Paulo Honório “nasce de cada ato” ao escrever sua história. Como ele tem um “objetivo marcado”, leva o leitor à sua vida, através de uma “linguagem direta, brutal, econômica, pelo ritmo rápido”, principalmente, Lafetá declara, nos dois primeiros capítulos em que se vê frente à nova tarefa, após tentativas frustradas com outras pessoas. Sua linguagem, então, refletirá o fazendeiro dominante, bruto e dinâmico que fora ao ter um objetivo em mente: não só contar sua história, mas, também mostrar a bondade de Madalena, vítima de sua linguagem hierárquica.

Assim, notamos que por meio do arranjo da linguagem, Paulo Honório mostra o poder da linguagem: ela tanto pode oferecer oportunidades às pessoas progredirem, como pode destruí-las.

Se o acesso à leitura e escrita e o valor das mesmas como domínio da linguagem são colocados em discussão, também é discutida a linguagem “cheia de empáfia”, “academicista” em textos literários.

- Vá para o inferno, Gondim. Você acanalhou o troço. Está pernóstico, está safado, está idiota. Há lá ninguém que fale dessa forma!
Azevedo Gondim apagou o sorriso, engoliu em seco, apanhou os cacos da sua pequenina vaidade e replicou amuado que um artista não pode escrever como fala.
- Não pode! Perguntei com assombro. E por quê?
Azevedo Gondim respondeu que não pode porque não pode.
- Foi assim que sempre se fez. A literatura é literatura, seu Paulo. A gente discute, briga, trata de negócios naturalmente, mas arranjar palavras com tinta é outra coisa. Se eu fosse escrever como falo, ninguém me lia.
(RAMOS, 1997, p. 07)

Logo no primeiro capítulo, Paulo Honório está querendo produzir seu livro e pede ajuda a Azevedo Gondim, redator do jornal da cidade, *O Cruzeiro*. O resultado está expresso no uso dos adjetivos “pernóstico, safado, idiota” que Paulo Honório usa. Sendo Gondim um redator, o fazendeiro acredita que este poderia escrever sua história de um modo atraente e coerente com o que ele gostaria que fosse escrito. Para ele, Gondim era “uma espécie de folha de papel destinada a receber as idéias confusas que fervilhavam na cabeça” (pp. 06, 07). Contudo, Paulo Honório classificou a linguagem de Gondim distante da realidade, pois “Há lá ninguém que fale dessa forma!”. O redator defende-se afirmando “que um artista não pode escrever como fala”, como se a literatura fosse um tipo especial de linguagem que somente os “leitores eleitos” pudessem entender. A literatura seria aquela que provoca admiração pelo modo como é expressa não pelo seu conteúdo, como Marinho (2000) afirma: “É uma linguagem que tem no desentendimento, na incompreensão, a base do seu sucesso.” (p.46). Temos uma crítica, então, ao “beletrismo”, que usa uma linguagem diferenciada e torna o entendimento dificultoso. Parece-nos que Graciliano nos incute à reflexão sobre o que é literatura, qual a sua utilidade e linguagem. O autor parece “atacar” os literatos que escrevem de forma “empolada” e nada têm a dizer. Em outras palavras, temos em Graciliano Ramos uma espécie de combate ao “artificialismo da linguagem literária”. Marisa Lajolo (1991) afirma que “cabe à geração de Graciliano Ramos a batalha pela

legitimação da *linguagem sertaneja*”; e, neste trecho observado parece-nos que o autor está lutando por esta causa – a legitimação da linguagem sertaneja.

São Bernardo pode ser assim, considerado um livro que versa, além dos já mencionados temas em capítulo anterior, sobre o questionamento e papel da linguagem na vida social, a construção de papéis sociais e o acesso ao estudo em diferentes camadas sociais do sertanejo.

3.2. O PODER DA LINGUAGEM EM VIDAS SECAS

Após registrar nas primeiras obras a linguagem dos cidadãos de classes mais favorecidas, Graciliano parece focalizar a linguagem dos chamados matutos que não tinham acesso ao aprendizado da leitura e escrita sem deixar à parte a linguagem padrão, a norma escrita, como sinônimo de poder. Em *Vidas Secas*, o narrador - agora em terceira pessoa - utiliza-se do discurso indireto livre, apresentando ao leitor um pouco do que seria a estrutura da linguagem dos que não têm acesso à cultura.

