

Fábio José dos Santos

***Linguagem, poesia e resistência em Vidas secas:
na origem, o poder de nomear***

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Alagoas, como requisito parcial para a obtenção de grau de Mestre em Letras (Área de concentração: Literatura Brasileira).

Orientador: Prof. Dr. Roberto Sarmiento Lima

Maceió
2008

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecária Responsável: Helena Cristina Pimentel do Vale

- S2371 Santos, Fábio José dos.
Linguagem, poesia e resistência em vidas secas : na origem, o poder de nomear / Fábio José dos santos. – Maceió, 2008.
116 f.
- Orientador: Roberto Sarmento Lima.
Dissertação (mestrado em Letras e Lingüística: Literatura) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística. Maceió, 2008.
- Bibliografia: f. 113-116.
1. Ramos, Graciliano, 1892-1953 – Crítica e interpretação. 2. Crítica literária.
3. Linguagem. 4. Poesia. I. Título.

CDU: 869.0(81).09

TERMO DE APROVAÇÃO

Aluno: Fábio José dos Santos

Título do trabalho: *Linguagem, poesia e resistência em Vidas secas: na origem, o poder de nomear*

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras (Literatura Brasileira), pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística, da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientador:



Prof. Dr. Roberto Sarmiento Lima (UFAL)

Examinadores:

Prof. Dr. Lourival Holanda (UFPE)



Profa. Dra. Gilda Vilela Brandão (UFAL)

Maceió, 12 de novembro de 2008.

Dedico este trabalho José e Maria, meus pais.

AGRADECIMENTOS

A Deus, à minha família, aos meus amigos, aos meus professores e ao meu orientador, porque estiveram ao meu lado; à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pelo auxílio recebido.

Deve-se escrever da mesma maneira como as lavadeiras lá de Alagoas fazem seu ofício. Elas começam com uma primeira lavada, molham a roupa suja na beira da lagoa ou do riacho, torcem o pano, molham-no novamente, voltam a torcer. Colocam o anil, ensaboam e torcem uma, duas vezes. Depois enxáguam, dão mais uma molhada, agora jogando a água com a mão. Batem o pano na laje ou na pedra limpa, e dão mais uma torcida e mais outra, torcem até não pingar do pano uma só gota. Somente depois de feito tudo isso é que elas dependuram a roupa lavada na corda ou no varal, para secar. Pois quem se mete a escrever devia fazer a mesma coisa. A palavra não foi feita para enfeitar, brilhar como ouro falso; a palavra foi feita para dizer.

(Graciliano Ramos)

RESUMO

Vidas secas é um romance em que a temática da seca, constituindo uma tônica da narrativa, situa-se para além da idéia de seca como fenômeno natural. Nos diversos planos de que se faz essa obra — espaço, tempo, personagens, linguagem —, vigora a mesma economia de recursos denunciadora do estado geral de carência. Fabiano e sua família, sem os meios necessários, mostram-se incapazes de transformar materialmente essa realidade, restando-lhes apenas a força para resistir à hostilidade natural e social que os oprime. Nosso objetivo é investigar o valor que a linguagem — um dos focos de atenção do romance — assume nesse cenário. Feita de gestos com o corpo, da produção de sons guturais inarticulados e da imitação dos barulhos da natureza, a linguagem do grupo encabeçado pelo vaqueiro, sendo relativamente eficiente no âmbito familiar, impede que a família seja ouvida num modelo de sociedade assentado sob o império da linguagem escrita, de onde o sertanejo, à margem do processo de letramento e, conseqüentemente, da partilha dos bens advindos dessa condição, é excluído e levado a um estado de isolamento social e geográfico. Todavia, sendo causa de fracasso social, a linguagem dessas personagens pode se converter em lugar de resistência simbólica e enfrentamento indireto e silencioso das forças opressoras, sobretudo porque nela reside a capacidade de os sujeitos re-significarem o mundo pelo poder de nomear, estratégia lingüística que, estando presente no mito bíblico da linguagem adamítica — a qual completou, pela nomeação dos seres, a criação de Deus —, atualiza-se na história por meio de uma “percepção primordial” lançada sobre a linguagem (BENJAMIN, 1984, 1992). Valendo-se desse apanágio lingüístico, as personagens de *Vidas secas* fazem da linguagem espaço de questionamento do real e palco privilegiado para a transformação simbólica do mundo por meio da poesia, o que nos permite compreender *Vidas secas* como um “romance de tensão transfigurada” (BOSI, 2003). Assim, à tentativa épica de descrever a realidade na sua rudeza e à insatisfação das personagens gerada pelo estar num mundo indiferente ao ideal de “homem total” (FISCHER, 1976), contrapõem-se, como forma de resistência, o desejo antropológicamente radicado de satisfazer as carências e a vontade poética de fundar um universo novo, regido pela experiência da vida possível. A teoria da linguagem de Walter Benjamin, de cunho mítico-filosófico, unida à teoria literária e às reflexões da fortuna crítica de Graciliano Ramos, ajudar-nos-á na compreensão do nosso objeto.

Palavras-chave: *Vidas secas*; linguagem; nomeação; poesia.

ABSTRACT

Vidas secas is a novel in which the theme of the drought, being a leading point in the narrative, is not restricted to the idea of drought as a natural phenomenon. In the various spheres of this work (space, time, characters, language), the same feeling of need is maintained. Fabiano and his family, bereft of the necessary means (for a decent survival), are unable to change their reality in a material way, remaining only the power to resist both to the aggressiveness of nature and of the society that oppresses them. Our aim in this work is investigating the value that language, which is one of the concerns of the novel, takes in the book. Constituted of body gestures, inarticulate guttural sounds and of the imitation of noises found in nature, the language that Fabiano's family possesses, which is relatively efficient in the family domain, is not satisfactory in a kind of society whose values are structured upon the written language, from where the "sertanejo", apart of the process of literacy and, consequently, of the share of goods derived from such condition of literacy, is rejected and taken to a state of social and geographical isolation. However, although their language is a reason for their "social failure", it can, nevertheless, be converted into a place of symbolical resistance and indirect and silent fight against oppressive forces, since it allows individuals to re-signify the world by the power of naming, a linguistic strategy that, being present in the biblical myth of Adam's language – which allowed the conclusion of God's creation in terms of naming creatures – makes itself historically concrete through a "percepção primordial" directed to the language (BENJAMIN, 1984, 1992). Making use of this power, the characters of *Vidas secas* convert the language into a space of questioning reality and a privileged stage towards a symbolical transformation of the world through poetic language, which allows us to comprehend this novel as a "romance de tensão transfigurada" (BOSI, 2003). Thus, the anthropologically embedded desire of satisfying the needs and the poetic will of creating a new universe, controlled by the experience of the possible life, is compared to an epic attempt of describing reality in its coarseness and the dissatisfaction of the characters, derived from living in a world which is indifferent to the ideal of "homem total" (FISCHER, 1976). Walter Benjamin's theory of language, the literary theory and criticism texts about Graciliano Ramos' work will help us to lead this research.

Key-words: *Vidas secas*; language; naming process; poetry.

SUMÁRIO

RESUMO	5
ABSTRACT	6
INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO I: <i>Vidas secas</i>: narrando o fracasso social da linguagem	15
1.1 <i>Nos limites de uma “linguagem familiar”</i>	16
1.2 <i>Comunicar-se: tarefa difícil!</i>	23
1.3 <i>A imposição social do silêncio</i>	31
CAPÍTULO II: Na origem de tudo, o poder de nomear: a posse do mundo pela posse da palavra	44
2.1 <i>A crença no poder mágico da linguagem</i>	47
2.1 <i>A luta pelos sentidos: resgatando o poder nomeador</i>	51
CAPÍTULO III: Um grito lírico no sertão: poesia e resistência em <i>Vidas secas</i>	73
3.1 <i>A arte como experiência da vida possível</i>	76
3.2 <i>Por uma teoria benjaminiana do poético (em <i>Vidas secas</i>)</i>	82
3.3 <i>A poesia das vidas secas: recriando o sertão na linguagem</i>	95
CONCLUSÃO	110
REFERÊNCIAS	113

INTRODUÇÃO

Uma crítica que se queira integral deixará de ser unilateralmente sociológica, psicológica ou lingüística, para utilizar livremente os elementos capazes de conduzir a uma interpretação coerente. Mas nada impede que o crítico ressalte o elemento da sua preferência, desde que o utilize como componente da estruturação da obra.¹

Um dos primeiros a estudar a produção literária de Graciliano Ramos, Álvaro Lins, para quem o romancista alagoano, “com uma fria impassibilidade”, “contempla a miséria humana de seus personagens”, em outubro de 1941, sustentou: “Em conjunto, a sua obra constitui uma sátira violenta e um panfleto furioso contra a humanidade.”² Na esteira desse pensamento, Sônia Brayner, em “Nota preliminar” escrita para introduzir a coletânea de ensaios dedicados a estudar a vida e a obra do escritor Graciliano Ramos, resumindo a visão da fortuna crítica desse romancista apresentada no livro, afirma que o “homem e o mundo de Graciliano Ramos expressam uma visão trágica do ser.”³ É forçoso reconhecer que a escritura de Graciliano é marcada por essa preocupação em revelar a dramaticidade da existência humana. Seus quatro romances não desmentem esta asserção, antes autorizam o pensamento segundo o qual “Graciliano persegue a última verdade do homem levado aos últimos limites da capacidade de suportar a existência”, uma vez que “a sua obra é, digamos assim, uma série de experiências de humilhação, de degradação, físicas, morais ou psicológicas”, como sustentou Monteiro,⁴ na mesma linha de pensamento de Carpeaux, que definiu os romances de Graciliano como “experimentos para acabar com o sonho de angústia que é a nossa vida.”⁵

¹ CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000. p. 9. – (Grandes nomes do pensamento brasileiro)

² LINS, Álvaro. Valores e miséria das vidas secas. In: RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 24. ed. 1970.

³ BRAYNER, Sônia. Nota preliminar. In: BRAYNER, Sônia. *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977, p. 12.

⁴ MONTEIRO, Adolfo Casais. O romance: teoria e crítica. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964. p. 166.

⁵ CARPEAUX, Otto Maria. Visão de Graciliano Ramos. In: BRAYNER, Sônia. *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977, p. 32.

Em *Vidas secas*, último de seus quatro romances, essa “visão trágica do ser” permanece, pois. Estamos diante de uma obra em que a sensação de desespero é levada ao extremo num mundo em que a natureza e a sociedade constituem forças hostis ao homem e à mulher do sertão nordestino. Impera nesse romance um estado geral de *secura* que, delineando-se do primeiro ao último capítulo, não se resume à falta de água (que gera a seca como fenômeno natural), mas estende-se aos diversos setores das vidas minguadas de Fabiano e sua família, cujos pedaços que nos chegam dão testemunho da situação de carência que o grupo enfrenta.

A representação estética dessa condição, estendendo-se do primeiro ao último capítulo do romance, não apenas conforma a narrativa no seu aspecto temático, mas também dita a maneira como os vários elementos estruturadores do gênero narrativo devem chegar até nós. É assim que a notação temporal, de uma forma bastante vaga, vai se delinear entre um período de seca, sucedido por um momento de relativa bonança (porque, mesmo com o advento da chuva, permanece no espírito das personagens o medo do retorno da seca, de modo que, assim, o tempo ruim está presente em todo o romance), o qual, depois, dá lugar ao retorno do clima árido, que faz o grupo fugir novamente. O espaço também reflete o quadro geral de *secura* dramatizado na obra. Tudo denota carência; os lugares, os objetos, e os cenários de morte expressivamente pintados servem bem para testemunhar os efeitos da seca no ambiente do sertão; e, mesmo nos momentos mais calmos, a situação de isolamento espacial que caracteriza a vida de cada uma das personagens denuncia a falta que reina na obra. Diga-se o mesmo da excessiva economia lingüística de que se vale o narrador para contar a trajetória dos retirantes em busca de sobrevivência; também ela testemunha a carência das “vidas secas”. Todos esses aspectos têm suscitado o olhar da crítica ao longo dos anos, motivo por que *Vidas secas* continua sendo objeto de atenção de diversos estudos realizados sob perspectivas teóricas e críticas variadas, estudos que, obviamente, estão longe de fornecer uma resposta definitiva sobre o referido romance.

