

ARTIGOS

A Vida, Um Fiapo

*Luiz Costa Lima*¹

Resumo: Constata-se a insuficiência das categorias de realismo e documento para avaliar os dilemas de Graciliano Ramos relacionados à escrita. E verificam-se na fortuna crítica do autor, em vez de um bloco maciço convencional, vias contrárias à presença do realismo incontestado, que apontam para a inegável manobra ficcional do significado do ciúme de Paulo Honório e do silêncio que acompanha a vida e a morte de Baleia. Estes são os polos dentro dos quais a suposta unicidade do realismo de Graciliano é carcomida, o que permite apontar para o lugar particular de Graciliano Ramos no âmbito da tradição literária brasileira ligada ao regionalismo.

Palavras-chave: Realismo. Documento. Fortuna Crítica. Baleia. Paulo Honório.

Abstract: This article points out the inadequacy of the categories of realism and document to evaluate the Graciliano Ramos's dilemmas related to writing. And suggest that there are in critical fortune of the author instead of a solid block conventional undermining the undisputed presence of realism contrary ways that defies generic definitions of Ramos's realism, pointing to the undeniable fictional maneuver on the meaning of jealousy from Paul Honorius and the silence that follows the life and death of whale. These are the poles within which the supposed uniqueness of Graciliano's realism is rotten, which lets us point to his particular place within the Brazilian literary tradition linked to regionalism.

Keywords: Realism. Document. Critical Fortune. Baleia. Paulo Honório.

¹ Professor emérito da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), é autor de mais de vinte livros. Entre estes, *História. Ficção. Literatura* (2006) e *Trilogia do Controle* (2007).

Na década de 1930, a literatura brasileira conheceu a irrupção do romance nordestino. Vinculado aos modos perversos da exploração da terra, pela imensa desigualdade social que o latifúndio, o engenho de açúcar, depois a usina, implicavam, de cunho decididamente ideológico, passou a ser conhecido, nas histórias da literatura nacional, como o regionalismo neorrealista.

Dele faziam parte autores que, em alguns casos, permaneceram conhecidos apenas por suas obras de estreia. É o que sucede com José Américo de Almeida, com *A Bagaceira* (1928), Raquel de Queiroz, com *O Quinze* (1930) e Amando Fontes, com *Os Corumbas* (1933). A estes se acrescentavam nomes que publicaram por toda a vida – José Lins do Rego e Jorge Amado, estreantes em 1932, respectivamente com *Menino de engenho* e *País do carnaval*. O ciclo era completado por Graciliano Ramos, de produção numericamente modesta – à sua obra estritamente novelesca composta por *Caetés* (1933), *São Bernardo* (1934), *Angústia* (1935), *Vidas secas* (1938), acrescentar-se-iam o livro de contos, *Insônia* (1947), suas primeiras memórias, *Infância* (1945), e as terríveis recordações de sua prisão como comunista – o que então não era –, durante o Estado novo varguista, nas *Memórias do cárcere* (4 volumes, 1953). Mesmo que se acrescentasse a reunião de crônicas, com destaque para o póstumo *Vivente das Alagoas* (1962) e os relatos infantis (*Alexandre e outros heróis*, 1962), a obra de Graciliano não deixa de se distinguir da produção dos romancistas mais prolíficos de sua geração, José Lins e Jorge Amado, seja por não se diluir progressivamente, seja por não se entregar ao gosto do mercado. De qualquer modo, tais critérios ainda são demasiado rasteiros para que assinalem sua singularidade.

Não se trata de negar a vinculação nordestina quer de sua prosa ficcional, quer de suas primeiras memórias. Sua base nordestina só se estenderá por outras regiões a partir da macabra experiência no porão do navio que o transporta, junto com outros presos políticos, para o Rio de Janeiro, e os anos de cárcere que sofre, sem direito a um processo judicial. O cárcere na Ilha Grande só cessa pela interferência de amigos influentes, como José Lins, e pela ajuda desinteressada de uma figura humana da grandeza do advogado Sobral Pinto.