Segundo Marinho (2000): “O uso do discurso indireto livre para citar a fala dos sertanejos justifica-se, entre outros, fatores, pelo precário uso que fazem da linguagem.” (p.57). Parece-nos que Graciliano, em concordância com o que a estudiosa disse, quer realmente mostrar ao leitor – através da voz de um narrador – o discurso dos excluídos social e ideologicamente, como Fabiano e família: o homem rústico representado como dono de seu pensamento, mesmo sendo ele fragmentado e contraditório. Para Assis Brasil (1962), Graciliano mostra os problemas sociais do nordeste (o ciclo de miséria, da seca, os fazendeiros pobres, os políticos, a província em declínio) a partir das “psicologias pessoais” de cada personagem. Também Pinto (1962) discute a importância de tais personagens: a ação do romance não se concentra na paisagem nordestina, mas “interioriza-se na alma dos personagens”. De fato, os protagonistas acabam por revelar um mundo diferenciado: a visão daqueles que, geralmente, não teriam oportunidade de se expressarem para um público de leitores.

Esta revelação é feita por meio do contato das personagens com o mundo que as cerca. Este contato é direto e, muitas vezes, eles tentarão tirar conclusões sobre o significado de suas existências. Tal contato se efetivará pelo uso do discurso indireto livre, mescla das palavras do narrador com os pensamentos das personagens:

- Você é um bicho, Fabiano.

(...)

Agora Fabiano era vaqueiro, e ninguém o tiraria dali. Aparecera como um bicho, entocara-se como um bicho, mas criara raízes, estava plantado. Olhou as quipás, os mandacarus e os xique-xiques. Era mais forte que tudo isso, era como as catingueiras e as baraúnas. Ele, sinha Vitória, os dois filhos e a cachorra Baleia estavam agarrados à terra. (RAMOS, 1999, pp. 18, 19)

Em um momento de otimismo, logo ao acharem a fazenda abandonada no início do romance, Fabiano conclui: “é um bicho”, forte como aquela terra em que vive e sente orgulho em fazer parte daquela natureza. Notamos que as reflexões de Fabiano são diretamente conectadas ao seu mundo e a conclusão a que chega – “é um forte” – basta-lhe como significado de sua existência naquele momento. É, ainda, interessante observarmos como seu pensamento é exposto e sua linguagem nordestina é explícita no período, pelo uso do verbo “entocar-se” (regionalismo típico que significa “esconder-se”, “pôr-se em toca”) e de vocábulos que fazem parte de seu universo de vaqueiro do sertão como “quipás” (planta nativa brasileira que se desenvolve de Paraíba até o Rio de Janeiro); “mandacarus” (planta arborescente típica do Nordeste), “xique-xiques” (subarbusto muito utilizado como adubo verde); “catingueiras” (árvore cultivada pela casca, que se extrai tintura amarela, principalmente em Alagoas e no Piauí); e, “baraúnas” (árvore com uma das mais duras e incorruptíveis madeiras-de-lei, cuja casca é utilizada em curtume e extração de tintura negra).

Não somente Fabiano mantém um contato direto com o seu mundo e põe-se a refletir: o menino mais velho também pode ser mencionado como sujeito ativo na sua expressão nordestina:

O menino mais velho estava descontente. Não podendo perceber as feições do pai, cerrava os olhos para entendê-lo bem. Mas surgira uma dúvida. Fabiano modificava a história e isto reduzia-lhe a verossimilhança. Um desencanto. Estirou-se e bocejou. Teria sido melhor a repetição das palavras. Altercaria com o irmão procurando interpreta-las. Brigaria por causa das palavras – e a sua convicção encorpava. Fabiano devia tê-las repetido. Não. Aparecera uma variante, o herói tinha-se tornado humano e contraditório. (*Ibidem*, p.68)

