

Santa Barbara Portuguese Studies, 2nd Ser., Vol. 12, 2022

Número dedicado a Graciliano Ramos

Novembro 2022

INTRODUÇÃO

Para o organizador deste volume, os romances de Graciliano Ramos estarão associados para sempre às aulas do professor Abel Barros Baptista na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas de Lisboa – Universidade Nova, ano acadêmico 2001-2002. Encontros semanais de leitura rigorosa e inquieta do romance *São Bernardo*, intercalados de humor e argúcias. Naquelas aulas magistrais, concretizava-se a famosa frase de Italo Calvino sobre os clássicos como obras que nunca terminam de dizer. A análise meticulosa de *São Bernardo* e o humor do professor Abel Barros Baptista ficam comigo, alguns anos depois, como decisiva etapa de formação.

Um agradecimento especial vai à professora Élide Valarini Oliver pela oportunidade de organizar este número da revista *Santa Barbara Portuguese Studies*. Espero que a variedade de abordagens aqui representadas – da influência da literatura de cordel às teorias pós-coloniais, da eco-crítica aos diálogos entre literatura e cinema – possa despertar interesse e gerar novas perguntas para os leitores e os estudiosos de Graciliano Ramos.

Os oito ensaios que constituem este volume expandem a bibliografia crítica sobre obras específicas do escritor alagoense (*Caetés*, *Angústia*, *São Bernardo*, *Vidas secas*, *Histórias de Alexandre*); refletem sobre as relações entre ideologia e escrita (Ana Amélia de Melo), sobre o uso de tradições literárias populares (a literatura de cordel) para construir camadas de sentido e de questionamento do ato do *fazer* literário (Fabio Cesar Alves), sobre a rede de relações com figuras da modernidade como a do naufrágio e da antropofagia oswaldiana (Roberto Vecchi), sobre a suposta inverosimilhança da complexa personagem de Paul Honório (Franklin Farias Morais), o legado moral da cachorra Baleia (Tracy Devine Guzmán), a “poética do silêncio” do romance *Vidas secas* e sua célebre adaptação cinematográfica (Marcia Fantí Negri), a metáfora da ferida (Gabriel Chagas), e as presenças “fantasmáticas” em Graciliano Ramos e Cornélio Penna. A leitura integral do volume permite acompanhar as várias etapas da escrita e do pensamento do autor. Os temas “fortes” de Graciliano Ramos (o autoritarismo, a ruralidade áspera nordestina, a angústia incomunicável) estão aqui presentes e repensados, juntamente com ensaios de cariz mais teórico, contribuindo para fazer deste volume um verdadeiro *Companion* (na tradição anglo-saxônica) da literatura graciliana

Em “Graciliano Ramos: Literatura e militância”, **Ana Amélia de Melo** oferece uma síntese das posições do autor sobre o tema do engajamento do escritor na sociedade. Criticando o “romance introspectivo” brasileiro – “uma literatura presumidamente misteriosa, sombria, infernal, que abusa das palavras mistério, sombra e inferno” segundo as palavras do próprio Graciliano proferidas em discurso público – o escritor alagoense defendeu a crucial importância de retratar condicionamentos ambientais e materiais na criação de seus personagens. De Melo nos acompanha através das várias etapas da militância de Graciliano no PCB e põe ênfase na defesa do autor para alcançar uma escrita literária “autônoma” e depurada pela “ruminação” autoral.

O segundo ensaio do volume (“O cordel de Graciliano e as astúcias do poeta”) mostra a confluência de tradições cultas e populares na escrita de Graciliano Ramos. Para Graciliano, a literatura de cordel não foi apenas uma fonte de enredos; como **Fabio Cesar Alves** nos mostra, Graciliano fez um uso sofisticado de materiais populares. Alves reconhece e ilumina a dimensão teórica implícita no aproveitamento de materiais narrativos orais e folclóricos. Em jogo, estaria uma reflexão sobre “as noções de autoria, originalidade, homogeneidade dos materiais, verossimilhança e distinção entre os códigos oral e escrito” (Alves).

A partir da discussão sobre o “reuso” de elementos caracterizantes a modernidade *sensu lato* e a modernidade brasileira em particular, em “Mexendo nos *Caetés*: Graciliano e os fetiches do discurso pós-colonial”, **Roberto Vecchi** lê *Caetés* como texto “da modernidade periférica” em que os anacronismos implícitos na estratégia metanarrativa do livro desvelam o emaranhado de arcaico e moderno em jogo na modernidade à brasileira.

Franklin Farias Moraes (“A irônica reversão do declínio: *São Bernardo* (1934) de Graciliano Ramos”) oferece uma pontual e detalhada análise da figura do narrador do romance, dialogando com uma constelação de juízos críticos sobre a figura agreste de Paulo Honório.

A seguir, três ensaios são dedicados a *Vidas secas*. No primeiro, “The ecological legacies of Baleia’s moral life”, **Tracy Devine Guzmán** lê Baleia como figura precursora de debates contemporâneos sobre direitos não-humanos, sustentabilidade e Antropoceno. **Marcia Fanti Negri**, em “Performance of the land in *Barren Lives* and *Vidas secas*: The poetics of silence in Brazil”, reflete sobre a “estética do silêncio” à luz da categoria de “necropolítica” proposta por Achille Mbembe. Em “No avesso da seca, as feridas de uma linguagem impossível: uma análise comparativa de *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, e *O avesso da pele*, de Jeferson Tenório”, **Gabriel Chagas** tece uma linha temática de continuidade entre dois romances ligados por uma profunda meditação sobre a relação entre linguagem, poder e resistência.

Fecha o volume “Encenações da morte e do luto em *Angústia e Fronteira*” de **Guilherme Zubaran de Azevedo**, um ensaio que recupera a categoria de luto freudiano e a imagem do fantasma como dispositivo da memória de uma humanidade ultrajada na história do país.

Como Antonio Candido já ressaltava no ensaio “Cinquenta anos de *Vidas secas*” (1988), (e de acordo com Carpeaux), Graciliano Ramos é “o grande clássico” duma narrativa “cheia de neo-românticos e neo-barrocos”. Além do “estilo parcimonioso” de Graciliano, Candido comentava a capacidade do escritor para “alargar o território literário”, mencionando em particular a invenção da personagem Baleia. Este volume quer prestar homenagem a essa voz clássica, inquieta, rigorosa, que nos permite repensar a literatura, a narrativa brasileira, a modernidade brasileira e seus conflitos entre poderes autoritários e aspirações individuais e coletivas.

Nicola Gavioli

GRACILIANO RAMOS: LITERATURA E MILITÂNCIA

Ana Amélia de Melo

Universidade Federal do Ceará

Resumo: Em 1945, o escritor alagoano Graciliano Ramos registra-se como membro do Partido Comunista Brasileiro ao lado de outros escritores. O momento de entusiasmo e redemocratização, entretanto, dura apenas até 1947, quando o PCB perde seu registro. Os vínculos de Graciliano com o partido, porém, permanecem intensos até seu falecimento em 1953. Como parte de sua militância, Graciliano participa da Associação Brasileira de Escritores (ABDE). Neste artigo, busco refletir sobre o significado desse engajamento do escritor e sobre a forma como ele compreendia a relação entre autonomia literária e compromisso político. Para isso, utilizo aqui os textos políticos, discursos e escritos publicados em jornais e revistas.

Palavras-chave: Graciliano Ramos, Partido Comunista Brasileiro, ABDE

Abstract: In 1945 the writer from Alagoas, Graciliano Ramos, registered himself as a member of the Brazilian Communist Party along with other writers. The moment of enthusiasm and redemocratization, however, only lasts until 1947, when PCB loses its registration. Graciliano's ties to the party, however, remained strong until his death in 1953. As part of his militancy, Graciliano participates in the Associação Brasileira de Escritores. In this article, I seek to reflect on the meaning of this writer's engagement and on how he understands the relationship between literary autonomy and political commitment. For that, I use here political texts, speeches and writings published in newspapers and magazines.

Keywords: Graciliano Ramos, Brazilian Communist Party, ABDE

I

Em 14 de fevereiro de 1943, foi fundada no Rio de Janeiro a Associação Brasileira de Escritores, conhecida como ABDE. Entre os signatários do estatuto de fundação, estava Graciliano Ramos junto a 26 outros escritores, entre eles Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Aurélio Buarque de Holanda, Astrojildo Pereira, Marques de Rabelo. Os objetivos da entidade encontravam-se expostos no primeiro parágrafo do documento. Entre outras metas, estabelecia-se que a associação tinha “a finalidade de, contribuindo para o desenvolvimento cultural do país, defender os direitos fundamentais do indivíduo intelectual e zelar pelos interesses dos escritores brasileiros [...]”.¹ Abertamente, a entidade se propunha a zelar pelos interesses profissionais de escritores. Um dos temas mais debatidos seria justamente a estipulação de valores e percentual para pagamento de direitos autorais. Vale dizer que as atividades da Associação não se limitavam às seções do Rio e São Paulo; é possível identificar nos boletins da entidade a existência e funcionamento de seções em Pernambuco, Ceará, Pará, Piauí, Sergipe, Bahia, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul.² Originalmente voltada para os interesses profissionais de literatos, a Associação, nascida no contexto de repressão e censura política estadonovista, logo se transformará num espaço de debates e críticas ao governo. O formalismo do estatuto inaugural estritamente considerado não deixa entrever o que, de fato, era a ABDE.

Graciliano Ramos mantinha fortes vínculos com a ABDE, chegando a ocupar por duas vezes o cargo de presidente da Associação, durante 1951 e 1952, e, além disso, era também militante ativo do Partido Comunista. Segundo seu biógrafo Dênis de Moraes, a direção da Associação teria sido assumida a pedido do Partido.³ Neste artigo, procuro refletir sobre essa dupla militância do escritor alagoano, especialmente sobre sua compreensão do papel do escritor e da literatura na sociedade brasileira nos anos 1940 e 1950.

Recentemente, alguns historiadores têm analisado a militância política de Graciliano e a relação desta com a sua literatura.⁴ É frequente a comparação com o escritor Jorge Amado, pelas trajetórias

¹ Estatuto da Associação Brasileira de Escritores, Rio de Janeiro 12 de fevereiro de 1943.

² Boletim Mensal de Literatura, ABDE, n. 1, agosto de 1949. CEDEM/UNESP.

³ Dênis de Moraes. *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1996, p. 278.

⁴ Julia M. Barbosa, *Militância política e produção literária no Brasil (dos anos 30 aos anos 50): as trajetórias de Graciliano Ramos e Jorge Amado e o PCB*. UFF, Niterói, Rio de Janeiro, 2010. (Tese de Doutorado em

militantes de ambos no Partido Comunista e na ABDE. Esse duplo ativismo nos leva a refletir sobre o grau de autonomia do campo literário para definir suas fronteiras e suas relações com a política. Como caracterizar, por exemplo, a situação do escritor alagoano frente às exigências da militância? Entre os escritores engajados, é possível definir aqueles que, em nome da política e do que consideram suas responsabilidades, comprometem sua criação com as decisões político-partidárias. Por outro lado, é possível identificar, dentro desse mesmo grupo de intelectuais engajados, aqueles que se posicionam como uma consciência crítica e que militam, mas não empenham sua arte nas diretrizes partidárias.⁵ Considero que essas definições podem ajudar a compreender a posição militante de Graciliano e o lugar de sua escrita.

II

Não é meu objetivo traçar uma biografia do escritor alagoano, entretanto, faz-se necessário ressaltar a relação de Graciliano com a política. Este envolvimento teve início efetivo a partir de 1926, quando o escritor foi escolhido para ocupar o cargo de presidente da Junta Escolar de Palmeira dos Índios (1926-1928). Em seguida, ele foi eleito prefeito dessa cidade, exercendo seu mandato até 1930. De 1924 a 1926, antes de ocupar o cargo de prefeito, Graciliano trabalhou no comércio e, nos intervalos, escrevia. No entanto, por seu conhecido autodidatismo, bem como sua preocupação com o ensino, sua frequente organização de cursos de língua portuguesa e sua aproximação com as elites locais, foi escolhido para a direção da Junta Escolar, como afirmado anteriormente. A tarefa seria realizada com dificuldade, pela falta de recursos comuns nas cidades do interior do Nordeste; porém, a atividade o faria conhecido e ampliaria sua participação no mundo da política.⁶

Em 1930, abandona a prefeitura e dirige-se a Maceió para ocupar o cargo de direção da Imprensa Oficial do Estado. Na capital, rápido se integraria a um grupo de jovens literatos e

História). Mônica S. Araújo, *A arte do partido para o povo: o realismo socialista no Brasil e as relações entre artistas e o PCB (1945-1958)*. IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro, 2002, p. 121 (Dissertação de Mestrado em História). Dênis de Moraes, *O imaginário vigiado: a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-53)*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1994.

⁵ Ver Claudia Gilman. *Entre la pluma y el fusil: Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2003. A pesquisadora argentina busca refletir sobre as posições que deviam assumir os escritores nos anos 1960, especialmente frente ao processo revolucionário cubano. Aqui, tomo de empréstimo a análise da autora.

⁶ Valdemar de Souza Lima, op. cit., p.106 e Dênis de Moraes, op. cit., p. 50. Ver também: Thiago Mio Salla. Graciliano Ramos e o poder público: de escritor-funcionário a funcionário escritor. *Revista de Literatura Brasileira*, UFRGS, Vol. 32, N° 59, 2019. <https://seer.ufrgs.br/brasilbrazil/article/view/95006>.

estudiosos. O grupo era formado por Aurélio Buarque de Holanda; Alberto Passos Guimarães, cientista social posteriormente ligado ao PCB; Santa Rosa, pintor e desenhista; Jorge de Lima, político e depois poeta; José Lins do Rego, escritor; entre outros intelectuais. Diariamente, esses jovens intelectuais se reuniam no Bar Central. Graciliano habitualmente tomava seu café e sua cachaça, acompanhado sempre de cigarros.⁷ Com a Revolução de 30, o escritor, após uma rápida prisão, retorna para Palmeira dos Índios, onde fica até 1933, quando assume a Direção de Instrução Pública do Estado. Nesse período, dedica-se à escrita, publicando *Caetés*, em 1933, e *São Bernardo*, em 1934.

A prisão de Graciliano Ramos, em 1936, segundo depoimento do próprio autor de *Memórias do Cárcere* e de sua filha Clara Ramos,⁸ baseara-se especialmente na conduta inflexível do escritor diante da direção da Instrução Pública de Alagoas. A prática da delação era estimulada pelo governo e pela polícia como forma de controle político. Após a fracassada rebelião armada comunista de 1935, a polícia de Getúlio Vargas prendeu diversos intelectuais. A atmosfera de vigilância e suspeitas instalara-se com o Estado Novo. Cidadãos comuns eram levados às cadeias, em diversos casos, sem o conhecimento cabal das causas. Graciliano, apesar de não estar inscrito no partido, foi preso com outros intelectuais. Na mesma época, foram presos Jorge Amado, Santo Rosa, Caio Prado Junior, Di Cavalcanti, Hermes Lima, Eneida, Castro Rabelo, Álvaro Moreira, entre outros.⁹ A filiação do escritor ao PCB se daria somente em 1945, quando é apresentado como candidato à Constituinte de 1946. Nos dez anos que antecedem sua filiação, no entanto, já estreitara laços com diversos militantes e mantinha-se como uma figura próxima do partido. É nesse processo de aproximação da militância comunista que deve ser situada a participação do escritor na ABDE.

A filiação de Graciliano Ramos ao Partido Comunista do Brasil é anunciada em manchete do jornal comunista *Tribuna Popular*, em 18 de agosto de 1945. Nesse momento, o escritor, recordando sua prisão em 1936 e o convívio com os “companheiros do partido”, declara ter sempre se sentido “perfeitamente ligados a eles”. O periódico ressalta o vínculo a partir da literatura, justificando que é nela que se encontram as declarações de Graciliano que legitimam sua filiação ao Partido Comunista, “nos depoimentos de *S. Bernardo*, *Angústia* e *Vidas Secas*”. Mais à frente, Graciliano esclarece: “[...] e se

⁷ Dênis de Moraes, op. cit., pp. 66 e 67.

⁸ Segundo sua filha, Graciliano Ramos não seria preso por “implicações ideológicas”, mas pelas posições assumidas frente às desigualdades sociais quando era diretor da Instrução Pública de Alagoas. Ver Clara Ramos, *Cadeia*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1992, p. 26.

⁹ Entrevista de Jorge Amado mencionada em Barbosa, Julia Monnerat. *Militância política e produção literária no Brasil (dos anos 30 a 50): as trajetórias de Graciliano Ramos e Jorge Amado no PCB*. Tese de Doutorado, Programa de Pós-graduação em História, UFF, 2010.

até agora me limitei a só apoiá-los, sem tomar posição militante, foi por não saber se poderia de qualquer maneira ser útil [...]” (*Tribuna Popular*, 18 de agosto de 1945, p. 2). A militância significou não apenas apoiar a formação de uma Assembleia Constituinte, como também ser candidato a deputado pelo partido, junto a intelectuais como Jorge Amado, Álvaro Moreira, Caio Prado, Mario Schemberg, Candido Portinari e Aparício Torelli. Ainda que não se eleja, não abandona a militância.

III

Desde 1942, a participação na ABDE representava, dentro dos limites da ditadura estadonovista, uma perspectiva militante. Em um discurso de Graciliano Ramos, pronunciado em 1951, para tomar posse da presidência da associação, o autor afirmaria não se tratar esta de um “clube recreativo”. Suas palavras eram claras: “vários companheiros achavam conveniente afastarmos da associação qualquer sombra de política”.¹⁰ Na fala, Graciliano faz referência aos embates sofridos nas eleições da associação em 1949, quando alguns membros se desfilaram por considerar que o Partido Comunista pretendia transformar a entidade em um órgão de sua direta influência. O escritor alagoano busca desfazer tanto uma quanto outra acusação, defendendo a ideia de que a literatura não poderia ser um “sorriso da sociedade”. Para ele, ainda segundo seu discurso, é dever do escritor referir-se às “miudezas e misérias, chagas e farrapos de almas [...]. E o vasto mundo, lá fora, também não nos predispõe ao ócio contente”.

Essa posição era defendida oficialmente pela ABDE desde 1945, quando realizara o I Congresso Brasileiro de Escritores em São Paulo. Aliás, esse posicionamento já se manifestava desde a Declaração de Princípios, na qual se pregava a defesa da democracia, o fim da censura e do Estado Novo, vinculando, portanto, os escritores à luta política. Se a associação nasce com um propósito na letra, puramente profissional, no Congresso de 1945, esta se define por declarar a necessidade de os escritores assumirem uma posição política. A tônica dos discursos dos intelectuais presentes, assim como da imprensa, era sublinhar o engajamento necessário de escritores e intelectuais. Inspirados dos exemplos da Guerra Civil Espanhola e da resistência francesa, os intelectuais brasileiros afirmam a urgência de assumir uma posição em defesa da democracia.

¹⁰ Graciliano Ramos. Discurso na ABDE. In: RAMOS, Graciliano. *Garranchos. Textos inéditos* (org.) Thiago Mío Salla. São Paulo, Record, 2012.

Enquanto se realizava o encontro em São Paulo, Florestan Fernandes publicava uma coluna diária na *Folha da Manhã*, intitulada “À Margem do I Congresso Brasileiro de Escritores”.¹¹ O próprio título explicita a ênfase dada ao encontro em termos de assumir uma posição frente à situação política do país. Com a chamada “Os Escritores definem uma posição”, Florestan aponta para o significado histórico do evento, apesar do temor inicial do público que comparecia ao encontro. A coluna destaca o interesse e a relevância, chamando a atenção para a fala de abertura de Aníbal Machado. Diz Florestan Fernandes:

Ao senhor Aníbal Machado coube proferir, por assim dizer, a “oração do escritor brasileiro”. É uma descrição mais ou menos geral e sumária do modo pelo qual o congresso encara as funções da inteligência e de seus problemas essenciais. E a desenvolveu integrado nas necessidades do mundo que atravessamos. Em síntese, esboçou um retrato do intelectual sintonizado com seu meio e identificado com seu povo, denunciando a “libertinagem estético individualista” de nossos antigos literatos. Para Aníbal Machado, à medida que o escritor se dissocia do povo aniquila-se, porque o afastamento das massas para o intelectual significa morte. Ao lado dos dramas individual e espiritual do escritor de nossa sociedade – um constituído pela não emancipação econômica do trabalho intelectual e outro pelas contingências de nossas condições culturais – coloca concretamente a questão das relações entre o escritor e o povo, pois o dever e a função do intelectual são os de acompanhar, orientar e esclarecer as camadas populares, tomando de fato seu partido (*Folha da Manhã*, 24/01/1945).

No Congresso de 1945, Graciliano fez parte da Delegação de Alagoas, porém não foi a São Paulo participar do encontro, tampouco participou do Congresso de 1947 em Belo Horizonte.¹² Nos anos seguintes, integrou a Comissão organizadora do III Congresso realizado em abril na cidade de Salvador, assim como assumiu a presidência do IV Congresso, realizado em Porto Alegre em 1951.

No referido discurso de posse da presidência da ABDE, Graciliano discorre também sobre a situação do escritor, destacando os diversos ofícios que este devia exercer para sobreviver. Os escritores são, de praxe, engenheiros, advogados, funcionários públicos que, às vezes, escrevem.¹³

A situação do escritor e do mercado editorial era tema frequente debatido entre intelectuais na imprensa e foi uma das questões centrais expressas na formação da ABDE. Sergio Miceli e Gustavo Sorá¹⁴ apontam para um crescimento de publicações desde os anos 1930. No bojo desse crescimento, as revistas culturais e, nos jornais, os cadernos de cultura e crítica serviam como grande espaço de

¹¹ 24 de janeiro de 1945. O Congresso instala-se no dia 22 de janeiro, segunda-feira. O mesmo jornal no dia 23 de janeiro anuncia “Instalou-se ontem nesta capital em ambiente de grande entusiasmo, o I Congresso Brasileiro de Escritores”.

¹² Graciliano Ramos, Lembranças do III Congresso. In: RAMOS, Graciliano. *Garranchos. Textos inéditos* (org.) Thiago Mio Salla. São Paulo, Record, 2012, p. 305.

¹³ *Ibidem*, p. 317.

¹⁴ Sergio Miceli. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001. Gustavo Sorá. *Brasilianas: José Olympio e a gênese do mercado editorial brasileiro*. São Paulo, Edusp. 2010.

difusão, por meio de resenhas, comentários e entrevistas com escritores e prêmios. Entretanto, segundo as palavras pessimistas do escritor alagoano, a situação ainda era muito precária e restrita a um pequeno grupo de intelectuais que podia dispor de recursos para comprar livros e jornais. Um mercado reduzido impossibilitava a sobrevivência econômica apenas com o trabalho da escrita.

Mas a reflexão de Graciliano sobre o escritor vai além das preocupações materiais. Em outro de seus escritos como membro da ABDE, ao convocar os escritores para participarem do IV Congresso, chama a atenção para os “deveres” dos escritores: “Hoje, mais do que nunca, os escritores brasileiros sentem o inelutável dever de participar também em todos os movimentos nacionais em defesa da democracia, do progresso e da paz [...]”. Graciliano reiterava a necessidade do compromisso, participando de atividades políticas e reuniões do comitê distrital da Tijuca até dezembro de 1945.

Após as eleições, frequentou a Célula Theodore Dreiser, subordinada ao Comitê Central.¹⁵ A escolha do nome foi de Graciliano, em homenagem ao escritor norte-americano, de origem operária e comunista. As reuniões aconteciam no centro do Rio de Janeiro, no escritório da editora Horizonte.¹⁶ A célula tinha por objetivo, segundo depoimento de Gilberto Paim, colhido por Dênis de Moraes, “entender e explicar as coisas que o camarada Prestes estava propondo na Constituinte ou nos informes partidários. Era nosso dever também disseminar as teses do Comitê Central, através de artigos, conferências, conversas e reuniões”.¹⁷

Entre seus textos políticos, encontram-se dois discursos que nos ajudam a compreender seu entendimento acerca tanto do papel do escritor no partido e na política do país quanto da forma como percebia esse engajamento. Um dos discursos inicia com a pergunta: “como podem servir ao Partido os trabalhadores intelectuais?”¹⁸ Para respondê-la, ele busca analisar a feitura do texto, o trabalho do escritor de ficção, comparado ao de um artesão, feito no isolamento: “o mundo exterior não nos surge diretamente, e, observando-o, o que em última análise fazemos é examinar-nos”. E continua: “cairemos então no idealismo? Não cairemos” (RAMOS, p. 279). A autorreflexão é o que possibilita, para Graciliano, ainda que de forma marcadamente pessimista, apreender a realidade e mostrar as vítimas de uma ordem social corrupta. Como ele próprio afirma, não havia interesse em esconder as mazelas.

¹⁵ No texto de Graciliano Ramos, a grafia foi aportuguesada para Teodoro Dreiser. Cf. Thiago M. Salla, p. 283.

¹⁶ Ver informações em Dênis de Moraes. *O velho Graça*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1996, p. 218.

¹⁷ Dênis de Moraes. *O velho Graça*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1992, p. 218.

¹⁸ Graciliano Ramos. *Garranchos*. Textos inéditos (org.) Thiago Mío Salla. São Paulo, Record, 2012, p. 277.

Ainda no mesmo discurso, Graciliano considera que fazia autobiografia (RAMOS, p. 279). Foi precisamente esse sentido autobiográfico que Antonio Candido destacou como solução precípua na escrita de Graciliano. Para o crítico, o escritor alagoano desenvolve, em sua obra, um percurso que vai da ficção, abastecida nas lembranças e experiências do narrador, às memórias expressas nas últimas obras, nas recordações não ficcionadas do escritor. Essa ponderação aproxima-se da reflexão desenvolvida pelo próprio autor, quando examina como os escritores podem ser úteis ao Partido.

Em seu discurso na célula Teodoro Dreiser, Graciliano procura examinar a literatura de alguns escritores contemporâneos, tecendo críticas ao que chamou de “donos do romance introspectivo”. Segundo disse:

Ora, há alguns anos brotou aqui uma literatura presumidamente misteriosa, sombria, infernal, que abusa das palavras mistério, sombra e inferno, mas onde não percebemos mistério, nem sombra, nem inferno. [...] Esses cavalheiros [...] condenaram a novela de costumes, o estudo social, o documento. Na verdade, pretendiam anular o fator econômico, fugir a materialismos inconvenientes – e em consequência apresentaram-nos fantasmas e proclamaram-se donos do romance introspectivo. Afirmamos repetidamente a esses homens que o mundo subjetivo não exclui o objetivo; pelo contrário, baseia-se nele.¹⁹

Finalmente, ele considera ser essa a literatura que deve oferecer ao Partido. Essa afirmação não significou que ele considerasse tratar-se de uma arte operária ou burguesa. Algumas linhas à frente, ele afirma não concordar com essa ideia, mas sim que a arte estava a serviço de uma classe. Sua arte, portanto, estaria a serviço do povo, conforme discurso proferido em março de 1947.²⁰ A palestra intitulada “Cultura a serviço do povo” fez parte das atividades da campanha do livro, organizada pelo partido para difusão e venda das obras das editoras Horizonte e Vitória. O objetivo da campanha, conforme afirma o jornal *Tribuna Popular*, era “educar as camadas populares da população carioca”, com palestras e homenagens a escritores e com venda de livros a preços acessíveis.²¹ Graciliano engajou-se na campanha, assim como havia se engajado na publicação do partido, desde dezembro de 1946, quando passa a colaborar na *Tribuna Popular*.

IV

¹⁹ Graciliano Ramos. Discurso à célula Teodoro Dreiser. In: RAMOS, Graciliano. *Garranchos. Textos inéditos* (org.) Thiago Mio Salla. São Paulo, Record, 2012, p. 280

²⁰ Graciliano Ramos. *Garranchos. Textos inéditos* (org.) Thiago Mio Salla. São Paulo, Record, 2012, p. 293.

²¹ *Tribuna Popular*, 27 de fevereiro de 1947, edição n. 535, p. 3.

Em 1947, o alinhamento do governo Dutra à política norte-americana significou a cassação do registro do PCB e, no ano seguinte, a cassação do mandato dos parlamentares comunistas. Podemos indagar de que maneira essa configuração política repercute na militância de Graciliano e em sua escrita. O escritor assume com disciplina sua militância, escrevendo textos políticos e participando ativamente das tarefas do partido, conforme fica registrado em diversos discursos feitos como parte dessa militância. Ao mesmo tempo, dedica-se às memórias, ideia que vinha alimentando desde que saíra da prisão. Nesse período, escreve também *Viagem*, livro de memórias sobre a visita à URSS, em 1952. Como nos fala Marisa S. de Mello,²² Graciliano, em suas memórias, explicita não aderir a uma arte como propaganda política, seu engajamento concretizava-se via atividade militante, assumindo tarefas como intelectual.

A cassação do partido intensificará as exigências de compromisso dos militantes. Sob essa perspectiva, a ABDE se torna um dos alvos dos comunistas, que pressionam para que os intelectuais do partido assumam maior compromisso na entidade. Graciliano Ramos e Jorge Amado foram figuras centrais que emprestaram seu prestígio de escritores à causa do partido.

Também se exercerá pressão sobre a revista *Literatura*, que circula nesse período de 1946-48 e da qual Graciliano participará como membro do Conselho de Redação. *Literatura* foi criada em setembro de 1946, no Rio de Janeiro. Seu diretor, Astrojildo Pereira, era o fundador do PCB e um dos dirigentes da ABDE. O Conselho de Redação era formado por Álvaro Moreira, Aníbal Machado, Arthur Ramos, Graciliano Ramos, Manuel Bandeira e Orígenes Lessa, além do secretário Jorge Medauar e do gerente Antonio Ferreira da Silva. Esse grupo de intelectuais permaneceu até o último número da publicação, em outubro de 1948. Quando, no II Congresso de Escritores, realizado em Belo Horizonte, Jorge Amado, desconsiderando a Comissão de Assuntos Políticos, apresenta uma moção contra a cassação do PCB, o grupo de intelectuais da comissão decide renunciar. Igualmente uma nota de protesto contra o fechamento da *Tribuna Popular* foi publicada em *Literatura* assinada por vários intelectuais, entre eles Graciliano Ramos. A tensão leva vários colaboradores a abandonarem a revista, assumindo o impresso, uma posição mais alinhada de propaganda partidária.

Em *Literatura*, Graciliano havia publicado o artigo intitulado “A decadência do romance brasileiro”, no qual faz uma dura crítica aos escritores de sua geração, que passaram, naqueles anos 1940, a se preocupar em demasia em agradar ao público.

²² Marisa S. Mello. “Encarcerando ideias: Graciliano Ramos, Jorge Amado e o realismo socialista”. In: MATTOS, M. B., BARBOSA, Julia, et al. (org.). *Livros vermelhos: literatura, trabalhadores e militância no Brasil*. Rio de Janeiro, BomTexto/FAPERJ, 2010.

Essas mulheres de Amando Fontes representam bem os nossos romances atuais, direitos, comedidos, inofensivos. Desapareceram os mocambos, os sobradões onde se alojavam trabalhadores e vagabundos, as cadeias sujas, as bagaceiras e os canaviais, as fábricas e os saveiros, a escola da vila. E a nossa literatura começou a comportar-se, na moral e na sintaxe, como as mulheres da rua do Siriri. Baniu-se o palavão, verdadeiro e bíblico. Afastou-se o negro. As personagens branquearam. E, timidamente, aproximam-se da Academia.²³

O artigo ressalta tanto a necessidade de elaborar personagens que expressassem a realidade dos pobres, do mundo popular e dos trabalhadores, quanto a importância de colocá-los em situações que funcionassem na economia do romance, sem obedecer a fórmulas ou seguir padrões estéticos pré-estabelecidos. Esse sentido crítico não esteve presente em artigo de maio de 1946 quando escreve sobre a relação entre os comunistas e a criação literária, assumindo a defesa do partido, ao afirmar que “o partido nenhum dano causa à produção literária”.

Se, a partir de 1947, a situação endurece, aumentando a cobrança do PCB sobre o compromisso dos escritores, Graciliano mantém seu compromisso militante. Com efeito, nos textos políticos, nos discursos, nos textos da imprensa e na própria escrita do livro *Viagens*, contemporizava com a disciplina partidária. Segundo Marisa S de Mello, esse livro era finalmente a contrapartida que o Partido exigia do escritor ao levá-lo em visita à URSS.²⁴ De fato, as viagens fizeram parte de uma diplomacia cultural da URSS, bastante frequente nesses anos 1940 e 1950. Entretanto, o autor mantinha-se resistente diante de qualquer possibilidade de intromissão na escrita de *Memórias do Cárcere*, seu último livro publicado postumamente. Como muito bem demonstra Fabio C. Alves, a adoção de um olhar subjetivo permitia ao escritor fugir da esperada “reportagem” e das expectativas partidárias.²⁵ Servir-se dessa perspectiva tampouco significou abandonar o esforço de reconstrução de uma realidade a partir das experiências vividas, mas apontar para a existência de um narrador que, no processo de rememoração “seleciona e reordena a matéria tratada”. Seguindo ainda as reflexões elaboradas por Alves, deve-se destacar que é o militante de 1946 quem escreve e rememora à luz, portanto, desse momento político.²⁶

²³ Graciliano Ramos, *Literatura*, ano I, n.1, 1946, p.23. (Centro de Documentação e Memória, CEDEM/UNESP).

²⁴ Marisa S. Mello “Encarcerando ideias: Graciliano Ramos, Jorge Amado e o realismo socialista”. In: MATTOS, M. B.; BARBOSA, Julia et al. (org.), *Livros vermelhos: literatura, trabalhadores e militância no Brasil*. Rio de Janeiro, BomTexto/FAPERJ, 2010, p. 138.

²⁵ Fabio C. Alves. *Armas de papel: Graciliano Ramos, as ‘Memórias do Cárcere’ e o Partido Comunista Brasileiro*. São Paulo, Editora 34, p. 29.

²⁶ Fabio C. Alves. op. cit., p. 28.

V

Graciliano, como pudemos observar, em seu trabalho como escritor, divergiu da linha do partido e de qualquer possibilidade de renúncia à sua autonomia literária. Isso não significou abstenção das atividades militantes.

Desde que ingressa no Partido em 1945, não abandona suas fileiras. Em realidade, o acirramento das tensões e perseguições, especialmente a partir de 1947, fortaleceu sua militância, levando-o a assumir funções em entidades culturais como ABDE, órgãos de imprensa e em célula do Partido. Enquanto romancista, buscou escrutinar o mundo social, como ele próprio afirmara, “sem esconder mazelas”, defendendo a literatura como arma contra a “arte neutra”. Graciliano, em diversas passagens de seus discursos, reitera suas reflexões e conhecimento sobre as responsabilidades do escritor, mas, ao mesmo tempo, faz uma defesa da autonomia, apontando a impossibilidade de fabricação de uma literatura sem reflexão, sem o tempo necessário de “ruminação”, conforme dizia, numa metáfora zoomórfica.

Como destaca Antonio Candido, seu percurso de escritor de romances foi cedendo lugar ao memorialista. Essa constatação condiz com sua militância após 1945. Nesse sentido, se retomamos a reflexão inicial aqui proposta, de pensar o tipo de engajamento intelectual, podemos identificar o escritor alagoano como um intelectual militante, que não empenha sua arte nas diretrizes partidárias.

De fato, em sua última intervenção na célula Theodore Dreiser, Graciliano apresenta a proposta de contribuição dos escritores ao Partido, para que estes não apenas se restrinjam a realizar incumbências práticas, quase sempre estranhas à profissão de escritores. As atribuições desempenhadas pelos escritores foram listadas. Eram inúmeras as tarefas, como participar de mesas-redondas para discutir carestia da vida, realizar entrevistas e debates sobre problemas de economia doméstica, discursar em comícios, colar cartazes, pichar muros. Depreende-se de tais atividades o papel secundário dos escritores no partido, conferindo antes de mais nada prestígio à causa do Partido. A proposta de Graciliano consistia em estimular a formação de escritores jovens dentro do partido. Em suas palavras, tratava-se de “formar, enfim, todo um grupo de escritores do Partido, autores de obras ficcionais, inspiradas na realidade, na vida e no sofrimento de nosso povo”. Estabelecia-se ainda que, se surgissem bons textos, estes seriam encaminhados para publicação com a ajuda da célula. Também indicava a possibilidade de organização de cursos para aperfeiçoamento de jovens que

mostrassem talentos para a escrita.²⁷ Não há notícias de avanço da proposta, apenas de encerramento da célula Theodore Dreiser. A proposta agradou aos membros da célula, no entanto o diretor do Comitê Central, Diógenes Arruda, considerou que as decisões estavam sendo tomadas sem consulta.

Para finalizar, podemos concluir que esses episódios dão demonstração de certo conflito entre o Partido e Graciliano, apesar da militância disciplinada do escritor alagoano e de seu esforço para contribuir com o Partido, a partir de sua função como escritor. Certamente Graciliano compreendia, com lucidez, os limites de sua intervenção e as tensões de um engajamento que não abdicava da autonomia literária.

²⁷ Graciliano Ramos. *Garranchos*. Textos inéditos (org.) Thiago Mio Salla. São Paulo, Record, 2012, p. 292.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alves, Fabio C. *Armas de papel: Graciliano Ramos, as 'Memórias do Cárcere' e o Partido Comunista Brasileiro*. São Paulo, Editora 34.
- Araújo, Mônica S. *A arte do partido para o povo: o realismo socialista no Brasil e as relações entre artistas e o PCB (1945-1958)*. IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro, 2002. (Dissertação de Mestrado em História).
- Barbosa, Julia M. *Militância política e produção literária no Brasil (dos anos 30 aos anos 50): as trajetórias de Graciliano Ramos e Jorge Amado e o PCB*. UFF, Niterói, Rio de Janeiro, 2010. (Tese de Doutorado em História).
- Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.
- Mello, Marisa S. “Encarcerando ideias: Graciliano Ramos, Jorge Amado e o realismo socialista”. In: MATTOS, M. B.; BARBOSA, Julia, *et al.* (org.), *Livros vermelhos: literatura, trabalhadores e militância no Brasil*. Rio de Janeiro, BomTexto/FAPERJ, 2010.
- Miceli, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.
- Moraes, Dênis de. *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1996.
- Moraes, Dênis de. *O imaginário vigiado. A imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-53)*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1994.
- Salla, Thiago Mio. “Graciliano Ramos e o poder público: de escritor-funcionário a funcionário e escritor”. *Revista de Literatura Brasileira*, UFRGS, Vol. 32, N° 59, 2019. <https://seer.ufrgs.br/brasilbrazil/article/view/95006>.
- Sorá, Gustavo. *Brasilianas: José Olympio e a gênese do mercado editorial brasileiro*. São Paulo, Edusp. 2010.