Para nós, chama-nos atenção o fato de que, diante desse quadro exposto no romance, a linguagem também aparece como um problema. Sempre relacionada à existência da família de Fabiano, ela é focalizada constantemente em *Vidas secas*, de modo que chega mesmo a assumir lugar de destaque ao longo da narrativa. No início e no fim de cada conflito enfrentado pela família do vaqueiro Fabiano está a linguagem (ou a falta dela). Há, pois, certa centralidade da narrativa nesse aspecto,

o que nos desautoriza a julgá-lo elemento periférico no momento de compreender a obra. Não sendo assim, por que Graciliano insiste em mostrar o primitivismo lingüístico do grupo, ou a dificuldade, dentro da família e na relação com a sociedade, no estabelecimento da comunicação? Por que, nesse romance, na medida em que quer ser um meio de conhecer o mundo, a linguagem acaba por gerar desentendimento e castigo, como se dá com o menino mais velho? Por que, também, Fabiano a vê, a linguagem, ora como objeto de admiração, ora como causa de desconfiança? Por que, enfim, Sinha Vitória, no capítulo “Fuga”, sente a necessidade de *falar* com o marido, e mais, de *mentir*, afirmando que a realidade seca que expulsa o grupo não valia nada? Qual a relação desse problema com o universo que se abre no romance? Seria possível entender que, para as personagens de *Vidas secas*, o mundo está circunscrito nos limites e no alcance de sua linguagem? Qual é, então, o poder que tem a linguagem nesse romance? Partindo da hipótese de que, em *Vidas secas*, a linguagem é ao mesmo tempo lugar em que se materializa a impotência da família de Fabiano em face da realidade opressora e espaço de resistência por excelência, nosso objetivo aqui é analisar o valor que a linguagem assume na economia geral da obra.

A tendência, em *Vidas secas*, para a inscrição do conteúdo épico num ambiente onde as demarcações espaço-temporais praticamente inexistem, criando uma espécie de não-tempo e não-lugar primordiais, tendência que, aliada à situação das personagens em condições primevas de existência (algo que, entre outras conseqüências, resulta na aproximação, pela família de retirantes, daquele estágio original de vida, marcado pela presença do homem religioso, para quem as coisas do mundo, mais do que os sentidos aparentes do “real”, detêm, no seu nível mais profundo, um valor oculto mais autêntico e significativo, numa palavra, sagrado), nos autoriza a ver a discussão sobre a linguagem numa perspectiva mítica, problematizando sua relação com a linguagem adamítica das origens, a qual participa, pelo poder nomeador, da criação de Deus. Para a família de Fabiano, a linguagem, mais do que um meio de comunicação, detém um poder sobrenatural capaz de intervir na realidade.

Defenderemos, pois, a idéia segundo a qual a relação conflituosa das personagens com a linguagem — relação que está permeada de desejo e de aversão, uma vez que gera ao mesmo tempo dor e prazer —, não se esgota na constatação da insuficiência de um código lingüístico precário, da imposição social

do silêncio e da dificuldade de estabelecer comunicação aliada à vontade de se comunicar, drama *explícito* vivido pelo grupo, que merecerá nossa atenção; na origem e para além desses problemas aparentes, encontrar-se-ia outro, tácito: o *do poder de nomear as coisas e forjar o mundo*. Presente no mito bíblico das origens do mundo — que, segundo narra o *Gênesis*, foi criado pela palavra de Deus, o qual transmitiu ao homem a tarefa de nomear todas as criaturas e, assim, completar a criação —, o gesto nomeador constitui, de certo modo, o fundamento da apropriação do mundo pela linguagem em todos os tempos. Para as personagens de *Vidas secas*, veremos, a linguagem comporta, em certa medida, um poder mágico capaz de transformar, se não materialmente, ao menos simbolicamente a realidade. Sua história se confunde, portanto, com a história de uma busca: a da palavra que seja capaz de dar nome às coisas, o que significa, em última análise, fundar uma existência nova.

O que dá fundamento a essa busca pelo poder da palavra é o desejo que as personagens têm de resistir às situações de opressão que permeiam seu cotidiano. De fato, o universo que se abre em *Vidas secas* não se resume ao drama da seca; diante de toda a realidade de carências, faz-se presente a força da luta e da resistência, sem a qual as personagens estariam em permanente estado de imobilidade. Ao lado da seca que tange os desvalidos e do despotismo das figuras do mando (sintetizadas no soldado amarelo e no patrão) ergue-se, pois, a capacidade do sertanejo de resistir a essa realidade hostil. Não basta constatar no romance o aspecto trágico da vida humana, que aí é levada às mais duras situações de humilhação e degradação, mas é importante também vislumbrar a *capacidade de resistência* experimentada pelas personagens, capacidade que, segundo entendemos, se torna uma das molas condutoras da ação narrativa. O que alimenta a marcha do grupo encabeçado por Fabiano nas retiradas motivadas pela situação extrema de sofrimento e, conseqüentemente, pela busca de melhores condições de existência, é a necessidade de resistir. Em *Vidas secas*, a resistência é, pois, força motriz. A condição de opressão experimentada pela família de Fabiano, unida ao seu impulso no sentido de resistir e sobreviver a essa situação dramática, mais do que duas forças que se antagonizam no plano temático, constituem, assim,

categorias estéticas fundantes da obra.⁶ Neste trabalho, essa luta pela resistência será investigada sob o ponto de vista da linguagem.

As reflexões de Walter Benjamin sobre a origem e a natureza da linguagem, que podem ser encontradas em momentos diferentes de sua produção, nos ajudarão a realizar essa leitura. Recorremos, principalmente, ao ensaio *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana* e ao texto introdutório à análise da *Origem do drama barroco alemão*, onde está disposta a teoria benjaminiana das idéias, na qual o autor retoma alguns temas de sua teoria da linguagem. Estudiosos da obra de Benjamin, como Jeanne Marie Gagnebin, Leandro Konder e Sérgio Paulo Rouanet, já se referiram a essa ligação entre os textos do autor. Com base nessa

⁶ Alguns críticos deixam claro que o romance *Vidas secas* não se constrói somente da visão do desespero dos retirantes que sobrevivem no sertão castigado pela seca, mas narra também o modo como as personagens, lutando, resistem a todas as adversidades, mantendo sempre a esperança viva. Para Wilson Martins, por exemplo, *Vidas secas*, “livro que seria aparentemente o mais desesperado, porque preso à fatalidade implacável de uma natureza torturadora, termina como numa aurora, a felicidade e o conforto surgindo aos personagens em plena caminhada na poeira calcinada pelas secas e pelos sofrimentos. [...] Todos os livros do Sr. Graciliano Ramos terminam na desgraça irremediável, menos *Vidas secas* cujos personagens sabem tirar da maior desgraça o alimento para as suas esperanças. Uma suave luz de poesia difunde-se pelas últimas páginas de *Vidas secas*.” (MARTINS, Wilson. Graciliano Ramos, o Cristo e o Grande Inquisidor. In: BRAYNER, Sônia. *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977, p. 42. Grifo nosso). Na opinião de Nelly Coelho, em *Vidas secas*, “tudo em torno ao homem parece conspirar para destruí-lo; mas inexplicavelmente, ele a tudo resiste, faz de sua fraqueza a força que vende pela resistência passiva.” (COELHO, Nelly Novaes. Solidão e luta em Graciliano Ramos. In: BRAYNER, Sônia. *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977, p. 68.). Carlos Nelson Coutinho também observou esse aspecto, sustentando que apesar “da passividade exterior (da não execução de seus ‘planos’), em nenhum momento Fabiano desiste de lutar, de resistir ao mundo hostil, de buscar uma realização humana que o arranque da condição de animal e o conduza a um mínimo de dignidade que torne possível uma vida realmente humana. O conteúdo de seu *inconformismo* – a força ‘demoníaca’ que o impele para frente, mantendo tempo viva a esperança – não é a complexa busca de valores (individualistas ou comunitários) que caracteriza o romance do capitalismo evoluído: é a manifestação imediata do que há de mais elementar no homem, o seu *desejo de viver*.” (COUTINHO, Carlos Nelson. Graciliano Ramos. In: BRAYNER, Sônia. *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977, p. 107. Grifo do autor). E Caccese: em *Vidas secas*, observamos “o problema cruciante da seca que assola o Nordeste e as implicações sociais da questão – deformação da estrutura social, deficiências do governo. Mas, *mais importante que tudo isso não é o homem que nos interessa, nessa luta heróica contra o meio avassalador?*” (CACCESE, Neusa Pinsard. “Vidas secas”: romance e fita. In: BRAYNER, Sônia. *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977, p. 163. Grifo nosso). Chamamos atenção para o fato de que essa contradição já se faz presente no próprio título do romance, o qual, só aparentemente, se resume na palavra “seca”. O substantivo e o adjetivo que compõem o nome do romance *Vidas secas* já nos dão a indicação de que duas realidades opostas, “vidas” e “secas”, se juntam para compor uma unidade. A metáfora constituída dessas duas palavras não quer apenas apontar para a situação geral de *secura* que, sendo de ordem natural, caracteriza também a ausência de outros bens igualmente necessários (justiça, linguagem, propriedades etc.); essa metáfora é também, e sobretudo, uma sugestão da contradição fundamental da trama, qual seja, diante de toda a situação de carência, a vida teima em subsistir. Eis aí: as vidas são secas, mas na seca há vida. *Vidas secas* não estaciona, portanto, na ratificação do estado de opressão, detendo-se na narração das fendas sentidas pela experiência da seca e pela injustiça dos que podem mandar; a obra não se esgota na afirmação da tragicidade da vida sertaneja, mas revela outro aspecto dessa tragédia: o desejo que as personagens têm de permanecer vivas, que é, como dissemos, força motora do romance. E esse desejo é manifesto na linguagem, como tentaremos mostrar aqui.

relação, recorreremos também, na última parte deste trabalho, a outros textos do mesmo autor — muito embora não seja a linguagem seu foco de interesse — para tentar compreender nosso objeto.

Nosso trabalho está dividido em três capítulos. No primeiro deles, discutiremos a relação das personagens de *Vidas secas* com a linguagem como fenômeno social, pondo em destaque sua impotência ou fracasso diante da linguagem do outro, o sujeito “civilizado” e letrado. Caracterizada pela utilização de recursos primitivos para se fazer compreendida, a linguagem do grupo, se, às vezes, permite a comunicação intrafamiliar, mostra-se insuficiente num contexto sociocultural mais amplo, estando aí fadada ao fracasso. Carentes de uma linguagem que possibilite o diálogo, Fabiano e sua família são impelidos ao monólogo. Além disso, a submissão do grupo às figuras mando determina, no plano da linguagem, o silêncio social de suas vozes.

No segundo capítulo, já entrando no referencial teórico benjaminiano, analisaremos a busca das personagens pelo poder nomeador das origens. Na linguagem, mais especificamente na palavra, onde se concentra a tensão social verificada em toda a narrativa, Fabiano e os seus lutam para subverter simbolicamente a realidade de opressão em que vivem. Sua crença no poder mágico da linguagem sobre o mundo, que, conforme veremos, tem a ver com o pensamento segundo o qual nomear as coisas é conferir a elas a existência, leva-os a buscar na força da palavra a ferramenta para lutar pelos sentidos do mundo.