Retirado do capítulo “Inverno”, o fragmento apresenta o menino mais velho a escutar “as lorotas do pai”, uma briga em que Fabiano saíra vencedor. Em uma parte obscura da narrativa, o pai pôs-se a contar a história novamente. O menino percebeu a mentira e se decepciona. É interessante como o narrador usa uma linguagem diferente da que poderia ser utilizada por uma criança que não freqüentava a escola: como ela notou que o pai reduziu a “verossimilhança” da história? ; como ela pode pensar que apareceu uma “variante” na história? Também é notável o raciocínio do menino que vê a incoerência do pai e prefere uma ação que pudesse ter utilidade. Ele se relaciona diretamente com seu mundo e prevê uma conclusão para sua existência naquele instante: repetir palavras e procurar significados, ação esta muito explorada pela personagem em seu universo infantil.

Graciliano Ramos, assim, aproxima as personagens da linguagem dos letrados, dando ao ser sertanejo autonomia de pensamento e expressão. Contudo, também coloca em dúvida a validade do conhecimento, do domínio da linguagem, na vida prática. É o caso da personagem Tomás da bolandeira.

Seu Tomás da bolandeira era o representante mais próximo de Fabiano que tinha um nível maior de conhecimento e que, de certa forma, infundia respeito entre os sertanejos:

Certamente aquela sabedoria inspirava respeito. Quando seu Tomás da bolandeira passava, amarelo, sisudo, corcunda, montado num cavalo cego, pé aqui, pé acolá, Fabiano e outros semelhantes descobriam-se.

(...)

Em horas de maluqueira Fabiano desejava imita-lo: dizia palavras difíceis, truncando tudo, e convencia-se de que melhorava. Tolice. Via-se perfeitamente que um sujeito como ele não tinha nascido para falar certo. (*Ibidem*, p.22)

Seu Tomás tinha respeito entre os matutos pois tinha um domínio maior da linguagem. Podemos observar a importância que estes lhe atribuíam pelo seguinte período: “Fabiano e outros semelhantes descobriam-se”. O verbo descobrir tem como

um de seus significados o ato de “deixar (-se) à vista, pôr (-se) à mostra”, e os sertanejos que eram semelhantes a Fabiano eram introspectivos, pois, não falavam muito por saber que as palavras eram “perigosas”. Quando seu Tomás da bolandeira chegava, todos mostravam respeito e deixavam-se ver por ele, um matuto que – em suas visões – deteria maior poder sobre os outros por dizer “palavras difíceis”; e que, por conseqüência, os sertanejos “tirariam o chapéu”. Em horas em que fugia da normalidade exigida por seu meio, ou seja, “em horas de maluqueira”, em que poderia sonhar, Fabiano queria imitar seu Tomás, queria ser como ele. Porém, quando percebia a sua condição chegava à constatação: “ele não tinha nascido para falar certo”.

No episódio com o soldado amarelo, já comentado, a reflexão pode ir adiante: Fabiano tenta iniciar uma conversa com o representante do governo, procurando usar as palavras de Seu Tomás, mesmo que tais palavras não façam sentido na situação:

Fabiano atentou na farda com respeito e gaguejou, procurando as palavras de seu Tomás da bolandeira:

-Isto é. Vamos e não vamos. Quer dizer. Enfim, contanto, etc. É conforme. (*Ibidem*, p. 27)

Seu Tomás inspirava respeito, mas sua importância era relativizada pelo próprio Fabiano: ainda que consciente da importância dos estudos, ele não deixaria de analisar que de nada valeria a instrução quando a seca chegasse: seu Tomás seria castigado como todos os outros matutos pela natureza, mesmo tendo acesso a uma modalidade de linguagem socialmente prestigiada:

Lembrou-se de seu Tomás da bolandeira. Dos homens do sertão o mais arrasado era seu Tomás da bolandeira. Porquê? Só porque lia demais. Ele, Fabiano, muitas vezes dissera: - ‘seu Tomás, vosmecê não regula. Para que tanto papel? Quando a desgraça chegar, seu Tomás se estrepa, igualzinho aos outros.’ Pois viera a seca, e o pobre do velho, tão bom e tão lido, perdera tudo, andava por aí, mole. Talvez já tivesse dado o couro às varas, que pessoa como ele não podia agüentar verão puxado. (*Ibidem*, pp. 21, 22)

Acesso e domínio da palavra, então, não seriam as únicas ferramentas para a mudança de vida para os sertanejos, já que não evitariam a dor, o sofrimento e até mesmo a morte, no pensamento de Fabiano.