Ana Amélia de Melo possui graduação em História (UFRJ), Mestrado e Doutorado em Ciências Sociais (CPDA/UFRRJ). Realizou Pós-Doutorado no Instituto de Estudios Avanzados (IDEA) da Universidade de Santiago, Chile. Atualmente é professora Associada do Programa de Pós-Graduação em História e do Departamento de História da Universidade Federal do Ceará. Tem desenvolvido pesquisas sobre História intelectual, escritores, impressos e política na América Latina, com publicações sobre revistas literárias, escritores comunistas e associações de escritores.

O CORDEL DE GRACILIANO E AS ASTÚCIAS DO POETA

Fabio Cesar Alves

Universidade de São Paulo

Resumo: Rara incursão de Graciliano Ramos pelos motivos da cultura popular e do folclore, as *Histórias de Alexandre* (1944), “causos” de engodo e valentia calcados no universo sertanejo, problematizam a todo o tempo os limites entre ficção e verdade, código oral e escrito, verossimilhança e originalidade. O artigo pretende discutir como a obra formaliza os elementos da cultura popular, em especial da literatura de cordel, no intuito de questionar os cânones reguladores da produção literária culta e os pressupostos burgueses de representação.

Palavras-chave: Graciliano Ramos, *Histórias de Alexandre*, cultura popular, literatura de cordel

Abstract: A rare incursion by Graciliano Ramos for motifs of popular culture and folklore, the *Histórias de Alexandre* (1944), “causes” of deception and bravery based on the *sertanejo* universe, constantly problematize the limits between fiction and truth, oral and written code, verisimilitude and originality. The article intends to discuss how the work formalizes the elements of popular culture, especially the “literature of twine”, in order to question the regulating canons of cultured literature and the bourgeois presuppositions of representation.

Keywords: Graciliano Ramos, *Histórias de Alexandre*, popular culture, literature of twine

“Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo”.
Walter Benjamin, *O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*.

Na produção literária de Graciliano Ramos, as *Histórias de Alexandre* (1944), rara incursão do escritor pelo universo da cultura popular, ocupam um lugar à parte. Não apenas pelo componente maravilhoso a que recorre este carrancudo herói do sertão, mas também pela densidade especulativa que se desloca dos narradores ensimesmados em primeira pessoa para o velho matuto, misto de caçador e vaqueiro, a quem o narrador cede a palavra. Tais excentricidades talvez expliquem a pouca atenção dispensada ao livro que, escrito entre julho de 1938 e junho de 1940, seria publicado apenas em 1944, e desde então quase sempre confinado à discutível seara da “literatura infantil” ou da “narrativa regional”. Uma análise menos apriorística da obra pode revelar, no entanto, camadas de significação que suplantam categorizações mais rígidas e, ao mesmo tempo, reencontrar nessa narrativa aparentemente singela algumas das principais linhas de força do texto de Graciliano.

As histórias desse “homem cheio de conversas”, proprietário de pequena casa e rebanho em uma ribeira do sertão, são contadas por ele aos seus visitantes com o auxílio de Cesária, sua esposa. Seus ouvintes mais constantes são seu Libório, cantador de emboladas, o cego Firmino, a benzedeira Das Dores e o curandeiro Mestre Gaudêncio. Nas noites de lua, eles se reúnem na sala e no alpendre da casa para saberem das aventuras pregressas do protagonista. Embora Alexandre esteja com a palavra na maior parte do tempo, ele não é propriamente o narrador do livro: este último cede-a ao matuto. A presença dessa voz disposta a *narrar o narrado* terá consequências para a interpretação da obra, como tentaremos demonstrar.

As marcas de um narrador que não se confunde com Alexandre e que se aloja nos bastidores da obra são visíveis já na pequena Advertência inicial: “As histórias de Alexandre não são originais: pertencem ao folclore do Nordeste, e é possível que algumas tenham sido escritas” (p.7). Somos conduzidos pelo narrador do livro, portanto, ao domínio da cultura popular, aos motivos folclóricos ligados ao universo sertanejo, e a questão da autoria começa a ser problematizada: coube ao escritor consagrado recuperar histórias apócrifas que pertencem à coletividade e estilizá-las por meio de um narrador letrado, o que põe em questão a dimensão autoral. Se a Advertência lança essa perspectiva dúplice sobre todo o livro, a “Apresentação de Alexandre e Cesária”, por sua vez, contextualiza a narrativa e prepara o leitor para as histórias que virão:

No sertão do Nordeste vivia antigamente um homem cheio de conversas, meio caçador e meio vaqueiro, alto, magro, já velho, chamado Alexandre. Tinha um olho torto e falava cuspidando a

gente, espumando feito um sapo-cururu, mas isto não impedia que os moradores da redondeza, até pessoas de consideração, fossem ouvir as histórias fanhosas que ele contava²⁸.

O caráter fabular se insinua pelo imperfeito e pelo advérbio, como a replicar, no plano da enunciação, certo timbre que será empregado pelo próprio Alexandre, ao narrar diretamente as suas histórias, indicativo do esforço de Graciliano em devolver a narrativa à esfera do discurso vivo. A considerar o que diz o próprio Alexandre, ele tivera ouro, gado e fazenda, mas perdera quase tudo com a doença de Cesária, não sem antes se tornar um comerciante bem-sucedido, viajando permanentemente em função dos negócios. Sua vida, marcada pela derrocada material, é pontuada pelas histórias que conta como narrador, conferindo-lhe uma autoridade chancelada pela experiência e compartilhada com os seus convivas à medida que responde às reações da plateia²⁹.

Tendo realizado “ações notáveis” e “falando bonito”, Alexandre “às vezes se enganchava e apelava para a memória de Cesária”. Esta “tinha sempre uma resposta na ponta da língua”, e completava a narração quando o marido era flagrado em incoerências e contradições, especialmente notadas pelo cego Firmino, personagem que estabelece notável contraponto aos causos contados pelo casal. Portanto, além das fontes coletivas de cultura popular sobre as quais a obra foi construída, também do ponto de vista do protagonista as narrativas rasuram a noção de autoria, uma vez que compõem um tecido cosido de modo igualmente coletivo no momento da enunciação, seja por meio dos apartes de Cesária (que não largava os bilros e alfinetes enquanto ouvia atentamente as histórias e delas participava, o que enfatiza imagetivamente a componente artesanal do relato), seja por meio das reações da plateia, às quais Alexandre procura responder, de modo nem sempre amistoso.

Ainda na “Apresentação”, o narrador informa, em relação a Alexandre e Cesária, que um sempre estava de acordo com o outro: “e assim, tudo se combinando, descobriam casos interessantes que se enfeitavam e pareciam tão verdadeiros como a espingarda lazarina, o curral, o chiqueiro das cabras e a casa onde eles moravam”³⁰. Os causos, então, teriam o mérito de se passarem por reais, em grande parte pela convicção com que eram contados pelo protagonista e emendados pela mulher.

²⁸ Graciliano Ramos. “Histórias de Alexandre”. *Alexandre e outros heróis*. São Paulo, Record, 1990, p. 9. As demais referências à obra tomarão por base a citada edição.

²⁹ Alexandre, contador do sertão, lembra muito o protótipo benjaminiano de narrador, tanto pela faculdade de intercambiar experiências quanto pelos tipos arcaicos que estariam na origem desse ente fictício, o camponês sedentário e o marinheiro mercante. Walter Benjamin. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo, Brasiliense, 1994, p. 199.

³⁰ *Op. Cit.*, p. 10.

Alexandre, detentor de um saber cerzido pela experiência, possuía também um olho torto que, se a princípio “lhe causava muito desgosto”, com o tempo fê-lo perceber que “enxergava melhor por ele que pelo outro, que era direito”. Tal como ocorre com os seus causos, nos quais a mentira se pretende verdade, o olho avariado é, ironicamente, aquele que mais enxerga³¹.

Assim, tanto a advertência inicial quanto a Apresentação do livro lançam questões que parecem fundamentais nas *Histórias de Alexandre*: o caráter coletivo da criação popular, o aproveitamento literário desse material por um narrador não aderido ao universo descrito (“são essas histórias que vamos contar aqui, *aproveitando* a linguagem de Alexandre e os apartes de Cesária”) e o debate em torno da verossimilhança.

Os dois primeiros aspectos talvez possam ser melhor compreendidos pelo vínculo profundo entre as *Histórias de Alexandre* e a literatura de cordel. Resultado da herança dos romances medievais portugueses e da poesia cantada nordestina, a literatura de cordel desenvolvida no Brasil a partir do final do século XIX teve origem nas *cantorias*, torneios oratórios promovidos pelos poetas populares a fim de se desafiarem e de obterem sucesso junto aos ouvintes por meio da *performance*. A improvisação rápida sobre um tema determinado dava mostras da habilidade dos cantadores, que versavam sobre histórias de amor, eventos maravilhosos, personagens lendárias e acontecimentos políticos. O folheto de cordel consistiria, então, na versão escrita da poesia oral dos cantadores nordestinos. Foram vaqueiros e escravos muitos dos primeiros cantadores³², e o quase lendário desafio entre Inácio da Catingueira e Francisco Romano, ocorrido nos anos 1870, se tornou tema de uma crônica de Graciliano contemporânea das *Histórias de Alexandre*.

Nessa antiga pendência, de que se espalharam pelo Nordeste muitas versões, Inácio tratava o outro por “meu branco”, declarava-se inferior a ele. Com imensa bazófia, Romano concordava, achava que era assim mesmo, e de quando em quando introduzia no “martelo” uma palavra difícil com o intuito evidente de atrapalhar o adversário. O preto defendia-se a seu modo, torcia o corpo, inclinava-se modesto: “Seu Romano, eu só garanto que ciência eu não tenho”. Essa ironia, essa deliciosa malícia negra, não fez moça na casca de Francisco Romano, que recebeu as alfinetadas como se elas fossem elogios e no fim da cantiga esmagou o inimigo com uma quantidade razoável de burrice, tudo sem nexos, à toa: “Latona, Cibele, Ísis, Vulcano, Netuno” [...] Inácio da Catingueira, que homem! Foi uma das figuras mais interessantes da literatura brasileira, apesar de não saber ler. Como seus olhos

³¹ Conforme Erwin Torralbo Gimenez, Alexandre é um “narrador artimanhoso”: “a sua arte não se estanca na apreensão direta do observado, nem se esfuma nas zonas vagas da vida íntima, mas funde uma e outra na compreensão ampla da realidade. Apesar de bastante precário o processo tal como se verifica nas criações de Alexandre, esse jogo é o que garante a eficácia da sua visão”. “O olho torto de Graciliano Ramos: metáfora e perspectiva”. *Revista USP* n. 63, p. 192.

³² Cf. Julie Cavignac. *A literatura de cordel no Nordeste do Brasil: da história escrita ao relato oral*. Natal, Editora da UFRN, 2006, p. 97.

brindados de negro viam as coisas! É certo que temos outros sabidos demais. Mas há uma sabedoria alambicada que nos torna ridículos³³.

O cronista não apenas confere um lugar para o escravo e cantador Inácio da Catingueira na *literatura brasileira* como, por meio da personagem negra e analfabeta, dirige a sua crítica ao pedantismo retórico de Romano e, por extensão, ao caráter afetado da arte erudita da qual participa. No excerto, o que parece submissão de Inácio a Romano na verdade é estratégia e inteligência; o que soa como conhecimento não passa de diletantismo – e Inácio da Catingueira, aparentemente perdendo o duelo, torna-se vencedor. No texto, a atuação sagaz do célebre cantador é filtrada pelo olhar do cronista que, a partir de Inácio, repensa criticamente a própria tradição cultural, bem como o seu lugar nela.

Atento às manifestações da cultura popular, Graciliano soube aproveitar, também nas *Histórias de Alexandre*, essas referências de modo muito particular. Seu Libório, o “cantador mais famoso” daquela ribeira, gemia na viola versos de embolada, e Alexandre então decide não contar sua história antes da cantiga terminar, pois, segundo ele, quando seu Libório abria o bico, “até os passarinhos do mato se escondiam”³⁴. Em outro momento do livro, ficamos sabendo que Alexandre, nos tempos em que comerciava gado, pensara em se mudar com Cesária para a capital da Bahia, mas logo desistira, ao concluir que nascera para “amansar brabo” e “animar o cordão azul e o cordão vermelho, no pastoril”³⁵. Uma das principais manifestações da cultura popular nordestina, particularmente em Alagoas e Pernambuco, a dança dramática do pastoril, folgado derivado do teatro popular ibérico, é tradicionalmente encenada no período do Natal e se caracteriza pela rivalidade entre os cordões azul e encarnado, que contam, por meio da música e dança, a viagem das pastorinhas a Belém, em visitação ao Menino Jesus³⁶. Cesária, por sua vez, faz questão de participar da festa de Sant’Ana “passada na rua”, e convence o marido a acompanhá-la.

³³ Graciliano Ramos. “Inácio da Catingueira e Romano”. *Viventes das Alagoas*. Rio de Janeiro, Record, 2007, pp. 131-133. Para Câmara Cascudo, Inácio da Catingueira, escravo e analfabeto, “foi o maior cantador negro de todo o sertão nordestino”. *Vaqueiros e cantadores*. São Paulo, Global, 2005, p. 337.

³⁴ *Histórias de Alexandre*, p. 46.

³⁵ *Idem*, p. 76.

³⁶ Mário de Andrade fez do pastoril o mote para o conto “Briga das Pastorais”, publicado originalmente em 1939. Nele, o narrador visita um engenho pernambucano e pede à família que o leve a conhecer o pastoril de Maria Cuncau, para espanto dos anfitriões da casa-grande. Ao chegar ao mocambo onde aconteceria a dança dramática, o narrador depara com miséria e degradação absolutas, o que gera, nele, um sentimento entre a comisseração, o horror e culpa. *Briga das pastorais e outras histórias*. São Paulo, Edições SM, 2016, pp. 15-25. A tensão entre a cultura popular e a letrada, representada pelo narrador do conto de Mário, terá resultados distintos em Graciliano, como pretendemos demonstrar.

Desse modo, a presença dos folhetos de cordel, das emboladas, do pastoril e das festas de largo, que compõem a matéria sobre a qual Graciliano se debruça nas *Histórias de Alexandre*, sinaliza o arranjo composicional de um narrador que, instalado nos bastidores, vai ao encontro de seu outro social, dramatizando o lugar do intelectual e da literatura culta por meio da reequação astuciosa de formas radicalmente coletivas.

No capítulo “Marquesão de jaqueira”, Alexandre conta que, tendo herdado do pai terras, ouro, um “despotismo de gado” e uma casa na cidade (será o passado faustoso mais uma invenção sua?), logo se decidiu por ocupá-la com “móveis caros de lorde”: mesas embutidas, cadeiras fofas, cortinas, camas de mola e um marquesão, espécie de canapé “enorme, coberto de couro lavrado, uma peça que me saiu por seiscentos e vinte mil-réis”. Anos depois, Alexandre e Cesária resolvem ir à festa de Santana, na cidade, onde encontram o doutor Silva, “homem de leitura, sabido como um tabelião”, conhecedor de “todos os livros do mundo”. Alexandre é alertado por Silva de um odor esquisito, fala um nome difícil, “dos que vêm nos livros”, e sai do encontro sentindo-se empulhado pela linguagem amaneirada do doutor, até que depara, ao retornar à casa, com o marquesão, que criara raízes e se transformara em quatro jaqueiras carregadas de frutos “cheirando em demasia”. O episódio, segundo Alexandre, fora testemunhado por Cesária e pelo próprio doutor Silva, que publicou um folheto em “letra de forma” para ser vendido nas feiras, contando que “toda a mobília tinha criado raízes, o corredor e as camarinhas se atochavam de laranjeiras e paus d’arco”, e “as gavetas da cômoda tinham virado cortiços de abelhas”. Em razão dos exageros de Silva, adverte Alexandre aos seus ouvintes:

Ficam, portanto, os amigos avisados de que na história do Silva há uns floreios. Acho que ele procedeu com acerto: quando um cidadão escreve, estira o negócio, inventa, precisa encher o papel. Natural. Conversando, como agora, a gente só diz o que aconteceu. É o que eu faço. Na sala havia quatro jaqueiras. Apenas³⁷.

Como o arranjo textual evidencia, a criação literária passa necessariamente por uma invenção *necessária*, seja na literatura de cordel (o folheto do dr. Silva), seja na literatura culta (“quando um cidadão escreve, precisa encher o papel”). O episódio parece ainda servir de mote para o questionamento do lugar da autoria, já que o folheto do doutor parte da história de Alexandre, que entretanto não mais a reconhece como sua em razão dos “exageros” que admite necessários à transposição literária do evento. Ocorre que o “fato” é também inventado, como dá a entender a retificação de Alexandre ao alertar os seus ouvintes de que na verdade seriam “apenas” quatro as jaqueiras. Assim, o episódio exhibe o logro tanto

³⁷ *Histórias de Alexandre*, p. 53.

de um quanto de outro e o complexo jogo de equivalências entre verdade e ficção proposto pelo livro. Haveria, no limite, distinção entre a vida real e a história bem cosida?

Ao discorrer sobre a literatura de cordel, Mark Curran mapeia a presença do folheto nas obras de escritores como José de Alencar, José Américo de Almeida, José Lins do Rêgo e Jorge Amado. Segundo o estudioso, diversos escritores brasileiros, em particular os do chamado “romance de 30”, recorreram por vezes a essas produções, aproveitando muito de seus temas e, em casos mais raros, da sua estrutura³⁸. Trata-se de uma literatura que surge e se consolida simultaneamente ao declínio das oligarquias nordestinas; por isso, cabia ao poeta popular a evocação de um passado idealizado como crítica à ordem presente³⁹. A partir dessas observações, é possível entender o fecundo diálogo que as *Histórias de Alexandre* estabelecem com o folheto de cordel, posto que a) no cordel as noções de autoria e de originalidade se desfazem, dando lugar a um trançado intertextual no qual se entrecruzam modelos narrativos básicos (a ponto de ser possível considerar os folhetos como um “texto único”, frutos de uma prática produtiva e material coletiva)⁴⁰; b) no momento em que Alexandre conta suas histórias com a ajuda de Cesária, uma espécie de disputa se estabelece entre ele e Firmino – peleja que conta, inclusive, com a presença de plateia, emulando, tanto no que diz respeito à colaboração quanto à discussão, a *performance* dos cantadores⁴¹; e ainda porque c) a própria estrutura comum a muitos folhetos (apresentação/introdução, episódios dispostos em paralelo que recorrem ao maravilhoso, aparentemente “criados” no calor da hora) aparece, sob vários aspectos, estilizada pela narrativa de Graciliano.

Sem dúvida, seu Firmino estabelece, logo nas primeiras páginas do livro, um contraponto com Alexandre: enquanto este tem um olho torto que “via muito”, Firmino era cego, mas, por ironia, capaz de perceber as artimanhas narrativas do protagonista. Também as origens de Alexandre marcam um contraponto com a personagem negra: ele, que convivera com escravos até a juventude, descende de uma família arruinada em razão da Abolição (“quando os escravos se forraram, foi um dismantelo”,

³⁸ Mark J. Curran. *A literatura de cordel*. Recife, Editora da Universidade Federal de Pernambuco, pp. 55-56.

³⁹ Cf. Ruth Brito Lemos Terra. In: *Memórias de lutas: literatura de folhetos do Nordeste 1893-1930*. Rio de Janeiro, Global, 1983, p. 78.

⁴⁰ “Instância constante é a trama dos textos, que conduz à ideia de cada poema enquanto fragmento de um texto único”. Idem, p. 18.

⁴¹ “Mais do que uma verdadeira batalha, a cantoria é um torneio oratório mais ou menos preparado entre dois cúmplices a fim de terem sucesso numa *performance*” Julie Caviganc, *Op. Cit.*, p. 114.

afirma Cesária)⁴², ao passo que o preto Firmino goza de liberdade e se atreve a questionar as histórias contadas pelo protagonista.

A primeira das narrativas de Alexandre conta como ele, nos tempos de menino, fora capaz de montar uma onça pintada pensando se tratar da égua pampa da família, para espanto de seus pais, irmão e *escravos*. Logo Firmino protesta contra Alexandre, ao dizer que a história da onça havia sido contada de forma diferente na semana anterior, ao que o orador replica, desejoso de “torcer o pescoço do negro”: “– Seu Firmino, eu moro nesta ribeira há um bando de anos, todo mundo me conhece, e nunca ninguém pôs em dúvida a minha palavra”⁴³. O argumento de autoridade, recurso próprio dos cantadores a fim de autenticarem seus ditos quando a história é acusada de ser demasiadamente inverossímil⁴⁴, se traduz na violência oligárquica familiar ao protagonista, e será sempre invocado para rebater Firmino, o ouvinte desconfiado do papagaio que conduzia procissões, da guariba que fumava trepada na árvore ou da cachorra que comprava bacalhau na venda.

A relação entre Alexandre e o cego é marcadamente assimétrica, a ponto de Firmino constatar que era melhor concordar com o orador, pois sempre “se dava mal” quando fazia perguntas. Embora o silêncio de Firmino não dure uma página, a peleja entre ambos expõe o assombro do patriarca (“nunca ninguém pôs em dúvida a minha palavra”) e a tentativa de reposição de seu poder no plano simbólico, efeito de uma difícil realidade econômica em que, se não havia saída histórica para o proprietário decaído, tampouco haveria para os negros saídos da Abolição, como a expor, no plano da narração, as assimetrias sociais e as formas de violência realimentadas pela modernização varguista⁴⁵. Por conseguinte, a questão da propriedade, assunto caro a Graciliano e aos seus narradores, encontra-se transfigurada aqui para o domínio que, *cordialmente*, Alexandre procura exercer sobre Firmino quando este contesta as suas histórias. Trata-se de uma reação estimulada pelas perdas

⁴² A decadência dos antigos senhores no pós-Abolição é tratada por Graciliano Ramos na *Pequena história da República*: “A liberdade chegou de supetão. E várias pessoas despertaram ricas em 13 de maio de 1888 e adormeceram arruinadas. O mais provável é não terem adormecido”. *Alexandre e outros heróis*. Rio de Janeiro, Record, 1990, p. 138.

⁴³ *Histórias de Alexandre*, p. 19.

⁴⁴ Cf. Julie Cavignac, *Op. Cit.*, p. 113.

⁴⁵ “Por todo o período Vargas, a inequívoca divisão entre as classes sociais permaneceu intocada em sua essência pelas reformas governamentais. Permanecendo no interior rural ou migrando para as áreas urbanas, homens e mulheres viviam pouco acima do nível de subsistência, escondidos, de certa maneira, do cotidiano dos ricos”. Robert Levine. *Pai dos pobres? O Brasil e a Era Vargas*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001, p. 146.

materiais e pelo “mundo cheio de trapalhadas e complicações”⁴⁶, no qual Alexandre, que havia sido o homem mais importante da região, não mais se reconhece. Ao pôr em cena práticas mandonistas repostas no momento da enunciação, o escritor lança luzes para o que, historicamente, permanece⁴⁷. Também os prodígios contados pelo protagonista (como o de montar a onça brava ou ser o dono de um bode superior a todos os cavalos, animal encantado que “saía voando”, no diálogo irônico com a tradição cavaleiresca)⁴⁸ podem ser entendidos como uma tentativa de resgatar, no plano simbólico, o seu poder perdido em um presente sem horizonte, evocando *outroras grandezas* e conferindo algo de quixotesco ao herói, que é, como vimos, um proprietário decaído.

Mas Firmino desempenha outro papel importante na obra, pois a presença dessa personagem instaura um debate difuso sobre a verossimilhança. O cego contesta a cobra de dois metros mencionada por Alexandre, assim como duvida da espingarda que “juntava chumbo” ou do estribo de prata que inchava em noites de lua. Também o juízo sobre a eficácia daquilo que é contado cabe a Firmino (“Para seu Firmino é preciso que a gente diga tudo, palavra por palavra”⁴⁹, resmunga Alexandre). Ao cego se contrapõem os apartes de Cesária e os comentários de seu Libório. A mulher sempre emendava a narração quando Alexandre perdia o fio da história, muitas vezes de modo ainda menos convincente, como no episódio “A espingarda de Alexandre”: é ela quem explica que o veado morto pela espingarda “que juntava chumbo” estava, na verdade, “coçando a orelha com o pé”, e por

⁴⁶ *Histórias de Alexandre*, p. 56. Interessante notar a semelhança entre as palavras de Alexandre e as considerações de Riobaldo, na abertura do *Grande sertão: veredas*. O primeiro declara: “A gata dá gato, a vaca dá bezerro e a maniva dá mandioca, sempre foi assim. Mas este mundo, meus amigos, está cheio de trapalhadas e complicações. Atiramos num bicho, matamos outro”. Alexandre ainda se diz espantado com o nascimento do filho de sinha Terta, de “cabelo cor de fogo e olhos azuis”, cujos pais eram negros: “Na vida há muita surpresa, e Deus Nosso Senhor tem desses caprichos” (p. 57). Já Riobaldo conta a seu interlocutor do nascimento de um bezerro com “máscara de cachorro”, da mandioca-mansa que se torna mandioca-brava, para concluir, adiante, que “este mundo é muito misturado”. Guimarães Rosa. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001, p. 23 e ss. Em ambos os casos, nota-se o aproveitamento erudito das fontes populares, e a percepção de um mundo fora da ordem sinaliza a crise pela qual, por razões distintas, passam os protagonistas de cada uma das obras.

⁴⁷ Candace Slater observa como índios e negros tendiam a ser representados negativamente nos folhetos; nas pelejas de cordel, eram os negros que inevitavelmente perdiam. *A vida no barbante: a literatura de cordel no Brasil*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1984, p. 20.

⁴⁸ Para Câmara Cascudo, a gesta de animais, isto é, as cantorias que versavam sobre os bichos do sertão, tais como bois, touros, vacas, bodes, éguas e onças, era a “mais tradicional e querida” dos sertanejos, posto que se relacionava com a pecuária, atividade econômica produtora do “sentido da riqueza e de força social”. *Op. Cit.*, p. 116.

⁴⁹ *Histórias de Alexandre*, p. 32.

isso as balas teriam acertado o animal em pontos tão distantes; no mesmo capítulo, diante da dúvida de Alexandre quanto ao alcance da arma, Cesária pede ao marido para “botar dezessete léguas”, ao que ele retruca:

- Acho que devem ser pouco mais ou menos dezessete léguas. Ou antes: apurada a opinião de vocês todos, ficam dezessete léguas bem estiradas. Eu não dei opinião, aceito o que os outros disseram. É muita légua, não é? Pois, meus amigos, tenho uma lazarina que engole todas elas e não falha. Nunca houve outra igual.

Alexandre levantou-se, foi à sala e voltou com uma espingarda velha e enferrujada, a coronha meio comida pelo cupim, enrolada em arame:

- Olhem que beleza. Meu irmão tenente, em troca do couro da onça, ofereceu-me esta maravilha, quando entrou na polícia. Que presente! Qualquer dia hei de mostrar aos amigos quanto vale. Só vendo, seu Firmino. O senhor vai ver. Isto é: os outros vão ver e o senhor terá notícia⁵⁰.

Na resposta de Alexandre, fica patente a necessidade de atender às expectativas dos seus ouvintes, emulando uma conduta também comum aos cantadores, por meio de uma mentira funcional⁵¹. A rigor, pouco importa o dado empírico, desde que a plateia mergulhe com o contador de histórias no reino das palavras. Por isso mesmo, a cena revela duas perspectivas em tensionamento: a de Alexandre e de seus convivas, que veem a espingarda da maneira pela qual ele desejaria que eles a vissem; e a perspectiva do narrador do livro, cuja descrição desabonadora do objeto contrasta com a fala envolvente do protagonista, no seu esforço de criar uma realidade suficientemente convincente por meio do discurso. É apenas a essa realidade construída pelas palavras de Alexandre, e não à imagem da espingarda, a que o cego Firmino tem acesso, como a evidenciar o jogo de possibilidades abertas pelo *impossível crível* do discurso poético.

A ênfase nos artifícios da imitação se evidencia quando Seu Libório, cantador de emboladas⁵², ao ouvir as explicações sobre a origem do olho torto de Alexandre, conclui logo no início do livro que a “história estava muito bem *amarrada*”. E Alexandre, dando seguimento a um aparte de Cesária, se propõe a “*amarrar* o negócio no ponto em que ela ficou”⁵³. Como consequência, duas concepções de verossimilhança transitam pelo texto: aquela pressuposta na notação verista esperada por Firmino, um horizonte de expectativas regulado pela realidade empírica; e outra ditada pelo esforço do protagonista

⁵⁰ Idem, p. 88.

⁵¹ Julie Cavignac reitera que não há distinção nítida entre a cantoria e o folheto de cordel: embora um seja uma forma de expressão poética oral, cantada e improvisada, e a outra, embora às vezes cantada, responda a uma narrativa escrita, esses gêneros a todo momento se entrelaçam. *Op. Cit.*, p. 106.

⁵² A embolada, segundo Cavignac, é uma espécie de cantoria simplificada; os emboladores geralmente não gozam do mesmo prestígio que os repentistas, e realizam uma performance que os aproxima dos saltimbancos. *Op. Cit.*, p. 120.

⁵³ *Histórias de Alexandre*, p. 35.

de contar histórias capazes de formar um todo coerente e metafórico a partir de suas motivações internas, recusando a ilusão de realidade em favor da matéria simbolicamente urdida⁵⁴. Nesse sentido, a falta de visão de Firmino pode ser entendida metaforicamente como o rechaço à pretensão literária de se reproduzir a realidade, como a certificar a potência libertadora da palavra poética e a suspensão referencial de que os contos fantásticos do protagonista são exemplo⁵⁵. Tanto em um caso como noutro, a relação entre literatura e realidade é discutida, e ao leitor é dado ver os artifícios nem sempre exitosos aos quais o contador recorre, ainda no instante da fala, para convencer os seus ouvintes.

No capítulo “Uma canoa furada” há uma imagem que talvez possa ser lida como índice do procedimento narrativo básico da obra. Ele começa com a explicação de Mestre Gaudêncio de que a Terra ficaria a cem léguas do sol, ao que Firmino rebate ser “emboança de livro”, pois “papel aguenta muita lorota”, e por isso ele, Firmino, não embarcaria “em canoa furada”. Retrucando que “é da natureza do homem embarcar em canoa furada”, Alexandre resolve contar uma aventura vivida vinte anos antes. De volta da Bahia, a canoa na qual viajava pelo rio São Francisco teve o casco furado e começou a encher. Em meio ao desespero dos passageiros, Alexandre teve a ideia de sacar do martelo e do formão que trouxera na bolsa e fazer um rombo no casco, o que fez com que o julgassem “doido”: “A embarcação se esvaziou em poucos minutos, continuou a viagem e chegou sem novidade a Porto-Real-do-Colégio. Natural. A água entrava por um buraco e saía por outro. Compreenderam?”⁵⁶

Aproveitando o gancho do dito popular mencionado por Firmino, na história contada Alexandre surpreende os demais viajantes, uma vez que o furo por ele criado no casco da embarcação desfaz a ameaça representada pelo primeiro buraco, possibilitando o escoamento da água e permitindo que a canoa chegue a termo. Algo dessa dinâmica se faz presente em suas histórias: um “causo” gera outro, no melhor estilo do “entrou por uma porta, saiu pela outra”, e ao final todos eles se dispõem no livro paralelamente, sintetizados no sonho narrado pelo Alexandre já doente do último capítulo: o marquesão de jaqueira, o estribo de prata, a onça pintada, o olho espetado no espinheiro, a jiboia de

⁵⁴“A motivação é, então, a aparência e o alibi causal que a determinação finalista se dá, e ela é a regra da ficção: o *porquê* encarregado de fazer esquecer o *para quê?* – e, portanto, naturalizar ou realizar (no sentido de fazer passar por real) a ficção, dissimulando o que ela tem de concertado, como diz Valincour, isto é, de artificial; em suma, de fictício”. Gérard Genette. “Verossimilhança e motivação”. *Figuras II*. São Paulo, Estação Liberdade, 2015, p. 100.

⁵⁵ Segundo Todorov, é fantástico o texto que, emulando o cotidiano, tem a sua estrutura interna perturbada pela introdução de um objeto sobrenatural, o que provocaria hesitação no leitor em busca de explicações para os eventos narrados. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo, Perspectiva, 2007, p. 52.

⁵⁶ *Histórias de Alexandre*, p. 79.

dois metros, o bode voador. Talvez se explique, então, a recusa insistente de Firmino a entrar “em canoa furada”, revelando a precaução do cego em mergulhar sem resistência tanto no mundo dos livros quanto nas histórias de Alexandre, pondo em dúvida, portanto, o pacto ficcional; e, ao mesmo tempo, a resposta ardisosa do protagonista, para quem “é da natureza do homem entrar em canoa furada”, isto é, a fabulação é tão inevitável quanto inseparável da vida⁵⁷. No mesmo capítulo, Alexandre discorre sobre a sua fama no sertão como contador de histórias:

A história da onça, a do bode, o estribo de prata, este olho torto, que ficou muitas horas espetado num espinho, roído pelas formigas, circulam como dinheiro de cobre, tudo exagerado. É o que me aborrece, não gosto de exageros. Quero que digam só o que fiz. Esse negócio da canoa entrou num folheto e hoje se canta na viola, mas com tantos acréscimos que, francamente, não me responsabilizo pelo que escreveram. Exatamente o que sucedeu com o marquês, lembram-se? Dr Silva pegou o marquês de jaqueira e fez dele o que entendeu, encheu a casa de cortiços. Não era o meu marquês, que só deu quatro pés de jaca. O caso da canoa também foi muito aumentado. É bom prevenir. Se vossemecês ouvirem falar nele em cantoria, fiquem sabendo que as nove-horas são astúcias do poeta. O acontecido foi coisa muito curta, que eu podia embrulhar num instante. E se converso demais, é porque a gente precisa matar tempo, não sapear tudo logo de uma vez. Se não fosse assim, a história perdia a graça. [...] Sem cheiro e sem pano, a história da canoa seria a mesma, um pouco mais encolhida⁵⁸.

Novamente a autoria é posta em questão: Alexandre não mais reconhece como suas as histórias que viraram folheto e cantoria; mas a Advertência na abertura do livro caminha no sentido inverso, posto que do “folclore do Nordeste” brotaram as histórias de Alexandre, curto-circuito produtivo que rasura provocadoramente a noção de autoria, além de lançar outra dúvida: o ponto de partida da obra seria o texto escrito ou o oral? A armação da passagem é irônica: queixando-se dos exageros e da ficcionalização a partir de episódios supostamente vividos, Alexandre reconhece não ser possível contar a história da canoa dispensando as “astúcias do poeta”, as quais, apenas aparentemente, ele condena. Assim, o ato de narrar, por não poder prescindir do “cheiro” e do “pano”, aparece desnaturalizado, como fingimento necessário que põe em cena a arbitrariedade do discurso, revelando o que há de fictício na ilusão de referencialidade e no processo de imitação.

Retomando o episódio, a imagem da canoa com seus dois furos por onde flui a água parece sintetizar um jogo de equivalências que, metaforicamente, põe em cena as tensões de uma narrativa que oscila permanentemente entre o erudito e o popular, o individual e o coletivo, o real e o imaginário,

⁵⁷ “Assim como todos sonham todas as noites, ninguém é capaz de passar as vinte e quatro horas do dia sem alguns momentos de entrega ao universo fabulado”. Antonio Candido. “O direito à literatura”. *Vários escritos*. São Paulo, Duas Cidades, 1995, p. 242.

⁵⁸ *Histórias de Alexandre*, pp. 75-76.

o oral e o escrito, o passado e o presente. É na passagem entre tais categorias que a obra procura encontrar o seu ponto de equilíbrio.

Dessa forma, nas *Histórias de Alexandre*, Graciliano Ramos questiona os cânones reguladores da *mimesis*, pondo em xeque as noções de autoria, originalidade, homogeneidade dos materiais, verossimilhança e distinção entre os códigos oral e escrito, categorias caras às obras literárias cultas. Isso indica que, para além das evidências temáticas vinculadas à cultura popular, as *Histórias* dialogam, em profundidade, com a literatura de cordel, estilizada pelo escritor justamente para questionar os métodos de representação burguesa, de modo a transpor literariamente, para um livro de literatura considerada “séria”, uma prática – a da poesia popular – que procura escapar do aparato cultural da dominação⁵⁹. Não se trata aqui da incursão ao pitoresco promovida pelo escritor consagrado, mas de evidenciar o quanto essa produção à margem é capaz de *abalar a representação burguesa da qual o autor é tributário*, dramatizando o lugar do intelectual e da cultura letrada por meio de uma obra que se deixa rasgar, em seus próprios fundamentos, pela alteridade de seu outro social, donde emerge a modernidade do livro.

Como arremate, cabe lembrar que As *Histórias de Alexandre*, publicadas em 1944, começaram a ser escritas em 1938, ano da publicação de *Vidas secas* e do início da redação de *Infância*. Do ponto de vista da trajetória de Graciliano, o momento é sugestivo, pois indica um trabalho intenso de depuração estilística que se cristalizaria, a partir de então, em narrativas curtas, atestando o experimentalismo de um escritor que a certa altura, segundo Antonio Candido, não mais encontraria toda a sua verdade no mundo do romance, nem possibilidades que esgotassem sua necessidade de expressão⁶⁰. Talvez isso explique o porquê de Graciliano lançar mão, nas *Histórias de Alexandre*, de outro estatuto de representação e produção de sentido, por meio da estilização de materiais à margem do circuito culto e configurados em uma obra que recusa *esteticamente* a ordem dominante. Afinal, fechar-se às práticas canônicas da representação não seria uma forma radical de negação do mundo burguês, contra o qual nosso autor sempre se insurgiu?

⁵⁹ Para José Antonio Pasta Junior, “nenhum discurso sobre as manifestações culturais populares conseguirá escapar ao estilhaçamento de sua própria identidade, que aparecerá, de uma forma ou de outra, como autocrítica ou como insuficiência e recalçamento. [...] Somente aquele cuja linguagem se deixa ferir internamente por uma alteridade radical e inconciliável é que pode, através desse dilaceramento, entrever a imagem do outro que o condena à parcialidade e à arbitrariedade”. “Cordéis, intelectuais e o Divino Espírito Santo”. *Cultura brasileira: temas e situações*. Org. Alfredo Bosi. São Paulo, Ática, 2003, pp. 60 e 65.