Por fim, no terceiro capítulo, defenderemos que as personagens de *Vidas secas* encontram na poesia o lugar por excelência da resistência. Derivada do poder nomeador — que arranca da linguagem, pela “percepção primordial” (BENJAMIN), o momento único e sagrado escondido na história, reino do profano — a linguagem como o espaço da resistência é caminho para a intromissão da plenitude da visão lírica na secura da objetividade épica. Com base em alguns conceitos caros ao pensamento de Benjamin (conceitos presentes não apenas na sua fase, digamos, teológica, mas também, com ligeiras transformações, na sua fase materialista), defenderemos aí uma teoria benjaminiana do poético em *Vidas secas*, sustentando que das ruínas do mundo decaído surgem, na linguagem, os sentidos escondidos do mundo, assim como das ruínas de uma realidade sertaneja de morte emerge a força transgressora do fingimento poético.

Dessa forma, nosso trabalho deverá mostrar-nos que *Vidas secas* pode muito bem ser lido como um “romance de tensão transfigurada”, expressão de Alfredo Bosi, de *História concisa da literatura brasileira*, para designar os romances em que a tensão entre o homem e seu meio, não sendo vivida no plano material, é transfigurada metafísica ou miticamente, processo em que a poesia tende a se manifestar no universo da prosa. Sustentamos, aqui, que essa força transfiguradora, no romance, está associada à problemática a que vimos aludindo sobre a linguagem. Não se trata, pois, de mero experimentalismo do autor, mas decorre de uma necessidade estética.

A utilização que faremos dos textos de Walter Benjamin, os quais constituirão o referencial teórico fundamental de nossa investigação, não exclui a presença, necessária, da teoria literária. A recorrência a textos da teoria da literatura, além de nos permitir adentrar com mais propriedade no texto, deverá ajudar-nos a manter nosso trabalho centrado num olhar crítico-literário (e não sociológico ou filosófico, por exemplo) sobre a obra. Da mesma forma, na medida em que se fizerem necessários, alguns textos da fortuna crítica de Graciliano Ramos serão solicitados para nos auxiliar na compreensão de nosso objeto.

CAPÍTULO I

***Vidas secas*: narrando o fracasso social da linguagem**

*Vidas secas*⁷ é um romance que dramatiza o sentimento de carência a que estão sujeitas, nos diferentes planos da existência humana, as vidas que subsistem numa região castigada pela regularidade dos ciclos da seca. A sensação de falta se estabelece, pois, para além da ausência de água: toca o âmbito da vida social e psicológica das personagens; sua carência, assim, é a um só tempo de ordem espiritual e material. Ciente disto, o leitor não irá estranhar a recorrência, no romance, de uma preocupação de seu autor quando parece querer problematizar, por exemplo, uma carência de natureza lingüística, a partir da qual acaba questionando em que consiste a linguagem, quais as características que ela pode assumir, qual o seu valor nas relações interpessoais, para que ela serve etc. Um fenômeno que fica evidente em toda esta problemática — que assume um papel importante na narrativa, dada sua relação com a temática central das fissuras causadas pelo estado geral de *secura*, configuradora do *leitmotiv* da obra —, é a carência de uma linguagem socialmente valente experimentada pela família de Fabiano, núcleo de atenção da trama de *Vidas secas*. Sob aspectos diversos, a história de vida de cada uma dessas personagens se confunde com a história de como sua a linguagem é insuficiente, principalmente quando está direcionada ao seu uso social, o qual exige, para o bom funcionamento, a apropriação de regras lingüísticas e extralingüísticas decorrentes das convenções necessárias para o uso de uma linguagem socialmente aceita.

Como se caracteriza a linguagem da família do grupo encabeçado por Fabiano? Qual o alcance de sua linguagem relativamente à comunicação com o outro? Qual a origem de sua mudez em face da sociedade letrada? Essas perguntas nos levarão a investigar no romance: 1) o fato de as personagens se encontrarem num estágio primitivo no que tange à utilização da linguagem. Elas se comunicam através de onomatopéias, sons guturais e gestos, ora devido ao fato de usarem uma

⁷ RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 97. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005. A partir de agora, as citações que faremos desse romance serão abreviadas da seguinte forma: Vs, mais o número da página.

língua que surge como imitação dos sons da natureza, ora porque sua linguagem decorre de um reflexo instintivo, e está, assim, mais próxima de uma atitude derivada de um ímpeto emocional do que de uma resposta que passa pelo uso da razão; 2) a precariedade na capacidade de comunicar as idéias: as palavras não vêm à boca; as idéias presentes na mente não se associam, impossibilitando o encadeamento necessário para a ordenação sintática das palavras; ou, ainda, a constatação da personagem de que seu modo de falar está aquém daquele próprio das pessoas da cidade, que se valem de “palavras compridas e difíceis”, força-a a permanecer em estado de mudez — o que nos permite pensar, ainda, que o silêncio a que estão sujeitas as personagens não decorre tanto de uma incapacidade interna, mas de uma imposição externa aos sujeitos: a sociedade obriga que as falas dos retirantes silenciem; e 3) o silêncio socialmente imposto a que são compelidas as personagens, com a finalidade expressa ou velada de não desestabilizar a ordem garantida pelas vozes dos que são autorizados a mandar, contribui para que elas permaneçam sem falar, reforçando a idéia de uma carência generalizada no romance.

Neste capítulo, lançaremos um olhar crítico sobre esta problemática, seguindo sempre uma mesma linha de raciocínio, qual seja, a de que, em *Vidas secas*, de uma forma geral vigora o pressuposto segundo o qual a linguagem dirigida a um fim social mais amplo do que o ambiente familiar está fadada ao fracasso, assim como estão sujeitos ao desvirtuamento todos os valores humanos submetidos àquele tipo de realidade enfocada no romance, como, por exemplo, a justiça, os laços familiares e comunitários e a dignidade humana, de um lado, e a justa retribuição do trabalho e a igual possibilidade de possuir os bens materiais, de outro.

1.1 Nos limites de uma “linguagem familiar”

O narrador de *Vidas secas* insiste em mostrar como as personagens desse romance encontram-se num estado rudimentar de existência, aspecto que marca os diversos âmbitos de suas vidas. Opostas sempre à idéia de civilização, é comum

encontrarmos passagens em que as personagens chegam mesmo a ser comparadas aos animais. No âmbito da linguagem, a tendência a ver a família de Fabiano como uma espécie de grupo familiar primevo se repete. Ficamos sabendo que as personagens se valem de sons guturais desarticulados para exprimir seus desejos — à semelhança dos animais —, falam através de onomatopéias, reproduzindo os sons da natureza que as rodeia, e se comunicam através de gestos com o corpo. Essa linguagem do grupo marca bem a diferença que há entre a vida no campo e vida na cidade. Nesta, a linguagem não é feita de gestos e de sons inarticulados, é resultado de convenções, motivo pelo qual o alcance da linguagem das personagens de *Vidas secas* ser praticamente restrito ao nível intrafamiliar.

Diz-nos Aristóteles, na *Poética*, que a imitação é inerente à natureza humana. Por meio da ação de imitar, que causa prazer, o homem é capaz de aprender os primeiros conhecimentos.⁸ De alguma forma, esse pensamento ecoa em *Vidas secas*. A necessidade de imitar é comum na atitude das personagens desse romance, principalmente no que tange ao uso da linguagem. Ao que parece, a linguagem das crianças, sobretudo, está numa dependência maior dessa faculdade. É o que acontece com o menino mais novo e o menino mais velho. O primeiro, querendo ser igual a Fabiano, imita em tudo a ação do vaqueiro ao montar a égua alazã: “Rodeou o chiqueiro, mexendo-se como um urubu, *arremedando* Fabiano.”⁹ Em seguida, começou a “*berrar, imitando as cabras, chamando o irmão e a cachorra*. Não obtendo resultado, indignou-se. Ia mostrar aos dois uma proeza, voltariam para casa espantados.”¹⁰ Como vemos, nos dois momentos, o menino mais novo valeu-se do mimetismo: primeiro, para ser como Fabiano; em seguida, para chamar o irmão e a cachorra. Nos dois casos, a idéia de que por meio da imitação se exerce um poder sobre a realidade.

É o menino mais velho quem dá o testemunho de que a imitação é uma espécie de caminho natural para a aquisição da linguagem. O narrador afirma, como que tomando parte na hipótese da origem mimética da linguagem: “Como não sabia falar direito, o menino balbuciava expressões complicadas, *repetia as sílabas*,

⁸ Cf. ARISTÓTELES. *Arte poética*. São Paulo: Nova Cultural, 2000, p. 40.

⁹ Vs, p. 50. Grifo nosso.

¹⁰ Vs, p. 51. Grifo nosso.

*imitava os berros dos animais, o barulho do vento, o som dos galhos que rangiam na catinga, roçando-se.*¹¹

Para Fischer, a ação de imitar, sobretudo o barulho da natureza, estaria presente na origem da linguagem; ao ir-se familiarizando com os objetos, o homem foi designando-os com nomes tomados à natureza, “*imitando a natureza tanto quanto lhe era possível em seus sons*”.¹² Como as personagens de *Vidas secas* vivem em condições que as afastam da moderna forma de existência, o que as situa num estágio de vida pouco desenvolvido, nada mais natural do que a sua linguagem apresentar traços característicos de uma linguagem original. Citando Mauthner, Fischer afirmou que, no princípio, a linguagem tinha na imitação um elemento essencial: “Não somente os sons reflexos (de alegria, de dor, de surpresa, etc.) como também outros sons naturais são imitados na linguagem.”¹³ Mesmo quando se passou de uma linguagem constituída somente de sons inarticulados para uma linguagem composta já de palavras, manteve-se o vínculo através do mimetismo, ainda que de maneira convencional. A onomatopéia talvez é o resultado mais evidente desse processo. Fischer sustenta que

Toda onomatopéia é, na realidade, matéria de signos e metáforas. Em tais metáforas é freqüente uma concordância misteriosa com coisas reais, de maneira a fazer *lembrar* por meio delas o relâmpago, o trovão, a morte, etc.¹⁴

Se atentarmos bem, veremos em ambas as situações, tanto a verificada no capítulo “O menino mais novo” quanto a que é narrada no capítulo “O menino mais velho”, a finalidade para a qual a linguagem mimética tende não é alcançada: com o berro através do qual o menino mais novo imitava as cabras, procurando chamar atenção do irmão e de Baleia, não se obteve resultado, como vimos acima; quanto ao menino mais velho, que “acomodou nas pernas a cabeça da cachorra, pôs-se a contar baixinho uma história”, também ele não teve êxito na sua empreitada, porque o balbucio das expressões complicadas, as sílabas repetidas e a imitação dos berros dos animais, do barulho do vento e do som dos galhos rangendo na catinga resultavam do fato de ele não saber falar direito, segundo atesta o narrador.

¹¹ Vs, p. 59. Grifo nosso.

¹² FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. 5. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976, p. 31. Grifo nosso.

¹³ *Idem, ibidem*, p. 34.

¹⁴ *Idem, ibidem*, loc. cit. Grifo do autor.

Fabiano se encontra numa situação semelhante:

Vivia longe dos homens, só se dava bem com animais. [...] Montado, confundia-se com o cavalo, grudava-se a ele. E falava uma linguagem cantada, monossilábica e gutural, que o companheiro entendia. [...] Às vezes *utilizava nas relações com as pessoas a mesma língua com que se dirigia aos brutos – exclamações, onomatopéias*. Na verdade, falava pouco.¹⁵

No caso de Fabiano, é ao isolamento sociogeográfico que se deve a sua inabilidade lingüística, devido à qual precisa recorrer a uma linguagem imitativa, onomatopaica, por meio da qual lida com os bichos no campo.¹⁶ Se, por um lado, esse tipo de linguagem funciona em certas situações, como, por exemplo, no trato com os animais e na relação intrafamiliar do grupo, por outro, é causa de constrangimento e incompreensão quando a interação se dá entre os moradores do campo e a gente da cidade. A mera imitação não funciona quando o que se espera, no caso da comunicação social, é uma linguagem resultante de convenções. Em parte, é por lhe faltar esse tipo de linguagem socialmente aceita que Fabiano não consegue defender-se do abuso de autoridade do soldado amarelo ou das acusações que lhe dirigiram na cadeia, ou, também, aparelhar-se para a partilha com o patrão. Viver longe dos homens impede o vaqueiro de conhecer e usar uma linguagem que lhe possibilite isso; resta ao menos a capacidade de se comunicar bem com os brutos, que compreendem e obedecem as exclamações e onomatopéias a eles dirigidas.