Além de seu Tomás da bolandeira como exemplo de sertanejo que transitava com facilidade em diferentes padrões de linguagem, temos Sinhá Terta, a benzedeira:

Para que um pobre da laia dele usar conversa de gente rica? Sinhá Terta é que tinha uma ponta de língua terrível. Era: falava quase tão bem como as pessoas da cidade. Se ele soubesse falar como sinhá Terta, procuraria serviço noutra fazenda, haveria de arranjar-se. Não sabia. Nas horas de aperto dava para gaguejar, e embaraçava-se como um menino, coçava os cotovelos, aperreado. Por isso esfolavam-no. Safados. (*Ibidem*, p.97)

Fabiano desejava falar como sinhá Terta, pois, ela “falava quase tão bem como as pessoas da cidade”. Fabiano acreditava que sabendo usar uma linguagem mais apurada, teria um emprego em uma fazenda em que não o “esfolariam”, ou seja, não o enganariam. Não possuindo domínio da linguagem, Fabiano gaguejava “e embaraçava-se como um menino, coçava os cotovelos, aperreado. Por isso esfolavam-no.” Na verdade, em seu pensamento, aqueles que possuíam domínio da linguagem e eram seus superiores eram uns “safados” que desejavam tirar-lhe vantagens por sua ignorância, por não ter o conhecimento de sinhá Terta e seu Tomás da bolandeira.

A desconfiança depositada nos padrões de Fabiano, por sua condição lingüística, é temática freqüentemente explorada em *Vidas Secas*:

Na palma da mão as notas estavam úmidas de suor. Desejava saber o tamanho da extorsão. Da última vez que fizera contas com o amo o prejuízo parecia menor. Alarmou-se. Ouvira falar em juro e prazos. Isto lhe dera uma impressão bastante penosa: sempre que os homens sabidos lhe diziam palavras difíceis, ele saía logrado. Sobressaltava-se escutando-as. Evidentemente só serviam para encobrir ladroeiras. Mas eram bonitas. Às vezes decorava algumas e empregava-as fora de propósito. Depois esquecia-as. Para que um pobre da laia dele usar conversa de gente rica? (*Ibidem*, pp. 96-97)

Os denominados “homens sabidos” sempre queriam aproveitar-se de sua dificuldade em compreender as “palavras difíceis” que “evidentemente só serviam para encobrir ladroeiras”. E, apesar de conceituá-las como palavras de efeito negativo as considerava “bonitas”. Seu desejo de saber era grande, mas, Fabiano sabia que “um pobre da laia dele” não poderia usar um discurso como os que a “gente rica” utilizava.

Dominar a palavra – significando, talvez, trânsito por diferentes linguagens - seria um meio de superar a condição em que viviam a família de Fabiano e sinhá Vitória, evoluindo e traçando novos objetivos e perspectivas. Porém, somente dominá-la não garantiria a sobrevivência, seria preciso saber utilizá-la em seu meio, dando-lhe utilidade prática em suas vidas. Esta poderia ser uma das temáticas existentes na apresentação da linguagem dos “roceiros” nesta obra: a necessidade de estudo, das habilidades da leitura e da escrita, pode ser verdadeira, mas não é suficiente.

É interessante notarmos, ainda, o diálogo estruturado entre os membros da família de Fabiano. A linguagem usada no meio familiar é fragmentada.