⁶⁰ Antonio Candido. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro, Ouro Sobre Azul, 2006, p. 99.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andrade, Mário de. *Briga das pastoras e outras histórias: Mário de Andrade e a busca do popular*. Org. Ivan Marques. São Paulo, Edições SM, 2016.
- Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo, Brasiliense, 1994.
- Candido, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro, Ouro Sobre Azul, 2006.
- _____. *Vários escritos*. São Paulo, Duas Cidades, 1995.
- Cascudo, Luís da Câmara. *Vaqueiros e cantadores*. São Paulo, Global, 2005.
- Cavignac, Julie. *A literatura de cordel no Nordeste do Brasil: da história escrita ao relato oral*. Trad. Nelson Patiota. Natal, Editora da UFRN, 2006.
- Curran, Mark J. *A literatura de cordel*. Recife, Editora da Universidade Federal de Pernambuco, 1973.
- Genette, Gérard. *Figuras II*. Trad. Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Estação Liberdade, 2015.
- Gimenez, Erwin Torralbo. “O olho torto de Graciliano Ramos: metáfora e perspectiva”. *Revista USP* n. 63, setembro/novembro 2004, pp. 186-196.
- Levine, Robert. *Pai dos pobres? O Brasil e a Era Vargas*. Trad. Anna Olga Barreto. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- Pasta Jr, José Antonio. “Cordel, intelectuais e o Divino Espírito Santo (notas sobre artes do povo e estética da representação”. In: BOSI, Alfredo (org.). *Cultura brasileira: temas e situações*. Org. Alfredo Bosi. São Paulo, Ática, 2003, pp. 58-74.
- Ramos, Graciliano. *Alexandre e outros heróis*. Rio de Janeiro, Record, 1990.
- _____. *Viventes das Alagoas*. Rio de Janeiro, Record, 2007.
- Rosa, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001.
- Slater, Candace. *A vida no barbante: a literatura de cordel no Brasil*. Trad. Octavio Alves Velho. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1984.
- Terra, Ruth Brito Lemos. *Memórias de lutas: literatura de folhetos do Nordeste 1893-1930*. Rio de Janeiro, Global, 1983.
- Todorov, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Catello. São Paulo, Perspectiva, 2007.

Fabio Cesar Alves

Professor de Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo e autor de *Armas de papel: Graciliano Ramos, as Memórias do cárcere e o Partido Comunista Brasileiro* (Editora 34, 2016).

MEXENDO NOS CAETÉS: GRACILIANO E OS FETICHES DO DISCURSO PÓS-COLONIAL⁶¹

Roberto Vecchi

Universidade de Bolonha

Resumo: O ensaio analisa o romance *Caetés* (1933) de Graciliano Ramos, na sequência de um século de densa tradição crítica que se acumulou numa obra que continua a manter um grau elevado de desafios interpretativos. O livro, no entanto, continua mantendo as potencialidades de um dispositivo crítico, estruturado em cima de figuras de contraste que, a nível de forma literária, mostram o funcionamento complexo de uma modernidade de outro modo problematicamente representável. Uma dessas figuras cruciais pela modernidade, a do naufrágio, é lida em contraste com um outro dispositivo, mais consagrado, de desmontagem crítica do Brasil como a antropofagia oswaldiana com que estreita elos significativos. Justamente na conexão de tempos históricos diferenciados depreende-se a lição viva do romance que se projeta para o horizonte das leituras do opaco tempo colonial: os riscos que existem no plano do discurso supostamente “pós-colonial”, sem pressupostos críticos adequados, que pelo contrário acaba por subscrever a colonialidade implicada pelo efetivo agenciamento do poder. O texto torna-se assim um verdadeiro campo de batalha estético e crítico.

Palavras-chave: *Caetés*, Graciliano Ramos, Discurso pós-colonial, Oswald de Andrade, Modernidade brasileira

Abstract: The essay approaches the novel *Caetés* (1933) by Graciliano Ramos around a century after the constitution of a dense critical tradition. The novel continues to maintain plenty of interpretive challenges, with the potential of being a critical device, structured on contrasting figures that, at the

⁶¹ Uma primeira versão deste texto, em inglês, com o título ““Debris of Worthless Shipwrecks: *Caetés*, the Anachronisms and Simulacra of the Modern Nation” foi publicada no volume de Sara Brandellero e Lucia Villares, *Graciliano Ramos and the Making of Modern Brazil: Memory, Politics and Identities*. Cardiff, University of Wales Press, 2017, pp. 43-65.

level of the literary form, show the complex functioning of an otherwise problematically representable Brazilian modernity. One of the crucial figures for modernity, the shipwreck, is read in contrast to another more consecrated device of the critical dismantling of Brazil: Oswald de Andrade's "anthropophagy". Precisely in the connection of different historical times, the still strong lesson of the novel is projected into the horizon of the readings of opaque colonial times, highlighting risks on the context of the supposedly "postcolonial" discourse which, without an adequate critical ground, ends up subscribing to the coloniality implied by the actual agency of power. The text thus becomes an effective aesthetic and critical battleground.

Keywords: *Caetés*, Graciliano Ramos, Post-colonial discourse, Oswald de Andrade, Brazilian modernity

A história da estreia adiada de *Caetés* é muito conhecida ficando quase anedótica: escrito entre 1925 e 1928 com revisões até 1930 (Miranda, 2004, p. 16), com um ângulo de visão da modernidade que surpreende pelos seus rasgos antecipadores (pense-se na contemporaneidade do reuso da antropofagia que o poderia aproximar do Manifesto de Oswald de 1928 reconfigurando por dentro a dinâmica de articulação modernista que se descentralizaria de São Paulo), o livro ficaria inédito até 1933. Passagem pouco clara da vida literária brasileira, como anota Luís Bueno (2006, p. 229) o atraso seria devido ao esquecimento do manuscrito por parte de Augusto Frederico Schmidt no bolso da capa de chuva, que, portanto, não conseguia mais encontrá-lo (Miranda, 2004, p. 16). A saída do romance, de que já todo mundo sabia mas que poucos tinham lido, coincidia com a publicação de *Casa Grande & Senzala* de Gilberto Freyre. Anacronismo que, de acordo com alguns biógrafos, tinha já tornado inatual o romance ao próprio autor se, como Graciliano confiava em carta à Heloísa de 1932, “A publicação daquilo seria um desastre, porque o livro é uma porcaria. Não me lembro dele sem raiva. Não sei como se escreve tanta besteira. Pensando bem, o Schmidt teve razão e fez-me um favor” (*apud* Moraes, 1996, p. 89).

Uma desfasagem que, apesar da causa que a gerou (esquecimento, recalçamento, omissão) determina uma mudança substancial no resto, que podia ter sido uma outra história do romance modernista. *Caetés*, de fato, parece habitar um tempo impróprio, ou melhor, estar fora do contexto com que dialoga, para se insinuar dentro de um contexto já inteiramente outro. No entanto, esta condição quiásmica em que por circunstância histórica ou pela potência enquanto narrativa moderna se encontrou, ainda que retorcendo muitas leituras que se esforçam por assumir a antevisão do livro de Graciliano como um retrovisor paradoxal de outras modernidades, talvez o inscreva numa posição intersticial privilegiada entre as transformações radicais em curso. O que o tornaria uma exemplar narrativa da crise. Os contextos estéticos do romance, aliás, são coerentes com esta dualidade ou suspensão: a permanência de um legado realista-naturalista, a construção de um narrador cuja subjetividade se coloca aos antípodas com a tradição que cita (cfr. Bueno, 2006, p. 232) remetendo para os rearranjos de uma determinada linha modernista.

Poucas imagens expressam tão bem esta conjuntura crítica como aquela que Sérgio Buarque de Holanda conseguiu flagrar em *Raízes do Brasil*, quando observa “Estariamos vivendo assim entre dois mundos: um definitivamente morto e outro que luta por vir à luz” (Holanda, 1984, p. 135). Nesta margem intermédia, no âmago da transição, entre tempos desconexos, *Caetés* talvez seja justamente o limiar que permite repensar o resto que introduziu. Ou o resto que liquidou.

Desfasagens temporais, anacronismos, inatualidades – tempos misturados, em suma – não são só parte de uma peculiar circunstância editorial que altera a colocação histórica da obra em tempos de crise. Inscrevem-se muito mais na própria morfologia e trama de *Caetés* enriquecendo de dobras uma narrativa que de outro modo não poderia deixar de ser anódina. Se ficarmos no plano imediato de fato, o enredo se liquida em poucas palavras. Um triângulo sentimental – o narrador, João Valério, Luísa e o marido Adrião – com uma forte verticalização interna – Adrião é o dono da loja onde o narrador é guarda-livros –, um romance histórico na gaveta de João Valério cuja escrita se revela progressivamente impossível, a consumação de um inerte adultério, a morte adiada do marido depois da tentativa malograda de suicídio, o fim da relação sentimental entre os dois, mas a continuação dos negócios em comum. Em Palmeira dos Índios, a cidade provinciana onde ocorre o drama sem tragédia, há um mundo cinzento de personagens medíocres que animam as cenas da narrativa tornando ainda menor um mundo já tão pequeno e marginal. Antonio Candido liquida ainda com síntese sociológica cortante, o movimento aparente que ocorre dentro do triângulo vertical do enredo: “Arrependido e, aliás, arrefecido nos sentimentos, Valério acaba afastado de Luísa, mas sócio da firma” (Candido, 2006, p. 103).

É claro que a parte relevante dos movimentos não ocorre no plano da história onde a comunidade do interior parece marcada por um imobilismo externo à modernidade, mas ocorre no plano da condição, da psicologia e da consciência do narrador. João Valério é o descendente de uma família decaída: falando da empreitada do livro, define com precisão sua condição social: “Iniciei a coisa depois que fiquei órfão, quando a Felícia me levou o dinheiro da herança, precisei vender a casa, vender o gado, e Adrião me empregou no escritório como guarda-livros” (Ramos, 1977, p. 21). Proporciona assim já no meio da narrativa um auto-retrato de si próprio que enquadra com precisão sua posição, uma autoimagem que expõe a tensão do seu estatuto precário dentro da ordem sócio-cultural em que atua, algo que poderia ser justaposto, num ideal quadro de semelhanças e diferenças, a algumas figuras recursivas da literatura brasileira, por exemplo a “mistura belarminiana”, como a define Roberto Schwarz na leitura do *Amanuense Belmiro* (1978, p.14) ou, também, o “fazendeiro do ar” drummondiano. Contrapontos ideológicos e culturais que mantêm aberto o conflito que os estrutura:

Procurei alguma coisa que eu fosse. Não era nada, realmente, mas tinha boa figura e os caetés no segundo capítulo. E vinte e quatro anos, a escrituração mercantil, a amizade de Padre Atanásio, vários elementos de êxito (Ramos, 1977, p. 97).

Nesta perspectiva, a declinação moderna de uma figura literária de certo modo típica se associaria a um aproveitamento de fontes naturalistas, oriundas de outros tempos e tradições. A promiscuidade estética, onde coexistem modos na aparência distantes ou até inconciliáveis, combinada com a impressão de um tempo que não flui, não fixa apenas conservações e permanências, mas topografa algo de bem mais substancial: a condição própria do periférico dentro dos tempos heterogêneos da modernidade.

Talvez isto explique melhor as restrições e o excesso de rigor que acompanharam a publicação e a recepção da obra em um contexto já engajado, em outra época em relação ao seu projeto, um livro que parece “antiquado”, sem traços de história que na década de trinta significa conflito de classe (cfr. Bueno, 2006, p. 231). O anacronismo em termos de tempo, na verdade, é o marco periférico em relação aos centros da modernidade. *Caetés* atesta de modo flagrante que, como na modernidade, o “agora” de Palmeira dos Índios não é o mesmo “agora” de São Paulo ou de Recife, de outros contextos da modernidade, centrais ou menos. Define-se assim não tanto uma resistência ao moderno, mas o perfil de um moderno próprio, o do periférico.

É suficiente lembrar, como recorte teórico, dois pensamentos chave na conjugação de modernidade e periferia. O primeiro, talvez hoje muito menos popular, mas decisivo para compreender o funcionamento do eixo entre modernidade, modernização e espaço, é um conceito elaborado por Leon Trótsky: a ideia do “uneven and combined development”, de desenvolvimento desigual e combinado. Através desta ferramenta conceitual, Trótsky articula a análise da Revolução russa proporcionando um modelo de interpretação da história universal e, de modo particular, o funcionamento do imperialismo e da relação imperial e redefinindo o jogo de força entre o dominador e o dominado:

The backward country [...] not infrequently debases the achievements borrowed from outside in the process of adapting them to its own more primitive culture. In this the very process of assimilation acquires a self-contradictory character. Thus the introduction of certain elements of Western technique and training, above all military and industrial, under Peter I, led to a strengthening of serfdom as the fundamental form of labour organisation. European armament and European loans – both indubitable products of a higher culture – led to a strengthening of czarism, which delayed in its turn the development of the country (Trótsky, 1977, pp. 26-27)

Tal “privilege of historic backwardness”, como é definido, nos leva para o outro pensamento forte da modernidade periférica, representado por Ernst Bloch. Num famoso artigo de 1932, publicado como capítulo de *Erbschaft dieser Zeit* (Zurich, 1935), “Non-synchronism and the Obligation to Its Dialectics”, Bloch, em um *incipit*, também não menos consagrado, observa:

Not all people exist in the same Now. They do so only externally, by virtue of the fact that they may all be seen today. But that does not mean that they are living at the same time with others (...) We called the nonsynchronous differentness warped, and its rebellion, as a much older substance, peripheral (Bloch, 1977, pp. 22 e 34).

Sobre esta ideia de assincronismos, Franco Moretti, em *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, retomará o conceito configurando-o, em suas temporalidades misturadas, como “contemporaneidade do não-contemporâneo”, para definir a natureza específica do espaço que chama de semiperiferia. Neste sentido, a não-contemporaneidade se conectaria com uma específica posição no Sistema-mundo, desconhecida para os países mais homogêneos do centro. Tal condição seria típica das semiperiferias onde, ao contrário dos centros, o desenvolvimento é combinado e, dentro deste contexto, a referência geográfica deixaria de ser o estado-nação, mas se tornaria a de um espaço maior, um continente ou até o inteiro Sistema-mundo (Moretti, 1994, p. 47).

Em *Caetés*, secundando este esquema, podemos observar como a forma encontra uma *concordia discors* de inconciliáveis que convivem juntos (Schwarz, 1978, p. 19) que evidencia a condição de periferia de uma modernidade já periférica. Assim, os anacronismos adquirem um papel funcional na configuração de uma modernidade particular, constituída pela mistura de temporalidades diferentes. Encontram-se e desencontram-se espaço público e personalismo, moralismo e transgressão, ideários românticos e mitologias modernas, ideologia liberal e permanências escravocráticas, em que o narrador está imerso. Uma modernidade arcaica, já assim configurada, para usar um oximoro que se afirmará décadas depois nas ciências sociais para interpretar o Brasil “ornitorrinco” moderno.

Se João Valério é o porta-voz exemplar desta condição, há inúmeros indícios disseminados pela narrativa que atestam o núcleo incindível do arcaico com outras modernidades em jogo. Como por exemplo ocorre quando Luísa convida Valério por intermédio do criado Zacarias: as marcas dos preconceitos de raça e de classe emergem como vestígios vivos e pouco atenua a justificativa do orgulho ferido do narrador: “Sim Senhor! Mandar o preto convidar-me! Era, sem contestação, uma ofensa mortal” (Ramos, 1977, p. 96). O passado que ressurge não é desconectado de um outro modernismo, um modernismo relacionado com a condição periférica, mas alimenta, pelo contrário, fantasias que refletem tempos ainda não fechados e retornam no presente. A assemblagem destes fragmentos, a técnica, moderna, de citação e re-uso de obras e discursos alheios, produz imagens de outras modernidades coagulando temporalidades diferenciadas e, como anota Marshall Berman, mostram como “the Modernism of the underdevelopment is destined to found itself on fantasies and dreams of modernity, feeding itself with a contemporary familiarity and struggling with mirages and phantoms” (Berman, 1985, p. 285).

O problema é assim como adequar a complexidade deste ângulo de visão a uma forma estética condizente, que possa configurar o atraso como modo próprio de estar na modernidade. Esta articulação de certo modo não menospreza nada e aproveita todos os materiais estéticos disponíveis, sendo a periferia, deste ponto de vista, um arquivo de assincronismos, uma enciclopédia de restos de signos dispersos que perderam às vezes, como na genealogia foucaultiana, sua referência a uma qualquer origem, também imaginária. Cabe ao intelectual aos antípodas em relação ao João Valério articular as partes em um novo todo, como ocorre no ato modernista. João Valério é deste ponto de vista a antítese do intelectual engajado da periferia, a autodefinição que dá de suas ambições reles é nítida, a luz apagada de um mundo pequeno e antiquado:

Talvez eu pudesse também, com exígua ciência e aturado esforço, chegar um dia a alinhavar os meus caetés. Não que esperasse embasbacar os povos do futuro. Oh! Não! As minhas ambições são modestas. Contentava-me um triunfo caseiro e transitório, que impressionasse Luísa, Marta Varejão, os Mendonça, Evaristo Barroca. Desejava que nas barbearias, no cinema, na farmácia Neves, no café Bacurau, dissessem 'Então já leram o romance do Valério?' Ou que, na redação da *Semana*, em discussões entre Isidoro e padre Atanásio, a minha autoridade fosse invocada: 'Isto de selvagens e história velhas é com o Valério' (Ramos, 1977, p. 50).

Para construir ou montar os *tableaux* das modernidades da periferia, é preciso sobretudo manusear os tempos como material de articulação. E deslocar o problema da modernidade para um outro campo, o do contemporâneo.

A ironia é certamente o elemento chave para a construção de uma obra que, decorrendo de múltiplas heterogeneidades, se propõe dar, pela forma, uma imagem acertada da periferia, na investida da modernidade. Uma escrita que é, portanto, da periferia. E a ironia é a “perspectiva constituinte do romance” (Miranda, 2004, p. 17) sendo pela sua força figural de contraste que se conjugam os seus dois planos narrativos (assíncronos) da obra.

A alusão ao jogo decisivo da ironia remete logo, como múltiplos outros aspectos da obra, para a sombra de uma influência relevante do romance, em relação à qual variados posicionamentos fundaram diversas leituras: os romances de Eça de Queirós. Já a presença de rastros da narrativa queirosiana no primeiro romance de Graciliano foi objeto das principais leituras da obra (cfr. Otto Maria Carpeaux, Candido, Paes, Miranda, Bueno, entre os outros). O que emerge é que a relação de Graciliano com Eça, um autor a que dedica muitas referências e tributos antes e nos tempos de *Caetés* (Moraes, 1996, p. 92) possui um valor específico no contexto da obra. Claro que, em tempos modernistas, uma homenagem tão explícita a um escritor português podia produzir constrangimentos nos arautos do moderno como *damnatio memoriae* de tradições sobretudo alheias.

Não só os sinais são disseminados pelo romance (pense-se no nome de Luísa que se conota imediatamente, apesar dos traços diferenciais, a partir da homonímia com a protagonista do *Primo Basílio* ou nas alusões a cenas de *Os Maias*; cfr. Candido, 2006, p. 22) mas o aspecto macroscópico é a *mise en abyme* de uma escrita segunda: a construção do romance – epônimo – sobre os Caetés que o narrador tenta escrever ao longo da sua narração. Este traço mostra como o romance de Graciliano dialogue complexamente com um hipotexto essencial, o romance queirosiano que pratica um idêntico esquema narrativo, isto é, *A ilustre casa de Ramires*, o último romance publicado em vida pelo escritor português (1900), a grande alegorização do trauma do Ultimatum inglês de 1890, da situação colonial de Portugal em África (o novo Brasil do último trágico império), da discussão sobre a filosofia da história do País atlântico com o amigo Oliveira Martins. José Paulo Paes, aliás, construiu um ensaio instigante sobre as relações entre as duas obras, onde mostra nitidamente como o rumo das duas é não só divergente mas orientando a metas drasticamente opostas (Paes, 1995).

Neste sentido, a sombra do romance queirosiano produz uma ampliação da possibilidade de leitura de *Caetés*, não só pela evidência analógica, mas também por como Graciliano, leitor de Eça de Queirós, se apropria de elementos do texto de influência e os redirige para outra significação, o que expõe uma diferença decisiva para a apreensão do sentido da obra. Eça representa, portanto, um anacronismo que permite construir outros anacronismos funcionais ao projeto do romance de estreia do escritor alagoano.

Que seja uma assimetria temporal aquela que este diálogo intertextual proporciona pela diferença que surge entre a reescrita e o modelo, é confirmado pelo tema geral que domina a obra queirosiana. *A ilustre casa*, de fato, é o grande romance sobre a decadência de Portugal, uma versão literária da *Segunda consideração intempestiva da utilidade e desvantagem da história para a vida* de Nietzsche, ou seja, um ensaio antihistoricista fundamental para a definição do eixo entre decadência e modernidade. A partir da constelação Nietzsche-Oliveira Martins, Eça constrói através de uma personagem que na verdade funciona explicitamente como uma alegoria coletiva, Gonçalo Mendes Ramires, uma dupla narrativa onde o peso de um passado glorioso e lendário oprime o presente cinzento e medíocre. O Fidalgo da Torre pela novela histórica que escreve ao longo do romance, *A Torre de D. Ramires*, mostra como uma Idade Média heroica e luminosa esmaga e inviabiliza qualquer ação no presente, daí o sentido de decadência que a cobardia do protagonista, além das suas vagas ambições de resgate que passam pela troca de favores da política, acentua: o passado pertence a um tempo definitivamente outro e torna impossível habitar no presente. Daqui decorre a desvantagem da história para o tempo

presente, a modernidade obsessivamente retrospectiva, que só repertoria as perdas e se pode chamar, efetivamente, decadência.

No seu romance, Eça trata da relação ontológica entre Portugal e Atlântico (ou seja, o problema do colonialismo para a identidade do País). Atua dentro de uma perspectiva que caracteriza sobretudo as suas últimas obras que é aquela da ambiguidade como matriz constitutiva e discretamente radical. Por isso a narrativa poderia ser vista por alguns como uma espécie de elogio do colonialismo (na África, Gonçalo se regenera e, portanto, seu regresso nas páginas finais pode ser visto como um resgate em relação à mediocridade dele e do seu tempo) mas, de modo mais pontual, a África se torna na perspectiva delineada como o espaço de diluição da decadência nacional, que oculta os problemas constitutivos do País e proporciona um paliativo à crise nacional sem resolvê-la.

Também em *Caetés* os dois romances se sobrepõem e entrecruzam, o que parece criar um elo forte com o romance de Eça. No entanto, o que emerge é que *A ilustre casa de Ramires* funciona muito mais como um pretexto para o romance de Graciliano, portanto as diferenças e afastamentos do modelo serão úteis para definir melhor as intenções autorais da narrativa. Como se enxerta a narrativa segunda na narrativa primeira desta escrita? Sua intermitência acumula numerosos indícios: também se trata de um “romance histórico”, com partes “chatas” e com erros, começado por João Valério quando investido pela catástrofe da decadência familiar. O assunto é o naufrágio em 1556, em Coruripe da Praia, do navio do bispo português D. Pero Sardinha que depois de sobrevivido ao desastre, num ritual iniciático da nação, seria comido pelos índios Caetés. A coincidência do episódio com aquele da famosa datação do *Manifesto antropófago* de Oswald de Andrade de 1928, coincidentes e ao mesmo tempo autônomos, criaria uma contemporaneidade criticamente densa entre o Modernismo paulistano e outras modernidades periféricas, nomeadamente Nordestina (Miranda, 2004, p. 18).

Poder-se-ia enxergar um movimento solidário do romance interno com aquele de Gonçalo Ramires, onde ele desempenha uma função disjuntiva nas temporalidades em jogo que acentua a ideia de decadência. Mas as diferenças redundam. Não só porque no romance português a obra histórica se acaba e publica nos *Anais*, enquanto o romance de João Valério naufraga – assim literário e literal portanto se confundem na figura – e fica inacabado, flutuando como restos de uma ficionalização impossível do passado como um polo fundamental do jogo irônico da escrita.

De fato, se assiste ao desenrolar de uma metanarrativa como eixo de comunicação entre os dois romances, onde progressivamente o anacronismo parece incorporar o presente, a ficção absorve o “real” da ficção do narrador. É o que ocorre com a personagem do pobre descendente indígena de

Balbino que desliza, ao longo do tempo, de uma ficção, a atual, para a outra ficção histórica, um ato que evidência uma vez mais, ironicamente, traços classistas do narrador,

Despertei com uma ideia esquisita, que me fez rir: o Balbino transformado em caeté de 1556. O Balbino, um pobre-diabo coxo e bêbedo, esfolando um homem pendurado por uma perna. Mas logo enxotei este pensamento mesquinho que toldava a passagem mais brilhante da minha vida (Ramos, 1977, p. 105).

Ou como também no capítulo anterior, quando com escassa imaginação tenta reconstruir o banquete antropofágico e pergunta a D. Maria José como se prepara uma buchada porque pretende saber “como se cozinha um homem”, aproxima as temporalidades dos dois mundos tentando ingenuamente negar as diferenças e evocando as mitologias indianistas do romantismo:

Ora veja. A arte é coisa admirável. Com a preocupação de arranjar o jantar dos índios, esqueci o meu jantar. Pois eles que esperem, não comem hoje. E traga-me o conhaque. Deus lhe pague, D. Maria. A senhora acaba de prestar um grande serviço à Pátria (Ramos, 1977, p. 101).

Percebe-se deste movimento conjugativo das duas narrações que não é a fratura temporal do passado evocada para enfatizar a ideia de decadência que predomina. A decadência pessoal do narrador não se acentua pelo jogo contrastivo das narrativas. Mais do que a decadência, se afirma a permanência, como se o anacronismo, mais do que uma ruptura, evidenciasse continuidades de tempos, o que explica o transborde entre presente e passado. O uso próprio, portanto, da Idade Média nos romances de Eça e Graciliano (já Moderna, neste caso, aliás) não poderia evidenciar melhor uma diferença de fundo irreduzível: a narrativa de Eça desmitologiza pelo passado a narração colonial do presente projetada no império africano, a narrativa de Graciliano, pelo contrário – mas com um intuito desmitologizador comum – mostra o aspecto latente da colonialidade que apaga a fratura entre colonialismo e pós-colonialismo mostrando como, pelo processo de construção da independência da nação (antes imperial e depois republicana), há uma continuidade de poderes que os anacronismos históricos declinados no presente expõem de modo incontrovertível.

O que caracteriza as duas obras, em suma, funda uma semântica diferencial do tempo histórico funcional e eficaz: os dois textos configurariam assim um tempo próprio da modernidade periférica, através de um recurso específico ao arcaico. Por isso Graciliano parece oferecer um *tableau* desta modernidade através de um anacronismo que se enxerta na cena contemporânea e que produz uma imagem da sua condição, conectada e não separada do tempo passado.

Pensar em *Caetés* como um fresco da modernidade periférica significa de certo modo assumir a ideia de Georges Didi-Huberman que a imagem é um aglomerado de tempos diferentes, onde o anacronismo seria “el modo temporal de expresar la exuberancia, la complejidad, la

sobredeterminación de las imágenes”, também assumindo como ele aparentemente surge “en el pliegue exacto de la relación entre imagen e historia” (Didi-Huberman, 2008, pp. 32-33 e 48). Esta condição valoriza sobretudo o ato da montagem dos tempos heterogêneos; através dele as duas narrativas se transformam não em função de um desenvolvimento autônomo mas sobretudo valorizando a relação, na imagem, que se instaura entre os dois mundos – os dois tempos – a que remetem. O que impressiona no projeto de estreia de Graciliano, inscrevendo-o bastante além do modelo queirosiano, é o pleno domínio estético do funcionamento histórico da imaginação pela diferença de temporalidades inscritas nas narrativas: um quadro que coagula histórias e tempos diferentes, que os mistura com fraturas e vácuos, para que possa emergir o que Foucault chama de história efetiva (“*wirkliche Historie*”, cfr. Foucault, 1977, p. 43) que justamente surge pelas descontinuidades e as rupturas e não pelo falsa homogeneidade disfarçada pelas narrativas mistificadoras e teleológicas.

A desfasagem que emerge da imagem de Graciliano de uma outra modernidade, pela alternância das narrações, parece caber perfeitamente na visão de contemporâneo que elabora Giorgio Agamben. O filósofo italiano, de fato, identifica uma relação específica com o próprio tempo, através de uma adesão parcial a ele, mas que pressupõe também uma distância, movimento duplo que ocorre “através de uma dissociação e de um anacronismo” (Agamben, 2009, p. 59). No contemporâneo, como em *Caetés*, é um anacronismo que permite, pela diferença, captar um sentido do tempo que lhe pertence, o seu tempo, o que viabiliza, por confronto, a possibilidade de citar o contemporâneo em virtude da sua não coincidência temporal constitutiva, de tempo composto e também sempre em parte outro. *Caetés* portanto é o duplo nome de uma narrativa contemporânea que expõe como, na modernidade, arcaico e moderno se intersectam tanto que o acesso ao presente de João Valério pode se realizar através de uma arqueologia da nação, que procura se afinar com a ideologia romântica, mas mostrando como o caráter fetichista deste *arké*, desta origem, impossibilite a produção de um tempo efetivo. O vazio do anacronismo contribui, no caso do escritor, ou do poeta, como anota sempre Agamben, para que o “contemporâneo” possa fixar seu olhar no tempo, receber “em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo” (*Ibidem*, p. 64). A espessura deste escuro, repleto de passados, de vazios discursivos, de origens inventadas, pode se expressar, fora das possibilidades especulativas, pela imagem de uma tal modernidade, que agregue tempos próprios e impróprios, criando assim a sua efetiva contemporaneidade.

Se *Caetés* como um todo é esta imagem (o que problematizaria a sua condição de limbo em relação ao resto da produção de Graciliano considerada madura e engajada), ela se caracterizaria por

um ícone dominante que é o marco do seu contemporâneo. Que pode ser encontrado na figura do naufrágio. Não um naufrágio que vira a épica pelo avesso, como pode ter sido o de Sardinha em 1556, mas uma série de naufrágios cinzentos, desbotados, mas que assim preservam uma própria escuridão: a série dos naufrágios reles:

Eu tinha confiado naquele naufrágio, idealizara um grande naufrágio cheio de adjetivos enérgicos, e por fim me aparecia um pequenino naufrágio inexpressivo, um naufrágio reles. E curto: dezoito linhas de letra espichada, com emendas. Pôr no meu livro um navio que se afunda! Tolice. Onde vi eu um galeão? E quem me disse que era galeão? Talvez fosse uma caravela. Ou um bragantim. Melhor teria feito se houvesse arrumado os caetés no interior de país e deixado a embarcação escangalhar-se como Deus quisesse (Ramos, 1977, p. 45).

No entanto o naufrágio, ainda que tênue, é uma figura de quebra da linearidade que pode produzir uma revelação. Como ocorre nos momentos de risco e de urgência.

O naufrágio reles então, um naufrágio contemporâneo, se tornaria o sinal daquele fresco da modernidade periférica flagrada numa determinada circunstância em Palmeiras dos Índios. Um naufrágio é o romance histórico inacabado, o namoro com Luísa, o próprio, ineficiente suicídio de Adrião Teixeira e se inscreve em um elenco inesgotável de fracassos.

Seria fácil observar também externamente a modernidade da figura do naufrágio. A eliminação moderna da distância entre espectador e catástrofe – ao contrário do que ocorre no naufrágio a que assiste de longe o sábio epicureu do *De Rerum Natura* de Lucrécio – marcaria de acordo com Hans Blumenberg uma das rupturas da modernidade, a perda de um seu horizonte teológico, de acordo com a qual pela reconceitualização da experiência, esta se tornaria incomunicável (Blumenberg, 1985, pp. 39-40). Assim, como João Valério confirma, se pode falar só da experiência que se vive, tendo ela perdido a carga simbólica que a tornava transitiva e comunicável. De certo modo, temos aqui mais uma aproximação de *Caetés* de um outro romance queirosiano que, por outros caminhos também narrativos, põe em cena o mesmo naufrágio da comunicação da experiência, *A cidade e as serras* (cfr. Vecchi, 2001). A impossibilidade de refazer pela escrita o naufrágio de Sardinha, ou de atualizá-lo a partir do presente, se reflete no naufrágio pessoal de Valério, criando um canal de escoamento entre a dimensão privada e o espaço público, tornando a história pessoal um campo com ângulo de visão próprio onde se rearticula a história oficial, ou em outras palavras, como observa Wander Melo Miranda, “o que seria parte da história da colonização do País torna-se *história privada* no relato de João Valério e ficção no texto de Graciliano Ramos” (Miranda, 2004, p. 20).

Assim, um processo global que permearia a narrativa seria uma revisão severa e secularizada dos legados simbólicos da tradição, como ocorre com a figura do naufrágio e a sua reinscrição na esfera do moderno. Tal processo afeta também outros símbolos do romance. Um dos casos mais

evidentes é o da estrela vermelha protetora que simboliza a tutela sobre o o amor de Valério para Luísa. Depois de surgir quando é rejeitado por Luísa (“Afastei-me cheio de uma vaga tristeza por não ser selvagem. (...) - Como é que se chama uma estrela vermelha que está agora por cima dos morros do Tanque (...) Muito grande, muito brilhante...Será Aldebarã? Uma vermelha. O Doutor sabe?”), Ramos, 1977, pp. 105-106), é aos bons auspícios dela, embora pequena, que o narrador se remete depois de ter ficado na alcova com Luísa:

À porta de casa retrocedi, com a ideia esquisita de procurar a minha estrela protetora sobre o monte negro. E sorri interiormente. Fui à beira do açude, avistei-a. Tinha mudado de lugar e estava menor. Contemplei-a, supersticioso, quase convencido de que ela me enviava parabéns lá de cima (Ramos, 1977, p. 141).

O esvaziamento da relação sentimental para o fim da narrativa corresponde a uma subtração brusca também do conteúdo transcendental do símbolo, um seu rebaixamento para uma imanência que o nulifica; gesto que poderia parecer próximo daquela revisão prosaica do sublime que encontramos na poesia modernista dos grande autores do período, como, para citar um exemplo canônico, o Manuel Bandeira de *Libertinagem*, mas que, neste caso, acrescenta um bloqueio – ou um sentimento de perda – para refundar através dela um novo sublime:

Uma tarde, girando por estas ruas, parei na beira do açude, lembrei-me da estrela vermelha e da noite em que Luísa me repeliu (...) A estrela vermelha brilhava à esquerda. Pareceu-me pequena, como as outras, uma estrela comum. Comum, como as outras. E estive um dia muito tempo a contemplá-la com respeito supersticioso, contando-lhe cá de baixo os segredos do meu coração. E lamentei não ser selvagem para colocá-la entre os meus deuses e adorá-la (Ramos, 1977, p. 215).

Degrada-se ou desidealiza-se (mostrando, no fundo, sua natureza reificanda, cfr. Abdala Jr. 1987, p. 400) o símbolo, acabada a relação a que se associava, deixa emergir a dureza de um mundo que parece não deixar margem ao amor ou também à escrita do romance.

No entanto, no retorno do símbolo ou do seu redimensionamento enquanto objeto sem mais nenhuma aura, a negação que surge da identidade entre Valério e o índio (não ser selvagem) parece resolver o anacronismo da segunda escrita mostrando o caráter arqueológico, fetichizado pelo idealismo romântico, da identidade da nação. Na verdade, o jogo é bastante mais complexo, porque alterna conjunções e disjunções. Poder-se-ia dizer que a arqueologia do presente se funda sobre uma contemporaneidade móvel, telescópica, articulada em aproximações e afastamentos, que encontra sua ontologia no discurso. Além das profissões de não identidade (não ser selvagem) há na própria narrativa, inclusive como vimos, um escoamento do “real” no conteúdo da narrativa histórica e, quiasmicamente, o movimento oposto, uma irrupção do histórico no tempo presente. Pela sua incorporação em relação ao mundo do narrador, mas também pelos anacronismos que se coadunam

atrás da figura do naufrágio. É verdade, como anota Erwin Torralbo Giminez, que a ironia desempenha sempre uma função estruturante na conexão dos tempos e das narrativas: “O título do romance – *Caetés* –, a lembrar os nomes de epopéia, como *Os Lusíadas*, reforça a ironia: impossível entre nós um canto épico, dado o círculo histórico, a nossa tragédia pode ser contada a partir de qualquer momento, pois passado e presente se comunicam” (Giminez, 2008, p. 178). A falta do distanciamento minaria o épico na raiz (evidenciado uma vez mais pelo traço irônico da escrita).

Ao mesmo tempo, é importante avaliar a contrapartida teórica que esta opção autorial exerce sobre o sentido do romance, em função também do contexto modernista de desmitologização/remitologização das narrativas de nação. A questão parece se inscrever no dilema oswaldiano contemporâneo do “tupy or not tupy” do *Manifesto antropófago*, um dos legados mais consagrados da experiência modernista brasileira. Na verdade, *Caetés* vai além do dilema da antropofagia, que, enquanto dilema, não se resolve, mas, pela sua suspensão, coloca de qualquer modo uma chave ontológica de interpretação do Brasil. O romance de Graciliano mostra pelo contrário as aporias que surgem no discurso pós-colonial que se moderniza fundando sua arqueologia do passado. De fato, se por um lado, como vimos, Valério afirma que não é selvagem, por outro a narrativa toma um rumo substancialmente contrário, coagulando na figura do naufrágio a heterogeneidade dos tempos, sobrepondo ao naufrágio contemporâneo o anacronismo do naufrágio de Sardinha, desmitologizado e remitologizado fora dos esquemas românticos. Neste quadro, deve ser levado em conta como a impossibilidade do romance histórico, proclamada no final com uma autoironia cortante

Abandonei definitivamente os caetés: um negociante não se deve meter em coisas de arte. Às vezes desenterro-os da gaveta, revejo pedaços da ocará, a matança dos portugueses, o morubixaba de enduape (ou canitar) na cabeça, os destroços do galeão de D. Pero. Vem-me de longe em longe o desejo de retomar aquilo, mas contenho-me. E perco o hábito (Ramos, 1977, p. 212)

quebra qualquer resíduo identitário sobre o qual estender a narração anti colonial da nação, assim como pode ocorrer quando o modelo é um texto indianista consagrado como *Iracema* (“Isto me fez pensar no José de Alencar, que também foi um cidadão excessivamente barbado. Daí passei para *Iracema*, da *Iracema* para o meu romance, que ia naufragando com os restos do bergantim de D. Pero, Não era mau tentar salvá-lo”, Ramos, 1977, p. 99).

Deste projeto restam os destroços do naufrágio do idealismo nacionalista. Apesar disso, que já representa em si um dividendo ativo do romance moderno que derruba, em hipótese mas também em tese, qualquer muro romântico, se insinua a impressão de uma paradoxal proximidade entre os caetés e a elite de Palmeira dos Índios. Não é só pela força da analogia que isto ocorre, mas o movimento conjugativo tem como consequência a ruptura drástica do tempo histórico, como João

Valério percebe cabalmente por ocasião da noite de vigília comunitária depois da tentativa de suicídio de Adrião:

Depois daquela crise, na promiscuidade e na azáfama dos dias de angústia, existia entre nós todos uma familiaridade estranhável. Dormíamos quase sempre juntos, homens e mulheres, sentados, como selvagens. Muitas necessidades sociais tinham-se extinguido; mostrávamos às vezes impaciência, irritação, aspereza de palavras; pela manhã as senhoras apareciam brancas, arrepiadas, de beiços amarelentos; à noite procurávamos com egoísmo os melhores lugares para repousar. Enfim numa semana havíamos dado um salto de alguns mil anos atrás (Ramos, 1977, pp. 195-196).