Como dissemos acima, os gestos corporais e a expressão através de sons guturais inarticulados também caracterizam o primitivismo lingüístico das personagens de *Vidas secas*. No primeiro capítulo do romance, Sinha Vitória, para apontar o caminho ao marido, “*estirou o beijo* indicando vagamente uma direção e *afirmou com alguns sons guturais* que estavam perto” e antes de continuar a caminhada, “*lançou de novo a interjeição gutural*, designou os juazeiros invisíveis.”¹⁷ A recorrência ao gesto para comunicar, associada ao uso inarticulado da voz pela comunicação através de sons guturais, aponta para o nível pouco desenvolvido de

¹⁵ Vs, p. 20. Grifo nosso.

¹⁶ Com isso, vemos bem que, no tocante à linguagem, a necessidade de imitar em *Vidas secas* não está restrita à aquisição da linguagem pela criança (o que nos faria pensar que o processo é natural, porque permanece numa sociedade letrada), mas tem a ver com o meio social em que vivem as personagens.

¹⁷ Vs, p. 10-11. Grifo nosso.

linguagem característico não somente da fala de Sinha Vitória, mas de toda a família. Esta idéia, repetida ao longo da narrativa, estaria de alguma forma dialogando com aquele pensamento de Rousseau segundo o qual a origem da linguagem humana se encontraria no recurso aos gestos com o corpo e à emissão de sons vocais.

No *Ensaio sobre a origem das línguas*, Rousseau¹⁸ sustentou que a necessidade de comunicar os pensamentos e sentimentos levou o homem a procurar um meio apropriado para fazê-lo, encontrando nos movimentos do corpo e na utilização da voz essa possibilidade, ambos instrumentos sensíveis de que se apropria o locutor para agir sobre os sentidos do seu interlocutor. Rousseau considera esses dois instrumentos naturais ao ser humano, distinguindo o gesto da voz pelo fato de o primeiro estar menos associado à necessidade de convenções. Além disso, para o autor, há mais facilidade na comunicação através de gestos do que na utilização da voz. Os gestos se valem de formas, as quais existem em maior quantidade que os sons, sendo mais expressivas e capazes de comunicar em menor tempo que o exigido pelo uso da voz. A julgar pelo testemunho de Fabiano e Sinha Vitória, a compreensão de Rousseau encontra um eco em *Vidas secas*: para o vaqueiro, o “único vivente que o compreendia era a mulher. Nem precisava falar: bastavam os gestos.”¹⁹

É evidente que esse primitivismo lingüístico da família de Fabiano está associado à sua condição de isolamento social e geográfico que, em princípio, afasta-a parcialmente das convenções, mais eficazes na vida socialmente organizada. E o grupo encabeçado pelo vaqueiro, à medida que se distancia de uma existência caracterizada pelo progresso nos diversos setores da vida social e da civilização,²⁰ fechando-se numa espécie de comunidade inicial, acaba por se isolar num modelo de vida caracterizado pela precariedade dos meios de subsistência, o que pressupõe também uma faculdade lingüística pouco desenvolvida. Segundo

¹⁸ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Tradução de Fulvia M. L. Moretto. 2. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

¹⁹ Vs, p. 98.

²⁰ Coutinho, sustentando que a obra romanesca graciliana “abarca o inteiro processo de formação da realidade brasileira contemporânea, em suas íntimas e essenciais determinações”, afirmou que, em *Vidas secas*, Graciliano “nos apresenta um setor da realidade brasileira que ainda não fora (ou fora apenas em proporções mínimas) penetrado pelos elementos capitalistas, em sua forma moderna: a realidade agropastoril da região nordeste assolada pelas secas.” (COUTINHO, Carlos Nelson. Graciliano Ramos. In: BRAYNER, Sônia. *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977, p. 73 e 104.)

Rousseau, nos “primeiros tempos, os homens dispersos sobre a face da terra tinham como sociedade apenas a da família, como leis apenas as da natureza, como língua apenas o gesto e alguns sons inarticulados”.²¹

O fato é que, por detrás da compreensão do suposto estado inicial no âmbito da linguagem, está o pensamento segundo o qual o homem primitivo acha-se livre da corrupção da vida em sociedade e mais sujeito às necessidades instintivas, aos arroubos da emoção, menos do que está predisposto ao pensamento racional; e tudo isto fica evidente no modo como ele utiliza a linguagem. Sua linguagem tende a ser mais emotiva e reflexiva: o gesto e a voz são como que uma resposta instintiva aos estímulos que lhe chegam interior ou exteriormente, como a linguagem de um animal irracional. No momento em que Fabiano, no capítulo “Mudança”, avista um canto de cerca; diz o narrador que isto “encheu-o de esperança de achar comida, sentiu desejo de cantar.”²² Observamos que o uso da linguagem surge aí como uma resposta emotiva a um estímulo: a esperança de achar comida (nada mais primitivo!), que despertou o desejo de cantar. Para mostrar a semelhança da fala de Fabiano com a voz do bicho, o narrador chega a dizer que sua “voz saiu-lhe rouca, medonha”.²³

Contudo, enquanto se mantêm lançando mão de uma linguagem pouco articulada, mais próxima da língua dos bichos, Fabiano e os seus conservam-se distantes da perversão que a linguagem dos homens provoca. Se concordarmos com Rousseau, que vê, na apropriação da linguagem da sociedade — que é uma “língua de convenção” —, um caminho para a corrupção do gênero humano, entenderemos por que o vaqueiro, ao mesmo tempo em que “admirava as palavras compridas e difíceis da gente da cidade”, julgava-as “inúteis e perigosas”. Para Rousseau, ao progresso no uso da linguagem vocal corresponde igual progresso tanto no bem quanto no mal.²⁴ Era esse receio da linguagem da gente da cidade que fazia Fabiano repreender seus filhos ao tentar usá-la, principalmente para fazer perguntas. À possibilidade de despertar as punições advindas da “língua de convenção” Fabiano preferia treinar os meninos para compreenderem os estímulos provocados pelos gestos do corpo e pela reprodução dos sons da natureza:

²¹ ROUSSEAU, 2003, p. 127.

²² Vs, p. 12.

²³ Vs, p. 12.

²⁴ ROUSSEAU, *op. cit.*, p. 104.

[...] Bateu palmas:

- Eco! Eco!

Baleia voou de novo entre as macambiras, inutilmente. As crianças divertiram-se, e o espírito de Fabiano se destoldou. *Aquilo é que estava certo*. Baleia não podia achar a novilha num banco de macambira, mas *era conveniente que os meninos se acostumassem ao exercício fácil – bater palmas, expandir-se em gritaria, seguindo os movimentos do animal*. [...] ²⁵

A mesma linguagem que caracterizava a interação entre Fabiano e Baleia, adotada também na relação com os filhos, era empregada pelo vaqueiro nas conversas com os amigos, que se encontravam numa posição semelhante à sua. No capítulo “Festa”, o narrador afirma que se Fabiano “encontrasse um conhecido, iria chamá-lo para a calçada, abraçá-lo, sorrir, bater palmas. Depois falaria sobre gado.”²⁶ Todas estas expansões com o corpo — que não se diferenciam muito dos gestos realizados pela cachorra Baleia, a qual, no capítulo “Fabiano”, respondeu aos estalos de dedos do dono saltando na sua frente e lambendo-lhe as mãos grossas e cabeludas, e, no capítulo “Sinha Vitória”, desejou comunicar-se com a dona através de saltos curtos — servem apenas para manifestar ou provocar reações imediatas; no momento em que apenas o gesto não basta, quando necessita empregar uma linguagem mais elaborada, Fabiano se vê inabilitado para isso, como ocorre no capítulo “Cadeia”, no qual ensaia falar como a gente da cidade, tentando elaborar inclusive frases com uma sintaxe mais complexa,

- Como é, camarada? Vamos jogar um trinta-e-um lá dentro?

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

- Isto é. Vamos e não vamos. Quer dizer. Enfim, contanto, etc. É conforme.²⁷

e acaba se dando mal.

A diferença que há entre a família de Fabiano e a gente da cidade pressupõe essas diferenças entre uma linguagem própria do indivíduo isolado do mundo, que precisa recorrer aos gestos, aos sons guturais e à imitação para se fazer entendido, e uma linguagem característica do homem “civilizado”, que, por estar inserido na vida em sociedade, obedece às convenções que tal condição impõe, inclusive

²⁵ Vs, p. 21. Grifo nosso.

²⁶ Vs, p. 77.

²⁷ Vs, p. 28.

aquelas relativas à linguagem. Sendo assim, se, por um lado, Fabiano, a esposa e os filhos conseguem se comunicar usando uma linguagem que em tudo denuncia o estágio primitivo em que se encontram, por outro lado, quando tentam se expressar numa situação de comunicação socialmente mais ampla, verificam a impossibilidade de fazê-lo, porque sua linguagem, incapacitada para esse fim, tende a falhar.

1.2 Comunicar-se: tarefa difícil!

A trajetória das personagens de *Vidas secas* é marcada não apenas pela luta no sentido de resistir aos efeitos da seca e à opressão social, mas também pela dificuldade que têm de estabelecer comunicação com o outro. Por vezes encontramos-as às voltas com a necessidade de se comunicar, sem, contudo serem capazes de completar o processo com eficiência, o que, em certos momentos, impede a comunicação de acontecer. E aqui não se trata apenas de uma dificuldade resultante do primitivismo lingüístico acima apresentado, embora também esse aspecto contribua para o malogro na comunicação — se fosse essa a única causa, afirmaríamos que a deficiência na comunicação se devia somente à insuficiência do código —; contudo, para além dessa razão, legítima, notamos outros fatores, de ordem extralingüística, que impedem a comunicação de fazer todo o percurso necessário para que a mensagem *se torne de fato comum* entre os interlocutores envolvidos no processo comunicativo.²⁸

Em *Vidas secas*, por diferentes razões, esse processo acaba por não se concretizar ou, no máximo, realizar-se de uma forma precária, de modo que a ação de comunicar termina não produzindo o efeito esperado. Na discussão do tópico

²⁸ O que estamos dizendo é que a falha na comunicação das personagens não está condicionada somente à deficiência daqueles elementos que, segundo Jakobson, integram o processo de comunicação (remetente, mensagem, destinatário, contexto, contato e código). (cf. JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, [197-] p. 122-123) Há, no caso de *Vidas secas*, a intervenção de outros fatores, externos, de ordem social, psicológica e ideológica, os quais não são contemplados pela teoria de Jakobson, mas que interferem na comunicação do grupo. Por isso, a utilização, aqui, de palavras como “código”, “mensagem” ou outras que, porventura, fazem parte do esquema jakobsoniano não significa uma adesão a essa teoria para explicar o fenômeno que ora investigamos.

anterior já vimos como o código utilizado pelas personagens configura um problema: sua linguagem através de onomatopéias, gestos e sons guturais não é polivalente, mas, pelo contrário, restringe o campo de possibilidades de elas obterem, através da linguagem, aquilo que desejam. Resta ver que outros motivos contribuem para a precariedade da comunicação presente no romance.