Não era propriamente conversa, eram frases soltas, espaçadas, com repetições e incongruências. Às vezes uma interjeição gutural dava energia ao discurso ambíguo. Na verdade nenhum deles prestava atenção às palavras do outro: iam exibindo as imagens que lhes vinham ao espírito, e as imagens sucediam-se, deformavam-se, não havia meio de dominá-las. Como os recursos de expressão eram minguados, tentavam remediar a deficiência falando alto. (*Ibidem*, pp. 63; 64)

Fabiano e sua mulher sinhá Vitória conversam no fragmento destacado. Contudo, não é uma conversa que obedeça às normas concebidas como tais: “eram frases soltas, espaçadas, com repetições e incongruências”. O discurso era “ambíguo”, ou seja, poderia levar ao equívoco, a mais de uma interpretação. Contudo, este tipo de etapa da comunicação não era relevante: “na verdade nenhum deles prestava atenção às palavras do outro”. Os seus recursos de expressão eram poucos e uma sucessão de imagens era formada sem uma conexão lógica, sem que eles pudessem “dominá-las”. Falavam alto, expressavam uma “interjeição gutural”, repetiam palavras

desarmonicamente para tentarem ser mais bem compreendidos. Apesar de não seguirem moldes do que é concebido como um diálogo, Fabiano e sinhá Vitória estabeleciam um certo grau de comunicabilidade e compreensão; mesmo sendo sua linguagem fragmentada e sem coesão nem coerência.

A ausência de nomes dos filhos despersonaliza-os, parecendo sugerir a marginalização a que estão sujeitos na sociedade. Porém, tal despersonalização não os faz inconscientes da importância do conhecimento e domínio das palavras. No capítulo “Festa”, os meninos se deparam com um ambiente urbano e se assombram com as coisas que lá existem, desconhecendo seus nomes. Temos a importância da palavra como enriquecimento de seus mundos infantis, como no episódio em que a palavra “inferno” surgira.

Agora olhavam as lojas, as toldas, a mesa do leilão. E conferenciavam pasmados. (...) Provavelmente aquelas coisas tinham nomes. O menino mais novo interrogou-o com os olhos. Sim, com certeza as preciosidades que esse exibiam nos altares da igreja e nas prateleiras das lojas tinham nomes. Puseram-se a discutir a questão intrincada. Como podiam homens guardar tantas palavras? Era impossível, ninguém conservaria tão grande soma de conhecimentos. Livres dos nomes, as coisas ficavam distantes, misteriosas. Não tinham sido feitas por gente. E os indivíduos que mexiam nelas cometiam imprudência. Vistas de longe, eram bonitas. Admirados e medrosos, falavam baixo para não desencadear as forças estranhas que elas porventura encerrassem. (*Ibidem*, pp. 83, 84)

Acostumados ao ambiente da roça, os meninos espantam-se ao depararem-se com a quantidade de objetos existentes na cidade. O universo amplia-se e o questionamento surge: tudo aquilo possuía um nome? “Como podiam homens guardar tantas palavras? Era impossível, ninguém conservaria tão grande soma de conhecimentos.” Atribuem às “preciosidades” dos altares da igreja, que deveriam ter nomes, grande admiração e espanto pelo mistério que poderiam conter: “Não tinham sido feitas por gente”, é o pensamento que lhes ocorre. E, eles percebem, mais uma vez, que ter conhecimento das palavras e das coisas da cidade é necessário e assustador.

E, finalmente, Baleia: a cachorra da família que possui ironicamente um nome de um mamífero aquático em pleno sertão brasileiro, também tem tolhido seu esforço de comunicação, por mais que se esforce para dialogar com sua dona:

Sentindo a deslocção do ar e a crepitação dos gravetos, Baleia despertou, retirou-se prudentemente, receosa de sapecar o pêlo, e ficou observando maravilhada as estrelinhas vermelhas que se apagavam antes de tocar o chão. Aprovou com um movimento de cauda aquele fenômeno e desejou expressar a sua admiração à dona. Chegou-se a ela em saltos curtos, ofegando, ergueu-se nas pernas traseiras, imitando gente. Mas sinhá Vitória não queria saber de elogios.

- Arreda!

Deu um pontapé na cachorra, que se afastou humilhada e com sentimentos revolucionários. (*Ibidem*, p.39)

Podemos notar que o narrador atribui à cadelinha ações e sentimentos como retirar-se “prudentemente”, observar “maravilhada”, “aprovar” com a cauda, “desejar” expressar admiração, “imitar” gente, afastar-se “humilhada” e ter “sentimentos revolucionários”, que podem surpreender o leitor: apesar de não saber falar, a cachorra possuía uma linguagem própria e significativa.