Encontrar este recuo na modernidade, como se o ser não sendo contemporâneo, de repente trocasse o arcaico pelo seu contrário aparente (mas que na verdade, em virtude da arqueologia moderna, não é) desvenda o remoinho da barbárie encoberta, isto é, o rosto de Medusa – a modernização na periferia – que também Euclides tinha enxergado no massacre de Belo Monte, no acme do horror da luta, ou seja, na evocação do uso da degola para acabar com a comunidade de insurgidos: “Realizava-se um recuo prodigioso no tempo; um resvalar estonteador por alguns séculos abaixo” (Cunha, 1998, p. 464) .

Mas sobretudo a obra alerta sobre um aspecto relevante ainda que menos visível: o índio, desprovido de rastro histórico, se torna um significante vazio que pode ser marcado por qualquer significação, à mercê de qualquer possível reuso, ideológico, histórico, identitário. Risco, este, de criticar a essência identitária em nome de outras essências não explicitadas, que caracteriza qualquer discurso supostamente “pós-colonial”, mas que acaba por subscrever, em virtude de uma articulação acrítica, a colonialidade implicada pelo efetivo agenciamento do poder.

Neste sentido, se quisermos lançar uma conclusão (temporânea), o logro de Graciliano nesta obra exordial e seminal, no pano de fundo do Modernismo no Brasil, é indiretamente a reformulação de mais um lema oswaldiano da vanguarda assumindo, de novo, o primitivismo como condição da modernidade, como marco do contemporâneo (“Bárbaro e **nosso**” de *Pau-Brasil*) a partir de uma subtil mas substancial variação: *Caetés* de fato, se poderia dizer, altera o binômio da vanguarda, mantendo o mesmo lema, mas com uma substituição de deíticos, a troca do possessivo com o pronome, ficando portanto “Bárbaro e **nós**”. Uma combinação de elementos que evita sínteses, onde analogias e rupturas não se reorganizam em nenhuma narração plana ou homogênea, mas que acentua a importância da conjugação, da relação, também disjuntiva às vezes, que segura os dois elementos. A relação pode dar espaço a inúmeras combinações, falsas ou efetivas, remetendo sempre para a importância, na literatura, da ética do discurso, chamada a reposicionar sempre o sujeito em relação ao mundo, o autor em relação ao texto.

Por isso, “mexendo nos Caetés”, como Graciliano dizia na época da escrita do romance, em Outubro de 30 (Garbuglio et al. 1987, p. 45) nos dias da “Revolução”, Graciliano põe em jogo as construções – em curso – dos simulacros modernos em que o Brasil se espelha, mostrando, pelas formas literárias, os riscos que sempre estão implicados nas articulações estéticas quando se pretende falar em nome ou por conta de (da comunidade, do passado, da identidade, da ideologia, do outro, do subalterno, do eu etc.). Uma preocupação, enfim, que mostra a relação forte de *Caetés* com os outros grandes romances do escritor alagoano que se seguirão, tornando-se clássicos. A conexão estreita e substancial entre o limiar e o resto, em suma.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abdala Jr., Benjamin (1987) “Ideologia e linguagem nos romances de Graciliano Ramos”.
- In: Garbuglio, José Carlos; Bosi, Alfredo; Facioli, Valentim (orgs.). *Graciliano Ramos*. Coleção Escritores Brasileiros. São Paulo, Ática, 1987. pp. 398-406.
- Agamben, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, Argos, 2009.
- Berman, Marshall. *L'esperienza della modernità*. Bolonha, Il Mulino, 1985 (ed. or. 1982)
- Block, Ernst. “Nonsynchronism and the Obligation to Its Dialectics.” In: *New German Critique*, n. 11. 1977. pp. 22-38
- Blumenberg, Hans. *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, trad. it. de F. Rigotti. Bolonha, Il Mulino, 1985.
- Bueno Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo-Campinas, EDUSP-Editora UNICAMP, 2006.
- Candido, Antonio. *Ficção e confissão. Ensaio sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul (3^a edição revisada pelo autor), 2006.
- Cunha, Euclides da. *Os Sertões. Campanha de Canudos*. Ed. crítica de Walnice Nogueira Galvão. São Paulo, Ática, 1998.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del Arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2008. 2^a ed.
- Foucault, Michel. “Nietzsche, la genealogia, la storia,” in *Microfisica del potere. Interventi politici*, Turim, Einaudi, 1977. pp. 29-54.
- Garbuglio, José Carlos; Bosi, Alfredo; Facioli, Valentim (orgs.). *Graciliano Ramos*. Coleção Escritores Brasileiros. São Paulo, Ática, 1987.
- Gimenez, Erwin Torralbo. “Caetés: nossa gente é sem herói.” In: *Revista IEB*, 48. 2008. pp. 161-180.
- Holanda, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1984. 18^a ed.
- Miranda, Wander Melo. *Graciliano Ramos*. São Paulo, Publifolha, 2004.
- Moraes, Dênis de. *O velho Graça*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1996. 3^aed.
- Moretti, Franco. *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal 'Faust' a 'Cent'anni di solitudine'*. Turim, Einaudi, 1994.
- Paes, José Paulo. “Do fidalgo ao guarda-livros”. In: *Transleituras*. São Paulo, Ática, 1995.
- Ramos, Graciliano. *Caetés*. Rio de Janeiro, Record, 1977. 13^aed.
- *Linhas tortas*. Rio de Janeiro, Record, 1980. 8^a ed.

Schwarz, Roberto. “Sobre *O Amanuense Belmiro*”. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978. pp. 11-20.

Trotsky, Leon. *The History of the Russian Revolution*. Trad. Max Eastman. Londres, Pluto Press, 1977

Vecchi, Roberto. “Naufrágio à portuguesa.” In: Abel Barros Baptista (org.), *A Cidade e as Serras. Uma revisão*. Coimbra, Angelus Novus, 2001. pp. 75-85.

Roberto Vecchi is a Full Professor of Portuguese and Brazilian Literatures at the University of Bologna, where coordinates the Eduardo Lourenço Chair (Camões-UNIBO) with Margarida Calafate Ribeiro. He is Honorary Professor of the University of Nottingham (2021-2024). He is Research Fellow at the CES, Centre for Social Studies of the University of Coimbra. He has vast published research dedicated to the cultures of Portugal and Brazil. Among his last works is the book *A literatura portuguesa. Modos de ler* (Lisboa, no prelo), co-organized with Vincenzo Russo.

A IRÔNICA REVERSÃO DO DECLÍNIO: SÃO BERNARDO (1934) DE GRACILIANO RAMOS

Franklin Farias Morais

Universidade Estadual de Campinas

Resumo: O artigo propõe um debate sobre *São Bernardo* (1934) retomando a discussão (coetânea à publicação) da suposta inverossimilhança em torno do protagonista do romance de Graciliano Ramos. A escalada social de Paulo Honório e o desenvolvimento da propriedade adquirida revertem-se nesta leitura numa insólita decadência (mais moral que econômica, embora também). Os motivos centrais do enredo são analisados em conjunção às dinâmicas narrativas e às peculiaridades do irascível e volúvel narrador.

Palavras-chave: *São Bernardo*, Graciliano Ramos, romance de 30, romance social, ciclo romanesco

Abstract: The article proposes a debate on *São Bernardo* (1934) that resume the discussion (parallel to the publication) of the supposed lifelikeness that involves the protagonist of Graciliano Ramos' novel. Within this analysis, Paulo Honórios' social climbing and the development of the property acquired by him are reverted into an unusual decadence (mainly moral, but also somewhat economic). The central motifs of the plot are analyzed together with the narration dynamics and the peculiarities of the irascible and voluble narrator.

Keywords: *São Bernardo*, Graciliano Ramos, novels of the 1930s, social novel, romanesque cycle

“O S. Bernardo está pronto, mas foi escrito quase todo em português (...). Agora que está sendo traduzido para o brasileiro, um brasileiro encrocado, muito diferente do que aparece nos livros da gente da cidade, um brasileiro de matuto, com uma quantidade enorme de expressões inéditas, belezas que eu mesmo nem suspeitavam que existissem. (...) Quem sabe se daqui a trezentos anos eu não serei um clássico? Os idiotas que estudarem gramática lerão *S. Bernardo*, cochilando, e procurarão nos monólogos de seu Paulo Honório exemplos de boa linguagem”.

Graciliano Ramos, *Cartas*, pp. 130-131.

Publicado em primeira edição pela editora Ariel em outubro de 1934 sob responsabilidade de Gastão Cruls (1888-1959), o volume de *São Bernardo* do escritor alagoano Graciliano Ramos (1891-1953)⁶², livro fundamental para a biblioteca do romance de 30, viria a criar condições de demonstrar fragilidades e preconceitos marcantes de parte da crítica literária realizada nos jornais e periódicos da época.⁶³ A ênfase crítica a fundamentar boa parte destas limitações — em relação ao segundo romance de Graciliano — começa pelas mãos de um importante editor da época, o poeta Augusto F. Schmidt, que apontou grave inverossimilhança no fato de o protagonista-narrador da narrativa, Paulo Honório, homem semiletrado e ex-trabalhador rural, ter se incumbido da tarefa de passar sob exame, através da escrita, sua obstinada e malfadada trajetória — operação cujo produto é um livro de caráter autobiográfico.⁶⁴

Essa leve mas persistente objeção seria endossada por dois dos mais respeitados críticos literários do periodismo da época: Agripino Grieco⁶⁵ e Álvaro Lins.⁶⁶ As críticas se centram na ideia de “inverossimilhança” em relação à narração em primeira pessoa: como o rude e inculto Paulo Honório poderia elaborar, escrever e ter sob controle uma narrativa tão densa e bem escrita? Como poderia esse homem ter momentos de severa introspecção e autoanálise, vazados numa linguagem rigorosamente lacônica e, por vezes, até poética? Nas palavras de um colunista do *Diário de Lisboa*, “Graciliano quis aplicar à expressão de psicologias rudimentares métodos que só se enquadram à

⁶²“Datilografado por Valdemar Cavalcanti, *São Bernardo* atrasaria dois meses, sendo publicado em novembro de 1934, com tiragem de mil exemplares apenas”. MORAES, Denis de. *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. 2^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993, p. 78.

⁶³ RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo: romance*. Rio de Janeiro: Ariel, 1934.

⁶⁴ Cf. SCHMIDT, Augusto F. Coluna. *Diário de Notícias* (RJ). 16 dez. 1934.

⁶⁵ Cf. GRIECO, Agripino. Romance. *O Jornal* (RJ). 23 dez. 1934.

⁶⁶ Detalhe: o crítico pernambucano classifica *São Bernardo* como novela. Cf. MAIA, Eduardo Cesar (org.). *Álvaro Lins: sete escritores do Nordeste*. Cepe editora. Versão Kindle.

expressão de psicologias complexas”.⁶⁷ Na pressuposição de um “erro de técnica”⁶⁸ (quando da escolha da primeira pessoa em vez da terceira), o apontamento da inverossimilhança parece basear-se num juízo a supor que a inventividade, o letramento e as técnicas de escrita (necessárias à criação duma grande obra) não seriam verossímeis pelas mãos de um homem sertanejo, profundamente inserido numa sociedade de economia rural — e aqui nota-se importante clivagem entre as posições discursivas de autor e de narrador (embora essas instâncias a rigor não se confundam): se o severo Paulo Honório é incapaz de cultivar-se (no sentido de melhor humanizar-se), o disciplinado Graciliano é leitor voraz e profícuo autodidata. O problema crítico de entre autor e personagem-narrador criva fundamentalmente o modo de recepção do romance.⁶⁹

Nesse sentido, o alegado “rudimentarismo de almas”⁷⁰ (lê-se a expressão na coluna de Grieco) da região do agreste nordestino de Viçosa, local em que a trama se ambienta, ensejaria uma espécie de duplicação generalizada — bem à moda da visão naturalista — de indivíduos com espíritos amesquinados e brutalizados, condicionados pela precariedade duma estrutura social arcaica: personagens supostamente incapazes, portanto, de criação literária. Certo apontamento na crítica de jornal é emblemático desta posição; embora achasse a narrativa “muito simples” (e, por isso, tal texto seja talvez emblemático duma via de interpretação quase dominante na fortuna crítica coetânea à publicação do romance), Lúcia Miguel Pereira viria a escrever: “parece incrível, mas neste seu último e notável romance o único defeito é ser bem escrito demais para ser narrado por esse áspero Paulo Honório que aprendeu a ler na prisão”.⁷¹ Com a clareza habitual, Lúcia Miguel vai ao cerne do aparente paradoxo: o único defeito do livro seria, em razão das características do protagonista-narrador, sê-lo efetiva e rigorosamente bem escrito. De outro modo (mas com pontos de contato com essa abordagem), Carlos Lacerda faz elogios à faceta realista a evidenciar-se na construção do enredo — no sentido de bem ilustrar assimetrias sociais emblemáticas da realidade nordestina —, mas também dá relevo à ideia de influência da linguagem do autor a revelar-se sobre os recursos limitados de que

⁶⁷ OS LIVROS da semana: *Angústia, S. Bernardo, Vidas secas*, romances por Graciliano Ramos. *Diário de Lisboa*. 1º set. 1938.

⁶⁸ A expressão é de um crítico sob pseudônimo. MALASARTE. *Literatura & cia. Diário da Noite* (RJ). 16 mar. 1935.

⁶⁹ Lembre-se da bela analogia de período síntese formulada por Aurélio Buarque: “Escreve [Graciliano] como quem passa telegrama, pagando caro por cada palavra”. HOLANDA, Aurélio Buarque. “Caetés”. In: *Boletim de Ariel*. fev. 1934.

⁷⁰ Cf. GRIECO, Agripino. *Op. cit.*, 23 dez. 1934.

⁷¹ PEREIRA, Lúcia Miguel. *A leitora e seus personagens*: seleta de textos publicados em periódicos (1931-1943) e em livros. 2ª ed. Rio de Janeiro: Graphia; Fundação Biblioteca Nacional, 2005, p. 83.

disporiam Paulo Honório — como que apontando para o estilo rigoroso do Graciliano autor a sobressair artificialmente sobre a elementaridade de linguagem e vocabulário a que narrador disporia.⁷² Contudo, a relativa pequenez dessa questão (afinal não queriam um bom livro?), tão presente no calor da publicação do livro, encontraria válida justificação no esfumar-se do tema no decorrer dos anos seguintes, à medida que a grandeza da obra romanesca de Graciliano Ramos corria a afirmar-se peremptória com as publicações de *Angústia* (1936) e *Vidas secas* (1938). No jantar de celebração dos cinquenta anos do escritor a 27 de outubro de 1942 (celebrado no Restaurante Lido no Rio de Janeiro) — presentes Candido Portinari, Carlos Drummond de Andrade, Lúcia Miguel Pereira, Gustavo Capanema, Manuel Bandeira, João Conde, José Lins do Rego, Vinícius de Moraes, Moacir Werneck de Castro, Jorge Amado, entre outros — o problema da “inverossimilhança” já estava reduzido a pó de juízos datados: e ninguém fora indecoroso o suficiente a ponto de requentá-lo no livro que reuniu os discursos proferidos pela ocasião do festivo encontro.⁷³

Tendo como ambiente o município de Viçosa (interior do estado de Alagoas, cidade na qual Graciliano “passou a segunda parte de sua infância, a partir de oito anos”⁷⁴), a narrativa da história de Paulo Honório — o “coronel assassino”⁷⁵ nas reminiscências do autor⁷⁶ — mobiliza dois grandes temas, fundamentais para a obra romanesca do autor, conforme indicou Helmut Feldmann em seu *Graciliano Ramos: reflexos de sua personalidade na obra* (1996), quais sejam: “meio” e “hereditariedade”. Em suas relações de reciprocidade e/ou ruptura, são fatores que irão determinar objetivos do protagonista-narrador, fornecendo os fundamentos da, por assim dizer, “régua moral” mercantilista com a qual ele medirá as coisas e as pessoas sempre em razão de seu lucro e proveito pessoais. Poder-se-ia até afirmar que essas duas instâncias temáticas atravessam os acontecimentos e escolhas em situações decisivas de sua trajetória: o período de trabalho quando da primeira juventude arrastando enxada para o velho Salustiano Padilha em S. Bernardo; e a alfabetização na cadeia, pela folha miúda da Bíblia protestante

⁷² Cf. LACERDA, Carlos. São Bernardo e a ponta da faca. In: *Revista Acadêmica*. n. 14. 1935.

⁷³ Cf. SCHMIDT, Augusto F (org.). *Homenagem a Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Alba, 1943.

⁷⁴ FELDMANN, Helmut. *Graciliano Ramos: reflexos de sua personalidade na obra*. Tradução de Luiz Gonzaga Chaves, José Gomes Magalhães. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1996, p. 69.

⁷⁵ RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. 31. ed. v. I. Rio de Janeiro: Record, 1994, p. 35.

⁷⁶ Em depoimento ao jornalista José Condé, Graciliano reconstrói o nascimento do personagem Paulo Honório. Cf. Os romancistas falam de seus personagens: Paulo Honório de «S. Bernardo». *Jornal de Letras*. Rio de Janeiro. ano 1, n° 6. dez. 1949.

do Joaquim sapateiro, no início da vida adulta; o método de assalto terrífico (por que não “canganceiro”?) envolvido na captura e tortura do dr. Sampaio, que ficara “palitando os dentes”⁷⁷ diante da necessidade do acerto do saldo (o início da ascensão); o assassinato do Mendonça e a posterior relação protetiva com suas filhas no reerguimento de S. Bernardo; a decisão de procurar uma mulher em razão da necessidade de “preparar um herdeiro para as terras de S. Bernardo”⁷⁸; fatores de meio e hereditariedade que compõem o eixo das ações de Paulo Honório e que, de certo modo, desembocam na sintética proposição autoexplicativa “vida agreste/alma agreste” — expressa no primeiro parágrafo do decisivo capítulo 19, quando se está especulando sobre a natureza solidária da personalidade de Madalena: “a culpa foi minha, ou antes, a culpa foi desta vida agreste, que me deu uma alma agreste.”⁷⁹

Seria, afinal, Paulo Honório o que é (egoísta e brutal, como mesmo se autodefine) pela rudeza e violência do nordeste agrário e coronelista? Causa e efeitos de uma vida árdua determinando sua alma empedernida, insensível? A conclusão imediata que ele tira, ao menos, é que “falando assim, compreendo que perco tempo”⁸⁰: a autorreflexão lhe é, pois, hostil. Paulo Honório não deseja pensar (embora a premência do livro o faça, “sou forçado a escrever”⁸¹), mas agir empiricamente. E agir neste contexto é, por contradição, escrever, criar o livro: talvez o ato intelectual por excelência; daí a aporia que resulta de sua narração — o homem prático que detesta literatura e, entretanto, a faz e não pode deixar de fazê-la.

A evidenciação de caracteres da personalidade de Paulo Honório — ardiloso, pragmático, suspicaz, impiedoso, egoísta, inescrupuloso, volúvel, brutal e, fundamentalmente, anti-intelectual — vai se demonstrando, no desdobrar dos eventos da narrativa, também pela firme e mordaz negação às instituições que permeiam a cultura jurídico-jornalístico-letrada no interior do enredo (numa narração em primeira pessoa que quase não cede ao discurso indireto, firmando-se na visada cínica e objetivista do protagonista-narrador): o Poder Judiciário encarnado sob a figura corruptível e até certo ponto patética do Dr. Magalhães; a imprensa venal e conservadora da *Gazeta* (Maceió) e do *Cruzeiro* (Viçosa); e o órgão local de cultura letrada, o a seu ver inútil Grêmio Literário e Recreativo. O Grêmio, que é resultado do fracasso de Padilha na fundação do *Correio de Viçosa*, é descrito de modo a expressar, pelo

⁷⁷ RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 66^a ed. Rio de Janeiro: Record, 1996, p. 13.

⁷⁸ RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 57.

⁷⁹ RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 100.

⁸⁰ RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 100.

⁸¹ RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 100.

vazio da pompa honorífica, o ridículo da situação — “na primeira sessão de assembleia geral Padilha foi aclamado sócio benemérito e presidente Honório perpétuo.”⁸² Observa-se a implacabilidade que se expressa através das orações secas (geralmente separadas por vírgulas, assindéticas) de juízos peremptórios, frases cortantes que compõem uma dicção que se estende rigorosa por todos os eventos da narração da escalada de poder de Paulo Honório. Pela paráfrase, chega-se ao mesmo ponto objeto de reflexão de Helmut Feldman em sua abordagem do romance: “Paulo Honório troça das ‘histórias fiadas’ dos romances, das quais ele afasta sua biografia que reflete as experiências imediatas da própria vida.”⁸³

Todo o processo de gênese da escrita do livro está tematizado nos capítulos 1 e 2. A princípio PH pensa no advogado João Nogueira para a composição do estilo: frustra-se, contudo, com sua linguagem alambicada, barroca, feita “com períodos formados de trás para diante”,⁸⁴ expressando os arcaísmos da retórica bacharelesca que faz-lhe eliminá-lo de chofre da empreitada. Padre Silvestre, que no projeto inicial ficaria encarregado da “parte moral e as citações latinas”⁸⁵, o recebe com frieza: aderira às colunas revoltosas da Revolução de 30. Resta-lhe então o periodista do local *Cruzeiro* “Lúcio Gomes de Azevedo Gondim” — cuja identificação do nome completo apenas se dará neste trecho, estilizando o contraste de seus “atributos” profissionais — “periodista de boa índole e que escreve o que lhe mandam”.⁸⁶ Depois de querer fazer de Gondim uma espécie de folha em branco na qual se imprimissem as “ideias confusas” que lhe “fervilhavam na cabeça”⁸⁷, o resultado das folhas datilografadas lhe é de absoluta frustração. A passagem do esbregue de PH ao jornalista expressa de forma característica sua discordância em relação à estrita separação, na fatura textual, entre língua falada e língua escrita.

O resultado foi um desastre. Quinze dias depois do nosso primeiro encontro, o redator do *Cruzeiro* apresentou-me dois capítulos datilografados, tão cheio de besteiras que zanguei:
— Vá para o inferno, Gondim. Você acanhalhou o troço. Está pernóstico, está safado, está idiota. Há lá ninguém que fale dessa forma!

⁸² RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 19.

⁸³ FELDMAN, Helmut. *Op. cit.*, p. 65.

⁸⁴ RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 5.

⁸⁵ RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 5.

⁸⁶ RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 6.

⁸⁷ RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 7.

Azevedo Gondim apagou o sorriso, engoliu em seco, apanhou os cacos de sua pequena 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 a literatura, seu Paulo. A gente discute, briga, trata de negócios naturalmente, mas arranjar palavras com tintas é outra coisa. Se eu fosse escrever como falo, ninguém me lia (RAMOS, 1996, p. 7).

Parece que Paulo Honório, assim mesmo como o autor, recusa a convenção que separa (ou fratura) a expressão oral da linguagem literária. Isso retoma o problema da estreita relação entre vida e obra na configuração das narrativas, tão presente na fortuna crítica graciliana; é sabida a verdadeira aversão de Graciliano Ramos à prosa de ficção distanciada da representação das contingências imediatas da vida humana (os fundamentos realistas de sua técnica literária): a concretude da realidade empírica, as necessidades fisiológicas naturais, a premência dos poderes políticos, as pressões e expectativas sociais — aos personagens e às situações que lhe permeiam — mostram-se como aspectos decisivos na efetuação narrativa de seus romances. Sua crítica ao que considera “academicismo estéril” dos movimentos literários dominantes na vida literária nacional (hegemônicos nas duas primeiras décadas do século) é largamente conhecida: o texto “A decadência do romance brasileiro” (publicado na revista *Literatura* em 1946) assevera sua ostensiva repulsa à linguagem literária formalizada no celebrado *Canaã* (1902) de Graça Aranha⁸⁸. Se Graciliano, em entrevista, chegara a afirmar que nunca pudera sair de si mesmo, só sendo-lhe possível escrever a partir do que ele mesmo é⁸⁹, PH não atesta disposição diferente em relação ao livro de sua vida: a crueza do estilo desataviado solda-se, pela narração, à sua brutal personalidade na efetuação de uma narrativa severa, econômica, “magra” — a seu ver “com pedaços melhores que a literatura do Gondim”⁹⁰ —, narrativa matuta pois de acordo consigo, que não tolera a “tapeação”⁹¹ literária de grossos calhamaços reduzíveis a quatro

⁸⁸ O texto apresenta um painel analítico do legado da experiência modernista sobre a geração de romancistas surgida nos anos 1930. A frase “possuíamos excelentes romances, e não tínhamos romancistas” serve de mote à reflexão das razões de um retorno ao conservadorismo (sintático, temático e moral) da linguagem romanesca após o apogeu do romance social em 1935. Cf. RAMOS, Graciliano. A decadência do romance brasileiro. In: *Literatura*. n. 1. Rio de Janeiro: 1946, p. 93.

⁸⁹ Citação da entrevista do autor a Homero Senna em 1948: “Nunca pude sair de mim mesmo. Só posso escrever o que sou”. Cf. CHAUVIN, Jean P.; RIBEIRO, Rodrigo Jorge N. Vida, literatura e engajamento. In: *Revista Cult*. n. 239. São Paulo: 2018 [versão Kindle].

⁹⁰ RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 186.

⁹¹ O sentido de logro implicado no emprego dialetal da referida palavra no Nordeste brasileiro consiste não em errar por inapetência ou tolice, mas (no campo da linguagem literária) rebuscar para enrolar, ou para não se fazer entender.

linhas: “você engolem muita bucha, Gondim. Há por aí volumes que cabem em quatro linhas”⁹², ele diz.

As transformações modernizadoras paulatinamente adotadas na fazenda — novas culturas, açude, luz elétrica, carros, serraria, descaroçador, toda sorte de maquinismos agrícolas, utensílios domésticos — vão se contrapor, na economia interna da narração, às práticas políticas coronelistas do fazendeiro (aparelhagem de capangas, eleitorado de cabresto junto ao churrasco de reses em dia de eleição, assassinato de inimigos, corrupção judiciária). A efetuação dessas práticas é o itinerário indispensável para o acesso ao tráfico de influência frente às elites oligárquicas desta “democracia a bico de pena” — e Paulo Honório o cumpre impecavelmente narrando suas ações até o apogeu da visita do governador no decorrer do capítulo oitavo.

O aumento progressivo de seu poder político implicaria também a intervenção direta sobre a infraestrutura local: PH manda construir a “estrada de rodagem” que lhe permitirá escoar a produção resultante dos investimentos em pomicultura, horticultura e avicultura. No entanto, não o faz sem barganhar do poder público auxílios recompensadores, utilizando-se das chicanas jurídicas do advogado João Nogueira: “Fale com o prefeito, dr. Nogueira. Veja se ele me arranja umas barricas de cimento para os mata-burros”⁹³. Aveso ao cultivo de cana de açúcar (“este gênero de agricultura não me interessa”⁹⁴), PH desdenha do proveito econômico do principal produto agrícola da região, que na década de 1920 — tempo histórico da duração dos capítulos narrados — já sofria intensos reveses pela mecanização do processo produtivo (“a usina a comer o banguê”), a que sua espécie de fardo de fazendeiro se esquiva: não haveria em S. Bernardo engenho de “fogo morto” (a isso Bom-Sucesso já estava então há tempos reduzido) — tema decisivo do ciclo de romances de José Lins do Rego —, antes porque em S. Bernardo a produção agrícola está dinamicamente a inovar.⁹⁵

A figura do “coronel-burguês matuto” que se insinua na caracterização de PH — cuja ideologia e modos de vida remontam às raízes autoritárias do patriarcado brasileiro — objetiva uma representação da realidade que talvez refira às distorções do capitalismo moderno tematizadas no interior da semifeudal fazenda S. Bernardo. Note-se a ironia do proprietário rural que triunfa (social e

⁹² RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 92.

⁹³ RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 40.

⁹⁴ RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 78.

⁹⁵ São práticas agrícolas que destoam da tradicional (no Nordeste) lavoura de subsistência: mandioca, batata, feijão, milho etc. Lembre-se que PH refuta mentalmente a veleidade de Padilha, quando este se jacta dos “arados” na idealização duma lavoura de farinha em S. Bernardo: “Burrice. Estragar terra tão fértil plantando mandioca!”. Cf. RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 16.

politicamente) gerando ali os elementos formativos de sua própria desgraça pessoal: é, pois, um “homem arrasado”⁹⁶ por um modo de vida egoísta e brutal que se autodefine nas páginas finais do registro autobiográfico. Assim, Paulo Honório seria, a um só tempo, espécie de algoz coletivo e vítima de si mesmo — alvo frontal de sua própria vileza que só se expressa pelo sujeito da linguagem (agreste) que enuncia, melancolicamente, ao fim: “sou um aleijado. Devo ter um coração miúdo, lacunas no cérebro, nervos diferentes dos nervos dos outros homens. E um nariz enorme, uma boca enorme, dedos enormes”⁹⁷. O ser PH devém (de devir) uma virada: ontológica?

A controvérsia crítica sobre o “retrato moral” de Madalena (seus traços e caracteres principais), é, poder-se-ia afirmar, elemento central na arquitetura do enredo do romance: sua presença é decisiva no desajuste a engastar a montagem político-mercantil que S. Bernardo (como fazenda capitalista) simboliza. Afinal, como se questiona o narrador, “se me escapa o retrato moral de minha mulher, para que serve esta narrativa?”⁹⁸, ao que conclui que teria sido esforço inútil (em relação à escrita do livro), pois incapaz de caracterizá-la moralmente.

O componente de liberalismo político de algumas de suas ações, contudo, junto ao desembaraço (talvez pródigo, talvez apenas gentil) da posse de objetos materiais nas trocas com os trabalhadores, aliando-se à dimensão política de seus interesses intelectuais (sua atividade enquanto colunista na *Gazeta* não cessara com o casamento), vão consubstanciando-se narrativamente — pelo andamento temporal acelerado da dobra final da narrativa — no elemento tóxico (mas essencial) para a concretização da espécie de usina de afetos reativos, cujo ressentimento seria a engrenagem central, da existência de PH, eixo afetivo sobre o qual os acontecimentos seriam sentidos e descritos.

O PH “dínamo” lubrificado que reergue a decadente S. Bernardo — personalidade expressa literariamente através do aceleração das ações narrativas — descobriria nos primeiros sinais da união matrimonial uma realidade incômoda e inesperada: não se casara necessariamente com a pessoa que tinha em mente. Enquanto Madalena vive a explorar a vida na fazenda, PH expia seus mal-estares

⁹⁶ Ponto de contato com abordagem contemporânea do romance (relacionando ao bolsonarismo) feita por Sérgio Rodrigues. Cf. RODRIGUES, Sérgio. O ressentimento será sua ruína. *Folha de S. Paulo*. 26. ago. 2020.

⁹⁷ RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 190.

⁹⁸ RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 100.

em acessos de cólera e, eventualmente, “necessárias”⁹⁹ (como mesmo sugere) brutalidades. O itinerário narrativo da, por assim dizer, “parte b” do romance, que vai do capítulo 17 (o casamento) ao 36, último capítulo no qual dá-se a perífrase da letárgica melancolia a que entra o já perturbado narrador, mais ou menos absortamente alheio às questões de negócios que lhe sempre instigara força vital.

A virada subjetiva de PH implicaria, pois, na segunda parte da narrativa (a partir do casamento), uma desaceleração no ritmo dos eventos no curso da ordem narrativa: agora tem-se um narrador que olha para si através do que supõe fazer, ou pensar, ou sentir a suspeitosa mulher com quem se casara. PH passa então a sondar os caracteres da personalidade de Madalena, e este modo de observação o levaria — quase inadvertidamente — para dentro de si mesmo, aumentando por assim dizer o escopo de sua vida interior. A tônica enfática que ele imprime à narração através da objetiva descrição do mundo exterior (a fazenda, a cidade, os poderes constituídos, a canalhice humana generalizada), esta ênfase tende a infletir-se na medida em que seu colapso moral e psíquico vai tornando-se incontornável, que ele vai tomando firme conta disso, até à culminância do devastado PH do capítulo 36, isolado, amargurado e quase totalmente desatento à realidade social que o circunda.

Quando de chofre (ao seu furtivo olhar), o evento do suicídio acontece, ocorre-lhe talvez o que Nietzsche chamara de processo de “interiorização”¹⁰⁰: o instinto objeto do recalçamento — a brutalidade que lhe desencadeia violências e acessos de cólera — torna-se o germe (pútrido?) da má consciência, que haveria de vingar no solo pantanoso da solidão, gerando quem sabe uma culpa em parte inconsciente pelo fatal acontecimento. Impossibilitado de efetuar-se, os instintos nesta perspectiva voltam-se para dentro, e a delgada vida interior expande-se no que denominará enquanto “alma”. Seria, pois, verossímil pensar a origem da escrita do livro como efeito de uma espécie de alargamento anímico, quem sabe? De toda forma, é justamente quando (1932 no tempo da história) se sente impotente em absoluto, sem esposa, amigos e funcionários (apenas Marciano, com sua lealdade canina, “guarda a casa-grande”), a fazenda em crise, repleto de dor e solidão, que sentado e com café a escrita se justifica em sua plenitude: ela lhe provoca catarse?

Neste sentido, discordando da hipótese contida no excelente texto de Abel Barros Baptista sobre o livro, de que “não existe continuidade entre a vida de Paulo Honório e o livro de Paulo Honório”¹⁰¹ por este ocorrer efeito de uma “decisão” pessoal, poder-se-ia talvez afirmar que o livro

⁹⁹ “— Foi realmente brutalidade. Brutalidade necessária, mas enfim brutalidade. É uma peste recorrer a isso”. Cf. RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 114.

¹⁰⁰ Cf. NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 67.

¹⁰¹ BAPTISTA, Abel B. *Op. cit.* p. 105.

não é necessariamente efeito da obstinada labuta fazendeira que constitui sua trajetória (está claro), mas do que lhe ocorre quando do acontecimento fatal: a dimensão trágica da existência a paralisá-lo. O acontecimento do suicídio de Madalena lhe traz mais perto do eu subjetivo e, a partir daí, vão surgir as condições de possibilidade para a escritura do livro, isto é, o recolhimento e a dor autoimposta para além do natimorto empreendimento coletivo da publicação. O real gatilho de ignição (se existe) do livro é a tragédia que lhe abate, não o falso desejo de reconhecimento cinicamente disposto nos dois primeiros capítulos. Nesta chave de leitura, a polêmica da crítica acerca da verossimilhança da escrita rigorosa, coesa e altamente lapidada¹⁰² deveria talvez ser posta sob o escrutínio das vicissitudes do estado afetivo grave e transcendente (parcialmente livre das demandas práticas da gerência da fazenda), no sentido de seu sentido de verossimilhança, mais que em relação à pequena instrução formal do PH que escreve em primeira pessoa enquanto protagonista-narrador — principalmente na “parte b” do dinamismo encarecido progressivamente a desacelerar.

Faz-se importante demarcar a espécie de divisão formal que enfeixa a arquitetura narrativa: a narração no interior do tempo da enunciação, que coincide com a ação presente da escrita (durando num mesmo período pós-revolução dos capítulos 1, 2, 19 e 36), e a narração do tempo do enunciado (de e sobre sua trajetória), que remete como rememoração ao passado vivenciado durando em sucessão no eixo principal da narrativa: 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 15, 16, 17, 18, 20, 21... até ao 35 (o capítulo sobre a crise deflagrada a partir do “escangalhamento” político) num encadeamento de eventos se sucedem (coincidindo então tempo da história ao tempo da narrativa) em um arco temporal a espalhar-se do ano de 1918 a 1931. Do ponto inicial da Revolução de 1930 (narrado nos capítulos 31, 32, 33 e 34) aos últimos parágrafos do capítulo 36 (cronologicamente de março a julho de 1932) vão-se tecer as linhas finais da narrativa.¹⁰³

¹⁰² Cf. MAIA, Eduardo Cesar (org.). Álvaro Lins: sete escritores do Nordeste. Cepe editora. Versão Kindle.

¹⁰³ A terminologia empregada deriva de: GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Coautoria de Fernando Cabral Martins. 3^a ed. Lisboa: Vega, 1995. Essa divisão narrativo-cronológica serviu-se parcialmente da análise contida na dissertação de mestrado sobre o livro por: FILHO, Edmundo Juarez. *História e alegoria em São Bernardo de Graciliano Ramos*. São Paulo: USP, 2006.

PH reconhece que os motivos das coisas irem mal não pertencem à administração da fazenda (que não para de valorizar-se) e o capítulo se desdobra nas prodigalidades (“despotismo de luxo”¹⁰⁴ fala-lhe mãe Margarida sobre itens a ela enviados) e liberalidades da progressista esposa. Os signos indiciários voltariam a reaparecer no capítulo no interior da neurótica reflexão sobre possíveis desperdícios, quando lhe irrompe à consciência — “depois recordei o volante e o dínamo”¹⁰⁵ — os elementos sugestivos do início do capítulo: o que vai como que vazando narrativamente nesta construção de alta carga simbólica a se modular (ou escalonar) no decorrer do capítulo. Neste ponto, hesita o narrador em acreditar no próprio andamento de raciocínio que conduz quanto à origem do acesso colérico — “está certo que Madalena não tinha nada a ver com o descaroador e a serraria”¹⁰⁶ —, isso apenas para afirmar que misturara tudo em útil benefício do aumento da cólera. Prossegue sobre as injustiças e malvistas sobre ele e a fazenda, numa peroração meio involuntária de atitude típica dos ressentidos, até ver-se abaixo do alpendre da casa-grande com a noite a cair depois de um dia fatigante: então lembra-se do agora “dínamo encrencado”¹⁰⁷. É noite e o capítulo ganha fecho com a informação de que Madalena dera luz a um menino. O “dínamo emperrado” da abertura, que volta como um falso elemento da problemática a lhe afligir, recebe como “encrencado” um valor semântico que como lhe adere como atributo de representação da subjetividade do narrador — estilizado em um emprego que produz enunciados no interior de interpolações (em sua maioria assindéticas), recurso que perpassa as linhas narrativas do capítulo 23.