Sabemos que a família de Fabiano falava pouco, mesmo nas relações intrafamiliares. Segundo o narrador, era este o motivo por que o papagaio morto durante a caminhada sob o clima seco era mudo. Os capítulos “Mudança” e “Fuga”, respectivamente o primeiro e o último, dão indicações claras desse silêncio comum às personagens. Naquele: “E a viagem prosseguiu, mais lenta, mais arrastada, *num silêncio grande*.”;²⁹ neste: “Desceram a ladeira, atravessaram o rio seco, tomaram rumo para o sul. Com a fresca da madrugada, andaram bastante, *em silêncio*, quatro sombras no caminho estreito coberto de seixos miúdos [...]”³⁰ De fato, entre os membros da família, a comunicação parece constituir uma atividade de difícil execução. O primeiro exemplo disso é verificado na cena que abre o romance, em que, durante a marcha do grupo, o menino mais velho põe-se a chorar e se senta no chão, atrasando a caminhada:

— 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.³¹

Embora, à primeira vista, o episódio acima não pareça configurar uma situação típica de comunicação, temos claramente aí presentes todos elementos que, segundo Jakobson, constituem um evento comunicativo: há um *remetente* (Fabiano) dirigindo uma *mensagem contextualizada* para um *destinatário* (o menino mais velho) através de um *código* (na verdade, dois códigos: a língua, valendo-se, para a ordem, de um verbo no imperativo, e os gestos, as pancadas, modo não-verbal de exprimir a mesma mensagem), envolvidos num *canal físico*, e os sujeitos participantes da situação de comunicação encontram-se um na presença do outro. O

²⁹ Vs, p. 11. Grifo nosso.

³⁰ Vs, p. 118. Grifo nosso.

³¹ Vs, p. 9-10. Grifo nosso.

fato é que, ainda que todos esses elementos estivessem presentes, Fabiano “não obteve resultado”, porque, neste caso, a mensagem não resultou no efeito esperado, que seria a obediência da criança à ordem do pai, o que o fez repetir a ordem (— “Anda, excomungado.”), a qual terminou com um novo insucesso, obrigando-o a mudar de tática para chegar ao objetivo pretendido: “[Fabiano] Entregou a espingarda a Sinha Vitória, pôs o filho no cangote, levantou-se, agarrou os bracinhos que lhe caíam sobre o peito, moles, finos como cambitos.”³² Ele foi, portanto obrigado a realizar de outra maneira aquilo que não conseguiu fazer pelas vias da comunicação. Por razões de ordem externa à linguagem (que é social) — psicológicas e sociológicas —, dá-se o fracasso comunicativo.

Mais adiante, no capítulo “Fabiano”, é a criança que dirige a fala ao pai, resultando no mesmo insucesso:

Uma das crianças aproximou-se, perguntou-lhe qualquer coisa. Fabiano parou, franziu a testa, esperou de boca aberta a repetição da pergunta. Não percebendo o que o filho desejava, repreendeu-o. O menino estava ficando muito curioso, muito enxerido. Se continuasse assim, metido com o que não era da conta dele, como iria acabar? Repeliu-o, vexado:

- Esses capetas têm idéias...

Não completou o pensamento, mas achou que aquilo estava errado.³³

Há, como vemos, a repetição de uma mesma idéia que distingue claramente a falência na comunicação intrafamiliar: por alguma razão, o pressuposto de todo ato comunicativo — que é tornar o objeto da comunicação, a mensagem, comum, estabelecendo um contato desde um interlocutor até o outro³⁴ — estanca, impossibilitado de completar seu percurso. Lá, Fabiano não “obteve o resultado” que esperava lançando as ordens ao filho; aqui, o vaqueiro não “percebeu o que filho

³² Vs, p. 11.

³³ Vs, p. 20.

³⁴ Cf. Dentre algumas acepções para o verbete “comunicação”, o Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa associa a tal vocábulo a “capacidade de trocar ou discutir idéias, de dialogar, de conversar, com vista ao bom entendimento entre pessoas”. Para o verbo “comunicar” o dicionário apresenta, por exemplo, os seguintes conceitos: “Fazer saber; tornar comum, participar [...] Pôr em contato ou em relação; estabelecer comunicação entre; ligar, unir [...] Estabelecer comunicação, entendimento, conversação, convívio”. (Cf. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 3. ed. Curitiba: Positivo, 2004, p. 513.) No romance *Vidas secas*, o que parece constituir uma situação de comunicação configura-se sempre uma antítese dessa idéia de comunicação apresentada no dicionário. Toda situação de comunicação da qual Fabiano e/ou sua família são protagonistas resulta, com freqüência em *desconhecimento*, *desentendimento*, *ambigüidades* e *monólogos*, que, como vemos, justificam-se sociologicamente.

desejava”; nos dois casos, a repreensão surge como solução para resolver um problema que, num primeiro momento, seria dissolvido se houvesse, através da comunicação, entendimento entre os interlocutores. A história se dá de modo semelhante entre o menino mais velho e Sinha Vitória, quase que reproduzindo os mesmos motivos da cena anterior:

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.³⁵

Embora neste caso o adulto, Sinha Vitória, tenha tomado o turno após a pergunta do filho — atitude que sugere um possível diálogo entre os dois —, a comunicação não acontece de fato, e o próprio narrador apresenta a causa desta falha quando afirma que Sinha Vitória “não conversou um instante”, estava “distraída” e fez uma alusão “vaga” “a certo lugar ruim demais” — expressões que denotam a fragilidade e deficiência da dita “conversa”. A mesma pergunta é dirigida ao pai, que não lhe dá nenhuma atenção:

O menino foi à sala interrogar o pai, encontrou-o sentado no chão, com as pernas abertas, desenrolando um meio de sola.

- Bota o pé aqui.

A ordem se cumpriu e Fabiano tomou a medida da alpercata: deu um traço com a ponta da faca atrás do calcanhar, outro adiante do dedo grande. Riscou em seguida a forma do calçado e bateu palmas:

- Arreda.³⁶

Opostas ao desejo do menino de interrogar o pai, as falas de Fabiano, que aparecem no discurso direto, quebram logo qualquer iniciativa da parte do filho para lançar sua questão, pois não pedem a resposta de um interlocutor: são duas ordens (os verbos, “bota” e “arreda”, encontram-se no modo imperativo) que esperam uma resposta mecânica do menino: botar o pé e sair, sem nada falar. Assim, a interrogação, que, em princípio, pressupõe uma alternância de turno (composta, ao menos, de uma pergunta e uma resposta e, se for o caso, de uma réplica e uma

³⁵ Vs, p. 55.

³⁶ Vs, p. 55.

tréplica), o que formaria uma verdadeira conversa, acaba se fechando em si mesma. Entretanto, ainda assim, o menino falou, “timidamente”:

O pequeno afastou-se um pouco, mas ficou por ali rondando e timidamente arriscou a pergunta. Não obteve resposta, voltou à cozinha, foi pendurar-se à saia da mãe.

- Como é?

Sinha Vitória falou em espetos quentes e fogueiras.

- A senhora viu?

Aí Sinha Vitória se zangou, achou-o insolente e aplicou-lhe um cocorote.³⁷

mas de novo não obteve resposta, foi julgado e castigado. A recorrência ao advérbio de modo “timidamente” denota em que medida a comunicação entre o pai e o filho está fadada ao fracasso. Palavras e expressões situadas nesse mesmo campo semântico caracterizarão, ao longo da narrativa, a “comunicação” intrafamiliar e social das personagens de *Vidas secas*. Notemos, pois, que, além de dizer que a pergunta do menino mais velho saiu “timidamente”, o narrador se valeu de um verbo (“arriscou”) que, na situação, pode estar expressando a) o medo do menino de ser repreendido e b) o receio de não obter resposta de Fabiano. Tanto num caso quanto no outro, a mesma idéia de que qualquer esforço voltado para a comunicação é insuficiente.

A comunicação entre Fabiano e Sinha Vitória é também complicada, repetindo a tendência geral do romance, onde a utilização da linguagem, como temos visto, aparece sempre como um problema para as personagens. No capítulo “Sinha Vitória”, a mulher aparece zangada porque o marido não deu atenção à sua conversa:

Sinha Vitória tinha amanhecido com seus azeites. Fora de propósito, dissera ao marido umas inconveniências a respeito da cama de varas. Fabiano, que não esperava semelhante desatino, apenas grunhira: — “Hum! hum!” E amunhecara, porque realmente mulher é bicho difícil de entender, deitara-se na rede e pegara no sono. Sinha Vitória andara para cima e para baixo, procurando em que desabafar. Como achasse tudo em ordem, queixara-se da vida. E agora vingava-se em Baleia, dando-lhe um pontapé.³⁸

³⁷ Vs, p. 56.

³⁸ Vs, p. 40.

As situações em que o casal tenta estabelecer uma comunicação são sempre marcadas por desencontros, seja pelo objeto da conversa, que não atrai ambos os interlocutores — como no trecho acima, no qual o contexto da comunicação, isto é, o referente (a cama de varas), interessa a Sinha Vitória (que passa o romance sonhando em adquirir uma cama melhor, de couro e sucupira), mas, para Fabiano, constitui uma “doidice”, um “despropósito”, enfim, um “desatino”, sendo a diferença de interesses aqui verificada o motivo do desentendimento na comunicação (por isso Fabiano afirmou que “realmente mulher é bicho difícil de entender”) —, seja pela precariedade dos recursos lingüísticos, que acarretava mal-entendidos, como vemos no capítulo “Inverno”:

Quando [os meninos] iam pegando no sono, arrepiavam-se, tinham precisão de virar-se, chegavam-se à trempe e ouviam a conversa dos pais. Não era bem conversa: eram frases soltas, espaçadas, com repetições e incongruências. Às vezes uma interjeição gutural dava energia ao discurso ambíguo. Na verdade nenhum deles prestava atenção às palavras do outro: iam exibindo as imagens que lhes vinham ao espírito, e as imagens sucediam-se, deformavam-se, não havia meio de dominá-las. Como os recursos de expressão eram minguados, tentavam remediar a deficiência falando alto.³⁹

carência constatada também no capítulo “Fuga”, onde os dois, Fabiano e Sinha Vitória, “cochicharam uma conversa longa e entrecortada, cheia de mal-entendidos e repetições”,⁴⁰ seja ainda porque a mulher, numa circunstância que supostamente configuraria uma comunicação, lança mão de um recurso lingüístico mais sofisticado e fala figurativamente, dificultando ainda mais o percurso da mensagem: “Fabiano estirou o beijo e enrugou mais a testa suada: impossível compreender a intenção da mulher. Não atinava. Um bicho tão pequeno! Achou a coisa obscura e desistiu de aprofundá-la.”⁴¹

Ultrapassando o nível intrafamiliar, a dificuldade de se comunicar pode estar associada às diferenças sociais e às posições que os sujeitos ocupam na sociedade. Em geral, há uma distância entre a linguagem que caracteriza o grupo a que Fabiano pertence e a aquela linguagem empregada pelos que vivem na cidade. O conflito entre as linguagens, o qual gera a falha na comunicação, tem, portanto,

³⁹ Vs, p. 64.

⁴⁰ Vs, p. 121.

⁴¹ Vs, p. 109-110.

fundo social, aquele que separa a cidade da zona rural. A presença de certo nível de letramento permite que o sujeito se valha de meios mais adequados para a comunicação na realidade enfocada no romance. Seu Tomás da Bolandeira aparece, assim, como o modelo ideal de uma linguagem socialmente habilitada para a comunicação, a qual está em clara oposição àquele tipo de linguagem de que se valem Fabiano e os seus. Por isso, o vaqueiro, “em horas de comunicabilidade enriquecia-se com algumas expressões de Seu Tomás da bolandeira”,⁴² que não serviram, por exemplo, quando tentou empregá-las diante do soldado amarelo:

Nesse ponto um soldado amarelo aproximou-se familiarmente e bateu no ombro de Fabiano:

- Como é, camarada? Vamos jogar um trinta-e-um lá dentro?

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

- Isto é. Vamos e não vamos. Quer dizer. Enfim, contanto, etc. É conforme.