Vidas Secas revela uma família de retirantes pela *linguagem*. Os lampejos de uma linguagem estruturalmente coerente e coesiva são as tentativas diversas espalhadas pelo romance: os fragmentos oracionais, os pensamentos expostos pelo discurso indireto livre vão se encaixando como em um quebra-cabeça, na medida em que os capítulos vão se desenrolando. A “anemia da linguagem” vai aos poucos desaparecendo: no capítulo inicial, “Mudança”, temos uma família que marcha em quase total silêncio, procurando por vida; durante a vivência de fatos cotidianos, a consciência lingüística e social, os sonhos, as descobertas e as decepções vão tomando forma em gestos, expressões e pensamentos; no capítulo intermediário, “Inverno”, as palavras se encontram, não formando um todo comunicativo, mas, há a tentativa deste. Por fim, em “Fuga”, a linguagem se expande: a conversa entre Fabiano e sinhá Vitória concretiza o domínio tão distante da linguagem e “as palavras de sinhá Vitória encantavam” o marido. Aqueles que eram somente “bípedes”, “indivíduos

parados”, relatados na carta de Graciliano a Heloísa, “quatro sombras” sem vida, se transformaram numa verdadeira família a partir do uso da linguagem em plena força comunicativa: planejam e sonham com o futuro, habilitados a serem “gente” no mundo.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise das quatro obras gracilianas iniciais e do arranjo da linguagem em *São Bernardo* e *Vidas Secas* pôde nos proporcionar uma melhor compreensão do trabalho artístico de Graciliano Ramos.

O ser humano e não a natureza regional é o foco das obras, que provocam uma reflexão ontológica e original: focaliza-se, legitima-se e consagra-se a *linguagem sertaneja*; ou melhor, o “olho torto” de Graciliano enxerga novos horizontes: a dualidade psicológica do homem (o bem e o mal do caeté Paulo Honório); o seguimento das regras do sistema social (que o caeté João Valério teria que seguir melancolicamente); a decadência desta sociedade e as conseqüências que o indivíduo sofre por estar nela (como Luís da Silva que se viu obrigado a aceitar a existência concomitante de um selvagem caeté e um pacato funcionário público internamente); a marginalização que esta sociedade faz e a circularidade a que estão submetidos os marginalizados (Fabiano e família). São todos temas universais que se particularizam, porém, pelo arranjo da linguagem graciliana.

Graciliano estiliza a linguagem nordestina em sua ficção, tornando literário o que por muito tempo foi visto como popular; e, como tal, desqualificado. Além disso, a realidade e a ficção mesclam-se denunciando um Brasil sertanejo paradoxalmente falho e rico culturalmente. Ao lermos suas obras, é como se fôssemos o Menino de Cabeça Pelada, Raimundo, que sai de seu mundo imperfeito, mergulha num mundo de ficção e volta para as suas obrigações, com lembranças e lições de Tatipirun.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOSI, Alfredo. A escrita do testemunho em Memória do Cárcere. In: GRACILIANO RAMOS: MEMÓRIA E HISTÓRIA. *Texto apresentado em mesa-redonda na USP*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 22 out.1992. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141995000100020*>. Acesso em: 20 set. 2006.

SILVA, Álvaro Costa e. *Um poeta com faro - Biografia romanceada de Augusto Frederico Schmidt revela suas facetas de editor, político, empresário e botafoguense*. *Jornal da Poesia Online*, 09 abr. 2005. Disponível em: <www.revista.agulha.nom.br/afs2.html>. Acesso em: 10 jul. 2007.

LINS, Álvaro. Julgamento crítico. *Graciliano Ramos, trechos escolhidos.*: Antonio Cândido Souza. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1961.

JUNIOR, Benjamin Abdala. *50 anos sem Graciliano*. In: *Revistas Princípios*, nº 68/2003. Disponível em: <http://www.vermelho.org.br/museu/principios/anteriores.asp?edicao=68&cod_not=287>. Acesso em: 07 jun. 2006.

RAMOS, Graciliano. *Histórias Agrestes* (antologia), Edição de Ouro, RJ, 1967, p.82.