À medida que o severo ressentimento pelas relações travadas por Madalena vai-se demonstrando mais e mais no curso da narração, acentua-se a percepção (trabalhada sutilmente no conjunto da narrativa) de que, não podendo compreender as ações e pensamentos de sua mulher, o problema matrimonial também estaria com ele, com seu rústico e brutal modo de vida, incompatível às questões sociais e políticas a envolver ela mesma. É o que, desdobrando o fio do excerto supracitado, vai voltar a aparecer com gradações de contraponto no capítulo 26, agora em relação ao juiz Dr. Magalhães, a quem PH repugna (base de sua repulsa ao bacharelismo) pela boçalidade e arrogância (“tapado, o dr. Magalhães, tapadíssimo”¹⁰⁸ que para o narrador lhe caracteriza, na

¹⁰⁴ RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 118.

¹⁰⁵ RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 119.

¹⁰⁶ RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 120.

¹⁰⁷ RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 124.

¹⁰⁸ RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 136.

asseveração insana de uma possível relação sexual entre os dois, enquanto observa uma angustiada Madalena dormir:

Com o dr. Magalhães, homem idoso! Considerei que também eu era um homem idoso, esfreguei a barba, triste. Em parte, a culpa era minha: não me tratava. Ocupado com o diabo da lavoura, ficava três, quatro dias sem raspar a cara. E quando voltava do serviço, trazia lama até nos olhos: dêem por visto um porco. Metia-me em água quente, mas não havia esfregação que tirasse aquilo tudo. Que mãos enormes! As palmas eram enormes, gretadas, calosas, duras como casco de cavalo. E os dedos eram também enormes, curtos e grossos. Acariciar uma fêmea com semelhantes mãos! As do dr. Magalhães, homem de pena, eram macias como pelica, e as unhas, bem aparadas, certamente não arranhavam. Se ele só pegava em autos! (RAMOS, 1996, p. 140).

Nesta chave de leitura, o autoritarismo do comando tirânico da propriedade (e de tudo que a envolve), que possibilita entre outras coisas sua íngreme ascensão sociopolítica, torna-se em relação à esposa o óbice inexorável: o dínamo veloz — símbolo objetivo do progresso no universo das relações de trabalho capitalistas — vai como que perdendo a velocidade impressa outrora (só Madalena parece lhe emperrar), dispondo-se subjetivamente a si pela descrição das desavenças matrimoniais com seus efeitos e, enfim, pela irrupção do evento fatídico — o que culmina com a autoimposição solitária da escrita do livro (como explicação e justificação de si e de sua trajetória) no capítulo 36. A dimensão temporal implicada na caracterização de si a partir do ritmo célere das ações no curso da narração é (João Luiz Lafetá dissera de um “Paulo Honório que governa o mundo e imprime-lhe o seu ritmo¹⁰⁹”), pode-se dizer, um dos aspectos mais brilhantes a matizar a construção literária — de aceleração e desaceleração narrativas — de *São Bernardo*.

¹⁰⁹ LAFETÁ, João L. O mundo à revelia. In: *São Bernardo*. Rio de Janeiro, Record, 1996, p. 199.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CHAUVIN, Jean P.; RIBEIRO, Rodrigo Jorge N. Vida, literatura e engajamento. In: *Revista Cult.* n. 239. São Paulo, 2018 [versão Kindle].
- GRIECO, Agripino. Romance. *O Jornal* (RJ). 23 dez. 1934.
- FELDMANN, Helmut. *Graciliano Ramos: reflexos de sua personalidade na obra*. Tradução de Luiz Gonzaga Chaves, José Gomes Magalhães. Fortaleza, Imprensa Universitária do Ceará, 1996.
- FILHO, Edmundo Juarez. História e alegoria em São Bernardo de Graciliano Ramos. São Paulo, USP, 2006 [tese de doutorado].
- GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Coautoria de Fernando Cabral Martins. 3^a ed. Lisboa, Vega, 1995.
- HOLANDA, Aurélio Buarque. “Caetés”. In: *Boletim de Ariel*. fev. 1934.
- KEHL, Maria Rita. *Ressentimento*. São Paulo: Boitempo, 2020. Versão Kindle.
- LACERDA, Carlos. *São Bernardo e a ponta da faca*. In: *Revista Acadêmica*. n. 14. 1935.
- LAFETÁ, João L. O mundo à revelia. In: *São Bernardo*. Rio de Janeiro, Record, 1996.
- MAIA, Eduardo Cesar (org.). *Álvaro Lins: sete escritores do Nordeste*. Cepe editora [versão Kindle].
- MALASARTE. Literatura & cia. *Diário da Noite* (RJ). 16 mar. 1935.
- MORAES, Denis de. *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. 2^a ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1993.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*. São Paulo, Companhia das Letras, 2009.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *A leitora e seus personagens: seleta de textos publicados em periódicos (1931-1943) e em livros*. 2^a ed. Rio de Janeiro, Graphia; Fundação Biblioteca Nacional, 2005.
- RAMOS, Graciliano. A decadência do romance brasileiro. In: *Literatura*. n. 1. Rio de Janeiro, 1946, p. 93
- _____. *Cartas*. 2^a ed. Rio de Janeiro, Record, 1981.
- _____. *Memórias do cárcere*. 31. ed. v. I. Rio de Janeiro, Record, 1994.
- _____. *São Bernardo*. 66^a ed. Rio de Janeiro, Record, 1996
- _____. *S. Bernardo: romance*. Rio de Janeiro, Ariel, 1934.
- _____. *Os romancistas falam de seus personagens: Paulo Honório de «S. Bernardo»*. *Jornal de Letras*. Rio de Janeiro. ano 1, n° 6. dez. 1949.
- RODRIGUES, Sérgio. O ressentimento será sua ruína. *Folha de S. Paulo*. 26. ago. 2020.
- SCHMIDT, Augusto F (org.). *Homenagem a Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro, Alba, 1943.
- OS LIVROS da semana: *Angústia, S. Bernardo, Vidas secas*, romances por Graciliano Ramos. *Diário de Lisboa*. 1^o set. 1938.

Franklin Moraes é licenciado em Letras Vernáculas pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia e mestre em Letras: Estudos da Linguagem pela Universidade Federal de Ouro Preto. Possui doutorado em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas. Atua com língua portuguesa, literaturas em língua portuguesa e teoria e história literárias.

THE ECOLOGICAL LEGACIES OF BALEIA'S MORAL LIFE

Tracy Devine Guzmán

University of Miami

Abstract: This essay studies the role of the dog “Baleia” in two versions of *Vidas secas* (Graciliano Ramos’ 1938 novel and Nelson Pereira dos Santos’ 1963 film), to reflect on historical and present relationships between people and animals in Brazilian society, economic life, and cultural production. I argue that while doing so may not have been their intention, Ramos and Pereira demonstrated through their renderings of Baleia that the treatment of animals in and by human societies is an ethical as well as an economic matter—one that will continue to have enduring implications in Brazil and elsewhere for the future of humanity, non-human animals, and the shared natural world that together we call home.

Keywords: Baleia, Graciliano Ramos, Nelson Pereira dos Santos, animal rights, environmentalism.

Resumo: Neste ensaio estudo o papel da cachorra "Baleia" no romance *Vidas secas* de Graciliano Ramos (1938), e no filme epônimo de Nelson Pereira dos Santos (1963), para refletir sobre as relações entre pessoas e animais não humanos na sociedade, na vida econômica, e na produção cultural brasileiras desde a primeira metade do século XX até o presente. Desejo mostrar que embora não fosse a sua intenção, tanto Ramos quanto Pereira demonstraram através das distintas interpretações de “Baleia” que o tratamento dos animais é uma questão ética além de econômica—uma questão que terá implicações duradouras para o futuro da humanidade, dos animais não humanos, e do bem-estar do planeta que juntos chamamos de lar.

Palavras-chave: Baleia, Graciliano Ramos, Nelson Pereira dos Santos, direitos dos animais, ambientalismo.

On Baleia's literary birth (and death), 1938

Graciliano Ramos' fourth and final novel, *Vidas secas* (*Barren Lives*) (1938), famously depicted the travails of an itinerant family in the Brazilian northeast as they struggled for survival with their ill-fated animal companions amidst the slow violence (Nixon) of drought, climate-induced poverty, and chronic hunger. In subsequent decades, the work would become quintessential regional literature not only for its acute critique of a corrupt state and unjust society, but also for Ramos' anthropomorphic rendering of the novel's central character—a scrawny dog with the cruelly ironic name, "Baleia" (whale), whose rich interior life, psychological meanderings, and capacity for empathy rivaled that of her pitiable human family: the slow-witted but hardworking ranch hand, Fabiano; his clever but unhappy wife, Vitória; and their two nameless children, known simply as the Younger Boy and the Older Boy.¹¹⁰ Since the appearance of Ramos' novel, published just one year after the writer completed an eleven-month jail sentence in Rio de Janeiro,¹¹¹ Baleia has been much commented among critics for seeming more "human" than her humans. In a social environment where all life is precarious and empathy virtually non-existent, the dog's thoughtfulness, devotion, longing, and joy—mostly expressed through third-person, omniscient narration—set her apart from the callous and sometimes cruel human family that held her in their care, as well as from the brutal social conditions framing their "dry" collective existence.

As the Alagoan author made known later in his career, these five oft-studied characters were in fact fictionalized renderings of key figures from his difficult and sometimes abusive childhood, spent mostly in the Brazilian northeast as the eldest of sixteen children. One of the most memorable glimpses into their "barren lives"—Fabiano's anguished sacrifice of Baleia for fear that she was suffering from rabies—reconstructed a scene that Ramos had experienced as an eyewitness in the small town of Maniçoba many years earlier. Written initially as a short story in May 1937 and published in Brazil and Argentina soon thereafter, Ramos's heart-wrenching conceptualization of Baleia and her

¹¹⁰ In a 1944 letter to João Condé reprinted upon his death in 1953, Ramos explained that he had based Fabiano and Sinhá Vitória on his elderly grandparents, and the two boys on his uncles and aunts. See: "Vidas secas". *O Cruzeiro: Revista* (Rio de Janeiro). 25 April 1953. Edição 27. p. 65.

¹¹¹ In the aftermath of the 1935 "Intentona Comunista", Ramos was accused of leftist militancy by the Vargas administration and imprisoned on political grounds, though in the fact, he did not join the Brazilian Communist Party (PCB) until 1945. See: Macedo and Ponso.

untimely demise would ultimately serve as inspiration for his best-known work, appearing in the final version of the novel as the ninth of thirteen chapters.¹¹²

Baleia goes to Cannes, 1964

Nearly a quarter-century after Baleia's literary birth, Ramos' legendary canine maintained her protagonism in director Nelson Pereira dos Santos' iconic film adaptation of *Vidas secas*, which amidst effusive accolades from international cinema critics, sparked outrage during the 1964 Cannes Film Festival over the dog's violent and distressing "killing" on the big screen. The scene was so realistic that organizers reportedly made an unauthorized effort to cut it from the film before festival events were even underway, outraging seasoned producer Luiz Carlos Barreto, who, having developed great affection for the pup while collaborating on *Vidas secas*, adopted her into his Rio de Janeiro home after work on the film concluded.¹¹³ Notwithstanding assurances of the dog's wellbeing, early media coverage of Cannes that year highlighted critiques of the "cruel" Brazilian filmmakers, inadvertently shining a spotlight on the beginnings of an international movement to protest animal abuse, spearheaded by Italian Countess Mia Acquarone, who reportedly stormed out of a screening in disgust to file a complaint with the Society for the Protection of Animals.¹¹⁴

To allay spiraling fears and accusations that the dog had in actuality been sacrificed for the art of cinematography, the Brazilian filmmakers acted swiftly, collaborating with Air France executives to convince their public relations director, Michel Villiers, to accompany a very pregnant Baleia on a first-class flight from Brazil to France. Upon arrival in Cannes, Baleia became the biggest if most unanticipated star of the festival,¹¹⁵ and news pivoted to an informal competition among fans to adopt her puppies in the case they were born during her visit to France.¹¹⁶ All the while, Pereira dos Santos

¹¹² Ramos explained in a May 11, 1937 letter to Argentine translator Benjamín de Garay that Baleia was the protagonist of the short story around which he would subsequently construct *Vidas secas*. He published the story in Brazil for cem-mil réis in the literary supplement to *O Jornal*, and then subsequently, with Garay's help, in an Argentine daily during a (not uncommon) time of financial duress (Maia 49, p. 59).

¹¹³ See: "Bronca", *Diário da Noite* (Rio de Janeiro). 1 May 1964, p. 7.

¹¹⁴ "Toda a Europa se curva ante 'Vidas Sêcas' sob protesto da Condêssa amiga da Baleia". *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro). 5 May 1964, p. 8.

¹¹⁵ Baleia's trip received lots of media attention in Brazil during May 1964. See, for example: "Baleia voa para Cannes", *Tribuna da Imprensa* (Rio de Janeiro). 9-10 May 1964, p. 7; and, "Baleia seguiu", *Diário da Noite* (São Paulo). 11 May 1964, p. 14.

¹¹⁶ See: "Baleia seguiu", *Diário da Noite* (Rio de Janeiro). 11 May 1964, p. 14; and "Palma de Ouro ficou na França", *Diário da Noite* (Rio de Janeiro) 15 May 1964, p. 15.

wondered sardonically what the countess and other supporters of the animal protection campaign must have thought about children in the Brazilian northeast dying from malnutrition, likely not suspecting that around the same time, biologists, climate scientists, and environmental activists would begin making the argument that those two issues—human wellbeing and the wellbeing of non-human animals—are, in fact, inextricably interconnected. As the prescient Rachel Carlson put it to an interviewer that same year during a discussion of her groundbreaking work, *Silent Spring* (1962): "Man's attitude toward nature is today critically important simply because we have now acquired a fateful power to alter and destroy nature. But man is a part of nature, and his war against nature is inevitably a war against himself".¹¹⁷

Despite all the controversy it stirred, Ramos'-novel-as-Pereira's-film departed Cannes with three awards.¹¹⁸ And back home in Brazil just a few weeks later, Baleia gave birth to seven puppies, again making front-page news for the novel and the film across the country, by then nearly two months into the right-wing dictatorship that would remain in power for over two decades.¹¹⁹ Thus having drawn worldwide attention to dire poverty and hunger in the Northeast at a moment of extended political crisis for all of Brazil, Baleia's 1960s "performance" of Ramos' 1930s character sparked unintentional debate and transatlantic exchange over the ethically fraught relationship between human and non-human animals just as the nascent animal rights movement was beginning to gain momentum in Europe and across the Americas.¹²⁰

In this context, this essay considers Baleia's protagonism in the written and filmic versions of *Vidas secas* as a way to reflect on the historical and present relationships between people and animals in Brazilian society, economic life, and cultural production.¹²¹ In light of increased scholarly attentiveness to animal sentience, morality, and subjecthood that has emerged since the creation and circulation of Ramos' legendary character in the 1930s, and academic and popular awareness of the relationship between the commodification of animal lives and the global environmental crisis that has expanded and deepened over the last several decades, I also consider the role of cultural production, including fiction writing and film, in inviting and inspiring human societies to consider their animal

¹¹⁷ See: Natural Resources Defense Council, "The Story of Silent Spring". August 13, 2015. <https://www.nrdc.org/stories/story-silent-spring>.

¹¹⁸ *Vidas secas* won "Best Youth Film", "Best Art and Essay Film", and the "Catholic Film Industry Institute Award".

¹¹⁹ "Baleia deu à luz sete cachorrinhos". *Diario de Pernambuco* 27 May 1964, p. 1.

¹²⁰ On the history of animal rights, see for example Benton and Redfearn; Kete, Ryder, and Singer.

¹²¹ To avoid redundancy, I shall henceforth refer sometimes to non-human animals as just "animals".

counterparts, along with the environment and the greater natural world, as subjects worthy of empathy and respect. What, then, I wish to ask, might be the ecological legacies of Baleia’s moral life? I hope to show that while doing so may not have been their primary intention, Ramos and Pereira demonstrated through their distinct renderings of Baleia that the treatment of animals in and by human societies is an ethical as well as an economic matter—one that will continue to have enduring implications for the future of humanity, non-human animals, and the shared natural world that together we call home.

Baleia as Foreshadower

“Speciesism”—a term coined only in the 1970s¹²²—was certainly not part of Graciliano Ramos’ conceptual repertoire when he created his most famous character some forty years earlier; nor was it likely familiar to Pereira when he adapted *Vidas secas* to film in 1963. Nevertheless, both representations of Baleia’s human-like qualities, and particularly, her introspective, moral life, powerfully foregrounded the scientific and ethical examination of non-human animal existence in relation to humanity that would develop more fully and amidst significant polemics over the decades to follow. Since the outset of the twenty-first century, this ample body of interdisciplinary work has culminated in the now widely recognized link between the exploitation of animals and the phenomenon of human-induced climate change, otherwise known as the Anthropocene.¹²³ For the past several decades, scholarship in fields ranging from philosophy, ethics, and cultural anthropology, to veterinary medicine, evolutionary biology, and ecology has argued not only that the animals who are exploited through diverse facets of human existence can and do possess and exhibit their own moral behavior—what Marc Beckoff and Jessica Pierce have denominated “wild justice” (2009)—but also that the widespread use of animals by humans, especially through factory farming and related industrialization, has had a devastating impact on environmental wellbeing worldwide. As Koneswaren and Nierenberg concluded in their 2008 study on human contributions to global warming, “the farm animal sector is the single largest anthropogenic user of land” in a global context (578).

¹²² Psychologist Richard D. Ryder coined the term in a self-published pamphlet called “Speciesism”, which he distributed in Oxford (UK) in 1970. As he later described, his subsequent exchanges with philosopher Peter Singer influenced Singer’s 1975 publication of *Animal Liberation*, which facilitated recognition and use of the term in North America. See Ryder, “Speciesism Revisited”.

¹²³ For diverse disciplinary approaches to the Anthropocene, see Crutzen and Stoerner; Chakrabarty, Heringman, Oreskes, and Meybeck. Meybeck observes that Vernadski coined the term in the 1920s, when the geological impact of humans was still very limited.

Formulated and received under distinct moments of authoritarian rule—during Getúlio Vargas’ Estado Novo (1937-45) and on the eve of the 1964-85 military dictatorship, respectively—the novelistic and filmic versions of Baleia’s life averred the meaning and value of non-human animal existence within a national and world order that relegated people like Fabiano and his family to destitution, ultimately disparaging and dismissing marginalized lives and “unproductive” lands for failing to contribute meaningfully to progress and modernization. Like so many climate refugees from Brazil and across the Americas, and well before the Anthropocene became a keyword for scholars and activists who care about the global climate crisis, Fabiano, Vitória, the boys, and their animals—Baleia, as well as an unnamed pet parrot who due to Sinhá Vitória’s frantic hunger will become a family meal¹²⁴—are forced by drought to flee their improvised homes again and again, forever in search of a more secure, more prosperous, and certainly from Sinhá Vitória’s perspective, a more “human” existence.

After an extended period of stability and even relative prosperity as transient residents of an unoccupied, tumbledown ranch, Fabiano must contemplate uprooting his family once again as the familiar reality of scarcity sets in, his thoughts clouded by deep regret over having sacrificed Baleia. His remorse is only made deeper by the lingering sense that the sacrifice, protracted and agonizing, was also perhaps completely unnecessary. Hungry, exhausted, and filled with rage over his powerlessness, he shoots haphazardly at migrating flocks, convinced by his wife’s far-fetched suggestion that the clusters of thirsty black birds are somehow to blame for the family’s dwindling water supplies:

Que havia de fazer? Fugir de novo, aboletar-se em outro lugar, recomeçar a vida. ... Seria necessário mudar-se? Apesar de saber perfeitamente que era necessário, agarrou-se a esperanças frágeis. Talvez a seca não viesse, talvez chovesse. ... As bichas excomungadas eram a causa da seca. Se pudesse matá-las, a seca se extinguiria. ... Impossível dar cabo daquela praga. Estirou pela campina, achou-se isolado. Sozinho num mundo coberto de penas, de aves que iam comê-lo. ... Se a cachorra estivesse viva, iria regalar-se. ... Coitadinha da cadela. ... Precisava consultar com Sinhá Vitória, combinar a viagem, livrar-se das arribações, explicar-se, convencer-se de que não praticara injustiça matando a cachorra. Necessário abandonar aqueles lugares amaldiçoados. (Ramos, pp. 110-15)

Thus losing faith in the miracles he had once asked of God and fearful of even greater sacrifice and suffering to come, Fabiano abandons hope for the *sertão* after his small assembly of languishing farm animals finally perishes from dehydration and starvation. After slaughtering a lone, sick calf whose meat he dries for transport, the beleaguered father sets off with his diminished crew, still

¹²⁴ On the recreation of this opening scene in Pereira’s film and for a fictionalized “interview” with the parrot who (like Baleia) survived “death” on screen, see Corrêa and Price.

crippled with guilt over the dog, and anguished over the thought that his only remaining companion animal—a horse loaned to him by the ranch owner and regretfully left behind—will die alone and like Baleia, in pain (p. 125).

With the pathetic image of the dog’s vulture-ravished body already etched into his memory, the weary ranch hand gets teary-eyed imagining the horse’s pitiable fate: “*esmorecido num canto de cerca...magro, pelado, faminto...arredondava uns olhos que pareciam de gente*” (p. 124). Fabiano’s despair is exacerbated not only by the knowledge that his companion will suffer a miserable death—one that he as caretaker should have been able to prevent—but also by fear. The eyes in Ramos’ narrative thus function as a leveling mechanism, as the “human-seeming” gaze and perspective might belong to Baleia, to the horse, to the ranch hand, his wife, or to one of the children—that is, to a person or to an animal. As animals are elevated through their human-like qualities and humans are degraded to animality, they face a similarly harsh fate. For Fabiano, “*o que indignava ... era o costume que os miseráveis [urubus] tinham de atirar bicadas aos olhos de criaturas que já não se podiam defender*” (p. 125). Notably, Ramos’ emphasis on eyes would not only be taken up by Pereira, who included Baleia’s disconcerting and “humanizing” stare at spectators in anticipation of her violent death, but also predated a familiar theme and visual trope of the anti-speciesism movement by some eighty years.



Figure 1: Still from *Vidas secas* (1964): “Baleia”.



Figures 2 & 3: Media campaigns from PETA (2020) and the International Society for Animal Ethics (2018).¹²⁵

Of Dogs and Men

Capturing the experience of millions of Brazilian migrants during the early-twentieth century (and of course, long thereafter), Ramos' narrator tells us that the weary family will leave that dry place of suffering, carrying with them little more than hopes of creating a more prosperous life elsewhere. Beaten down by so much anguish and loss but unwilling to abandon all prospects for their children, Fabiano e Sinhá Vitória “[a]ndavam para o sul metidos naquele sonbo [de achar]...[u]ma cidade grande, cheia de pessoas fortes” (p. 126). There, at least in their musings, the boys will attend school to learn “difficult and necessary things” that will make them categorically “different” (p. 126) from their disenchanted parents who will have failed ultimately to achieve the privileges, comforts, or social status of which they once fantasized, and that might have made them somehow “more human” (p. 126).¹²⁶ Contemplating with trepidation the long journey to that “*terra desconhecida e civilizada*”, and without knowing “*como ela era nem onde era*”, the couple is resigned instead to end up as “*dois velhinbos...como cachorros, inúteis...como Baleia*” (p. 126), making peace, and even finding contentment with the imagined tradeoff of their own yearnings for the possibility of the boys' future well-being. This final vision of

¹²⁵ These media campaigns are in keeping with Peter Singer's canonical *Animal Liberation* (1975), whose argument against animal abuse derived from Jeremy Bentham's notion, conceptualized to address human mistreatment of other humans during the late-eighteenth century, that “the capacity for suffering and enjoyment is a prerequisite for having interests at all” (Singer 7). See Bentham, *An Introduction to the Principles of Morals and Legislation*. Oxford: Clarendon Press, 1907 [1780]. <https://www.econlib.org/library/Bentham/bnthPML.html>.

¹²⁶ Estanislau Fischlowitz and Madeline H. Engel argued in 1969 that between 1940 and 1960 (approximating the dates of the novel and film), Brazil's urban population grew from 31.24% to 45.08%, with the majority of migration comprising movement from the Northeast to the Southeast and the North. The main incentives, they argued, were twofold: massive land takeovers by wealthy proprietors to raise cattle on *latifúndios* and radically reduced job opportunities (41-42).

the family's cyclical journey is, of course, paradoxical, for we know not of Baleia's *uselessness*, but of her deliberate and thoughtful *usefulness*—as a friend, a counselor, a co-worker, and perhaps most critically, a hunter who managed to provide her people with food, saving them quite literally from starvation on more than one occasion. What is more, Ramos' narrator tells us, the city of the parents' reveries will become for the family a different kind of tragic "prison" (p. 126)—metaphorically reminiscent of the small, battered birdcage that once housed the similarly "useless" pet parrot who met his sad end as an impromptu meal during the family's earlier pilgrimage and desperate bout with hunger (p. 11).

By contemplating and portraying the relationship between the family, the animals, and the environment in this way, interrogating and complicating the questions of who depends on whom, who cares for whom, and who operates with introspection and "humanity", both Ramos and Pereira placed into question the anthropocentric worldview that most readers and spectators took (and take) for granted, inadvertently encouraging us, as Erica Fudge puts it in a reflection on the possibility of writing the history of animals, to "abandon the status of human as it is presented within humanist history...[and] assert the ways in which 'human' is always a category of difference, not substance: the ways 'human' always relies upon 'animal' for its meaning" (p. 14). As she argues further:

by recognizing the lack of foundation for our perceived stability we can begin to think about the category 'human' in very different terms. History and humanity are, as the humanists proclaim, coterminous, but a history can be written that does not celebrate the stability of what was, and what shall be. Instead, history should reinterpret the documents of the past in order to offer a new idea of the human. No longer separate, in splendid isolation, humans must be shown to be embedded within and reliant upon the natural order. (p. 15)

Along these lines, by subjecting people and a wide variety of other animals to a similarly arduous fate, the *sertão* fashioned by Ramos and brought to life by Pereira provides an apt context in which to consider Fudge's post-humanist proposal, which "refuses the absolute separation of the species" and, drawing on the work of Wendy Wheeler, advocates for "ecological sensibility" to understand "the relationship between individual creatures and the living world of which they are a living part" (p. 16). Informed like history with the ever-evolving science of ethology, the novel and film enable us to reconsider the subjectivity of non-human animals—a crucial first step in rethinking and reforming our place in the world. After all, as "Elizabeth Costello" speculated in J.M. Coetzee's enigmatic Tanner Lectures on Human Values: "if [we] can think [our] way into the existence of a being who has never

existed, then [we] can think [our] way into the existence of a bat or a chimpanzee or an oyster, any being with whom [we] share the substrate of life” (35).¹²⁷

Living Like Animals

While Fabiano and Vitória placed their bets on a new life in the south, we know historically that tens of thousands of other *nordestinos*, alongside people from marginalized communities elsewhere across Brazil, would instead head west and further north to seek economic opportunities in the Amazon. Indeed, undemocratic and democratically elected political leaders alike incentivized and facilitated such migration to the resource-rich region in a perpetual campaign to overcome the “underdevelopment” plaguing the country.¹²⁸ From Getúlio Vargas in the 1930s and 1940s, to Juscelino Kubitschek in the 1950s, to the military regime of the 1960s and 1970s, Brazil’s political leaders dreamt for most of the 20th century of replacing the scarcity of Northeastern “backwardness” with plentiful Amazonian development, propelled by wealth derived from extractivism and animal husbandry—the primary economic activity depicted in both Ramos’ novel and Pereira’s film. In the Amazon, as is now well documented, such practices would wreak triple havoc—ravaging the environment while infringing on protected Indigenous lands and threatening the lives and livelihoods of hundreds of Native communities. What is more, counter to the material and spiritual relationships with non-human beings that are integral to many Indigenous cosmogonies,¹²⁹ the practice of animal agriculture as depicted in the novel and film, like those that would be implemented on a massive scale across the Amazon during the late-twentieth century, transformed animals into “livestock” and placed them at the epicenter of what would become a few decades later Brazil’s greatest ecological crisis: cattle.¹³⁰

While Baleia’s humanlike treatment and tragic death are central to both the original text and the filmic adaptation of *Vidas secas*, Ramos and Pereira’s storytelling also drew critical attention to the suffering and death of many other animals—a miserable fate tied inextricably, like that of the human

¹²⁷ See Coetzee’s *The Lives of Animals*, and a collection of critical responses to the metaphysical novel edited by Amy Gutmann.

¹²⁸ See Garfield, *In Search of the Amazon*, particularly Chapter 4: “The Environment of Northeastern Migration to the Amazon” (pp.127-69).

¹²⁹ See for example Kopenawa’s discussion of non-human animals in the Yanomami spiritual world and Viveiro de Castro’s theorization of “Amerindian perspectivism”.

¹³⁰ For a wide range of studies documenting the environmental impacts of cattle ranching, related soy production, and deforestation on the Amazon, see: Keller et. al. For a recent ethnography of cattle ranchers in the Amazonian state of Acre, see Hoelle.

protagonists, to their exploitation in and by an unjust and brutalizing economic order. While the ungenerous and even cruel natural environment in this unspecified location of the Brazilian northeast¹³¹ fails to provide all sentient beings with the minimum necessities for an endurable biological life—food, water, and shelter, for example—the non-human animals also endure pain and distress at the hands of their human masters, oppressors, or tormentors. In addition to the pet parrot and dog who meet an untimely end at the hands of their family, *Vidas secas* portrays scraggly cattle festering with maggot-filled wounds and branded with fiery irons; cows, horses, and goats lashed with whips and sticks; pigs slaughtered and butchered; foxes caught in traps that crush their spines; cavies skinned and skewered; thirsty birds shot with pellets; and faithful workhorses abandoned to languish and starve.

Drawing attention to this collective suffering directly and indirectly, Ramos and Pereira reveal, as Singer puts it, “not that the people who do these things to the animals are cruel or wicked”, but rather, the notion that “once we place nonhuman animals outside our sphere of moral consideration and treat them as things we use to satisfy our own desires, the outcome is predictable” (p. 97). In keeping with this argument and therefore likewise predictable, then, Italian Countess Mia Acquarone and her fellow activists for animal welfare had little to say about the recreation of these violent scenes in Pereira’s film despite the fact that billions of brutally farmed animals demonstrate (as do dogs) cognitive abilities akin to that of human toddlers (Broom et. al). Published during the same year as the Baleia “debacle” at Cannes, Ruth Harrison’s *Animal Machines* (1964) made a related moral case for animal welfare, adding the prophetic argument that the intensification of animal agriculture and its undergirding capitalist desire for increasingly “efficient conversion of food into saleable products” (p. 1) would not only lead to dreadful outcomes for animals at the receiving end of such processes, but was also highly detrimental to food quality, the environment, and human health.¹³²

In both Ramos’ and Pereira’s conceptualizations, of course, impoverished *sertanejos* like Fabiano and his family, as well as the rural poor more generally—are likewise subjected to relentless violence and abuse, both physical and mental. From the perspective of animal welfare advocates, these human lives are further diminished, paradoxically, by the very political and economic structures within

¹³¹ While Ramos’ biographer, Denis de Moraes, notes that Baleia was based on Ramos’ childhood experience seeing a dog sacrificed in Maniçoba, neither the novel nor the film is specific in this regard.

¹³² Notably, Rachel Carson wrote the introduction to Harrison’s seminal work. For a detailed analysis of the animal farming processes that were under critique during the mid-twentieth century, see also Singer’s Chapter Three: “Down on the Factory Farm” (pp. 95-157).

which they conceptualize (as dominant society has long normalized) their animal companions as nothing more than dispensable bodies, or so many products destined for market. In contrast to Ramos' empathetic and contemplative Baleia, who speculates about the motives for certain human behaviors, rationalizes her likes and dislikes, and weighs the costs and benefits of making her preferences known to her oftentimes unpredictable human family, the livestock in Fabiano's care appear in the novel and the film as work objects to be treated with loathing and cruelty, subjected without a second thought to a miserable existence from birth to slaughter, and easily transformed into goods like the comfortable leather bed of which Sinha Vitória is so desirous.¹³³

Rejecting the prospect that her children grow up to raise cattle like their poor, emasculated, and dehumanized father, Sinha Vitória links her desire for the family to live "like people" to their ability to own things: "*Por que não haveriam de ser gente, possuir uma cama igual à de seu Tomás?...Porque haveriam de ser sempre desgraçados, fugindo no mato como bichos?*" (p. 121). And yet, when Fabiano finally agrees with his wife that they can no longer continue "living like animals"—hungry, sleeping on sticks, and running from their misery through the brush—we learn that the family will ultimately end up "trapped" in their new urban surroundings (*ficariam presos [na cidade]*)—not unlike the corralled, doomed cattle that had lived and died under their care (p. 126).

Being Alive in the Human Way, or...Consuming

Of course, the miserable animals who populate the backlands at the center of Ramos' fictionalized rural economy and Pereira's film will in fact eventually become beds, shoes, food products, and a multiplicity of other items for market through modernizing processes of industrialization and manufacture that over the course of the twentieth century would move away from the *sertão*, into the Amazon, and across Brazil—particularly west, to Mato Grosso (Vale et. al.). "Out-of-place" (Schwarz) in regions whose cultural, social, and political realities are, like Fabiano's, rife with cronyism and corruption, and governed predominantly by neo-feudal relations, the capitalist mode of production generates merchandise that will always remain beyond the reach of the rural poor who become, in turn, increasingly alienated and dehumanized by mechanized work and mass production. In the Northeast, the Amazon, and beyond, the once symbiotic relationship between humans and non-

¹³³ Through grave misfortunes, Vitória's greatest and most constant longing is to replace her bed of sticks (*varas*) with one of leather. Resentful of her husband's callous comment regarding her inability to stride steadily in her "expensive" footwear, Vitória admits to herself: "*Devia ser ridícula, mas a opinião de Fabiano entristecera-a muito*" (p. 41).

human animals would become contrived and increasingly painful, like swanky leather shoes on a barefooted family trying to overcome their sense of inferiority and “ridiculousness” upon imprisoning their feet for a long walk to church services in town (pp. 71-73). In keeping with political philosopher Elías Palti’s study of Roberto Schwarz’s well-known essay, the predicament of Ramos’ fictional family:

is not a matter of two diverse logics, but of one and the same logic—the striving for profit—that operates...in different ways in...diverse regions. While in the center it tends to generate conditions proper to advanced-capitalistic societies, in the periphery it perpetuates underdevelopment and reproduces pre-capitalistic patterns of social relations. (p. 155)

Likewise, with regard to the ever-expanding animal economy and broadening environmental catastrophe in Brazil and globally, the “center” and “periphery”—the Seu Tomásés and Fabianos of the world—have lived, and will continue to live the Anthropocene quite differently, in keeping with the same socioeconomic hierarchies that helped to produce the crisis in the first place.

Thus always on the outskirts of a nascent society of conspicuous consumers and always looking in, Fabiano, Vitória, and the boys face what Zygmunt Bauman has called in the twenty-first century the “*consuming desire* of consuming”, but without ever having had the opportunity to fulfill even their most basic needs (p. 13; original emphasis). The gnawing impetus for the family to have a better existence, one that exceeds mere subsistence, thus differentiates Fabiano and Sinha Vitória from most of the non-human animals alongside whom they struggle for survival and otherwise share the conditions of “bare life” (Agamben), despite Ramos’s and Pereira’s similar emphasis on the dehumanizing impact of dire poverty. Bauman’s characterization of a developing society of consumers is again insightful for considering the family’s plight:

Like all living creatures, they had to consume to stay alive, even though being humans and not mere animals, they had to consume more than sheer survival would require: *being alive in the human way* set demands which topped the necessities of “merely biological” existence with more elaborate social standards of decency, propriety, “good life”. (p. 12; my emphasis)

While the family then competes with farm animals and birds for the resources they all need to survive—drinking out of desperation, for example, from the same muddy puddles—their “being alive in the human way” means that Fabiano and Vitória also hope for rain and fantasize of abundance. In this regard, however, Baleia is also alive “in a human way”, dreaming in her last moments of a “good life” in fields plentiful with more cavies than she could ever capture. “[N]o fundo todos somos como minha cachorra Baleia e esperamos preás”, Ramos wrote in a letter to his wife in May of 1937 (*Cartas*, p.103).

While the family thus shares with all the animals a condition of relative voicelessness vis-à-vis the dominant society, their interior voices, like Baleia’s, express not only the aspirations for greater fulfillment of the material needs pinpointed by Bauman, but also general preoccupations, regrets, fears,

and longings—only some of which are related to materiality. Baleia as imagined by Ramos and recreated by Pereira thus has a “human way” of being that other animals lack—one that draws on and simultaneously reproduces the double standard for the “humane” treatment of animals as advocated by Acquarone and similarly-minded activists who discount the sentience of non-human animals who don’t happen to be household pets.

As Karla Armbruster has argued, projecting humanlike behaviors onto animals to argue for the value of their lives can have the effect of creating “slavishly devoted, imperfect versions of ourselves rather than capable beings with their own lives, perspectives, and abilities” (p. 17). Baleia, however, is in many ways far less “imperfect” than her humans. While Fabiano and Vitória exhibit self-indulgent, illogical behaviors that create insufficiency and grief for their family—wasting precious funds on elastic, “luxury” merchandise like alcohol and high heels, for example—Baleia puts herself at the service of others, sacrificing her needs and desires and living with hunger and other forms of discomfort so that the family might be a bit happier—or at least, suffer a bit less. When Baleia’s prowess tracking cavies enables her to provide her famished humans with an unanticipated meal, Sinha Vitória thanks the dog with a kiss on the snout, eagerly licking the cavy’s fresh blood from her own parched lips. Baleia, in comparison, manages to content herself with delayed gratification, expressing her happiness at the mere prospect of receiving the family’s scraps: “*agitava o rabo...esperava com paciência a hora de mastigar os ossos*” (p. 16).

Also unlike her family members, Baleia demonstrates appreciation for small comforts that make life more pleasurable. Watching Sinha Vitória build a fire to cook dinner, for example, the dog “*aprovou com um movimento a cauda...e desejou expressar sua admiração à dona. Chegou-se a ela em saltos curtos, ofegando, ergueu-se nas pernas traseiras, imitando gente*” (p. 39). Pitiably, this enthusiasm and goodwill earn the dog a meanspirited kick and annoyed reproach—not unlike those offered to the children when their mother finds them similarly annoying, and which the children occasionally reproduce for the dog and other animals in their reach when they feel ignored or otherwise disgruntled. Surely informed by his persecution, politicized incarceration, and abuse at the hands of the Vargas administration,¹³⁴ the “human way of being” for Ramos thus includes the exercise of power and a resulting chain of violence for its own sake—passed from vicious state authorities to the beleaguered parents, from the parents to the children, and from the children to the animals.