Se não se pretende negar o indiscutível, importa pensar se sua obra concentra-se no *raio realista* de seus companheiros de região. Para fazê-lo, convém antes estabelecer o que se entende por raio realista. Vale então recordar a distinção que Lukács (1960) estabelecia, a partir do romance francês do século XIX e estendia à prosa a ele contemporânea, entre realismo e naturalismo. O realismo correspondia ao romance exemplar, tendo seu clássico em Balzac, porque apresentaria a estrutura socioeconômica da conjuntura histórica representada no enredo, ao passo que o naturalismo, primeiramente tipificado por Zola, contentava-se com seus traços de superfície. Nos seus próprios termos: (realismo e naturalismo supõem)

a presença ou ausência de uma hierarquia entre os traços próprios aos personagens representados e as situações em que se acham postos esses personagens. [...] É secundário que o princípio comum de todo naturalismo, ou seja, a ausência de seleção, a recusa da hierarquização, apresente-se como submissão ao meio (primeiro naturalismo), como atmosfera (naturalismo tardio, impressionismo, também o simbolismo), como montagem de fragmentos da realidade efetiva, em estado bruto (neorealismo), como corrente associativa (surrealismo), etc. (LUKÁCS, 1960, p. 61).

Apesar da enorme extensão temporal dada ao par antagônico, nenhum dos dois termos é apropriado para Graciliano. Qual a razão de negá-lo? Não é pela designação de realista que tem sido conhecido entre seus companheiros de geração? E a denominação “realismo” não é ainda hoje considerada por muitos críticos como elogiosa?

Em favor da agilidade argumentativa, recorde-se a cena capital de seu romance de estreia. Como seu título insinua, o protagonista João Valério se propõe a compor um romance histórico, que teria por base os índios caetés, os habitantes originais do atual estado de Alagoas. Mas a distância entre os modos de vida de um modesto funcionário de uma cidadezinha interiorana e do que teria sido próprio dos indígenas, já então dizimados, leva a proposta de romance histórico ao fracasso.

Há muitos anos, eu interpretava o fracasso do personagem como a encenação irônico-zombeteira por Graciliano do que se fizera, entre nós, com Gonçalves Dias e Alencar: a criação literária de uma fantasia indigenista. Hipótese bastante diversa só me veio à cabeça ao reler, há poucos anos, o *Memórias do cárcere*. Descrevendo as atrocidades que via serem cometidas ou que lhe contavam, Graciliano observava que, para infelicidade sua, era escritor em um país em que “essas coisas – as cenas expostas nos romances – eram vistas com atenção por uma pequena minoria de sujeitos mais ou menos instruídos *que buscavam nas obras de arte apenas o documento*” (RAMOS, 1979, p. 132-133, grifo meu).

A interpretação que então dera ao *Caetés* se invertia por completo: que miséria a deste país em que os poucos mais ou menos instruídos só veem na obra de arte o documento. E o que teriam sido *Os Timbiras*, *O Guarani* e *Iracema* senão tentativas de documentar, por certo imaginativamente, a vida das populações primitivas do país e/ou sua aproximação com o branco conquistador? Já, portanto, em seu primeiro romance, por certo ainda distante da qualidade de sua ficção realizada, Graciliano intuía haver algo errado na apreciação literária vigente em seu país. Mas, contra essa segunda leitura, não era precisamente o *documento* que aparecia, para um crítico contemporâneo conhecido como Lukács, como característica da obra realista? E em que a valorização do documento varia quanto ao critério mais recente que louva a obra como *testemunho* de uma desastrosa situação social? Seria irrelevante a diferença que se pretendesse fundada em o louvor do documento supor o respaldo marxista, o que não mais sucede no realce do testemunho. Ora, como Graciliano foi reconhecido como um escritor realista, a correta seria a minha primeira leitura do *Caetés*. E era como documento que eu mesmo lia o *São Bernardo* em meu livro de estreia, *Por que literatura* (1966).