Levantou-se e caminhou atrás do amarelo, que era autoridade e mandava. Fabiano sempre havia obedecido. Tinha muque e substância, mas pensava pouco, desejava pouco e obedecia.⁴³

Se as personagens conseguem, com dificuldade, se comunicar no âmbito familiar, a tarefa parece praticamente impossível em um contexto social mais amplo, que envolve o contato com a gente da cidade. Neste caso, fazer-se compreender ou, do outro lado, compreender a fala do outro, são tarefas sempre muito difíceis, destinadas a falhar. O que está em jogo aí não é apenas a diferença de papéis sociais, mas o grande abismo entre o sujeito do campo, cuja linguagem se faz de gestos e sons guturais, e o habitante da cidade, para quem a vida está cercada pela presença da escrita, que, na realidade enfocada no romance, é objeto do desejo e da aversão de Fabiano, pois indica ao mesmo tempo sabedoria e respeito na pessoa de Seu Tomás da bolandeira e causa de opressão e roubo (na figura do patrão).⁴⁴ Para se comunicar com a gente da cidade e ter acesso aos bens da sociedade

⁴² Vs, p. 28.

⁴³ Vs, p. 28.

⁴⁴ No pensamento do vaqueiro, a idéia de que a linguagem escrita serve apenas para esconder a opressão das figuras do mando contra os cabras: “As contas do patrão eram diferentes, *arranjadas a tinta e contra o vaqueiro*, mas Fabiano sabia que elas estavam erradas e o patrão queria enganá-lo. Enganava. Que remédio? Fabiano, um desgraçado, um cabra, dormia na cadeia e agüentava zinco no lombo. Podia reagir? Não podia. Um cabra.” (p. 114)

letrada, seria preciso possuir a mesma linguagem de convenção que rege as relações da sociedade dita civilizada. Deter o poder da linguagem socialmente aceita seria, pois, para Fabiano, estar munido da mesma arma dos seus adversários, os brancos; e isso dificultaria o roubo do patrão e a agressão do soldado amarelo, por exemplo. Como afirma Lima:

Fabiano sabia que o fato de viver ao largo da cultura letrada, atrelada ao formalismo da escrita, o mantinha sob domínio extremo, visto não compartilhar desse conhecimento nem dispor de recursos necessários para romper com seu pauperismo material a fim de adquirir o nível lingüístico prestigioso e, assim, dar um rumo diferente à existência. [...] Estava, portanto, *consciente* de que esse poder, por seu caráter classista, oferecia, além do fascínio, algum perigo ao indivíduo que, como ele, fosse despojado de bens econômicos e culturais. A escrita e seus asseclas poderiam, pois, enganá-lo. [...] Munir-se desse apanágio — o do favorecimento da aquisição da língua escrita ou, pelo menos, da expressão oral que refletisse aquela modalidade — constituiria, nessa imagem que Fabiano faz da linguagem, grande parte da solução dos seus infortúnios e carências de ordem material.”⁴⁵

Apesar de desejar chegar a esse nível de letramento — vemos esse desejo manifesto na tentativa de imitar a linguagem de Seu Tomás —, o vaqueiro sabia que era perigoso. A linguagem de Fabiano se mostra, assim, impotente diante do outro, de modo que a comunicação entre ele e a gente da cidade, além de ser impossível, gera punição. Não foi por causa disso, da impossibilidade de se estabelecer uma situação de comunicação, que Fabiano, ao entrar na cadeia, “ouviu *sem compreender* uma acusação medonha e não se defendeu”?⁴⁶

Devido à incapacidade de se comunicar, de “arrumar o que tinha no interior”, Fabiano, Sinha Vitória e os meninos são impelidos ao monólogo. Em cada um dos capítulos dedicados a narrar as experiências da família, descontadas as diferenças referentes às especificidades de cada personagem, vemos sempre de novo uma só situação: como há uma interdição para a comunicação, para a conversa, para o diálogo, as personagens — que, mesmo não conseguindo fazer-se compreender, sentem como que uma necessidade vital de se expressar de alguma forma (ora para mostrar que aprendeu uma palavra nova, como quis o menino mais velho, ora para

⁴⁵ LIMA, Roberto Sarmiento. *O narrador ou o pai fracassado: revisão crítica e modernidade em Vidas secas*. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 1998, p. 119.

⁴⁶ Vs, p. 31.

chamar atenção do outro, mostrando que pode ser igual ao pai, como o menino mais novo, ora para “berrar para a cidade inteira” que ele, Fabiano, “os homens acocorados, o bêbedo, a mulher das pulgas, tudo era uma lástima, só servia para agüentar facão”, como desejou fazer o vaqueiro, ora para tentar “enganar-se, dizer que era forte, e a quentura medonha, as árvores transformadas em garranchos, a imobilidade e o silêncio não valiam nada”, como pretendeu Sinha Vitória, no capítulo “Fuga”⁴⁷ — são obrigadas a monologar, e esta espécie de evasão para o interior é uma constante no romance. Isto porque, dirigir a fala para o outro constitui sempre um problema. Essa tendência para o fracasso comunicativo ratifica, assim, a idéia de isolamento social que permeia toda narrativa.

1.3 A imposição social do silêncio

Por que em *Vidas secas* o sujeito é obrigado a silenciar? Qual a razão de as personagens aparecerem muitas vezes em estado de mudez? Fabiano ingenuamente pensa que precisa silenciar porque não sabe falar como Seu Tomás da bolandeira. Ora, para além do fato de não possuir uma linguagem igual à do branco, Fabiano silencia porque é, em última análise, proibido de falar. A situação de isolamento da família, provocada e legitimada pela força da palavra das vozes institucionalizadas, é uma das causas do mutismo que impede, num nível imediato, a comunicação intra e extrafamiliar e, num nível mais amplo, a transformação objetiva da realidade posta, uma vez que os movimentos da história estão intimamente ligados ao poder inegável da linguagem. Ultrapassando, pois, o pensamento segundo o qual as condições precárias de sobrevivência do sertanejo advêm diretamente dos ciclos da seca, a idéia de que há uma imposição do silêncio

⁴⁷ Nem mesmo Baleia fica fora dessa necessidade geral. Entre outros momentos, no capítulo “Festa” encontramos a cachorrinha sentindo a necessidade de se expressar diante dos outros a fim de manifestar sua opinião: “[Baleia] Achava é que perdiam tempo num lugar esquisito, cheio de odores desconhecidos. *Quis latir, expressar oposição a tudo aquilo*, mas percebeu que não convenceria ninguém e encolheu-se, baixou a calda, resignou-se ao capricho dos seus donos.” (p. 81. Grifo nosso) Para não ser uma exceção à regra, também Baleia esbarra na impossibilidade de se comunicar: sabia que “não convenceria ninguém”.

permite que vejamos no primitivismo do modo de vida, na resignação passiva e no nomadismo das personagens, o resultado da exploração social, levada a cabo, sobretudo, através da opressão lingüística, condicionadora das demais formas de submissão.

Para manter o *status quo* nas relações sociais, fundamentadas no patriarcalismo, no coronelismo e no compadrio, e, com isso, perpetuar as condições de vida no campo (conservando o latifúndio) e na cidade (perpetuando a autoridade das instituições legitimadas para exercer o poder) — como sabemos, é esta a realidade enfocada em *Vidas secas* —, faz-se necessário o uso de meios de opressão que suprimam qualquer possibilidade de mudança nessa estrutura, de que a obrigação ao silêncio constitui um modo eficaz. É, pois, o autoritarismo causa do silêncio e não apenas o primitivismo do modo de existência. Como afirmou Holanda, “O silêncio da Fabiano expõe uma opressão: o sistema lingüístico inábil denuncia o sistema social, que assombra. Os fabianos, reduzidos, reforçam o poder que sobre eles se instala.”⁴⁸ Por isso, desde cedo, é importante que a criança aprenda a calar-se, conforme vimos no tópico anterior; a falta de participação nas decisões é ensinada, no caso de *Vidas secas*, já na família, lugar em que a criança é proibida de participar do mundo do adulto, iniciando aí sua situação de mudez e de isolamento, que vai segui-la durante a vida.

O silêncio da família de Fabiano reside no fato de que sua linguagem é impotente diante da linguagem do outro. Se ele é obrigado a calar, é porque outra voz quer se fazer ouvida: a voz do poder. Ora, por ser um produto cultural, dependente das convenções sociais e dos movimentos da história, a linguagem é mais do que a veiculação de sons, palavras e frases: é portadora da autoridade do sujeito que fala desde uma posição social determinada. Segundo Gnerre, para quem a função linguagem não se resume à veiculação de informação — mas principalmente à comunicação “ao ouvinte da posição que o falante ocupa de fato ou acha que ocupa na sociedade em que vive” —, o “poder da palavra é o poder de mobilizar a autoridade acumulada pelo falante e concentrá-la num ato lingüístico.”⁴⁹

⁴⁸ HOLANDA, Lourival. *Sob o signo do silêncio: Vidas secas e O estrangeiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992. — (Criação e Crítica; v. 8), p. 35. Vemos aí claramente em que medida a afirmação segundo a qual, em *Vidas secas*, a tensão que se dá no plano social encontra na linguagem um palco privilegiado para tomar forma.

⁴⁹ GNERRE, Maurizio. *Linguagem, escrita e poder*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 5.

O nível precário da linguagem de Fabiano aparece sempre em relação ao outro. Diante da linguagem do povo da cidade, ele manifestava admiração e ao mesmo tempo desconfiança: “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.”⁵⁰ Para Fabiano, é inútil a palavra porque ele não sabe nem pode usá-la e, portanto, não vai ter o momento oportuno para empregá-la; quanto ao perigo que dela advém, está associado ao fato de que, por meio dessas palavras “compridas e difíceis”, as vozes autorizadas mantêm a ordem e, por elas, repreendem, castigam, punem. É por esse motivo que pessoas como Fabiano têm de ser educadas para silenciar. O silêncio é parte da ordem; perguntar, compreender e expressar-se são matérias proibidas. E os lugares sociais, assim, não se confundirão: de um lado, os que sabem e podem falar, de outro, os que não sabem porque não podem falar. Nesse sentido, a impossibilidade de as vozes das classes oprimidas se fazerem ouvidas não decorre de uma falta interna — não é o sujeito o culpado por seu silêncio, como podemos pensar, se nos mantivermos num nível de compreensão semelhante ao de Fabiano, que chama para si mesmo (ou para o destino, para a sina) a responsabilidade do seu mutismo quando afirma que é um bruto, que não freqüentou escola e que, por isso, não sabe falar e compreender as coisas como Seu Tomás da bolandeira —, mas de uma determinação externa: a língua que lhes falta é um bem usurpado pela mesma sociedade que lhes tira o trabalho digno, a recompensa salarial justa, a possibilidade de ter uma cama de couro e sucupira, como sonha Sinha Vitória, e de possuir os meios tecnológicos necessários para enfrentar a seca sem experimentá-la como uma fatalidade.

Se Fabiano silencia, é porque alguém manda que ele o faça. Desde pequeno, ele foi “educado” para agir assim. A censura começa na infância, para que se dê a aprendizagem do silêncio. Os dois meninos filhos do casal — que não têm sequer um nome — são um exemplo disso: vivem sendo repreendidos através de cocorotes e puxavantes de orelha e, assim como o pai vive recebendo ordens daqueles que podem mandar nele, também os meninos recebem ordens dos pais, para que se habituem a obedecer à hierarquia, sem questioná-la. Garbuglio⁵¹ definiu esse tipo de

⁵⁰ Vs, p. 20.

⁵¹ GARBUGLIO, José Carlos. Graciliano Ramos: a tradição do isolamento. In: GARBUGLIO, José Carlos; BOSI, Alfredo; FACIOLI, Valentim (orgs.). *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1987.

educação, visto na obra de Graciliano Ramos, como parte de um processo que objetiva isolar os indivíduos e que está inserido numa tradição própria da realidade brasileira. Para ele, de maneira consciente ou não, “em cada indivíduo dessa sociedade existe uma ordem classificatória, infundida desde o berço, alimentada dia-a-dia na articulação do autoritarismo, núcleo de todas as tensões.”⁵² A imposição do silêncio é tributária de tal ordem. Assim sendo, dirigir-se ao adulto para pergunta-lhe qualquer coisa é uma atitude considerada insolente, como fica registrado no trecho seguinte:

Uma das crianças aproximou-se, perguntou-lhe qualquer coisa. Fabiano parou, franziu a testa, esperou de boca aberta a repetição da pergunta. Não percebendo o que o filho desejava, repreendeu-o. O menino estava ficando muito curioso, muito enxerido. Se continuasse assim, metido com o que não era da conta dele, como iria acabar? Repeliu-o, vexado:

- Esses capetas têm idéias...