At this moment and others, Baleia tolerates the cantankerous nature of humans with

¹³⁴ On the political context and social critique framing Ramos’ work, see Melo, “Pensando o Brasil”.

resignation and self-sacrificing benevolence: “*para ela os pontapés eram fatos desagradáveis e necessários*” (p. 60). Unwilling to reciprocate harm by “biting ankles”, and feeling otherwise powerless to defend herself, the dog resorts repeatedly to escape, suggesting silently to the children that they do the same: “*só tinha um meio de evitá-los [os pontapés]: a fuga*” (p. 60). In a similar vein, Baleia tries to console the Older Boy—weepy, hurt, and resentful—when he finds himself on the receiving end of his parents’ angry and sometimes abusive behavior: “[*O menino*] abraçou a cachorrinha com uma violência que a descontentou. [*Ela*] não gostava de ser apertada, preferia saltar e espojar-se. ...*O menino continuava a abraçá-la. E Baleia encolhia-se para não magoá-lo, sofria a carícia excessiva*” (pp. 61-62). While in the economy of materiality then, scarcity rules the lives of people and animals alike, the economy of affect for Baleia vacillates between these extremes of shortage and surplus: the adults are abusive, the children, sometimes suffocatingly effusive. And yet, as the most apt and sensitive member of the family, the dog manages to navigate difficult circumstances with kindness and grace, making up for the shortcomings of her humans not only materially, by providing cavies, but emotionally, by offering comfort and care when the family, and especially the children need it most.

Also in concert with Bauman’s analysis (p. 12), the parameters of acceptable forms and levels of consumption below or beyond the family’s necessity likewise vacillate to extremes, between lower and upper limits that provide a segue into the broader economic picture that *Vidas secas* paints for readers and spectators alike. In both Ramos’ and Pereira’s renderings, the lower limit points to the fragile social fabric of the Northeast (and by metonymy, of Brazil), where downtrodden *vaqueiros* like Fabiano translate their own material poverty into a disavowal of voice and subjectivity; an abnegation of their citizenship rights; and a predictably submissive if always resentful bowing down before imperious authority like that of the *soldado amarelo* (pp. 99-107). The poor ranch hand “*conhecia seu lugar. ... O pai vivera assim, o avô também. ... Era um desgraçado, era como um cachorro, só recebia ossos*” (p. 96; my emphasis).

At the upper limit is a likewise ethical but also more individual and personal shortcoming. For instance, Fabiano’s excesses with gambling and alcohol are self-absorbed and irresponsible, not only landing him in jail with a brutal beating but causing him tremendous anger and guilt for disappointing his wife, embarrassing his children, and squandering their hard-earned funds (p. 28). Similarly, Vitória’s efforts to emulate the material conditions of the dominant society by which she, her family, and indeed the entire imagined community of the rural poor are pitilessly oppressed, are similarly self-indulgent. Does she not realize, Fabiano chides, how ridiculous she looks, toddling **like a parrot** in those expensive and useless leather shoes? (p. 41). At both the lower and upper parameters of consumption

and its corresponding level of social status and subjectivity, then, both Fabiano and Vitória are transformed by Ramos' narrator into the very animals they have each gratuitously sacrificed: the dog and the parrot. The couple's unwitting participation in their own undoing evokes one of Marx's perennial, unanswered queries, as well as a concern undoubtedly shared by Ramos: why (and how) do the oppressed become complicit in their own oppression? Since oppressed humans have some agency in this matter (while oppressed non-humans clearly do not), possible answers to this question have important ethical and political consequences for them, for us, as well as for the societies in which they/we live.

The Legacies of Baleia's Moral Life

Extrapolating from these individual failures of "excess" at the upper limit of this embryonic consumer society, we can now point more broadly to the widespread and collective failures of an entire socioeconomic order, in Brazil and certainly beyond, wherein neither the imposition of gross privation onto others nor the amassing of obscene excess faces any moral constraint whatsoever, and indeed, in places where impunity reigns, barely any legal or political limitation, either. Even more so in our times than Ramos' or Pereira's, consumption is its own *raison d'être*, and the parameters of an economy wherein most people consume what they need and occasionally also what they want has been replaced by a system of limitless accumulation wherein large sectors of the population have become so disenfranchised that they lack basic necessities for survival while a tiny and powerful minority accrues more wealth than it could use in a million lifetimes. As of 2019, Brazil was home to the second-highest income concentration in the world, with the top 1% earning 28.3% of the income, the top 10% accounting for 55-60% of the income, and white Brazilians earning 74% more than those identifying as either Black (*preto*) or Brown (*pardo*) (Pimentel; UNDP 107).

While it was that same year, in early 2019, that Ailton Krenak wrote with irony his well-known essay on "how to postpone the end of the world", he could well have been referring to Baleia's family in 1937 or 1964:

Modernization has herded people from the fields and the forests into sprawling favelas and outlying slums, where they serve as cheap labour for the urban centres. These people were plucked out of their traditional ways of living and places of origin and literally flung into the great big blender of humanity. (p. 18)

In fact, during both the Estado Novo and the first years of the 1964-85 dictatorship, the disparity of income among the poorest and wealthiest Brazilians was at its highest points for the entire

twentieth century (Guimarães Ferreira de Souza). As of 2022, Brazil is the ninth-most unequal country in the world and the most unequal in all of the Americas (World Population Review).

Translating Brazil's well-documented and longstanding discrepancies of wealth into the bottom line of current-day Fabianos, we can observe, finally, that since 1938 and 1964, cattle farming has become the least sustainable and most environmentally damaging economic activity in the Amazon, replicating the structural inequalities of Ramos' day to benefit a limited number of large farms and a multibillion-dollar beef industry while the majority of small-scale producers lives in poverty. As Garrett et. al. pointed out in their 2017 probe into the persistence of low-income, high degradation land use in the region, "agricultural exports have increased since 2005, yet rural income, education, and health remain well below the national average" (p. 1). This economic path, which has only become more entrenched since 2019, when the agrobusiness industry and *ruralista* caucus in the National Congress found an ally and advocate in President Jair Bolsonaro, is devastating for the environment, for human rights, and of course, not least, for the animals. Now the largest exporter of beef worldwide, Brazil boasts the globe's second-largest herd of cattle (upward of 230 million), forty percent of which reside in the Amazon, including on protected lands stolen from Indigenous communities (Lima Filho; Campos). The relative profitability of raising cattle versus engaging in sustainable farming practices incentivizes further land grabbing while accelerating deforestation and the proliferation of fires to transform wooded forest into pastures for grazing. State-backed impunity toward illegal land-grabbers has caused the price of land to fall across the Amazon, and as of 2021, seventy percent of deforested Amazonian land was being used for cattle farming (Lima Filho et. al.).

One ecological legacy of Baleia's moral life—and indeed, of Ramos' and Pereira's incisive critiques of social injustice through both the novelistic and filmic versions of *Vidas secas*—is the imperative to address this spiraling political, economic, and environmental crisis before it's too late. Another might be to recognize that each year, among the billions of animals slaughtered worldwide for human use, upward of 28 million cows are killed for market in Brazil alone. As animal psychologists Lori Marino and Kristin Allen (among others) have established, each one of these creatures has a unique personality, feels pleasure and pain, and relies, as do humans and dogs, on five senses to experience the world. Like humans and dogs, cows learn, possess long-term special memory, and enjoy playing with objects, with one another, and with members of other species. Like humans and dogs, they engage in social buffering, seek interactions with a social group, demonstrate distress when it is lacking, and form lasting bonds with others.

In short, the scientific data on ethology and climate change that we have today reveal what Graciliano Ramos and Baleia knew long ago: that the world would be a far better place for all of its beings if humans could learn to demonstrate a little less rapacity and a lot more *solidariedade canina*.¹³⁵

¹³⁵ For an explanation of the term, see Luís Martins' brilliant 1961 chronicle, "Um cão na noite".

WORKS CITED

- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford, Stanford University Press, 1998.
- Armbruster, Karla. "What Do We Want From Talking Animals?" Reflections on Literary Representations of Animal Voices and Minds". In: Margo DeMello, ed. *Speaking for Animals: Animal Autobiographical Writing*. New York, Routledge, 2012, pp. 17-34.
- Bauman, Zygmunt. "Consuming Life". *Journal of Consumer Culture* 1.1 (2001). pp. 9-29.
- Beckoff, Marc and Jessica Pierce. *Wild Justice: The Moral Lives of Animals*. Chicago, Chicago University Press, 2009.
- Benton, Ted, and Simon Redfearn. "The Politics of Animal Rights—Where is the Left?" *New Left Review* 215 (1996). pp. 43-58.
- Broom, Donald M., Hilana Sena, and Kiera L. Moynihan, "Pigs Learn What a Mirror Image Represents and Use it to Obtain Information". *Animal Behaviour* 78.5 (2009). pp. 1037-41.
- Campos, André, and Carlos Juliano Barros. "Pirate Cattle from Indigenous Land and its Links with Meatpackers Marfrig, Frigol, and Mercury". *Repórter Brasil*. 8 June 2020. <https://reporterbrasil.org.br/2020/06/pirate-cattle-from-indigenous-land-and-its-links-with-meatpackers-marfrig-frigol-and-mercury/>
- Chakrabarty, Dipesh. *The Climate of History in a Planetary Age*. Chicago, Chicago University Press, 2021.
- Coetzee, J.M. *The Lives of Animals*. Ed. Amy Gutmann. Princeton, Princeton University Press, 1999.
- Conceição, Pedro, et. al. *Human Development Report*. New York, United Nations Development Programme, 2019.
- Corrêa, Luelane Loiola, dir. *Como se morre no cinema*. 2002.
- Coutinho, Fernanda. "Baleia, de Graciliano Ramos: Uma Meditação Sobre a Vida Sensível do Animal". *Journal of Lusophone Studies* 2.2 (2017). pp. 56-69.
- Crutzen, P.J. and E. F. Stoerner, "The "Anthropocene". *Global Change Newsletter*, 41. pp. 17-18.
- DeMello, Margo, ed. *Speaking for Animals: Animal Autobiographical Writing*. New York, Routledge, 2012.
- Fischlowitz, Estanislau and Madeline H. Engel. "Internal Migration in Brazil". *The International Migration Review* 3.3 (1969). pp. 36-46.
- Fleisner, Paula. "Comunidades posthumanistas: Dos ejemplos de vínculos no especistas entre canes y animales humanos en la literatura y en el cine latinoamericanos". *ALEA*. 20.2 (2018). pp. 36-52.
- Fudge, Erica. "A Left-Handed Blow: Writing the History of Animals". In: Nigel Rothfels, ed. *Representing Animals*. Bloomington, Indiana University Press, 2002. pp. 3-18.

- Garfield, Seth. *In Search of the Amazon: Brazil, the United States, and the Nature of a Region*. Durham, Duke University Press, 2013.
- Garrett, R. D., T. A. Gardner, T. Fonseca, S. Marchand, J. Barlow, D. Ezzine de Blas, J. Ferreira, A. C. Lees, and L. Parry. "Explaining the persistence of low income and environmentally degrading land uses in the Brazilian Amazon". *Ecology and Society* 22.3 (2017). <https://www.ecologyandsociety.org/vol22/iss3/art27/>
- Guimarães Ferreira de Souza, Pedro Herculano. *A desigualdade vista de topo: a concentração de renda entre os ricos no Brasil, 1926-2013*. PhD Thesis. Universidade de Brasília, 2016.
- Harrison, Ruth. *Animal Machines: The New Factory Farming Industry*. London, Vincent Stuart Publishers, 1964.
- Hediger, Ryan. "Our Animals, Ourselves: Representing Animal Minds in Timothy and the White Bone". In: Margo DeMello, ed. *Speaking for Animals: Animal Autobiographical Writing*. New York, Routledge, 2012. pp. 35-48.
- Heringman, Noah. "Deep Time at the Dawn of the Anthropocene". *Representations* 129.1 (2015). pp. 56-85.
- Hoelle, Jeffrey. *Rainforest Cowboys: The Rise of Ranching and Cattle Culture in Western Amazonia*. Austin, University of Texas Press, 2015.
- Keller, Michael et. al., *Amazonia and Global Change*. Washington, D.C.: American Geophysical Union, 2009.
- Kete, Kathleen. "Animals and Ideology: The Politics of Animal Protection in Europe". In: Nigel Rothfels, ed. *Representing Animals*. Bloomington: Indiana University Press, 2002. pp. 19-34.
- Koneswaran, Gowry and Danielle Nierenberg. "Global Farm Animal Production and Global Warming: Impacting and Mitigating Climate Change". *Environmental Health Perspectives* 116.5 (2008). pp. 578-82.
- Kopenawa, Davi. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo, Companhia das Letras, 2015.
- Krenak, Ailton. *Ideas to Postpone the End of the World*. Trans. Anthony Doyle. Ontario, Anansi, 2020.
- Lima Filho, Francisco Luis, Artur Bragança, and Juliano J. Assunção. "The Economics of Cattle Ranching in the Amazon: Land Grabbing or Pushing the Agricultural Frontier". *Climate Policy Initiative*. 5 Oct. 2021. <https://www.climatepolicyinitiative.org/publication/the-economics-of-cattle-ranching-in-the-amazon-land-grabbing-or-pushing-the-agricultural-frontier/>
- Macedo, Sandro and Fabio Ponso. "Autor de 'Vidas secas', Graciliano Ramos foi preso por Vargas na Ilha Grande". *O Globo*. 19 March 2018. <https://acervo.oglobo.globo.com/em->

[destaque/autor-de-vidas-secas-graciliano-ramos-foi-presos-por-vargas-na-ilha-grande-22474867](#)

- Marino, Lori and Kristen Allen. "The Psychology of Cows". *Animal Behavior and Cognition* 4.4 (2017). pp. 474-98.
- Martins, Luís. *Noturno de Sumaré*. São Paulo, Editora Cultrix, 1961.
- Melo, Ana Amélia M.C. "Pensando o Brasil: os escritos de Graciliano Ramos durante o Estado Novo". In: Angela Mendes de Almeida et. al., Ed. *De sertões, desertos e espaços incivilizados*. Rio de Janeiro, MAUAD, 2001.
- Meybeck, Michel. "Global Analysis of River Systems: From Earth System Controls to Anthropocene Syndromes". *Philosophical Transactions: Biological Sciences* 358 (2003). pp. 1935-55.
- Moacir Maia, Pedro. ed. *Cartas inéditas de Graciliano Ramos a seus tradutores argentinos*. Salvador, EDUFBA, 2008.
- Nixon, Rob. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge, Harvard University Press, 2011.
- Oliveira, Eduardo Jorde de. "Ficciones de la animalidad en América Latina: Las formas animales en la literatura y en las artes visuales". *Pasavento: Revista de Estudios Hispánicos* 7.1 (2019). pp. 79-96.
- Pereira dos Santos, Nelson, dir. *Vidas secas*. 1963.
- Pimentel, Renan. "Equal Practice Before the Law", But not in Practice: Brazil's Social Equality Crisis. *Harvard Political Review*. 9 February 2022. <https://harvardpolitics.com/brazil-social-inequality/>
- Oreskes, Naomi. "The Scientific Consensus on Climate Change". *Science* Vol. 306, Issue 5702 (2004). p. 1686.
- Palti, Elías José. "The Problem of 'Misplaced Ideas' Revisited: Beyond the 'History of Ideas' in Latin America". *Journal of the History of Ideas* 67.1 (2006). pp. 149-79.
- Pimentel, Renan. "Equal Before the Law', But Not in Practice: Brazil's Social Inequality Crisis". *Harvard Political Review*. 9 February 2022. <https://harvardpolitics.com/brazil-social-inequality/>
- Price, Rachel. "Bare Life, *Vidas secas*, Or *Como se morre no cinema*". *Luso-Brazilian Review* 49.1 (2012). pp. 146-67.
- Ramos, Graciliano. *Vidas secas*. 76th ed. Rio de Janeiro, Editora Record, 1998.
- . *Cartas*. 8^a. Ed. Rio de Janeiro, Editora Record, 2011.
- , et al. *Cartas inéditas : De Graciliano Ramos a Seus Tradutores Argentinos, Benjamín De Garay e Raúl Navarro*. Salvador, EDUFBA, 2008.
- Rothfels, Nigel, ed. *Representing Animals*. Bloomington, Indiana University Press, 2002.

Ryder, Richard D. *Speciesism*. Oxford, Self-publication, 1970.

---. "Speciesism Revisited". *Think* 2.6 (2004). pp. 83-92.

Schwarz, Roberto. "As ideias fora do lugar". *Estudos Cebrap* 3 (1973); reprinted in: *Misplaced Ideas*. London, Verso, 1992.

Singer, Peter. *Animal Liberation*. New York, Harper Collins, 2009 [1975].

UNDP (United Nations Development Programme), *Human Development Report: Brazil*. 2020. <https://hdr.undp.org/en/countries/profiles/BRA>

Vale, Peterson et al. "Mapping the cattle industry in Brazil's most dynamic cattle-ranching state: Slaughterhouses in Mato Grosso, 1967-2016". *PloS one* 14.4 (2019). <https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0215286>.

Viveiros de Castro, Eduardo. "Cosmological Deixis and Amerindian Perspectivism". *The Journal of the Royal Anthropological Institute* 4.3 (1998). pp. 469–88.

Wheeler, Wendy. *A New Modernity: Change in Science, Literature, and Politics*. London, Lawrence, 1999.

World Population Review, "Wealth Inequality by Country".

<https://worldpopulationreview.com/countries/brazil-population>. 10 April 2022.

Tracy Devine Guzmán is Associate Professor of Latin American Studies at the University of Miami, where she co-founded and coordinates the Native American and Global Indigenous Studies (NAGIS) Working Group. Her research interests include intellectual history, social and political theory, and cultural production in Brazil and the Andes, especially as they intersect with questions of race/ethnicity and environmentalism. She is the author of many scholarly articles and the monograph, *Native and National in Brazil: Indigeneity after Independence* (UNC Press, 2013), which received Honorable Mention for the LASA Brazil Section Book Prize. Devine Guzmán is a Research Fellow with the Washington Brazil Office and is completing a book project entitled, "Transcontinental Indigeneity: Linking the Americas and the Global South".

PERFORMANCE OF THE LAND IN *BARREN LIVES* AND *VIDAS SECAS*: THE POETICS OF SILENCE IN BRAZIL

Marcia Fanti Negri

University of Miami

Abstract: This article is about the performance of the land as a barren space in *Barren Lives* (1963) and *Vidas secas* (1938). In this interdisciplinary study I focus on performance (Schechner 2006) rather than representation, for performing implies an action. Through the lenses of Performance Studies and Postcolonial Studies, I analyze the interconnectedness of the cinematic medium and the literary written text in order to discuss how the land, in the aesthetics of Cinema Novo, speaks back to the “reality” of the *sertão* in Brasil. Thus, I depart from the performance of the land as a space of barrenness to discuss how silence permeates and constitutes both media. In order to analyze and interpret this state of the land I focus on the theories of “necropolitics” (Mbembe 2019) and “modernity” by Appadurai (1996) as a way of discussing how *sertão* is put in a dialectical position to modernity in Brazil.

Keywords: Performance, Cinema Novo, *Sertão*, Poetics, Aesthetics

Resumo: Este artigo discute a *performance* da terra como um espaço árido no filme *Vidas secas* (1963) e no romance de Graciliano Ramos (1938). Nesta intervenção interdisciplinar, o foco é na *performance* (Schechner 2006) e não simplesmente na representação, uma vez que a *performance* implica ação. Pelas lentes de Estudos de *Performance* e Estudos Pós-coloniais, analiso a relação entre a linguagem cinematográfica e o texto escrito a fim de discutir como a terra se relaciona com a realidade do sertão no Brasil. O ponto de partida dessa discussão é a *performance* da terra como um espaço árido e infértil, no sentido de que esse estado de silêncio é a ponte entre o filme e o romance. Para essa interpretação da terra, tomo como base as teorias de “necropolítica” (Mbembe 2019) e modernidade (Appadurai 1996) para discutir como o sertão é colocado em uma posição dialética em relação ao Brasil todo.

Palavras-chave: Performance, Cinema Novo, Sertão, Poética, Estética

Introduction

In this article, I address how the aesthetics of Cinema Novo in Brazil recuperates the *sertão* (backlands) in Brazil as a barren space. The portrayal of the land in *Barren Lives* (1963) by Nelson Pereira dos Santos speaks to the description and the constitution of the space in *Vidas secas* (1938) by Graciliano Ramos. The photographic aesthetics in the film adaptation intertexts with the novel's depiction of the *sertão* informing the legacies of the dialectical relationship between modernization and coloniality (Quijano 2000; Mignolo 2005).

In this interdisciplinary study, I focus on the performance of the land in both cinematic production and the novel, considering the two types of text and discourse: the written one and the aesthetics of motion pictures. In my argument for this analysis of the *sertão*, I posit that the performance of the land is more adequate than speaking of representation, for the depiction of the land in *Barren Lives* and *Vidas secas* does something, in the sense that it performs an action, thus it communicates. I depart from the field of Performance Studies (Schechner 2006) to sustain this argument, for performance breaks up with the notion of representation as a fixed picture of a body, a land, a space, an identity. Language, being it verbal or non-verbal, is a key element (or living organism) in the performance of the land, because it is the medium through which *sertão* speaks in both *Vidas secas* and *Barren Lives*.

According to the film scholar Robert Stam (2019): “Filmic adaptations of novels inherit and reconfigure a double constellation of transtexts, first the literary legacies that inform the source novel and secondly the cinematic and artistic legacies embedded in or mobilized by the filmic adaptation.”¹³⁶ (Stam 2019, p. 67). My aim is to navigate through this interconnectedness between cinematic language and linguistic signs in the novel.

I consider Felinto's¹³⁷ (2003) argument that the linguistic lack in *Vidas secas* launches a quest for communication – a thirst that is never quenched in the novel. Based on that, I argue that from the film to the novel, the *sertão* speaks: through images created in the descriptive language, the silences and non-communication between Fabiano and Sinhá Vitoria, Baleia (by “speaking” in “her” very own way about the *sertão*), and by the ingenious voices of the two boys.

¹³⁶ Stam, Robert. *World Literature, Transnational Cinema, and Global Media: Towards a Transartistic Commons*. Routledge, 2019.

¹³⁷ Felinto, Marilene. Posfácio. In: Ramos, Graciliano. *Vidas secas*. 89. ed. Rio de Janeiro, Record, 2003, pp. 129-139.

There is a considerable amount of work that has been published over the past decade on the novel and the cinematic adaptation of *Vidas secas* (translated into English as *Barren Lives* by Ralph Edward Dimmick) in the field of literary studies, such as Bonfim (2011) who discusses the process of the cinematic adaptation with a thorough basis on the poetics of the cinematic language. Alfeld (2013) in her study *Vidas secas: do romance ao filme*, also discusses this process of cinematic adaptation and posits, based on Umberto Eco's (1994) argument that the fictional universe is not finite within the story, that the film contemplates an eternalization of the novel. I agree with this perspective, for the representation of the land in the cinematic adaptation offers a faithful mediatized narrative of the *sertão* in Brazil. In this sense, I argue, based on Burch (1991), that the cinematic language and poetics transforms the space and recreates the story that speaks back to the narration of the land in the novel. Furthermore, the poetics of cinematography also brings the importance of the novel to a greater public engaged with redefining the nation 30 years later after the publication of the novel. In this sense, *Barren Lives* (1963) functioned as a sort of "wake-up call" to the representations of *sertão* and also a commitment to Ramos' legacy in communicating what *sertão* was in the 30's.

In order to study the land's performance in the film and novel, several questions guide my analysis: What ideals are showcased in the film that are facilitated by the aesthetics of non-theatricality? In which ways do these ideals value or challenge ongoing hegemonic discourses of a progressing nation? How do these portrayals of the land in both the cinematic adaptation and the novel dialogue and propose a reconstruction of the narrative of the *sertão*?

Considering the aesthetics of Cinema Novo, one of the main figures in this artistic movement, Glauber Rocha, published the manifesto *The Aesthetics of Hunger* (1965), in which he argued that filmmaking should be: representing the reality the way it is.¹³⁸ Rocha's slogan for this new style of making film was "a camera in the hand and an idea in mind" (Rocha 1965). Thus, there is no need to be theatrical to represent reality. Additionally, the barren representation of the land purposefully offered by Nelson Pereira dos Santos speaks to a counter-ideology of film-making at the height of the dictatorship and censorship in Brazil. This aesthetics was as a way to denounce or even undo the propagandistic discourse of a progressive "nation" mediated by Getúlio Vargas in the 1930's and by

¹³⁸ This way of representing the "reality" establishes a dialogue with *Cinéma vérité's* aesthetics and ideology, in the sense that this way of filming also raises a tradition of social realism. In accordance with Rothman (2003), *Cinéma vérité*, of course, is a form of documentary film, or a method of making documentary films, in which a small crew (often a cameraperson and sound recordist, sometimes only a solitary filmmaker) goes out into the "real world" with portable synch-sound equipment and films people going about their lives, not acting. (Rothman 2003, 281)

the proponents of the *Coup d'état* in 1964. Influenced by neo-realist aesthetics, the performance of the land in *Barren Lives* reflects the realities of filmmaking in the sixties. In a metalinguistic way, cinema making at that time was as barren as the condition of the land.

The *Aesthetics of hunger* offers a framework for reading the land in *Barren Lives* (1963) and *Vidas secas* (1938) in the sense that the land performs a construction of the idea of “nation” in Brazil. Aesthetically, the way of representing subjects in this cinema wave distanced from high-budget Hollywood industry, as it has been argued by Stam and Johnson (1995). The close representation of reality approximates the film’s nature to a documentary as a way of denouncing the cruelties of the land. Representing the land in such a crude way was a metaphor and a metalanguage of the director attempting to do art in a context of censorship. As Glauber Rocha points out, the directors were the peasants of the land, because they were also struggling with a scarcity of resources and budget to produce the film (Rocha, 1965). According to Stam and Johnson (1995, 122), “If there was any production model for Nelson Pereira dos Santos was not the Hollywood system that produced *The Grapes of Wrath* but rather Italian Neo-Realism, one of the most important film movements to have emerged in the years separating the two films”. Therefore, the urge to showcase reality was the central issue for Rocha’s aesthetics of the hunger, which *Barren Lives* production relied on.

Moreover, a comparison between the novel and the filmic adaptation is rather “instructive”, as Stam and Johnson (1995) posit:

The novel consists of 129 pages (in Portuguese) segmented into 13 chapters. The film consists of 652 discrete shots articulated into 69 sequences for a duration of 120 minutes. The novel was originally published as a series of fairly autonomous short pieces whose unity derived from a common milieu and the continuity of the characters. The film manipulates this basic material into a coherent, rather more linear narrative.. (...) In the film interior monologue in the indirect free style disappears in favor of direct dialogue Fabiano's internal wrestle with language itself, for example, is dropped; we are given only the fact of his inarticulateness. (Stam and Johnson 1995, pp. 122-126)

Although Stam and Johnson (1995) argue that dialogues are more present in the filmic adaptation than the novel presents, I argue that the lack of communication is still there, even though they are actively speaking in the scene. There are other cinematographic elements that surpass and suppress the linguistic value of communication in dialogues on the screen, such as the point of view, camera alternation, and lighting. Camera angulation and yellowish color give the motion pictures a sense of steadiness of the lives in *sertão*, such as it is later explained by the authors:

(...) exploits point of view shots that alternate the person seeing with what the person presumably sees. Such shots are associated with each of the four human protagonists and with the dog. One sequence alternates shots of Baleia looking and panting with shots of cavies scurrying through the brush. The film also subjectivizes by camera movement; hand-held travelling shots evoke the experience of traversing the *sertao*; a vertiginous camera movement suggests the younger boy's

dizziness and fall. Other procedures involve exposure (an overexposed shot of the sun blinds and dizzies the character and the spectator); focus (Baleia's vision goes out of focus as Fabiano stalks him, as if the dog were bewildered by his master's behavior); and camera angle (as the boy inclines his head to look at the house, the camera inclines as well). It is also noteworthy that the camera films the dog and the children at their level, without patronizing them, as it were, by high angles. (Stam and Johnson 1995, p. 125)

Barren Lives tells the story of a family that leaves the *sertão* of the Northeast in search of a better life. The film was produced by Luis Carlos Barreto, Herbert Richers, and Danilo Trelles under the direction of Nelson Pereira dos Santos. The film is part of the first phase of New Cinema (“Cinema Novo”) in Brazil, which embraced a philosophy of not embellishing filmmaking in two senses: first, there is no melodrama, in the sense that the story is the “real” and crude portrayal of the land and the lives that occupy that space. And second, there is no theatricality when it comes to acting, once acting in the Cinema Novo ideology is focused on the representation of an everyday life of struggles.

Brazil shares a divide between North (east) and South(east), wherein modernity is virtually the norm, as opposed to the impoverished lives that inhabit the “sertão brasileiro”. How are these media contributing to the construction of knowledge of the *sertão* in the context of the 1930s and 1960s? When it comes to cultural representations of the *sertão* in Brazil, it is pivotal to mention that there has been a distortion in such representations that has historically exoticized and located it as a deserted land, thus “forgotten” (Sarzynski 2018). The portrayal of the land as forgotten – highlighting its rural aspects of subservience – establishes the dialectic relationship between consumerism and modernization that constitutes both the cinematic adaptation and the novel.

The aesthetics of non-theatricality reveals the lack of theatrical elements in the process of filmmaking, such as the quietness, the short dialogues that represent the quotidian, the portrayal of a dry and infertile land, communicate feelings through this arid performance of the land, as a rural and barren space. As I focus on the (non)theatrical aesthetics in the cinematic adaptation, I rely on *Vidas secas* to establish this dialogue between these two medias.

The language used in the cinematic adaptation can be seen as an extension of the literary language, as if the cinematic language would be the materialization of the narrator’s free indirect speech by Graciliano Ramos in 1938. Recuperating Eco’s argument that a cinematic adaptation tends to eternalize the work it originated from, I add Stam’s (2019) discussion on adaptations in the context of the Global South, in which:

The issue of literary adaptation plays a special role in “minor” nations, where adaptations can become a “heritage” genre for the Global South. Adaptations can serve multiple purposes: a means for outwitting censorship through strategic allegory, advancing national prestige, or simply providing viable

stories. Brazil has a proud tradition of brilliant literary figures worthy of transnational attention. Over its more than a century of history Brazilian cinema has adapted scores if not hundreds of classical novels by Brazilian writers of World Literature quality (if not necessarily in terms of reputation and status). (Stam 2019, p. 73)

Performance of the land: from the motion pictures aesthetics to the linguistic (dis)articulations in the novel

The cinematic production by Nelson Pereira dos Santos is a one-hour-and-forty-minute long that starts with a harshly strident oxcart wheel noise and the photographic black and white imagery of the barren land. The second array of noise the spectator hears is of footsteps dragging on the floor and the panting of Baleia, the dog. The first 5 minutes of the film has no explicit dialogue and the director communicates the barrenness of the land through the array of emotions that are produced by the *assemblage* (Deleuze and Guattari 1980) of black and white photography, the noises of animals, footsteps and dry wooden sticks. In this aesthetics of silence, the spectators feel the lack of communication that permeates the narrative of *sertanejos* (people from the *sertão*) in the Northeast of Brazil. This lack is truly representative of the *sertão*, as it is an element that constitutes this space: lack of resources, water, food, basic conditions of living, education. This lack is both the starting point and the end of the long walk to get to the Southeast.

As it is adapted from the novel, *Barren Lives* has a cyclic plot, which depicts a family of peasants leaving one place and getting to another inside the northeast region of Brazil. The family leaving a place in the backlands of Brazil and getting to another in search of better conditions of life refers, allegorically, to a social movement/demand compelled by the modernizing state and industrialization in the Era Vargas in the 30's in Brazil. The promise of an economic growth and international visibility to Brazil as a progressing nation only served a portion of the country, whilst others, like the *sertão*, remained forgotten.

The cyclical aspect of the novel and the film are key to highlight this idea that for the nation to progress, others are consequently massacred or invisibilized. The situation of the *sertão* as a barren land that does not progress in relation to other parts of the country can be seen through the dialectical relationship between modernity and coloniality (Quijano 2000, Mignolo 2005).

The film portrays a land of scarcity, in which the aesthetics of black and white portrays the reality of poverty – the description of the arid land and the peasants leaving in search of better conditions intertexts with Ramos's words while describing the space in the novel. This scene, at the

very beginning of the film, shows the family's lack of resources, for they are carrying their clothes on their heads and they carry barely nothing else with them.



Figure 1 (Barren Lives)

This state of the land recollects Ramos's words in the written piece: "The jujube trees spread in two green stains cross the reddish plain. The drought victims had been walking all day; they were tired and hungry" (Ramos 1938, p. 5). The image portray the land as a space that consumes the human bodies, as if the hunger were personified in the land's desire to "eat" the peasants, as it can be read in the novel when Ramos describes the experience of the older boy with the land:

He, the older boy, had fallen on the ground, which was burning his feet. Everything had gone dark all of a sudden, the cactus had disappeared, he had felt exactly the whacks Fabiano gave him with his knife sheath. (p. 59)

In this scene, we can see how the land is an agent that causes pain and death. This aspect of the land is manipulated by the state of sovereignty that puts the backlands in a forgotten space and mindset in relation to the modernizing cities in Brazil in the 30's.

Furthermore, there is no background music, only a strident sound of the wheel of an oxcart that appears in some moments, specifically when the land is depicted as if the spectator were looking at a painting.



Figure 2



Figure 3

The intolerable noise of the oxcart wheel (figure 3) causes discomfort and reminds the viewer how harsh that reality is, corroborating Berger's (1987) argument that a painting seen through film "constructs an argument that is irreversible" (p. 26). In this case, the film director holds the authority to denounce the barrenness and the dehumanizing aspect of the land, as much as the author did in the written text. The land is portrayed as a subject that is consuming the peasants' bodies, which is, in a metaphorical sense, a representation of the state against the *sertão* as a "forgotten land".

In *Barren Lives*, this portrayal of the land is combined with the non-theatricality of the acting. The actors are simply embodying quotidian actions. In this aesthetics of non-theatricality, the dialogues are much more voiced, which is a tool for representing that reality. I argue that the lack of soundtrack or background music and the sounds of the conversations together with daily instruments are elements that emphasize the barren depiction of the land. The third person omniscient narrator's voice "Thus, they resumed their journey, dragging along more slowly, in great silence" (Ramos 1965, p. 5) shows a faithful representation of the written text, in the sense that the silence in *Vidas secas* is depicted through the non-theatricality and short dialogues in *Barren Lives*.

In addition to this minimalistic theatricality, the gaze and the camera technique of what Lutgendorf (2006) calls "frontality" is another feature impacting the representation of the land, because "the eyes are communicators of emotions" and the gaze is a "two-way street" which translates "a visual interaction with players" (p. 231). Through the eyes of the younger boy, the viewer can see and feel the emotions of the scene. Thus, the gaze is not only between the boy and his family, but it is a way of interacting with the spectator and transmitting emotions.



Figure 4



Figure 5

Figure 4 depicts the family in Catholic mass (44:00). While everyone is saying their prayers out loud, the camera centers on the younger boy's eyes as a way to depict his contact with that world, as well as his amazement or wondering. In Figure 5 (1:05), we see the boy sitting far back from the house where they were living at that time and uttering repeatedly his mother's words "horrible place" and "hell" while he constantly gazes at the house: "– "Hell, Hell-". He couldn't believe that a word with so musical a ring could be the name of something bad." (Ramos 1965, p. 59).

The boy's gaze also recalls back the novel's depiction of the innocence of a child that is told through the narrator's voice. The infant's view does not reach the *necro* (Mbembe 2019) status of the land. On the one hand, the camera centralizes the boy's gaze on the land and also his questioning of hell. This scene, in both the narrative voice of the novel and the characters in the film, can either convey the boy's lack of awareness of the situation, or the explicit depiction of the effects of modernization that puts the *sertão* in a forgotten area economically and socially.

The land is so arid that there is no explicit sign of modernization, although the country was going through an economic growth at that time. The only sign of modernization is its absence: the mother's desire to sleep in leather bottomed bed, to live in a cement house, and to give a formal education to her two sons. Therefore, the depiction of the land is much more violent in the sense that it aims at representing the "truth", which is a characteristic of regional cinema and New Cinema aesthetics, such as the filmmaking with minimal resources and non-theatricality, the black and white with natural light and sound, and the family setting and willingness to move from that land. *Barren Lives* portrayal of the land in a violent way to denounce the structural violence that constitutes the nation, a fact which can be seen through the lens of *Necropolitics* (Mbembe, 2019). The state generates violence and death in order to make the nation progress.

The barrenness of the land portrayed in the film speaks to Mbembe's theory of necropolitics in conversation with Rocha's *Aesthetics of the Hunger*. The land is a dead space that does not provide any hope of fruitfulness, meaning that something must die in order to give space for others to survive. In *Barren Lives/Vidas secas* the necro-aesthetics appears in the dehumanization of the people by the land, as follows in the narrator's voice in the novel: "The brush had turned yellow and then rusty brown, the cattle had begun to grow thin, and horrible nightmares had filled the family's dreams." (Ramos 1965, p. 65). The land casts the subjectivity of the characters – especially Fabiano, who appears to be the one most affected by the barrenness – as if this scarcity of the land would resemble the construction of his masculinity in the story. Considering Lugones' (2008) perspective on gender relations and power dynamics in the colonized world, Fabiano, as the man, is supposed to be the one in charge of the family and the one having control and all the resources to sustain the family. If we read Fabiano's masculinity and the social construction of gender in the novel (as well as in the film) through the lenses of the coloniality of gender (Lugones, 2008), we see that the patriarchal state imposes this responsibility to men, as gender is essentially meant to be the biological sex, which is related to the idea that the masculine part is the one in charge of providing food.

In the following scenes, the assemblage of voices and disarticulation of utterances between Sinhá Vitória and Fabiano breaks the silence, rather in a confusing way, as their voices are intertwined, and they never reach to a consensus in communication. This filmic portrayal of the lack of communication speaks to the disencounters of voices in the novel:



Figure 6

Figure 7

(...) Fabiano went and squatted on the sidewalk, feeling in a mood for conversation. His vocabulary was limited but in moments of expansion he had recourse to some of the expressions used by Tomás the miller. Poor Tomás! Such a fine man to go drifting off like a mere hired hand, with a bundle on his back! Tomás was a man to be respected; he was a registered voter. Who would have thought this could happen? (Ramos 1965, p. 24)

We know this from the third person narrator in the novel. So, it is as if the narrator were “filming” the situation of this other man to showcase the situation in which those peasants were in the *sertão*: a state of barrenness in resources and communication.

The land establishes power and sovereignty over the humans that inhabit the space. According to Mbembe (2019), “modernity was at the origin of multiple concepts of sovereignty,” for it establishes difference through very basic elements: division of the land and accessibility. Modernity as an ideological apparatus of economic progress or vice-versa, is a notion of progress that does not mean equal opportunities and labor distribution. Thus, in the social, political and economic context observed by both the film and novel, we see the land violently affected by the modernizing state. Modernity entails ambiguous meanings when we consider the land depiction in Brazil through these cultural productions. However, modernity also conveys an opposite meaning of death (Mbembe 2019) because of the relation of sovereignty that is based on power dynamics. These power relations are based on difference and inequality, which generate death and terror. This scenario can be viewed by the barrenness and disgraced land portrayed in *Barren Lives*, which also speaks to the colonial encounter with the colonized.