Por sorte dos leitores de Graciliano, sua interpretação grosseira foi ultrapassada pela leitura que Abel Barros Baptista (2005) fez de *São Bernardo*. De seu estudo exemplar, destaco duas passagens capitais. Na primeira, é ressaltada a excelência do capítulo 19. Paulo Honório

e Madalena haviam se casado há pouco. Mas, como assinala o crítico português, o pequeno intervalo entre a cena do casamento e o capítulo destacado, e o fato de ser o livro escrito *a posteriori* são indicativos de que a felicidade durara bem pouco. Sentia-se Paulo Honório não só agredido pelas disposições progressistas tomadas por Madalena como enciumado de todos. A matéria do capítulo não faz, contudo, que o romance assuma a forma de recordação, como, de acordo com os moldes realistas, deveria estar. Já a leitura atenta da abertura expõe sua discordância:

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. – E, falando assim, compreendo que perco o tempo. Com efeito, se me escapa o retrato moral de minha mulher, para que serve esta narrativa? Para nada, mas sou forçado a escrever (RAMOS, 2012, p. 117).

As brigas contínuas, o suicídio de Madalena, a separação então dolorosa, tudo isso já se dera. No entanto, o segundo parágrafo aparece com verbos no presente, a terminarem com a cláusula “sou forçado a escrever”. “Forçado por quê? Qual a força que o impele ou obriga a escrever? [...] Forçado a escrever mesmo sabendo de antemão que nunca atingirá o retrato moral de Madalena, ou forçado a escrever para o procurar, sem critério viável para aferir o êxito da busca?”, pergunta-se o crítico (BAPTISTA, 2005, p. 111-112). E o capítulo prossegue com a observação da alternância dos tempos verbais: “La fora os sapos arengavam, o vento gemia, as árvores do pomar tornavam-se massas negras. – Casimiro!” (RAMOS, 2012, p. 118).

Com a entrada de Casimiro Lopes, os verbos passam para o presente. Mas a ação narrada decorre no presente ou no passado? [...] Tudo se esclarece, então: os verbos no presente dão conta da presença do passado no presente (BAPTISTA, 2005, p. 113).

A frase, simples e incisiva, é suficiente para decretar a insuficiência do realismo. Que testemunha a substituição do tempo verbal, o presente ocupando o lugar do passado, senão que a recordação não se confunde

com o tempo da memória, pois o tempo que efetivamente vigora é o tempo da narrativa?

A segunda passagem que destaco completa o desmonte do realismo. Até aqui ainda podíamos entender o ciúme como decorrência da diferença dos níveis de cultura do casal. Mais precisamente, do “sentimento de propriedade” do macho sertanejo. Sem que se refira a um momento específico do relato senão que a seu todo, escreve o crítico:

O ciúme não é variante da desconfiança ou do sentimento de propriedade imputáveis à profissão, mas uma paixão que não depende delas, que até as contraria, e que radicalmente se liga ao sentimento amoroso, que já levara Paulo Honório a fazer algo diverso do que projetara... (BAPTISTA, 2005, p. 125).

O que vale dizer: o ciúme não se encaixa em uma cadeia de causas e efeitos que efetuará o transporte para o plano da linguagem do que já se dera na sociedade, matéria-prima do romance. O ciúme nos lança noutro plano que não o da mera transmissão da realidade. Por isso, o *São Bernardo*, como toda ficção de qualidade, não se restringe a ser documento ou testemunho de algo que já antes dela existia.

Até este momento, demos a entender que o ensaio de Abel Barros Baptista (2005) estabeleceu um dique contra a interpretação habitual de Graciliano Ramos. Procuo a seguir mostrar que, sendo correta, essa ainda é uma compreensão parcial. Para mostrá-lo, recorro a umas mínimas passagens que Antonio Candido (1992) dedicou a *Vidas secas*.

A primeira ressalta a singularidade do escritor alagoano entre seus companheiros “regionalistas.” Para fazê-lo, recorda a formulação de Aurélio Buarque de Holanda (apud CANDIDO, 1992, p. 102): “Cada uma das obras de Graciliano Ramos (é) um tipo diferente de romance”. E daí parte para refletir sobre *Vidas secas*. Aproveitando agora uma observação de Lúcia Miguel Pereira, Candido acentuava “a força de Graciliano ao construir um discurso poderoso a partir de personagens quase incapazes de falar, dada à rusticidade extrema, para os quais o

narrador elabora uma linguagem virtual a partir do silêncio” (PEREIRA apud CANDIDO, 1992, p. 104-105, grifo meu).