Não completou o pensamento, mas achou que aquilo estava errado.⁵³

que continua:

E eles estavam perguntadores, insuportáveis. Fabiano dava-se bem com a ignorância. Tinha o direito de saber? Tinha? Não tinha.

- Está aí.

Se aprendesse qualquer coisa, necessitaria aprender mais, e nunca ficaria satisfeito.⁵⁴

Para Fabiano, a condição de dependência da natureza era o motivo por que as crianças não podiam perguntar; se as secas acabassem, aí sim seria permitido o direito ao conhecimento das coisas. Entretanto, mais adiante observamos que essa condição apresentada por Fabiano decorre não de uma imposição da natureza, mas de sua própria experiência como empregado que vive em terras alheias e nada possui: a pergunta põe em xeque a autoridade da ordem; e isso é proibido numa realidade como a que é enfocada em *Vidas secas*. A dependência da natureza era algo *percebido* por Fabiano; mas, por detrás dessa percepção, se ocultava outra

⁵² GARBUGLIO, *idem*, p. 368.

⁵³ Vs, p. 20.

⁵⁴ Vs, p. 22.

dependência: a de Fabiano em relação às classes dominantes. A naturalização da situação de opressão é um disfarce provocado pela ideologia do opressor, que não quer ser questionada. Aos berros do patrão, é necessário que o empregado se cale e capitule:

O patrão atual, por exemplo, berrava sem precisão. Quase nunca vinha à fazenda, só botava os pés nela para achar tudo ruim. O gado aumentava, o serviço ia bem, mas o proprietário descompunha o vaqueiro. Natural. Descompunha porque podia descompor, e Fabiano ouvia as descomposturas com o chapéu debaixo do braço, desculpava-se o prometia emendar-se. Mentalmente jurava não emendar nada, porque estava tudo em ordem, e o amo só queria mostrar autoridade, gritar que era dono. Quem tinha dúvida?⁵⁵

Vemos na seqüência acima que Fabiano é obrigado a silenciar, enquanto o patrão tem a autoridade para descompor, e mesmo berrar, e ainda sugerir que a relação entre senhor e servo é algo natural. A naturalização da situação de exploração é a um só tempo reforço e resultado da impossibilidade de Fabiano falar, sem o que é incapaz de compreender como funciona de fato sua relação com o patrão — e, ainda que compreenda, não pode revoltar-se objetivamente, no sentido de transformar a condição posta, restando apenas jurar mentalmente que não irá se emendar. O patrão lhe tira tudo, inclusive o direito de falar, e se impõe como autoridade pelo grito: o branco é o dono da fazenda, do gado, dos objetos usados no trabalho e, inclusive, da voz. Do outro lado, Fabiano, um “cabra ocupado em guardar as coisas alheias”, um “hóspede que se demorava demais”, o qual, nada tendo de material, não possuía também o direito de falar:

Assim sendo, à carência material corresponde igual silêncio, uma vez que, não tendo nenhum direito, as pessoas também não têm direito à fala. À sua redução opõe-se o excesso de outros que no poder da fala demonstram o poder real, ressaltando com bastante nitidez a oposição entre mudez e grito, entre subserviência e imposição da ordem, entre os que não sabem e não podem falar e os que podem e o fazem em alto e bom som para que sobressaia a voz da autoridade.⁵⁶

⁵⁵ Vs, p. 23.

⁵⁶ GARBUGLIO, 1987, p. 369

Nos capítulos “Cadeia” e “Contas”, a idéia de que o silêncio de Fabiano é uma imposição social e não apenas uma inabilidade biológica fica bem mais evidente. Nesses capítulos, é visível a separação que há entre os que têm autoridade para falar e aqueles a quem não é dado o direito de voz e que, por isso, são obrigados a silenciar. No capítulo “Cadeia”, o soldado amarelo metonimicamente representa, para além de um sujeito individual, o grupo das autoridades institucionalizadas – o governo, a justiça, a Igreja. E, no capítulo “Contas”, está Fabiano diante do patrão, que representa a autoridade do senhor dono das terras, economicamente autorizado a mandar porque se situa, no plano material de *Vidas secas*, numa posição semelhante àquela do senhor feudal em relação ao vassalo.

No momento em que o soldado amarelo “dialoga” com Fabiano, percebemos claramente alguns pontos na fala de cada um, que evidenciam a presença do poder (ou a ausência dele) permeando os enunciados:

Nesse ponto um soldado amarelo aproximou-se familiarmente e bateu no ombro de Fabiano:

- Como é, camarada? Vamos jogar um trinta-e-um lá dentro?

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

- Isto é. Vamos e não vamos. Quer dizer. Enfim, contanto, etc. É conforme.

Levantou-se e caminhou atrás do amarelo, que era autoridade e mandava. Fabiano sempre havia obedecido. Tinha muque e substância, mas pensava pouco, desejava pouco e obedecia.⁵⁷

O soldado não pergunta — intima. A forma verbal “vamos”, no caso, não quer sugerir uma pergunta feita com o verbo no tempo presente. Se se tratasse simplesmente de uma pergunta, a autoridade poderia ter usado o verbo “querer”, por exemplo. A interrogação mascara a ordem (sem ela, leríamos: “Vamos jogar um trinta-e-um lá dentro.”, sendo a forma “vamos” conjugada no imperativo). Em seguida, vemos Fabiano querendo assumir a fala do outro, ora por meio de expressões que indicam frases explicativas, ora através de orações subordinadas, sintaxe mais elaborada que a das frases coordenadas. E o narrador completa, confirmando que se tratava de uma ordem do policial, o qual “era autoridade e [por isso!] mandava”. Mais adiante, vemos que há uma recorrência de verbos no modo

⁵⁷ Vs, p. 28.

imperativo na fala do soldado amarelo, desde o momento em que expulsa os jogadores da mesa de jogo, para poder jogar com Fabiano (-“*Desafasta*, ordenou o polícia. Aqui tem gente.”)⁵⁸, passando pelo momento em que intercepta o vaqueiro no lado de fora da bodega (-“*Espera* aí, paisano, gritou o amarelo.”)⁵⁹, levando-o depois até a cadeia (-“*Toca* pra frente, berrou o cabo.”)⁶⁰, chegando enfim ao momento em que o cabo bate em Fabiano (-“*Está* certo, disse o cabo. *Faça* lombo, paisano.”)⁶¹. Por detrás de qualquer comunicação dirigida a outrem em âmbito social está pressuposto um conjunto de regras que indicam o que e como o sujeito pode falar.⁶² No “diálogo” acima, não são duas pessoas que interagem, mas duas posições sociais: uma autoridade policial e um simples vaqueiro; portanto, a situação determina quem pode falar, ordenando, e a quem compete obedecer, silenciando.

Vemos, desse modo, como a imposição social ao silêncio concorre também para o mutismo das personagens de *Vidas secas*, mutismo que, no dizer de Garbuglio, configura uma “forma de reação e defesa, pela sabedoria experimentada de que a fala, como meio de afirmação, provoca a ira dos poderosos.”⁶³ Fabiano é obrigado a silenciar porque “a simples suposição de que o normativo possa ser violado desencadeia as sanções que têm o fim expresso de impedir a quebra do estatuído e do consagrado.”⁶⁴ É interessante notar como, no episódio em que Fabiano é empurrado pelo soldado, Graciliano apresenta, numa mesma cena, as figuras que encarnam as autoridades institucionalmente constituídas, como que as associando à ação do policial:

Repetia que era natural [que o dinheiro fugisse do bolso do gibão] quando alguém lhe deu um empurrão, atirou-o contra o jatobá. A feira se desmanchava; escurecia; o homem da iluminação, trepando numa escada, acendia os lampiões. A estrela papa-ceia branqueou por cima da torre da igreja; o doutor juiz de direito foi brilhar na porta da farmácia; o cobrador da prefeitura passou coxeando, com talões de recibos debaixo do braço; a carroça de lixo rolou na

⁵⁸ Vs, p. 28. Grifo nosso.

⁵⁹ Vs, p. 29. Grifo nosso.

⁶⁰ Vs, p. 31. Grifo nosso.

⁶¹ Vs, p. 31. Grifo nosso.

⁶² “As regras que governam a produção apropriada dos atos de linguagem levam em conta as relações sociais entre o falante e o ouvinte. Todo ser humano tem que agir verbalmente de acordo com tais regras, isto é, tem que ‘saber’: a) quando pode falar e quando não pode. b) que tipo de conteúdos referenciais lhe são consentidos, c) que tipo de variedade lingüística é oportuno que seja usada.” (GNERRE, 2003, p. 5-6)

⁶³ GARBUGLIO, 1987, p. 369

⁶⁴ *Idem, ibidem.*

praça recolhendo cascas de frutas; seu vigário saiu de casa e abriu o guarda-chuva por causa do sereno; Sinha Rita louceira retirou-se.⁶⁵

Ao entrar na cadeia, Fabiano “ouviu sem compreender uma acusação medonha e não se defendeu.”⁶⁶ Está presente aqui a idéia de que o outro pode falar, “acusar”, enquanto Fabiano é impossibilitado de dizer qualquer coisa, de “se defender”. Poderíamos imaginar, neste caso, que o motivo dessa impossibilidade adviria do estado de embriagues do vaqueiro, que chegou mesmo a duvidar das pancadas que levara, apesar de estar machucado. Mas Fabiano tinha consciência de que fora preso sem um motivo razoável e que não lhe deram tempo para se defender: “era um caso tão esquisito que instantes depois balançava a cabeça, duvidando, apesar das machucaduras.” E mais:

Se lhe tivessem dado tempo, ele teria explicado tudo direitinho. Mas pegado de surpresa, embatucara. Quem não ficaria azuretado com semelhante despropósito? Não queria capacitar-se de que a malvadeza tivesse sido para com ele. Havia engano, provavelmente o amarelo o confundira com outro. Não era senão isso.⁶⁷

Avançando um pouco a leitura, observaremos que o próprio Fabiano associa sua prisão ao fato de não poder “explicar as coisas” – num duplo sentido do verbo: não poder por *não saber como fazê-lo*, uma vez que é inabilitado para a comunicação, como vimos (é o próprio Fabiano quem alude ao fato de estar preso por não saber se comunicar); e não poder por *ser impedido de fazê-lo*, para não contradizer a ordem das coisas:

Havia muitas coisas. *Ele não podia explicá-las*, mas havia. Fossem perguntar a Seu Tomás da bolandeira, que lia livros e sabia onde tinha as ventas. Seu Tomás da bolandeira contaria aquela história. Ele, Fabiano, um bruto, não contava nada. Só queria voltar para junto de Sinha Vitória, deitar-se na cama de varas. Por que vinham bulir com um homem que só queria descansar? Deviam bulir com os outros.⁶⁸

⁶⁵ Vs, p. 30.

⁶⁶ Vs, p. 31.

⁶⁷ Vs, p. 32.

⁶⁸ Vs, p. 33. Grifo nosso.

É claro que a compreensão das contradições da sociedade, das causas e dos efeitos dos fatos históricos, num sentido mais amplo, não chegava como deveria a Fabiano. Mas ele sabia que não tinha culpa de ser bruto e que, se não havia estudado, não era por culpa sua: alguém era culpado, alguém que não lhe deu ensino. Por não lhe terem dado o ensino, negaram-lhe o poder da palavra, obrigando-o, assim, a ver, na origem dos problemas, o arbítrio divino, a sina, a sorte, e não os homens e suas instituições.

Era bruto, sim senhor, mas nunca havia aprendido, não sabia explicar-se. Estava preso por isso? Como era? Então meteu-se um homem na cadeia porque ele não sabe falar direito? Que mal fazia a brutalidade dele? Vivia trabalhando como um escravo. [...] Tudo em ordem, podiam ver. Tinha culpa de ser bruto? Quem tinha culpa?