Final considerations

The performance of the land in these different media establish a “continuum” (Lotman 1996), in the sense that the land in the third person narrator’s voice in the novel is contemplated by the imagery portrayed by Nelson Pereira dos Santos in the cinematic adaptation of *Vidas secas*. The land is represented not only through the poetics of cinema making, but also, through the subjectivities of the characters both on the screen and in the written text. Moreover, their subjectivities are expressed through “non-acting” or non-theatricality, which intertexts with the free indirect speech narrator in the character’s minds in Ramos’ novel, in which this lack of theatricality gives the emotionality of thoughts going on in the character’s minds.

This non-theatricality is a characteristic of Rocha’s *The Aesthetics of Hunger* that observes the barrenness of the *sertão*, and metaphorically speaks to the lack of resources in the cultural realm of filmmaking at the height of the dictatorship in Brazil. According to Appadurai (1996):

What is most important about these mediascapes is that they provide (especially in their television, film, and cassette forms) large and complex repertoires of images, narratives, and ethnoscaapes to viewers throughout the world, in which the world of commodities and the world of news and politics are profoundly mixed (35).

Barren Lives (re)constructs the colonial ideals of nation while critiquing the political and economic scenarios of the modernizing state in the on-going ideological project of nation-making. I hope this paper inspires discussion of the acclaimed novel *Vidas secas* (1938) by Graciliano Ramos and its cinematic adaptation, *Barren Lives* (1963) by Nelson Pereira dos Santos, regarding the intersection of cultural studies and performance studies. Through the aesthetics of silence in the film the viewer can access or recuperate the textuality of the narration in the novel. This channeling of emotions produced by the cinematic production is an effective way to show the reality of the *sertão* in terms of the scarcity, but also in terms of its general knowledge and representations across Brazil. In this sense, this contribution aims to celebrate the *sertão* by Graciliano Ramos as a fertile land for re-telling stories and reclaiming voices. Thus this intervention between the filmic production and the novel account for the poetics of land as a medium through which knowledge on the *sertão* can be potentialized.

WORKS CITED

- Alfeld, Elisabete. *Vidas secas: do romance ao filme*. *FronteiraZ*. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária 11 (2013), pp. 50-69.
- Appadurai, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.
- Barthes, Roland. *Critical Essays*, Evanston (Illinois), Northwestern University Press, 1972, p. 26.
- Bayman, Louis, and Natalia Pinazza. *Directory of World Cinema : Brazil*. Fishponds, Bristol, UK. Intellect Books Ltd, 2013.
- Berger, John, editor. *Ways of Seeing: Based on the BBC Television Series with John Berger*. Reprinted, BBC [u.a.], 1987.
- Breckenridge, Carol Appadurai, editor. *Consuming Modernity: Public Culture in a South Asian World*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995.
- Barren Lives (Vidas secas) 1963 Nelson Pereira Dos Santos*. 2015. YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=6pSn37ZJqBQ>.
- Bomfim, Julio Cesar Borges. *Vidas secas, do livro ao filme: estudo sobre o processo de adaptação*. Diss. Universidade de São Paulo, 2011.
- Eco, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.
- Fowler, Catherine, and Gillian Helfield, editors. *Representing the Rural: Space, Place, and Identity in Films about the Land*. Detroit, Wayne State University Press, 2006.
- Johnson, Randal, and Robert Stam, editors. *Brazilian Cinema*. Expanded ed., Morningside ed., New York Columbia University Press, 1995.
- Lugones, Maria. *Coloniality and Gender*. *Tabula Rasa*, vol. 9, 2008, pp. 73–102.
- Mbembe, Achille, and Steve Corcoran. *Necropolitics*. Durham, Duke University Press, 2019.
- Mignolo, Walter. *The Idea of Latin America*. Malden, MA ; Oxford Blackwell Pub, 2005.
- Quijano, Aníbal. *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. CLACSO, 2000. Open WorldCat, <http://public.ebookcentral.proquest.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=3162173>.
- Ramos, Graciliano, and Hermenegildo José Bastos. *Vidas secas*. 124a edição. Rio de Janeiro, Editora Record, 2014.

Rothman, William. *The "I" of the Camera: Essays in Film Criticism, History, and Aesthetics*. Cambridge; New York, Cambridge University Press, 2004. Open WorldCat, <http://hdl.handle.net/2027/heb.07552>.

Sarzynski, Sarah. *Revolution in the Terra Do Sol: The Cold War in Brazil*. Stanford, California. Stanford University Press, 2018.

Shohat, Ella, and Robert Stam. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. Second edition, London ; New York. Routledge, Taylor & Francis Group, 2014.

Stam, Robert. *World Literature, Transnational Cinema, and Global Media: Towards a Transartistic Commons*. London; New York Routledge, Taylor & Francis Group, 2019.

Marcia Fanti Negri

Holds an MA and PhD in Applied Linguistics from Brazil (Universidade Federal de São Carlos). Currently, she is a 3rd year PhD in Literary, Cultural and Linguistic Studies at Modern Languages and Literatures Department at the University of Miami. Her research interests are in Cultural Studies and Post-coloniality; Cinema and Documentary Production; Aesthetics; Research Methodologies; Foreign Language Teaching and Education. She is researching on “The art of documenting performances in contemporary Brazil”. Marcia’s cognate field is in Cinematic Arts with focus on documentary production, identity, and its social impact.

**NO AVESSE DA SECA, AS FERIDAS DE UMA LINGUAGEM
IMPOSSÍVEL: UMA ANÁLISE COMPARATIVA DE *VIDAS SECAS*, DE
GRACILIANO RAMOS, E *O AVESSE DA PELE*, DE JEFERSON
TENÓRIO**

Gabriel Chagas

Universidade Federal do Rio de Janeiro / University of Miami

Abstract: By connecting the readings from the novels *Vidas secas* (1938) and *O avesso da pele* (2020), the article attempts to elaborate on a theme from a comparative and multidisciplinary perspective. It starts with the metaphorical and literal image of the wound, which is central to both works. This reading is about the relationship between language and power, considering how both novels discuss the deep issues of the reality of Brazil's past and present. Thus, the theoretical premise of the following analysis is the postcolonial tradition, with texts by Frantz Fanon, Sueli Carneiro, Angela Davis, bell hooks, and Achille Mbembe. Also important is the notion of “framing”, as proposed by Judith Butler and Roland Barthes's postulations on language.

Keywords: Graciliano Ramos, Jeferson Tenório, Brazilian Literature, Comparative Literature, Postcolonial Theory.

Resumo: Entrelaçando a leitura dos romances *Vidas secas*, de 1938, e *O avesso da pele*, de 2020, o artigo almeja traçar uma discussão em perspectiva comparada e multidisciplinar. Parte-se da imagem metafórica e literal da ferida, a qual, conforme se argumenta, é central em ambas as obras. Essa leitura é feita com base na relação entre linguagem e poder, pensando os dois romances por intermédio da forma como discutem questões profundas da realidade brasileira do passado e do presente. Assim, a premissa teórica da análise é a tradição pós-colonial, com Frantz Fanon, Sueli Carneiro, Angela Davis, bell hooks e Achille Mbembe. Também é importante a noção de “enquadramento”, proposta por Judith Butler, e a premissa de Roland Barthes sobre a linguagem.

Palavras-chave: Graciliano Ramos, Jeferson Tenório, Literatura Brasileira, Literatura Comparada, Teoria pós-colonial.

Circular. Andar. Correr. Se esconder. (...) Apenas uma vez foi possível para ele ficar num lugar só — com uma mulher ou uma família — durante não mais que uns poucos meses.

— *Amada*, Toni Morrison, p.99

São muitas as décadas que separam *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos, e *O avesso da pele* (2020), de Jeferson Tenório. Ambos, no entanto, por mais distantes que a princípio possam parecer, demonstram linhas de convergência e divergência que muito nos interessam se almejarmos formular lentes contemporâneas para ler esses textos. Neste artigo, à luz da tradição pós-colonial e dos estudos sobre subalternidade, pretendo discutir de que forma o tema da linguagem se manifesta em ambas as narrativas, argumentando que tanto em Ramos, quanto em Tenório, os marcadores sociais da diferença são explorados a partir de uma tentativa de elaboração de uma certa linguagem que não alcança o interlocutor. Com isso, desenvolvo o argumento de que os dois autores, como intérpretes do tempo histórico no qual estavam inseridos, eternizaram em seus romances questões profundamente urgentes da sociedade brasileira: de um lado, o drama da miséria; de outro, o racismo estrutural.

Assim, por intermédio da relação entre o poder e a linguagem, os personagens das duas obras – e os sujeitos fora da ficção que vivem em semelhante condição – encontram-se em desamparo, pois, sem uma linguagem que lhes seja própria, não há também possibilidade de humanizar-se. O desamparo a que me refiro, contudo, pertence não apenas ao campo simbólico dos signos linguísticos, mas também ao domínio literal da casa. Afinal, como se vê no entrelaçamento de ambos os romances, o tema da linguagem que não se concretiza, por ser irremediavelmente precária, aponta também para a questão do retorno impossível ao lar. Sem palavra que lhes defina e sem uma terra que possam ocupar, resta-lhes apenas driblar as condições de uma compulsória sub-humanidade.

Sobreviver à inominável terra: apontamentos sobre *Vidas Secas*

São muitas as reflexões em torno desse tema na obra *Vidas secas*. Alfredo Bosi, por exemplo, apenas para citar um dos leitores mais importantes de Graciliano Ramos, afirma que a linguagem e as formas como ela é ou não formulada são um dos pontos centrais do romance. O crítico ressalta, nessa perspectiva, os “farrapos de ideias, no titubear das frases” (2008, p. 431) ao analisar o livro, no qual chama atenção para a “desagregação a que o meio arrasta os destinos inúteis de Fabiano, Sinhá Vitória, Baleia” (2008, p. 431).

Dito isso, parece importante partirmos de uma reflexão sobre a linguagem em si. Na *Aula* de Roland Barthes (2013), texto originalmente escrito no final dos anos 1970, encontramos uma

importante reflexão em torno da língua como a ferramenta na qual se inscreve o poder nas relações humanas. Todavia, por mais fundamental que seja o pensamento de Barthes, ainda em 1952, na obra *Peles negras, máscaras brancas*, Frantz Fanon já estava preocupado com a relação entre raça, colonialismo, poder e linguagem. Não à toa, dedica um capítulo inteiro da obra ao delicado tema. Nas palavras do teórico martiniquense, “um homem que possui a linguagem possui, em contrapartida, o mundo que essa linguagem expressa e que lhe é implícito” (2008, p. 34).

Baseado nisso, em uma perspectiva mais próxima do interesse contemporâneo de nossa reflexão, penso em consonância à filósofa portuguesa Grada Kilomba, segundo a qual “a língua, por mais poética que possa ser, tem também uma dimensão política de criar, fixar e perpetuar relações de poder e de violência, pois cada palavra que usamos define o seu lugar de uma identidade” (2019, p. 14). Em sua formulação teórica, como se percebe, os temas do trauma colonial e do poder estão intimamente ligados à linguagem humana. É justamente sob a luz dessa premissa que tenciono ler *Vidas secas* e, em seguida, entrelaçá-lo ao *Averso da pele*.

Sendo assim, num construto teórico que perpassa as obras de Fanon, Barthes e Kilomba, é possível traçar um horizonte para a discussão. Na narrativa de Graciliano Ramos, em paralelo aos “farrapos de ideias” de que nos fala Alfredo Bosi, parece importante chamar atenção, antes de tudo, para a própria forma como se nomeiam os personagens, pois, além de serem uma família sem sobrenome, os filhos de Fabiano e Sinhá Vitória não são nomeados, o que aponta para a precária existência daqueles indivíduos. Tratam-se, apenas, de menino mais velho e menino mais novo, aqueles que não são identificados e cuja única forma de nomeação é o contraste com o outro irmão, visto que apenas sabemos seu nome pela comparação etária entre os dois. Por isso, igualmente subalternos, ambos estão, ironicamente, unidos pelo avesso, numa fraternidade que, no lugar da força, reitera a sub-humanidade.

Nesse sentido, baseado nos escritos de bell hooks (2019), considero fundamental articular aqui as noções de sujeito e objeto. Segundo a pensadora e sintetizando sua reflexão, sujeitos são aqueles que têm autonomia sobre si, ao passo que objetos estão submetidos às vontades e ordens alheias. No romance, os meninos sequer têm um nome que lhes seja próprio, enfrentando, tropegamente, a situação objetificada em que se encontram em busca de uma linguagem incógnita. É isso que se observa, por exemplo, na abertura do romance, momento em que Fabiano, pela primeira vez na obra, dirige-se ao filho e, como se nota, não há ali um nome que seja capaz de criar no discurso a referência de uma interlocução.

Os juazeiros aproximaram-se, recuaram, sumiram-se. O menino mais velho pôs-se a chorar, sentou-

se no chão.

– Anda, condenado do diabo, gritou-lhe o pai. Não obtendo resultado, fustigou-o com a bainha da faca de ponta. Mas o pequeno esperneou acuado, depois sossegou, deitou-se, fechou os olhos. Fabiano ainda lhe deu algumas pancadas e esperou que ele se levantasse. Como isto não acontecesse, espiou os quatro cantos, zangado, praguejando baixo. (RAMOS, 2003, pp. 9-10)

Logo na abertura da obra, o narrador de Graciliano Ramos enfatiza o fato de que o menino se pôs a chorar. Ou seja, não havendo voz que pudesse usar para formular sentenças, resta-lhe o som do choro que comunica sem dizer e que transmite sentido sem falar. Fabiano, diante do pranto, exige que o filho se levante, mas, novamente, não há forma possível de comunicação, o que se materializa, nesse caso, no uso do vocativo. Ainda que no início de uma narrativa seja tradicionalmente comum a apresentação de seus personagens pelo nome, o narrador em 3^a pessoa o chama, como o fará em todo o romance, de “menino mais velho” e o pai, rompendo a expectativa de vermos uma fala que humanizasse o menino, chama-o apenas de “condenado do diabo”.

Esse caminhar da família, lento, inquieto e desamparado, é o andar da própria linguagem que gostariam de ter. Como esses sujeitos – na trágica posição de objeto – não sabem como articulá-la, resta uma marcha que segue sem o entorno da palavra que lhe possa atribuir sentidos: “E a viagem prosseguiu, mais lenta, mais arrastada, num silêncio grande” (RAMOS, 2003, p. 11).

Todavia, não seria justo aqui enxergar nessa família apenas fraqueza, pois, muito mais do que a derrota de uma linguagem não definitiva, parece-me sensato lermos, na verdade, a resistência daqueles que, apesar das intempéries, caminham. A família de Fabiano, sob essa chave de leitura, é muito mais uma sobrevivente em um meio hostil que os tenta matar de fome, sede e desesperança do que um grupo de miseráveis a serem apenas lidos em sua ausência de linguagem. Pelo contrário, justamente por não terem uma linguagem que lhes fosse própria, a força que têm para seguir em eterna caminhada é ainda mais notória.

Para essa interpretação, estou partindo sobretudo da leitura que Kilomba (2019) faz da pensadora pós-colonial Gayatri Spivak (2010). Ao discutir a obra *Pode o subalterno falar?*, a teórica portuguesa problematiza a noção totalizante de que o subalterno não pode falar. No lugar dessa premissa, sugere que o subalterno pode ter ferramentas de questionamento do discurso colonial, por mais complexas que sejam essas estratégias. Baseado nisso, portanto, é possível afirmar que, no caso de *Vidas secas*, o subalterno não precisa ser limitado à sua não-fala.

Assim, vejo na forma como não desistem um interessante índice contra-hegemônico de esperança que, ironicamente, aponta para uma maneira peculiar de negociar significados com o mundo, ainda que não possuam linguagem para tal. O romance de Graciliano Ramos, afinal, não me

parece simplesmente uma narrativa sobre a morte, a miséria ou a desigualdade, mas um livro de andarilhos que, nas insistentes pegadas, não desistem. De perto, segue-os a sombra constante da morte, sem, no entanto, poder alcançá-los.

Essa afirmação encontra correspondente na forma como se descreve a morte do papagaio da família, pois, apesar do desalento que isso poderia indicar nas primeiras páginas do romance, Fabiano, Sinhá Vitória e os meninos chegam vivos ao final da obra. Não se trata, por isso, de uma obra apenas sobre vidas secas, mas sim de vidas que, apesar de secas, ainda são vidas, pois a própria tentativa de elaborar linguagem – bem-sucedida ou não – é a vontade de estar vivo.

Necessário perceber, nessa passagem, que o pássaro em questão tem exatamente como principal característica a capacidade de emular a fala humana e, portanto, “falar”. Porém, no caso desses personagens, não havia linguagem disponível para ser simulada e, por essa razão, a morte do papagaio enfatiza a noção de que não havia ali um território possível para qualquer formulação.

Ainda na véspera eram seis viventes, contando com o papagaio. Coitado, morrera na areia do rio, onde haviam descansado, a beira de uma poça: a fome apertara demais os retirantes e por ali não existia sinal de comida. Baleia jantara os pés, a cabeça, os ossos do amigo, e não guardava lembrança disto. Agora, enquanto parava, dirigia as pupilas brilhantes aos objetos familiares, estranhava não ver sobre o baú de folha a gaiola pequena onde a ave se equilibrava mal. Fabiano também às vezes sentia falta dela, mas logo a recordação chegava. (RAMOS, 2003, p. 11)

Quero também chamar atenção para o fato de que Fabiano sente falta da gaiola do extinto papagaio, mas esse sentimento dura pouco. Afinal, sendo a memória uma manifestação humana da linguagem, Fabiano – de dentro da sub-humanidade – também não conhece estratégias de estruturação consistente de suas recordações. Não há, então, possível memória para quem não pode formular a própria fala.

Nessa linha de raciocínio, demonstrar no romance o lugar sub-humano desses personagens passa também pela análise da animalização, uma forma de “enquadramento”, no léxico de Judith Butler (2017). Fabiano, não por acaso, identifica-se primeiro com os animais, isolando-se dos homens, porque “falar é existir absolutamente para o outro” (FANON, 2008, p. 33). Nesse caso, se não há alguém que trate Fabiano com humanidade, não há um “outro” com o qual seja possível existir. Afinal, a linguagem é, por excelência, uma experiência de troca.

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 aguentava bem. Pendia para um lado, para o outro lado, cambaio, torto e feio. Às vezes utilizava nas relações com as pessoas a mesma língua com que se dirigia aos brutos – exclamações, onomatopeias. 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. (RAMOS, 2003, p. 20)

Sendo assim, o cavalo consegue entender Fabiano, mas, detentor de uma linguagem de “exclamações, onomatopeias”, não possui habilidade para falar com os demais humanos que lhe cercam. Admira, portanto, as palavras vindas da escolaridade urbana, porém, sem saber como elaborá-las, a sua tentativa de reprodução é falha. Por esse motivo, trata-se de um código “inútil” e, mais ainda, “talvez perigoso”. É fundamental pensar, nesse ponto, na íntima relação entre linguagem, poder e terra que Graciliano Ramos traça, pois, não tendo a formação da gente da cidade, o personagem teme o incógnito. Daquilo que não se entende, portanto, surge o medo de uma linguagem indecifrável. É nesse rastro que conseguimos ler a conexão entre a palavra que não significa, a terra que não produz, a casa que não abriga e uma vida, afinal, seca.

Por essa razão, pode-se afirmar uma certa natureza ambígua no romance, pois, como demonstramos, a morte os persegue a todo momento e a escassez se ramifica em todos os níveis daquela vida. Entretanto, a narrativa não encerra a vida desses sujeitos que, apesar do violento golpe de perder Baleia, seguem não apenas vivos, mas caminhando. Talvez seja essa a razão pela qual o livro seja iniciado com o capítulo “Mudança” e se encerre com “Fuga”; é o índice de um eterno deslocamento, uma peregrinação insistente. Está-se diante, evidentemente, de uma consequência trágica da miséria, mas também de uma família que não desiste de sua jornada e, a despeito de não possuir sequer uma linguagem que lhes fosse particular, segue andando.

Assim sendo, como meu interesse é deslocar o texto de Graciliano Ramos para o momento contemporâneo, lendo-o sob uma perspectiva oriunda de nossa geração, podemos ver em *Vidas secas* índices do que Mbembe (2014) haveria de nomear como “Necropolítica”. Essa macroestrutura de poder, mantida pelo latifúndio, pela miséria e pelo Estado, decide quem deve viver e quem deve morrer, uma tragédia atual que ainda mostra seus contornos na sociedade brasileira do século XXI. Nesse caso, a Necropolítica é também manifesta por intermédio da fome, da sede e da pobreza que, tal qual a violência do Soldado Amarelo – materialização ficcional do autoritarismo –, também são ferramentas utilizadas para fazer morrer.

Nessa discussão, o médico brasileiro Josué de Castro, ainda na década de 1940, quando publicou originalmente *Geografia da fome*, já chamava atenção para o fato de que a fome da população brasileira é consequência direta não de aspectos climáticos, mas da concentração de renda que assola o país. Pouco tempo depois, no começo dos anos 50, expande sua pesquisa e publica *Geopolítica da fome*, no qual pensa a mesma questão em escala global. Em síntese, Castro (2001) ensina algo que, numa perpetuação de tragédias, é absolutamente contemporâneo, pois a fome, ainda no século XXI,

é resultado da concentração de renda, que não tem dado sinais de melhora, e de um sistema global que produz miséria em largas proporções.

Dito isso, é fundamental pensarmos na atualidade dessa discussão no contexto do governo Bolsonaro, momento no qual o Brasil voltou à calamidade da insegurança alimentar. Nesse cenário, embora a pandemia de covid-19 tenha aprofundado as desigualdades sociais, o sucateamento de políticas públicas que combatiam a fome brasileira já havia sido responsável pelo aumento do nível de cidadãos sem acesso à alimentação mesmo antes da crise causada pela doença.¹³⁹

Além disso, sobre os filhos de Fabiano, também é preciso tecer considerações em relação à linguagem que lhes resta. Quero ressaltar, de início, que, em meio à absoluta escassez na qual se encontram, há uma seca também simbólica da falta de perspectivas. Todavia, seguindo a lógica da resistência de andar apesar de tantos golpes, vejo também uma hipótese de esperança quando o narrador ressalta que Fabiano é admirado pelo filho e não se pode esquecer que, para corpos subalternos, sonhar com o futuro é, por si só, um mecanismo de transgressão. Dessa forma, ainda que nada pareça possível e que não haja linguagem capaz de transmitir essa admiração, a narrativa a enfatiza.

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. (RAMOS, 2003, p. 47)

Ainda em busca de uma linguagem, o menino mais velho pergunta à mãe o que é “inferno”. Nesse momento, contribuindo para o argumento que aqui desenvolvo sobre uma tentativa de buscar a linguagem que não se completa, não há resposta possível para a pergunta da criança. Afinal, tratava-se apenas de um significante sem significado aparente para ele e, mesmo buscando ajuda de Sinha Vitória e de Fabiano, não consegue decodificar a palavra. Com isso, observamos mais um exemplo de como não é possível, para aqueles indivíduos, habitar um mundo que lhes fizesse sentido, pois, cercados pelo desconhecido, os significantes não estavam imbuídos de significados.

Deu-se aquilo porque Sinha Vitória não conversou um instante com o menino mais velho. Ele nunca tinha ouvido falar em inferno. Estranhando a linguagem de Sinha Terta, pediu informações. Sinha Vitória, distraída, aludiu vagamente a certo lugar ruim demais, e como o filho exigisse uma descrição, encolheu os ombros. O menino foi à sala interrogar o pai, encontrou-o sentado no chão, com as pernas abertas, desenrolando um meio de sola.

(...) Não obteve resposta, voltou à cozinha, foi pendurar-se à saia da mãe:
– Como é? (RAMOS, 2003, p. 55)

139 www.cartacapital.com.br/opiniao/frente-ampla/com-bolsonaro-o-brasil-voltou-ao-mapa-da-fome
(09/09/2021)

O final da narrativa, em um dos mais famosos excertos da Literatura Brasileira, tem sido lido como um marco triste daqueles que buscam nas grandes cidades uma utopia. Considero, com efeito, essencial trazer à tona o fato de que tanto no tempo de Graciliano Ramos, quanto no século XXI, a busca pelo Sul e pelo Sudeste tem criado muitas falsas expectativas por parte daqueles que migram das regiões mais pobres do país.

No entanto, quero pensar, sobretudo, no movimento da caminhada, como força de superação. No último parágrafo do texto, não encontramos uma prova definitiva de que essa família fica “presa” na cidade grande, mas sim uma hipótese levantada pelo narrador fazendo uso do Futuro do pretérito, o qual, na estratégia do discurso indireto livre, está refletindo o pensamento dos personagens. É, por isso, um receio natural daqueles que miram o desconhecido, mas o que prevalece, ao final da história, é o desejo de andar, não o medo de uma terra incógnita.

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 velhinhos, 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 a mandar gente para lá. O sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, Sinha Vitória e os dois meninos. (RAMOS, 2003, pp. 127-128)

Três feridas para o abismo: lendo *O Averso da Pele*

Feita a análise inicial que me interessa nessa construção, atravesso o tempo e o espaço. Partindo, portanto, do nordeste brasileiro da década de 1930, alcanço Porto Alegre de 2020 e o contemporâneo romance de Jeferson Tenório, *O avesso da pele*, história em 1ª pessoa na qual Pedro, o narrador, dirige-se a Henrique, o falecido pai. Em uma espécie de versão decolonial da *Carta ao pai*, de Franz Kafka, o autor carioca, radicado no Rio Grande do Sul, cria uma voz ficcional do jovem negro que tenta reconstruir uma experiência interrompida depois de uma abordagem policial desastrosa que resultou no brutal assassinato de seu pai.

Nesse sentido, em torno da lógica de subjugar a masculinidade negra à noção bestial do descontrole criminoso, surge o tema do desabrigo. Lendo-a em paralelo a *Vidas secas*, vejo na obra um romance sobre a busca de uma certa memória, mas também a tentativa de construir uma casa impossível. A violência das balas que atravessam o corpo do pai é também o esfacelamento da possibilidade de haver um território que lhes fosse próprio e, portanto, um lar no qual pudessem estar abrigados. Trata-se, então, do eterno movimento de uma juventude negra que, diante do genocídio ao

qual se vê exposta, busca, tropegamente, erigir uma casa.

Com isso em mente, o antropólogo Roberto DaMatta (1997), investigando a casa e a rua no Brasil, já postulava que, na dicotomia que há entre os dois espaços, a casa surge como território do familiar, do íntimo e do acolhedor. Meu argumento parte dessa ideia, mas frisa o fato de que, assim como a ideologia burguesa associou o homem branco de classe média ao trabalho e à sustentação da família, o homem negro, pobre e periférico, destituído da posição de “trabalhador honesto” e enquadrado como “classe perigosa” (CHALHOUB, 2017), não poderia ter para si um lar que se pretende burguês, como discute Angela Davis ao pensar o “mito do estuprador negro” (2016) e, no contexto brasileiro, conforme aponta Sueli Carneiro (2020). Dessa forma, a experiência de Fabianos e Henriques é atravessada pela fissura do desabrigo, pois, quando tentam voltar para a proteção de uma casa, não há mais espaço que os aceite. Em lugar do afeto, encontra-se o trauma.

O narrador Pedro, portanto, aquele que se dispõe a recontar a história do próprio pai, tece na linguagem uma tentativa de território. Se o discurso da memória é aquilo que imortaliza, falar com o pai morto é rebelar-se contra a impossibilidade de uma casa que abrigasse essa família que já não mais existia. Por essa razão, o início do livro traz ao leitor o tema da casa, argumento que parece conduzir a narrativa.

Às vezes você fazia um pensamento e morava nele. Afastava-se. Construía uma casa assim. Longínqua. Dentro de si. Era esse o seu modo de lidar com as coisas. Hoje, eu prefiro pensar que você partiu para regressar a mim. Eu não queria apenas a sua ausência como legado. Eu queria um tipo de presença, ainda que dolorida e triste. E apesar de tudo, nesta casa, neste apartamento, você será sempre um corpo que não vai parar de morrer. Será sempre o pai que se recusa a partir. (TENÓRIO, 2020, p. 13)

Como se vê, Henrique, o pai a ser narrado ao longo do romance, construía uma casa “dentro de si”, metáfora que nos demonstra o anseio íntimo de ter um território próprio, missão que seu filho, ao longo da vida, também seria obrigado a perseguir. Persegue, contudo, tentando criar uma linguagem que, assim como a de Fabiano, não tem interlocutor possível. Logo, se o pai tentava construir em si uma casa, o filho, perante o trauma do assassinato, tenta construí-la recompondo a memória paterna. Em consequência disso, ao afirmar que prefere pensar a partida como regresso, enfatiza-se a noção de um lar a ser conquistado, visto que uma casa, idealmente, é o território para o qual se pode sempre retornar.

Essa linguagem que tenta reviver o pai nos faz lembrar, mais uma vez à luz de Fanon (2008), da impossibilidade de Fabiano e seus filhos se comunicarem, expressarem afeto ou admiração. Essa existência, então, é invariavelmente atravessada por dores, sejam literais, sejam simbólicas. O narrador chega a afirmar, inclusive, que “viver passou a ser uma questão de evitar a dor a qualquer custo. Numa

espécie de encarceramento voluntário, você vai sendo acossado dia após dia pelo medo do desconforto” (TENÓRIO, 2020, p. 70).

Com dor, atinge-se, conseqüentemente, a imagem da ferida. Nesse tema, Kilomba (2019) usa a mesma metáfora para falar do racismo, ao afirmar que a colonização ainda é uma ferida aberta entre nós. É o que se afirma ao final da narrativa de Tenório: “Esta história é ainda a história de uma ferida aberta” (TENÓRIO, 2020, p. 184). O romance, a propósito, já é iniciado com uma trajetória de dor, a ferida da gastrite, que atinge o estômago de Henrique: “Na época, seu estômago tinha uma ferida de meio centímetro. Quem nunca teve uma ferida de meio centímetro dentro de si, talvez pense que não seja grande coisa” (TENÓRIO, 2020, p. 17).

É fundamental essa imagem ao pensarmos que, adiante na narrativa, a lesão denotativa torna-se o machucado simbólico do racismo para, ao final, voltar a ser a ferida literal do corpo alvejado. Dessa maneira, ao transpô-la do plano pragmático para o metafórico, o autor cultiva com inteligência a ideia de que não se pode julgar uma realidade da qual não se faz parte. Logo, assim como estudar as motivações bioquímicas de uma gastrite não é o mesmo que ter feridas no estômago, conhecer a teoria do racismo, ainda que seja essencial para combatê-lo, não faz com que se entenda, de fato, a profundidade de suas conseqüências na vida de alguém. Cria-se, assim, uma metáfora didática, embora nada ingênua, do que se chama hoje de lugar de fala.

É de ferida que se constrói a terra e o texto de Graciliano Ramos. Nessa interface, são estas, então, as três feridas que compõem *O avesso da pele*, as quais se dividem em momentos que oscilam do literal para o simbólico: (1) o estômago ferido pela gastrite, (2) a existência interdita pelo racismo e (3) o corpo assassinado pelas balas. Na infância, por esse motivo, a dor no estômago é a primeira dor de Henrique.

O fato é que, quando ele estava por perto, quando o fim de semana chegava, seu estômago doía e você só tinha doze anos para sentir dores assim. Mas a dor era algo com que você teve de se acostumar, desde o momento em que tomou consciência dela, naquela creche, ao prenderem seus dedos numa porta. (TENÓRIO, 2020, p. 97)

Durante seu crescimento, surge o segundo momento dessa ferida, quando se dá conta do lugar a que estava submetido em uma sociedade racista. Nesse contexto, a questão do espaço é fundamental, visto que, ambientado em grande parte do Rio Grande do Sul, o romance demonstra, de forma contundente, a problemática da questão racial no estado. A mãe de Pedro, por exemplo, muda-se para Porto Alegre, definida como um território inconquistável: “Dias depois, minha mãe se mudou para Porto Alegre às pressas. Voltou para a cidade que parecia não gostar dela. Pois os pais haviam

sucumbido naquela mesma cidade. O regresso às ruas de Porto Alegre soava como mais uma agressão” (TENÓRIO, 2020, p. 117). O mesmo ocorre com seu pai: “Ao caminhar por Porto Alegre, você se sentia sem lugar. Porque toda vez que você saía para caminhar, tinha a impressão de estar invadindo um espaço” (TENÓRIO, 2020, p. 187).

De fato, uma cidade pode também agredir. É isso que já ensinara Clarice Lispector ao escrever, n’*A hora da estrela*, romance de 1977, que o Rio de Janeiro era uma cidade toda feita contra Macabéa. De maneira análoga, *Vidas secas* também está negociando sentidos com a relação entre linguagem e território. Assim, no livro de Jeferson Tenório os personagens negros precisam conviver com uma Porto Alegre que os agride sistematicamente.

Na manhã do dia vinte e um de agosto de dois mil e dezesseis, você foi abordado pela polícia. Você estava na frente do seu prédio esperando uma carona para ir trabalhar. Você tinha cinquenta anos e não pensava que ainda teria de passar por isso. Enquanto você conferia a hora no relógio, dois policiais, em motocicletas, da Brigada Militar se aproximaram de você e perguntaram o que fazia ali parado. (TENÓRIO, 2020, p. 142)

Sendo um tema fundamental no livro, essa criminalização do homem negro já aparece nas primeiras páginas da narrativa, quando Pedro remonta o episódio em que seu pai havia sido confundido com um ladrão: “Somente na delegacia as coisas foram esclarecidas: você havia sido confundido com um bandido. (Acharam que você tinha roubado o boné de um daqueles moleques.) E ser confundido com bandido vai fazer parte da sua trajetória” (TENÓRIO, 2020, p. 19).

Somado a isso, surge também, nisso que aqui quero nomear de segunda ferida do romance, o desejo de um branqueamento dentro dos próprios familiares de Henrique quando o homem apresenta uma namorada branca às mulheres de sua casa: “Quando Juliana foi apresentada a sua família, não a trataram muito bem. Exceto a sua mãe, que ficou olhando aquela moça muito branca e já vislumbrando um neto mais clarinho, com o cabelo bom e traços mais finos” (TENÓRIO, 2020, p. 32). Como se vê, dessa forma, o racismo que atinge o pai de Pedro vem de fora e de dentro, da sociedade e da família, atacando-o na superfície e pelo avesso.

Dito isso, a terceira e última ferida do romance é a morte de Henrique. O corpo que já havia sido atravessado pela lesão da gastrite e pelo trauma do racismo é derradeiramente fustigado com as balas que o exterminam. Essa morte, contudo, é especialmente dolorosa, pois não se trata apenas da vida que se perde pelo racismo, mas da interrupção dos sonhos de um professor que, finalmente, cogitou ter esperança em sua profissão.

O tema da escolarização como empoderamento aparece em diversas partes do romance, chegando a ser afirmado que “os negros tinham que lutar, pois o mundo branco havia nos tirado quase

tudo e que pensar era o que nos restava” (TENÓRIO, 2020, p. 61). Tristemente, porém, esse saber formal não protege o esperançoso professor. Aqui, sobretudo, enxergo a questão de uma linguagem impossível tanto em Graciliano Ramos, quanto em Jeferson Tenório, pois, após uma atividade de leitura em torno de Dostoiévski ter sido surpreendentemente positiva com seus alunos, Henrique tenta voltar para a casa, um trajeto que, como sabemos, é interdito para homens negros.

Agora você planejava levar Kafka, Cervantes, James Baldwin, Virginia Woolf e Toni Morrison para eles. Depois daquela noite, tudo era possível. Aquilo estava te salvando do abismo. E você nem percebeu quando os reflexos vermelhos de uma sirene bateram na parede de um prédio próximo a você. (...) Era uma abordagem. Sua cabeça ainda estava na sala de aula, ainda estava em Dostoiévski. Ele gritou para você parar. (TENÓRIO, 2020, p. 176)

Como se vê, a reação do pai que seria assassinado pela polícia é justamente a tentativa de habitar uma cidade na qual era estrangeiro, uma insistência que lhe custa a vida. Quando tenta deslocar-se da sua posição de subalternidade, a reação de Henrique é barbaramente punida. Esse corpo, portanto, imobilizado de tantas formas, decide tornar-se sujeito de si e percebe, tarde demais, que não há espaço para a autonomia em um mundo de violências limitantes que cerceiam quaisquer tentativas de agência por parte do corpo negro.

O primeiro tiro pegou no seu ombro, e foi como se você tivesse levado uma pedrada forte. O segundo foi no peito, dilacerante, uma dor difícil, não tão forte como as outras dores que tocaram seu corpo, mas ainda uma dor difícil. O terceiro foi dado por ele, pelo policial que vinha tendo pesadelos com homens negros invadindo sua casa. Um tiro certeiro na tua cabeça. Os outros vieram simultaneamente. E a última cena que você viu, foi a lua-gema-de-ovo-no-copo-azul-lá-do-céu. (TENÓRIO, 2020, p. 177)

Sendo assim, Jeferson Tenório, em certa medida, parece inverter o tratamento dado à temática do conhecimento que empodera, pois, em sua ficção, não há salvação possível para esse sujeito que, embora letrado, é barbaramente morto. Não parece ser possível, conseqüentemente, enxergar em sua obra a esperança que pretendi ler em *Vidas secas*, tendo em vista que, ao passo que Fabiano e os seus ousam continuar andando, o caminhar é ilícito para esse professor. A propósito, ainda no século XIX, Frederick Douglass já escrevera em suas memórias como a escolarização liberta os jovens negros da escravidão, mas, nesse caso, a notável força da escrita de Tenório reside no fato de que, a despeito de sua formação, nada pode proteger Henrique em Porto Alegre.

Tenório, por isso, parece encerrar possibilidades de salvação para seu personagem. A pasta que carrega, símbolo de seu trabalho e, conseqüentemente, de seu alto grau de instrução, é – de forma tão violenta quanto irônica – a chave também de sua morte, como se acessar essa pasta (e metaforicamente o território do conhecimento) fosse interdito para o professor negro. Por essa razão, colocar a mão

dentro da pasta é uma atitude punida por parte de uma sociedade que não o permitiria intelectualizar-se: “Então, você abriu a pasta, ignorando os gritos do policial, os gritos de *larga a pasta, porra*. Você ignorou porque agora era sua vez. Era sua vez de ditar as regras. E a regra, agora, era seguir seu movimento, colocando a mão dentro da pasta” (TENÓRIO, 2020, p. 177).