Na verdade, na rusticidade de toda a curtíssima narrativa, a falta de palavras é quase a regra absoluta. O tratamento da falta, contudo, apresenta uma diferença básica: se o proprietário da fazenda abandonada, a que chegam os retirantes, Fabiano, sua família e a cachorrinha Baleia, não tem do que se queixar, nem por isso deixa de gritar e dar ordens. O que ele tem a dizer é nada, pois Fabiano é um vaqueiro exemplar. Mas os desaforos são a linguagem do dono da terra. Do mesmo modo, se o Soldadinho amarelo e a guarnição a que pertence têm poucas palavras em reação ao “desacato à autoridade” de que acusam Fabiano, em troca as pancadas com que malham suas costas e a prisão a que o recolhem são a linguagem da autoridade. Portanto, ainda que sejam escassas suas palavras, o senhor das terras e as autoridades policiais não precisam de muitas. A semiologia brutal do mando as substitui. Em troca, que palavras tem Fabiano para contestar ao pedido de uma cama razoavelmente decente por sinhá Vitória? Que palavras tem a mulher quanto às perguntas dos dois pequenos filhos? Como o mais velho podia expressar a admiração pelo pai em sua plena roupagem de vaqueiro senão tentando cavalgar o bode velho? A família de Fabiano, em suma, está reduzida a umas mínimas palavras, que não têm o apoio dos sinais de mando.

O silêncio que habita o humano sem posses prolonga-se até à cachorrinha Baleia e nela alcança seu auge. A ausência de palavras na cena de sua morte é um dos maiores capítulos da literatura brasileira. Por temer que os sinais da doença que nela se manifestavam indicassem que ela estivesse hidrofóbica, Fabiano, para proteger os filhos de serem contagiados, persegue-a, para matá-la. Mas o tiro que dispara não é mortal; entre surpresa e espantada, a cachorrinha se arrasta. O capítulo “Baleia” é quase tão só formado pela lenta agonia do animal. Baleia procura fugir, ou se esconder, ou escapar dos sinais da morte que dela se avizinham.

Podemos mesmo estabelecer, do ponto de vista de disponibilidade de linguagem, uma hierarquia entre os personagens. Para o fazendeiro e os policiais, muito poucas palavras são suficientes, pois, sob a forma de gritos e pancadas, os sinais de mando são bastantes. Para Fabiano e sua família, a espoliação, a falta, a fuga (da seca e, sempre que possível, dos outros homens), dão lugar ao resmungo aflito ou raivoso, com que fala o silêncio. Para Baleia, enquanto esteve saudável, o silêncio tem o cheiro dos preás, que, caçados por ela, diminuía a fome dos retirantes, ou se exprime nas brincadeiras em que se envolve com as crianças. À medida que a morte dela se aproxima, o silêncio se confunde com o negror que se espalha a seu redor, com a fantasia que nela cresce, antes que os urubus venham bicar seus olhos mortos: “Baleia queria dormir. Acordaria feliz, num mundo cheio de preás” (RAMOS, 1953, p. 109).

Em suma, se houve um tempo em que a crítica considerava incontestemente a presença do realismo em Graciliano Ramos, a partir da abordagem de Abel Barros Baptista (2005) podemos voltar atrás e verificar que, em vez de um bloco maciço, a crítica anterior já mostrava vias contrárias ao que a tradição postulava. Apenas considerando *São Bernardo* e *Vidas secas*, a compreensão do significado do ciúme de Paulo Honório e o silêncio que acompanha a vida e a morte de Baleia são os polos dentro dos quais a suposta unicidade do realismo de Graciliano é carcomida.

Rio, novembro, 2012.

REFERÊNCIAS

BAPTISTA, Abel Barros. *O Livro agreste*. Ensaio de curso de literatura brasileira. Campinas: Editora Unicamp, 2005.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*. Ensaio sobre Graciliano Ramos. São Paulo: Editora 34, 1992. Edição original: 1956.

LUKÁCS, Georg. *Wider den missverstandenen Realismus*. Trad. de Maurice Gandillac. *La signification présente du réalisme critique*. Paris: Gallimard, 1960. Edição original: 1958.

RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 92. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2012. Edição original: 1934.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1953. Edição original: 1938.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1979. Edição original: 1953. v. 3.