PÓLVORA, Hélio. *Graciliano Ramos: escritor engajado*. Disponível em: <http://jornaldecontos.com/ensaios_graciliano.htm>. Acesso em 13 ago. 2007.

ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Klick Editora, São Paulo, 1997.

COELHO, Nelly Novaes. Solidão e luta em Graciliano Ramos. In: _____. *Tempo, solidão e morte*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura / Comissão de Literatura, 1964. (Ensaio, 33).

CARPEAUX, Otto Maria. Visão de Graciliano Ramos. In: *Angústia*. Record, SP: 1998.

VIDAS SECAS. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/vicnlf/anais/caderno04-01.html>>. Acesso em: 18 set. 2007.

VIDAS SECAS. Disponível em: <<http://www.geocities.com/gracilianoramos>>. Acesso em: 14 out. 2006.

CRÍTICOS E ARTISTAS DO MODERNISMO. Disponível em:
< http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_IC/>. Acesso em: 05 agos.
2007.

7. BIBLIOGRAFIA

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. Cultrix, SP, 1994.

SOUZA, Antonio Cândido. Os bichos do subterrâneo. In: *Tese e antítese*. Edusp, SP: 1978.

_____. *Graciliano Ramos – trechos escolhidos*. Livraria Aguiar, SP: 1961.

FILHO, Adonias. Volta a Graciliano Ramos. In: *Insônia*. Martins Fontes, SP: 1972.

JUNIOR, Benjamin Abdala. *50 anos sem Graciliano*. Revista Princípios, 68/2003.

ASSIS, Brasil. *Graciliano Ramos*. – ensaio. Organização Simões Editora, RJ: 1962.

RAMOS, Graciliano Ramos. *Alexandre e outros heróis*. Record, 26ª ed., RJ: 1986.

_____. *Angústia*. Record, 48ª ed., RJ / SP: 1998.

_____. *Caetés*. Martins, 10ª ed., SP: 1972.

_____. *Cartas*. Record, 3ª ed., RJ: 1982.

_____. *Linhas Tortas*. Martins, 5ª ed., SP: 1972.

_____. *Infância*. Record, RJ/SP: 1995.

_____. *Insônia*. Martins, SP: 1972.

_____. *Memórias do Cárcere*. Record, v. 1, 38ª ed., RJ /SP: 2001.

_____. *Memórias do Cárcere*. Record, v.2, 17ª ed., RJ/SP: 1984.

_____. *São Bernardo*. Record, 67ª ed., RJ /SP: 1997.

_____. *Viagem*. Record, 14ª ed., RJ/SP: 1984.

_____. *Vidas Secas*. Record, 77ª ed., RJ/SP: 1999.

_____. *Viventes de Alagoas*. Record, 14ª ed., RJ/SP:1984.

PÓLVORA, Hélio. *Graciliano, Machado, Drummond e outros*. Livraria Francisco Alves Editora AS, RJ: 1975.

LAFETÁ, João Luiz. O mundo à revelia. In: *A dimensão da noite*. Duas Cidades, RJ: 2004.

LAJOLO, Marisa. "Machado, Graciliano e Rubem Fonseca: diferentes itinerários do escritor brasileiro". In: *Towards Socio Criticism (Selected proceedings of the conference "Luso Brazilian Literatures, a socio-critical approach")*. Arizona State University. Center for Latin American Studies.

ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Klick Editora, SP: 1997.

MARINHO, Maria Celino. *A imagem da linguagem na obra de Graciliano Ramos*. Humanitas, SP: 2000.

MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira através dos textos*. Cultrix, SP: 2000.

CARPEAUX, Otto Maria. Visão de Graciliano Ramos. In: *Angústia*. Record, SP: 1998.

PINTO, Rolando Morel. *Graciliano Ramos: autor e ator*. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1962.

MARTINS, Wilson. Graciliano Ramos, o Cristo e o Grande Inquisidor. In: *Caetés*. Martins, SP: 1972.

Disponível em: <<http://www.graciliano.com.br>> Site oficial da família de Graciliano Ramos. Acesso em junho de 2007.