Assim, não há casa, trabalho e sequer há vida para esse homem. Percebemos, portanto, como o projeto de um lar acolhedor é excludente por excelência e, em lugar do afeto que se espera, a experiência subalterna é encontrar o trauma quando se tenta retornar para casa. Trata-se, afinal, da diáspora que interrompe há cinco séculos as famílias negras, demolindo as chances de se erguer um lar. É a violência, sobretudo, a fissurar árvores genealógicas, em cujas raízes encontram-se apenas os filhos que, no avesso da pele, veem-se limitados à tentativa de narrar a memória dos pais assassinados na travessia do Atlântico, no açoite da senzala ou nas balas da polícia.

Enfim, o desmoronamento de um abrigo, de uma linguagem e de uma memória é a violência íntima que atravessa os corpos de Henrique, Fabiano e todos os seus. É isso, portanto, que erige barreiras diante da árdua tentativa de humanização. Enquadrados, obrigados a estarem permanentemente sob o radar do medo, Graciliano Ramos e Jeferson Tenório, na tentativa de construir um abrigo, ousam também tecer uma linguagem a dizer aquilo que nossa cotidiana fala não consegue expressar.

Diante da seca, a revolução está no avesso.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo, Cultrix, 2013.
- BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2017.
- CARNEIRO, Sueli. *Escritos de uma vida*. São Paulo, Editora Jandaíra, 2020.
- CASTRO, Josué de. *Geografia da fome*. Apresentação de Milton Santos. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2001.
- CHALHOUB, Sidney. *Cidade febril: Cortiços e epidemias na corte imperial*. São Paulo, Companhia das Letras, 2017.
- DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo, Boitempo, 2016.
- DAMATTA, Roberto. *O que é o Brasil?* Rio de Janeiro, Rocco, 2004.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador, EDUFBA, 2008.
- HOOKS, bell. *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*. Rio de Janeiro, Rosa dos Tempos, 2019.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro, Cobogó, 2019.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Rio de Janeiro, Editora N-1, 2018.
- MORRISON, Toni. *Amada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro, Record, 2003.
- TENÓRIO, Jeferson. *O avesso da pele*. São Paulo, Companhia das Letras, 2020.

Gabriel das Chagas Alves Pereira de Souza is a Ph.D. student at the University of Miami and a member of the Laboratório Estudos Negros at the Federal University of Rio de Janeiro. He has a MA in Comparative Literature from UFRJ. His last publications were “A ficção de Langston Hughes (...)” (2021) and “Triste fim de Clarice Lispector (...)” (2021).

ENCENAÇÕES DA MORTE E DO LUTO EM *ANGÚSTIA* E *FRONTEIRA*

Guilherme Zubaran de Azevedo

Universidade Federal de Minas Gerais

Resumo: A proposta de análise comparativa de *Angústia*, de Graciliano Ramos, e *Fronteira*, de Cornélio Penna, se baseia no fato de que os seus conflitos traduzem dilemas históricos do Brasil. Publicadas no momento de modernização do país, durante a década de 1930, as obras encenam situações ficcionais que representam a permanência de práticas sociais violentas que constituíram a própria história nacional. Essa historicidade se manifesta por meio de uma temporalidade decadente pela qual se revelam os crimes e traumas vividos no passado. Os romances incorporam, em suas tramas, memórias traumáticas como um modo de responder a figuras de alteridade que morreram e sofreram em razão de processos históricos violentos. Portanto, os universos fantasmáticos provocam uma abertura das narrativas à presença dos mortos.

Palavras-chave: História, Violência, Fantasma

Abstract: The proposal of this research is to analyze comparatively *Anguish*, by Graciliano Ramos, and *Threshold*, by Cornélio Penna, based on the argument that their conflicts translate historical dilemmas in Brazil. Published in the 1930s, a period of modernization in the country, both novels stage fictional situations that represent the permanence of violent social practices that constituted the national history itself. The historicity is manifested in the decadent temporality that reveals crimes and traumas lived in the past. The narratives embody traumatic memories to respond and call attention to figures of otherness who died and suffered due to violent historical processes. Therefore, the novels present a phantasmatic atmosphere as they propitiate the return of the dead.

Keywords: History, Violence, Ghost

A proposta de analisar de forma combinada obras de autores tão distintos do campo literário brasileiro, como Graciliano Ramos e Cornélio Penna, surge com a observação de Luís Bueno¹⁴⁰, em *Uma história do romance de 30*, a respeito das dificuldades de apreciação de *Angústia* por parte da crítica em virtude da afinidade desse romance, escrito por um escritor de esquerda, com as experiências literárias de autores católicos da década de 1930, da qual fazia parte Cornélio Penna. O comentário do crítico enseja um horizonte de leitura comparativo mais amplo — não restrito à composição intimista dos textos — entre *Angústia* e, entre os livros de Penna, especialmente *Fronteira*, baseado numa dupla chave de sentido: as duas obras dramatizam os impasses da modernidade nacional que se combinam contraditoriamente com a permanência de práticas políticas e sociais arcaicas e coloniais. Os paradoxos dos impasses nacionais se atualizam historicamente, reconfigurando tanto a hegemonia das oligarquias com as suas formas patrimoniais de poder como os mecanismos de exclusão e violência de gênero, raça e classe. Essa representação disjuntiva do mundo social implica também uma temporalidade romanesca cindida e incongruente “entre o tempo colonial e o tempo nacional, entre a cronologia importada e a autóctone”¹⁴¹, uma vez que a história nacional, nesses textos, habita um tempo marcado por um passado que insiste em assombrar o presente, rasurando o seu valor moderno.

Ao se relacionar com o seu tempo histórico — os anos de 1930 e a expansão modernizadora comandada pelo regime autoritário de Vargas — e coagular a justaposição entre o moderno e o arcaico, as escritas encenam aspectos da própria formação do país, não por meio de uma narração linear capaz de recuperar o seu início, mas pela coabitação de temporalidades disjuntivas que permitem a emergência de vozes, cujo recalque ou apagamento tornaram o presente moderno possível. A dualidade de elementos não contemporâneos e, ao mesmo tempo, associados faz com que essas obras deem vazão a heranças coloniais, encenando imagens de espaços e sujeitos esquecidos nos processos de modernização nacional. A radiografia do país realizada por essas obras, nesse sentido, mostra um mundo assombrado por memórias fantasmáticas que plasmam uma realidade monstruosa e fantasmagórica, constituída pela total anulação do outro. Essa analogia conecta o romance de Graciliano com *Fronteira*, mas também com os outros livros de Cornélio Penna, inclusive pelo fato de apresentarem uma visão da formação nacional contrastante da abordagem conciliatória de Gilberto

¹⁴⁰ Luís Bueno. *Uma História do romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Campinas, Editora da Unicamp, 2006, p. 621.

¹⁴¹ Ettore Finazzi-Agrò. *Entretempos: mapeando a história da cultura brasileira*. São Paulo, Editora Unesp, 2013, p. 18

Freyre em *Casa Grande & Senzala*, comparação esta proposta primeiramente por Luiz Costa Lima¹⁴², que considera *A menina morta* uma forma de representação contramitológica do passado nacional, o que, com efeito, a distingue do olhar freyriano.

A temporalidade romanesca dos dois textos cria uma historicidade incongruente que se manifesta na encenação de um mundo decadente, de maneira que o passado permanece no interior da ficção, tanto no modo como os sujeitos se relacionam com o outro e com o mundo como no declínio material das grandes famílias. Na verdade, o sentido de um tempo histórico marcado pela decadência em *Angústia*, representada pela trajetória familiar de Luís da Silva — sobretudo a rememoração de suas vivências na propriedade do avô até as mudanças para a cidade —, se assemelha à historicidade ficcionalizada pelo conjunto da novelística de Cornélio Penna, principalmente nos três primeiros romances. Isso se deve à característica da obra de Penna, observada por Luiz Costa Lima¹⁴³, que a cada nova publicação avança mais em direção ao passado nacional. Nesse sentido, em *Fronteira*, primeiro livro do autor, o universo ficcional é mais contemporâneo à década de 1930 e, desse modo, se apresenta já com a ruína instalada:

As montanhas correm agora, lá fora, umas atrás das outras, hostis e espectrais, desertas de vontades novas que as humanizam, esquecidas já dos antigos homens lendários que as povoaram e dominaram. Carregam nos seus dorsos poderosos as pequenas cidades decadentes, como uma doença aviltante e tenaz, que se aninhou para sempre em suas dobras. Não podendo matá-las de todo ou arrancá-la de si e vencer, elas resignam-se e as ocultam com a sua vegetação escura e densa, que lhes serve de coberta, e resguardam o seu sonho imperial de ferro e ouro.¹⁴⁴

O olhar do narrador, escrito no seu diário que forma o romance, se compõe de uma cisão temporal entre a memória de um período histórico marcado pela extração mineral – cujos vestígios se mantêm fantasmaticamente na paisagem – e o presente ruinoso da pequena cidade interiorana e de todo o mundo que habita nela. A aparência fantasmagórica desse espaço montanhoso – espécie de metáfora do interior do país sobretudo em contraste com o litoral moderno, o que aproxima a paisagem corneliana com a imagem do sertão – assinala o rastro da temporalidade colonial, que provoca o estranhamento à racionalidade própria do projeto moderno estabelecido na década de 1930. Lugar arcaico e antigo, essa cidade do interior articula diferentes vivências, constituídas por papéis públicos e privados, cuja decadência expõe a vinculação entre história e loucura:

Por toda a parte o homem conseguiu pôr a nu as suas pedras de ferro, negras e luzidias. E sobre elas construíram suas casas, onde as famílias degeneram lentamente, e em cada uma está a loucura à espreita de novas vítimas. Ande à noite por aí, por essas ruas letárgicas, por entre esses intermináveis postes de

¹⁴² Luiz Costa Lima. *O romance em Cornélio Penna*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2005, p. 21.

¹⁴³ Idem, p. 83.

¹⁴⁴ Cornélio Penna. *Fronteira*. Curitiba, RM Editores, 2008, p. 19.

luz elétrica, que clareiam com silenciosas pompa, misérias e ruínas, e ouvirá gemidos, tosses, uivos e gritos alucinantes, ouvirá, realmente, tudo isso, como se percorresse as alamedas de um grande hospício.¹⁴⁵

O estado de paralisia evidencia a corrosão das formas de vida que se forjaram no interior das famílias, revelando as violências e crimes constitutivos da vida privada. Elemento fundamental na formação social brasileira, o universo familiar, narrado no registro do seu declínio, se torna o espaço de angústias e traumas de sujeitos, cujas subjetividades se formaram com base no abafamento do outro a papéis e funções restritas, como no caso da mulher. O aparecimento de personagens femininas, especificamente Maria Santa, impacta a subjetividade do narrador, na medida em que a deterioração tanto da esfera pública – composta por imagens do passado – como das funções exercidas no espaço privado revela a violência dos atos de dominação e submissão. A sensação de loucura, de prisão ou mesmo da incapacidade de contato com a alteridade, como na relação entre o diarista e Maria Santa, traduz textualmente o horror da vida familiar no Brasil.

Nesse sentido, a suspensão do tempo em *Fronteira* não se restringe à aparência decadente e ruínosa do ambiente e dos objetos, mas se manifesta também na constituição subjetiva do próprio narrador. “Lá na grande cidade onde eu estava, o passado devia ter cessado a sua fuga, e, assim imobilizado, fazia-me apenas pressentir a sua volta próxima”¹⁴⁶. O enredo inicia com o seu retorno ao vilarejo e à sua casa e, à medida que ele entra em contato com os seres e os objetos desse lugar, testemunha uma série de mistérios e obsessões, cuja falta de clareza e indeterminação acentua a característica fantasmagórica do romance. A posição do narrador, que observa a si mesmo e aos outros ao longo de sua trajetória, articula o passado e o presente para mostrar que os atos de dominação e submissão do outro – constitutivos da base familiar e rural formadora do país – deixam marcas profundas nos seres. A imobilidade das coisas e dos sujeitos textualiza cenas traumáticas que recuperam, no interior da narrativa, uma sociabilidade nacional construída, conforme argumenta Jaime Ginzburg¹⁴⁷, com base na mobilização da violência. A loucura, as angústias e os medos são os sintomas que, de alguma forma, atualizam e traduzem para os sujeitos os seus sofrimentos decorrentes de experiências do mundo privado compostas pela reclusão e por microdespotismos cotidianos, prática que se mantém residualmente com a atuação da personagem Dona Emiliana. A forte presença do

¹⁴⁵ Idem, p. 189

¹⁴⁶ Idem, p. 51

¹⁴⁷ Jaime Ginzburg. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2012, p. 185.

desconhecido, do sombrio e de mistérios impalpáveis, ao invés de serem apenas problemas na fatura do romance ¹⁴⁸, são traços próprios do funcionamento das memórias traumáticas¹⁴⁹ –, isto é, a reiteração de imagens dolorosas que remetem a cenas traumatizantes não reconhecidas ainda pelo sujeito – que habitam o universo subjetivo das personagens e que são uma das forças motrizes do texto.

Nesse sentido, a permanência de heranças coloniais, mesmo que sob o signo da decadência, provoca no narrador uma sensação de perplexidade, uma vez que os rastros do passado revelam uma anterioridade histórica caracterizada como uma barbárie criminosa e destrutiva: “Tenho inveja dos índios [...] eles eram a melhor parte deste todo, e a sua moralidade era uma só, em um grande ritmo e uma grande marcha que destruímos e quebramos pela morte, pela luxúria”¹⁵⁰. A recordação da violência imposta aos povos originários pelos colonizadores faz com que o cenário também seja percebido como uma paisagem monstruosa.

A sensação de desordem e estranhamento da voz narrativa de *Fronteira* em seu contato com o mundo enseja uma analogia com a subjetividade estilhaçada de Luís da Silva. A desagregação psíquica do protagonista de *Angústia*, deflagrada pelo assassinato cometido, permite a permanência do passado familiar por meio de lembranças que reconstituem fragmentos autobiográficos de vivências na propriedade rural de seu avô. No entanto, ao contrário do espaço interiorano encenado pelo primeiro romance de Cornélio Penna, o narrador de Graciliano vive em uma cidade com claros sinais de modernização, cuja realidade, variada e heterogênea, cria um efeito de desajuste na sua enunciação.

O chap-chap da mulher, o rumor do líquido, pregões de vendedores ambulantes, rolar de automóveis, a correria dos filhos de d. Rosália no quintal próximo, o cheiro das flores, dos monturos, da água estagnada, da carne de Mariana, entravam-me no corpo violentamente.¹⁵¹

O trecho final mostra a dissimetria experimentada por Luís da Silva à medida que entra em contato com a vida exterior. O desenrolar da ação principal – o encontro com Marina, o início e o fracasso do

¹⁴⁸ “O grau de esfumaçamento e de dúvidas que perpassa as páginas de *Fronteira* é intenso e prejudica o aprofundamento ou o entendimento da crise encenada.” (Rufinoni, Simone Rossinetti. *Favor e melancolia*: estudo sobre *A menina morta*, de Cornélio Penna. São Paulo, Naskin, Edusp, 2010, p. 19)

¹⁴⁹ O impacto violento do trauma desestabiliza a percepção do sujeito a respeito da realidade: “É possível verificar que não apenas a consciência humana expõe limitações para o conhecimento, como a própria realidade põe em dúvida sua inteligibilidade. O problema não se reduz ao sujeito nem ao objeto de conhecimento, mas articula ambos os polos. Tanto o sujeito é colocado diante de suas próprias insuficiências, como o objeto, a realidade observada, se desordena.” (Ginzburg, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2021, p. 178).

¹⁵⁰ Cornélio Penna. *Fronteira*. Curitiba, RM Editores, 2008, p. 116.

¹⁵¹ Graciliano Ramos. *Angústia*. Rio de Janeiro, Record, 2013, p. 70.

seu relacionamento e, por fim, o assassinato de Julião Tavares – é reconstituído por uma primeira lembrança urbana, conforme Silviano Santiago¹⁵², que mostra o estranhamento do narrador ao se deparar com uma pluralidade de diferenças próprias de uma cidade que se moderniza.

Esse choque subjetivo é sintoma de alguém que não consegue se integrar inteiramente à nova realidade social, visto que sua identificação primeira se vincula à vigência de uma ordem pretérita – a da comunidade rural de seu avô – em que não apenas o seu papel de destaque estava garantido, mas também as outras funções se mantinham hierarquicamente delimitadas. As recordações da desagregação econômica da propriedade do avô evidenciam a violência do funcionamento hierárquico dessa ordem pretérita. A cena do encontro do velho Trajano, bêbado, com o antigo escravo, o mestre Domingos, revela a continuidade de práticas de anulação do outro ligadas à própria escravidão, já que se mantém a relação de subalternidade no momento em que o ex-escravo reverencia o seu antigo senhor e o ajuda a se curar da bebedeira, suportando as ofensas autoritárias de seu Trajano: “– Negro, tu não respeitas teu senhor não, Negro!”¹⁵³.

Desse modo, a trajetória na cidade, representada no passeio de bonde, já no início da história, apresenta uma sucessão de elementos urbanos, que provoca a memória rural¹⁵⁴ pela qual o narrador recorda o processo de decadência da ordem, representada pela figura do avô. As primeiras lembranças da infância já estão preenchidas pelo declínio material da propriedade: “os negócios na fazenda andavam mal”¹⁵⁵. Essas lembranças se ancoram na mútua relação entre as mortes do patriarca e do pai e a ruína completa da família: “os credores passaram os gadanhos no que acharam. Tipos desconhecidos entravam na loja (...). Os homens batiam os pés com força, levavam mercadorias, levavam os móveis, nem me olhavam, nem olhavam Quitéria”¹⁵⁶. A pilhagem dos bens da família do narrador indica o fim de toda uma realidade representativa de sua infância, momento em que ocorre sua formação subjetiva.

Pensava na rede armada no copiar, no poço da Pedra, no pátio branco onde se arrastavam cascavéis e jararacas. Aquilo agora tinha outro dono. O cupim continuava a roer os mourões do curral e os caibros da casa, o carro de bois apodrecia sob as catingueiras, os bichos bodejavam no chiqueiro. Mas a sombra do velho Trajano não brincava com os dedos dos pés, Amaro vaqueiro não cortava mandacaru para o gado, a cachorra Moqueca tinha morrido, Camilo Pereira da Silva não folheava o romance.¹⁵⁷

¹⁵² Silviano Santiago. Posfácio. In: Ramos, Graciliano. *Angústia*. Rio de Janeiro, Record, 2013, p. 341.

¹⁵³ Graciliano Ramos. *Angústia*. Rio de Janeiro: Record, 2013, p. 26

¹⁵⁴ Idem, p. 342.

¹⁵⁵ Graciliano Ramos. *Angústia*. Rio de Janeiro: Record, 2013, p. 25.

¹⁵⁶ Idem, p. 33.

¹⁵⁷ Idem, p.33

Nesse sentido, a escrita de *Angústia* acompanha o componente da perda: a perda do mundo e a perda de si, inclusive pelo fato de que, no seu tempo presente, o protagonista ocupa um lugar de inferioridade econômica, o que aumenta o contraste com a posição que possuía no interior da propriedade rural do avô. Contudo, a tentativa de Luís da Silva de recompor sua vida por meio da escrita, buscando realizar a sua individuação, fracassa¹⁵⁸: “Dores só as minhas, mas estas vieram depois”¹⁵⁹. Ou seja, não há a elaboração da perda em forma de luto, o que faz com que as suas memórias adquiram uma “realidade fantasmal”¹⁶⁰.

Em ambos os textos, a dimensão fantasmática emerge com a impossibilidade de apagamento do passado nacional, que se projeta na ficção pelos signos da perda e da falta. A encenação de um tempo histórico fissurado pelo sentido de decadência, nos dois universos ficcionais, revela uma forma de narrar a comunidade nacional pela sua despossessão. Ou seja, o nacional não é o espaço de pertencimento e de homogeneidade, mas é sim a dimensão da perda traumática oriunda da violência e da exclusão em relação ao outro. Nesse sentido, ao se sustentar na memória dessa falta, de uma lacuna que revela a despossessão do nacional, a narrativa desses romances se torna o espaço de figuração da morte. Há uma recusa em realizar o trabalho de luto, sobretudo nos termos freudianos, que se manifesta na disposição de narrar a nação pela lembrança dos crimes históricos.

Os universos em ruína, em *Fronteira e Angústia*, indicam textualidades que mantêm uma relação com a memória e com o passado diferentes do sujeito enlutado freudiano, cujo funcionamento psíquico aceita a imposição da realidade, efetivando a perda definitiva do objeto. A maneira saudável de elaboração da perda, conforme Freud, repousa no fato de que o Eu é “convencido, pela soma das satisfações narcísicas em estar vivo, a romper seu vínculo com o objeto eliminado”¹⁶¹. Por outro lado, os sujeitos da narração não apresentam a resposta patológica, também em termos freudianos, da melancolia, uma vez que o apego ao passado não significa uma recusa em seguir em frente, isto é, não se estabelece uma “*identificação* do Eu com o objeto abandonado”¹⁶². O memorialismo de ambos os narradores, com efeito, expressa um endereçamento aos mortos, um modo de se conectar àqueles cuja

¹⁵⁸ Wander Melo Miranda. A permanência de *Angústia*. In: Ramos, Graciliano. *Angústia*. Rio de Janeiro, Record, 2013, p. 305.

¹⁵⁹ Idem, p. 41.

¹⁶⁰ Antônio Cândido. Os bichos do subterrâneo: In: Cândido, Antônio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro, Ouro sobre azul, 2012, p. 111.

¹⁶¹ Sigmund Freud. “Luto e melancolia”. In: FREUD, Sigmund. *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos*. São Paulo, Companhia da Letras, 2010, p. 189.

¹⁶² Idem, p. 181

existência fora eliminada ou mesmo violada por práticas históricas de violência social. Assim, a inadequação ao tempo presente, em ambas as obras, se constitui em uma resistência ao esquecimento mobilizado, muitas vezes, pelos projetos de modernização nacional. Ao invés de uma incorporação do outro com intuito de elaborar a sua perda, os dois romances apresentam uma ética do luto, conforme argumenta Marcos Natali¹⁶³, que se manifesta em imagens pelas quais se possibilita o regresso dos mortos, inclusive em termos derridianos: “o luto (...). Este consiste sempre em tentar ontologizar os restos, torna-los presentes, em primeiro lugar em *identificar* os despojos e em *localizar* os mortos”¹⁶⁴. O ato narrativo se movimenta no sentido de abrir-se ao retorno dessas figuras espectrais, em torna-las presentes, localizando-as no tempo e no espaço. A herança colonial interpela a figura dos narradores, de maneira que o narrar se torna o fazer memória daqueles que morreram em virtude de práticas históricas de violência e opressão.

Os regressos desses fantasmas ao interior da história, ao seu tempo presente, se faz mediante o acontecimento de um crime anterior à enunciação do texto. Esse fato produz um desdobramento com o aparecimento de outras cenas criminosas pelas quais a narrativa se reorienta em direção à perspectiva do outro. Ou seja, a encenação do assassinato de Julião Tavares, em *Angústia*, e do acontecimento criminoso envolvendo o passado de Maria Santa, no caso do narrador de *Frenteira*, provoca memórias traumáticas de mortes cuja dimensão espectral aparece na “intangibilidade de um corpo sem carne, mas sempre de *alguém* como *algum outro*”¹⁶⁵.

Em *Frenteira*, a visita de um juiz ao sobrado de Maria Santa desencadeia a busca do narrador em saber sobre elementos do passado que ainda o atormentam. O papel jurídico e político do personagem atua no sentido inverso do discurso próprio do direito que ele deveria encarnar, já que a prática jurídica, por meio do dispositivo do julgamento, tenta produzir uma decisão e solucionar um caso, encerrando-o no passado¹⁶⁶. O deslocamento dessa função jurídica e também política, na ficção de Penna, ocorre de duas formas: de um lado, a narrativa do juiz a respeito de uma revolta histórica envolvendo grandes personagens masculinos é percebida pelo narrador como falsa: “O juiz prosseguia

¹⁶³ Marcos Piason Natali analisa, sob o ponto de vista clínico, político e historiográfico, os problemas de uma disposição excessiva em relação ao passado diante, na modernidade, de uma promessa do futuro e da ideia de irreversibilidade do tempo. (Natali, Marcos Piason. *A política da nostalgia: um estudo das formas do passado*. São Paulo, Nankin, 2006.)

¹⁶⁴ Jacques Derrida. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova internacional*: Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1994, p. 24/25.

¹⁶⁵ Idem, p. 22

¹⁶⁶ Shoshana Felman. *O inconsciente jurídico*. São Paulo, EDIPRO, 2014, p. 90.

falando sempre, e o rumor de sua voz, prolongando o zonzonar que me enchia os ouvidos, dava-se, logo depois, uma impressão de irreal, de fantástico”¹⁶⁷. Ou seja, o diarista e Maria Santa não conferem a gravidade e a importância aos feitos dos grandes homens narrados por essa história. De outro lado, ao perceber a pouca atenção de seus interlocutores, o personagem, então, fala: “Eu hei de voltar, e esclarecer muitas coisas!”¹⁶⁸. No entanto, na sequência do enredo, não há o esclarecimento desses eventos mencionados, mantendo-se, assim, o enigma a respeito do que de fato ocorrera na casa e, por conseguinte, a inoperância do papel do direito simbolizado pelo juiz.

A menção a esse crime atormenta o autor do diário, de maneira a reforçar o peso do passado no interior da ficção, tornando a sua atmosfera ainda mais sombria e fantasmática. Ao descobrir poucos elementos esclarecedores do acontecido, como a morte do noivo de Maria Santa, mantém-se em suspense a solução do caso, o que produz uma abertura na enunciação do narrador à emergência de outros crimes relativos a vivências esquecidas de outras mulheres. Após inquirir sobre o que realmente sabia o juiz, o narrador vislumbra no rosto de Maria Santa a trajetória de personagens femininas cujas vidas foram apagadas e subalternizadas durante os momentos da exploração e da mineração:

Mas o seu olhar verde, inconfundível, impressionante, iluminava com sua luz misteriosa as sombrias arcadas superciliares, que pareciam queimadas por ela, dizia logo a sua origem cruzada e decantada através das misérias e dos orgulhos de homens de aventuras, contadores de histórias fantásticas, e de mulheres caladas e sofredoras, que acompanhavam os maridos e amantes através das matas intermináveis, expostas às febres, às feras, às cobras do sertão indecifrável (...) que elas percorriam com a ambição única de um “pouso” onde pudessem viver, por alguns dias, a vida ilusória de família e de lar, sempre no encalço dos homens, enfebrados pela procura do ouro e do diamante.¹⁶⁹

A ilogicidade do enredo, composto de elementos narrativos próximos, mas, ao mesmo tempo desconexos e dispersos, se assemelha ao modo como a rememoração de eventos traumáticos produzem a história, pois o retorno ao passado é mediado por certos mecanismos de repressão dos traços. Esse mecanismo é semelhante ao analisado por Freud a respeito dos soldados sobreviventes da primeira guerra mundial, cujos traumas encenavam historicidades daquele momento, como explica Cathy Caruth:

These memories, in the other words, in repeating and erasing, did not represent history, but rather enacted history; thus made history by also erasing. They were, themselves, archival

¹⁶⁷ Cornélio Penna. *Fronteira*. Curitiba, RM Editores, 2008, p. 35.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p.41

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 49

memories because they archived history by effacing; and in effacing history, they also created it. (...). Traumatic memory thus totters between remembrance and erasure producing history that is, in its very events, a kind of inscription of the past; but also a history constituted by the erasure of its traces.¹⁷⁰

A ambiguidade entre trauma e repetição aparece no texto ou por meio de atores que tentam apagar os vestígios do passado ou por meio do próprio esquecimento. Nesse sentido, Dona Emiliana surge na trama com o papel de controlar Maria Santa, promovendo a sua fama espiritual na cidade, e atua também como a “interditora da palavra, controladora dos contatos, policial do olhar”¹⁷¹. No entanto, a interdição não reprime totalmente o ato de lembrar, pois o próprio corpo de Maria Santa manifesta um modo de inscrição do passado no presente. A ausência de vestígios a respeito do crime aludido pelo juiz produz uma forma de esquecimento de momentos traumáticos da vida da personagem, mas também possibilita que sua imagem em contato com o narrador se transforme num arquivo de experiências de mulheres outras oprimidas no processo histórico e colonial de exploração do país. A própria casa e seu mobiliário também se constituem em traços pelos quais se enuncia o regresso de imagens de figuras já desaparecidas, como o caso da Marquesa do Pantanal, cuja história fora lembrada no momento em que o narrador observa o desenho que ela havia dado de presente à Maria Santa: “estou me lembrando da irremediável melancolia dessa marquesa, que perdeu o marido no momento mais forte do predomínio do seu império (...) e retirou-se para uma fazenda longínqua”¹⁷². A recordação dessas histórias de vida revela a dimensão criminosa imposta a mulheres anônimas e esquecidas em virtude de suas submissões às figuras masculinas, cujo declínio material deixa as suas companheiras em estado de abandono e isolamento.

Em *Angústia*, o significante da morte é um dos paradigmas – o outro é o erotismo – organizadores das micronarrativas que compõem o romance, segundo a leitura crítica de Lúcia Helena Carvalho¹⁷³. O assassinato se reduplica em múltiplos episódios especulares que avançam seguindo o movimento da memória e do tempo, revelando a identificação do protagonista com comportamentos masculinos vinculados à antiga ordem social, que são exemplos de força e coragem. Esse sistema de narrativas, criadas em torno do homicídio, não apenas revela uma agressividade reprimida do narrador,

¹⁷⁰ Cathy Caruth. *Literature in the ashes of History*. Baltimore, John Hopkins University Press, 2013, pp. 78-79.

¹⁷¹ Luiz Costa Lima. *O romance em Cornélio Penna*. Belo Horizonte, Editora UFMG, p. 2005, p. 68.

¹⁷² Cornélio Penna. *Fronteira*. Curitiba, RM Editores, 2008, p. 67

¹⁷³ Lúcia Helena Carvalho. *A ponta do romance: Uma interpretação de Angústia*, de Graciliano Ramos. São Paulo, Ática, 1983, p. 27

que precisa realizá-la “para se dar a conhecer a si próprio”¹⁷⁴, mas também evidencia experiências históricas próprias da formação do país. O discurso memorialístico e fragmentado extrapola os conflitos subjetivos, na medida em que textualiza cenas de violência e opressão vividas por outros sujeitos. Nesse sentido, a memória do ato criminoso se desdobra numa sucessão de crimes históricos relacionados a misérias, torturas, casos de vingança, imagens de defuntos, isto é, situações traumáticas que propiciam um modo de inscrição dos mortos no interior do texto. Há uma contradição no percurso rememorativo do narrador, pois seu funcionamento circular em torno do crime evidencia tanto a fragmentação psíquica do protagonista – suas obsessões, suas desconexões entre o presente e o passado, – como, ao mesmo tempo, manifesta a figuração de uma historicidade composta por mortos. Esse duplo movimento aparece no momento em que Luís da Silva se identifica com as misérias do presente, aproximando-se dos frequentadores das bodegas na cidade; porém, a percepção da diferença entre ele e os miseráveis direciona o texto para as lembranças dos excluídos do passado:

Comovo-me lendo os sofrimentos alheios, penso nas minhas misérias passadas, nas viagens pelas fazendas, no sono curto à beira das estradas ou nos bancos dos jardins. (...). Onde andariam os vagabundos daquele tempo? (...). Lembro-me de vultos bisonhos que se arrastavam como bichos, remoendo pragas. Que fim teria levado? Mortos nos hospitais, nas cadeias, debaixo dos bondes, nos rolos sangrentos das favelas¹⁷⁵.

Após o início em que recupera vivências pessoais de Luís da Silva, a recordação, em seguida, abre-se a menção de sujeitos anônimos e esquecidos no passado. Ao se questionar a respeito de seus destinos, a narrativa estabelece a continuidade da situação de exclusão desses grupos que se atualiza sob formas modernas. A memória autobiográfica do narrador descentraliza-se ao se endereçar a temporalidade dos excluídos e subalternos, conferindo-lhes expressão histórica, justamente em razão de ocuparem um lugar de esquecimento na cultura nacional. O movimento do texto se ancora na alteridade, transformando-a em um local de enunciação, também daqueles que não têm expressão ou que morreram barbaramente. As lembranças dos partos na fazenda recuperam a opressão vivida por escravizadas, como a personagem Quitéria, cujos filhos, alguns frutos da violação sofrida em contato com o patriarca da propriedade, reproduzem as formas de violência social, nas quais foram forjados:

Agora Quitéria estava morta. E os filhos dela e os das outras pretas que, depois de 88, foram viver em ranchos de palha, nas ribanceiras do Ipanema, começavam a desacatar os descendentes dos antigos senhores. Muitos andavam nos grupos de salteadores que assolam o Nordeste, queimando propriedades, violando moças brancas, enforcando os homens ricos¹⁷⁶.

¹⁷⁴ Ibidem, p. 23

¹⁷⁵ Graciliano Ramos. *Angústia*. Rio de Janeiro, Record, 2013, p. 123

¹⁷⁶ Ibidem, p.150.

A exposição dos modos de vida constituídos pelas práticas sociais como a família, a grande propriedade comandada pela figura patriarcal e a escravidão expõe a historicidade nacional marcada por atos criminosos capazes de engendrar a figuração de fantasmas, justamente em virtude do trauma sofrido por certos grupos. Nesse sentido, o papel do assassinio não apenas gera especularmente memórias de identificação com seres fortes valentes, mas também evoca imagens de sujeitos subalternos torturados e punidos em razão de pequenos delitos. O texto realiza essas conexões com base em certos elementos em comum que ligam o homicídio com memórias de defuntos, tal como ocorre quando o narrador recebe de presente a corda que servirá de instrumento para assassinar Julião Tavares. Nesse momento da história, a recordação adquire um forte teor de luto, visto que o narrador se endereça aos mortos, narrando os cortejos que transportavam os defuntos e as torturas praticadas contra ladrões e criminosos da época. As descrições das cenas expõem a violência praticada em nome do direito:

Um ladrão de cavalos seria maltratado, aguentaria facão, de joelhos, nu da barriga para cima, um soldado segurando-lhe o braço direito batendo-lhe no peito, outro segurando o braço esquerdo e batendo nas costas. Depois os presos se aproximariam, camaradas, de repente lhe afastariam as pernas. O corpo cairia na pedra negra, suja de escarros, sangue, pus e lama¹⁷⁷.

A cena é concluída informando que essa punição era aplicada a ladrões miúdos; já os homicidas também obtinham punições cruéis, mas com alguma forma de consideração. A encenação da aplicação da lei se compõe de vários elementos do mundo jurídico, como juízes, delegados, entre outros, mostrando que o “direito partilha da violência da história”¹⁷⁸ e, com isso, também possui uma vinculação com a morte, tal como a história, pois se funda sobre a violência instauradora da lei, cuja dimensão performativa cria “novas normas jurídicas e novos padrões prescritivos”¹⁷⁹. Nesse sentido, a memória enlutada desses mortos, seus regressos ao interior do texto, expõe o funcionamento violento do direito, revelando que a sua legitimidade não se baseia na justiça, mas na força.

A exposição das formas de violência histórica constituída por meio de práticas sociais que se reconfiguram ao longo da história do Brasil transforma o texto literário, em especial as duas obras em questão, como o lugar de encenação de uma outra história ligada a vida de grupos subalternizados cujas experiências traumáticas ficaram esquecidas pela cultura nacional. Os narradores de *Angústia* e *Fronteira* são interpelados por esses traumas do passado e, assim, apresentam maneiras de abertura e

¹⁷⁷ Ibidem, p. 155.

¹⁷⁸ Shoshana Felman. *O inconsciente jurídico*. São Paulo, EDIPRO, 2014, p.45.

¹⁷⁹ Ibidem, p. 46.

endereçamento a memórias de alteridades, o que garante a presença de uma “ética do luto” nessas obras. Ao forjar uma historicidade marcadamente centrada na figura da alteridade, essas obras não apenas revelam a vinculação entre direito, história e violência, mas fazem também do regresso dos mortos um ato de justiça. A recordação dos narradores os coloca num tempo diferenciado pela qual a interioridade descentrada de ambos aparece fortemente habitada pela morte do outro, mantendo vivo as figuras cujo esquecimento ou apagamento contribuíram para a construção política da nação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andrade, Mário. “Nota preliminar a *Dois romances de Nico Horta*”. In: PENNA, Cornélio. *Romances completos*. Rio de Janeiro, José Aguilar, 1958. pp.171–175
- Bueno, Luís. *Uma História do romance de 30*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo; Campinas; Editora da Unicamp, 2006.
- Cândido, Antonio. “Os bichos do subterrâneo”. In: Cândido, Antônio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro, Ouro sobre azul, 2012.
- Caruth, Cathy. *Literature in the ashes of History*. Baltimore, John Hopkins University Press, 2013.
- Carvalho, Lúcia Helena. *A ponta do novelo: Uma interpretação de ‘Angústia’ de Graciliano*. São Paulo, Ática, 1983.
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova internacional*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1994Ramos. São Paulo, Ática, 1983.
- Felman, Shoshana. *O inconsciente jurídico*. São Paulo, EDIPRO, 2014.
- Freud, Sigmund. “Luto e melancolia”. In: FREUD, Sigmund. *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos*. São Paulo, Companhia da Letras, 2010.
- Finazzi-Agrò, Ettore. *Entretempos: mapeando a história da cultura brasileira*. São Paulo, Editora Unesp, 2013.
- Ginzburg, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2021.
- Lima, Luiz Costa. *O romance em Cornélio Penna*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2005.
- Miranda, Wander Melo. “A permanência de *Angústia*”. In: Ramos, Graciliano. *Angústia*. Rio de Janeiro, Record, 2013.
- Natali, Marcos Piason. *A política da nostalgia: um estudo das formas do passado*. São Paulo, Nankin, 2006.
- Penna, Cornélio. *Fronteira*. Curitiba, RM Editores, 2008.
- Ramos, Graciliano. *Angústia*. Rio de Janeiro, Record, 2013.
- Rufinoni, Simone Rossinetti. *Favor e melancolia: estudo sobre ‘A menina morta’ de Cornélio Penna*. São Paulo, Naskin: Edusp, 2010.
- Santiago, Silviano. “Posfácio”. In: Ramos, Graciliano. *Angústia*. Rio de Janeiro, Record, 2013.

Guilherme Zubaran de Azevedo é mestre em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2011) e doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (2016) com participação no programa Doutorado Sanduíche fomentado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Realizou estágio de Pós-Doutorado em Estudos Literários na UFMG (2017/2018). Tem experiência nas áreas de Literatura Brasileira, Teoria da Literatura, História do Brasil e História Cultural, atuando principalmente nos seguintes temas: Guimarães Rosa, Cornélio Penna, violência, biopolítica, comunidade, alteridade, memória, justiça.