Se não fosse aquilo... Nem sabia. O fio da idéia cresceu, engrossou – e partiu-se. Difícil pensar. Vivia tão agarrado aos bichos... Nunca vira uma escola. Por isso não conseguia defender-se, botar as coisas nos seus lugares. O demônio daquela história entrava-lhe pela cabeça e saía. Se lhe tivessem dado ensino, encontraria meio de entendê-la. Impossível, só sabia lidar com bichos.

Enfim, contanto... Seu Tomás daria informações. Fossem perguntar a ele. Homem bom, Seu Tomás da bolandeira, homem aprendido. Cada qual como Deus o fez. Ele, Fabiano, era aquilo mesmo, um bruto.⁶⁹

Mesmo que Fabiano sustente com pouca segurança sua hipótese, o narrador se encarrega de mostrar que a impossibilidade de a personagem falar decorre do fato de, no lado oposto (ou no lado de cima), a palavra do patrão, do doutor juiz, do delegado, do cobrador da prefeitura e do padre estar sendo eficaz em produzir tal mudez. É o que vamos constatar também no capítulo “Contas”. Nesse capítulo, vemos que também por detrás das “contas” do patrão, as quais diferem das de Sinha Vitória, que não considerou os “juros”, como o fez o primeiro, está o uso da linguagem como forma de opressão. Desta vez, a escrita surge como meio pelo qual se escondem os embustes.⁷⁰ O narrador dá conta de que Fabiano era sempre enganado pelo fazendeiro, mas obrigado a calar diante da extorsão do outro.

⁶⁹ Vs, p. 35.

⁷⁰ Em *Vidas secas*, a palavra escrita, “sob cujo limiar se exprimem Fabiano e os seus, é para o sertanejo causa de angústia e de opressão.” (BOSI, Alfredo. Céu, Inferno. In: _____. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 22)

Quando chegava o momento da partilha, o branco alegava existirem os “juros”, ao que Fabiano

Resmungava, rezingava, numa aflição, tentando espichar os recursos minguados, engasgava-se, engolia em seco. Transigindo com o outro, não seria roubado tão descaradamente. Mas receava ser expulso da fazenda. E rendia-se. Aceitava o cobre e ouvia conselhos,⁷¹

tendo, no fim, de acomodar-se à situação. Não se deu de maneira diferente do episódio narrado no capítulo “Cadeia”: Fabiano foi enganado, como das outras vezes, tentou falar que não estava direito, mas foi repreendido:

Estava direito aquilo? Trabalhar como negro e nunca arranjar carta de alforria!

O patrão zangou-se, repeliu a insolência, achou bom que o vaqueiro fosse procurar serviço noutra fazenda. Aí Fabiano baixou a pancada e amunhecou. Bem, bem. Não era preciso barulho não. Se havia dito palavra à-toa, pedia desculpa. Era bruto, não fora ensinado. Atrevimento não tinha, conhecia o seu lugar. Um cabra. Ia lá puxar questão com gente rica. Bruto, sim senhor, mas sabia respeitar os homens. Devia ser ignorância da mulher, provavelmente devia ser ignorância da mulher. Até estranhara as contas dela. Enfim, como não sabia ler (um bruto, sim senhor), acreditara na sua velha. Mas pedia desculpa e jurava não cair noutra.⁷²

O patrão roubou-lhe o dinheiro e, como se não bastasse, subtraiu-lhe o direito de falar. E aqui vemos: a ausência da fala reivindicadora dos direitos não decorre exclusivamente da incapacidade individual de comunicação, mas também da ameaça do patrão, que era o dono da propriedade e dos objetos de trabalho, bem como dos animais. Sem a fala, Fabiano se distancia da condição de ser homem e se aproxima do animal; por essa razão, por vezes encontramos-lo associado aos bichos. Para Garbuglio,

nesse universo, onde o grito se opõe ao silêncio e se impõe, falar é sempre perigoso e duramente reprimido. Das violências de que é vítima Fabiano, imprime-se em sua impotência a mais dolorosa de todas: a redução à mudez. A expropriação do direito de fala é, talvez, o modo mais cruel

⁷¹ Vs, p. 93.

⁷² Vs, p. 94-95.

de anulação do homem. Além disso resta o bicho, animalizado pelas inúmeras pressões a expressar-se por gestos e grunhidos.⁷³

Assim, não há possibilidade de revolta porque as condições objetivas não permitem: a denúncia individual das injustiças só vai fazer de Fabiano um retirante de novo ou conduzi-lo de volta à cadeia. Qualquer espécie de acusação das injustiças não pode ser dita em voz alta, restando ao sujeito revoltar-se interiormente — mais uma vez, a única alternativa para o uso da linguagem é a recorrência ao monólogo —, sem poder organizar-se politicamente para fazer isso em grupo, em via pública. E Fabiano estava ciente de que sua revolta não poderia ser externada:

Sentou-se numa calçada, tirou do bolso o dinheiro, examinou-o, procurando adivinhar quanto lhe tinham furtado. Não podia dizer em voz alta que aquilo era um furto, mas era. Tomavam-lhe o gado quase de graça e ainda inventavam juro. Que juro! O que havia era safadeza.

- Ladroeira.

Nem lhe permitiam queixas. Porque reclamara, achara a coisa uma exorbitância, o branco se levantara, furioso, com quatro pedras na mão. Para que tanto espalhafato?⁷⁴

Para mostrar que a seca não é o fator determinante da situação de humilhação de Fabiano, o fenômeno natural, causa de opressão, aparece num mesmo nível de ação que os sujeitos que rodeiam o vaqueiro: “Se pudesse mudar-se, gritaria bem alto que o roubavam. Aparentemente resignado, sentia um ódio imenso a qualquer coisa que era ao mesmo tempo a campina seca, o patrão, os soldados e os agentes da prefeitura. Tudo na verdade era contra ele.”⁷⁵ Nesse trecho fica claro que o roubo não é só do patrão, mas de todas das pessoas que são “autorizadas” institucionalmente para roubar.

Na seqüência a seguir, a imposição do silêncio que sofre Fabiano é resumida:

Na palma da mão as notas estavam úmidas de suor. Desejava saber o tamanho da extorsão. Da última vez que fizera contas com o amo o prejuízo parecia menor. Alarmou-se. Ouvira falar em juros e em prazos. Isto lhe dera uma impressão bastante penosa: sempre que os homens sabidos lhe diziam palavras difíceis, ele saía logrado. Sobressaltava-se, escutando-as. Evidentemente só serviam

⁷³ GARBUGLIO, 1987, p. 375.

⁷⁴ Vs, p. 95.

⁷⁵ Vs, p. 97.

para encobrir ladroeiras. Mas eram bonitas. Às vezes decorava algumas e empregava-as fora de propósito. Depois esquecia-as. Para que um pobre da laia dele usar conversa de gente rica? Sinha Terta é que tinha uma ponta de língua terrível. Era: falava quase tão bem como as pessoas da cidade. Se ele soubesse falar como Sinha Terta, haveria de arranjar-se. Não sabia. Nas horas de aperto dava para gaguejar, embaraçava-se como um menino, coçava os cotovelos, aperreado. Por isso esfolavam-no. Safados. Tomar as coisas de um infeliz que não tinha onde cair morto! Não viam que isso não estava certo? Que iam ganhar com semelhante procedimento? Hem? Que iam ganhar?⁷⁶

Oculto em cada palavra difícil, um conteúdo que não pode ser revelado a todos, senão apenas a alguns poucos escolhidos. A língua de que se serve Fabiano não coincide com a língua de Seu Tomás da bolandeira, “homem de consideração”, nem com a do soldado e do cabo, cuja acusação feita ao vaqueiro não permitia que este compreendesse o motivo de sua prisão, nem tampouco com a do patrão, em que figuram normalmente os vocábulos “juros” e “prazos”, palavras autorizadas pelo uso da tinta e do papel. A serviço dessas vozes autorizadas a gritar e a mandar, o sujeito com a palma da mão “úmida de suor”, o trabalhador, que só precisa produzir e ficar em silêncio para fazer a engrenagem se mover sem nenhum contratempo.

É certamente por esse motivo, pelo poder que a linguagem pode acumular, que Fabiano admira tanto a linguagem de Seu Tomás, tentando imitá-la em horas de maluqueira. Na realidade enfocada no romance, a linguagem desse sujeito possivelmente representa a variedade padrão de linguagem, aquela estabelecida como a forma correta de se falar, à qual está associada toda forma de poder. Fabiano não fala porque não tem acesso a uma variedade de prestígio, uma vez que somente uma parte dos integrantes das sociedades complexas tem acesso a essa variedade. Ao mesmo tempo em que não pode falar diante da gente da cidade, Fabiano também não pode compreender a linguagem de que essa gente se vale. Conforme afirma Gnerre, a “língua padrão é um sistema comunicativo ao alcance de uma parte reduzida dos integrantes de uma comunidade; é um sistema associado a um patrimônio cultural apresentado como um ‘corpus’ definido de valores, fixados na tradição escrita.”⁷⁷

A linguagem dos gestos, dos sons guturais e da imitação é incapaz de funcionar socialmente no cenário do sertão, bem como toda tentativa de

⁷⁶ Vs, p. 97-98.

⁷⁷ GNERRE, 2003, p. 6.

comunicação envolvendo a família de Fabiano está possivelmente destinada a fracassar, insucesso que resulta também da imposição do silêncio a que estão submetidas as vidas secas. Sem possuir uma linguagem socialmente valente, as personagens são incapazes de transformar objetivamente o meio que as cerca, porque o mundo não ouve os sons inarticulados do vaqueiro nem está disposto a estabelecer comunicação com ele; antes, quer levá-lo a um estado de mudez e fazê-lo secar como os mandacarus secam na seca. Por isso, nesse contexto a palavra é motivo de admiração e de desconfiança; é bonita, mas perigosa; escorregadia na boca do sertanejo empregado, mas segura e útil para esconder a ladroeira dos que podem mandar. Em *Vidas secas*, o fracasso do homem está, pois, associado ao fracasso social de sua linguagem, que falha porque tudo o mais falha. Aquilo que compreende o universo real nessa obra é assim, sujeito à deficiência, pois, nos vários âmbitos da vida, vigora a seca. A carência da linguagem, coerentemente, vai apenas repetir, num plano particular, o da linguagem, um fenômeno maior que determina toda a narrativa: a seca, a falta, a carência.

CAPÍTULO II

Na origem de tudo, o poder de nomear: a posse do mundo pela posse da palavra

A insistente atenção que recai sobre a linguagem na trama de *Vidas secas* permite-nos afirmar que, em certa medida, a tensão que se estabelece no romance entre os homens e seus pares e entre os homens e a natureza tem no plano da linguagem um palco privilegiado para tomar forma. Com efeito, essa atenção dispensada ao mesmo fenômeno, longe de pretender mostrar um objeto plano, de feição linear, cujo traçado se desenvolve num sentido único, tenta, pelo contrário, captar o problema na sua complexidade, o que afasta a idéia de uma repetição monótona da carência verbal das personagens. A falta da palavra, sua impotência perante o mundo barulhento das vozes autorizadas, o fascínio que ela exerce diante da mente primitiva do sertanejo e da criança que ensaia incrementar seu vocabulário com uma palavra nova, a utilização da linguagem como um instrumento capaz de agir magicamente sobre a natureza e a história, tudo isso nos permite levantar uma discussão sobre o valor que a palavra assume no romance. A insuficiência da linguagem da família de Fabiano, isto é, a sua impotência diante da sociedade, é, portanto, somente um aspecto do problema.

A narrativa abre margem para que, ampliando nossa perspectiva analítico-interpretativa, questionemos a utilidade das palavras como elementos que servem precipuamente a fins comunicativos, aos quais os sujeitos recorreriam para atualizar, numa situação particular de comunicação, os sentidos e referentes previamente estabelecidos na sociedade.⁷⁸ De fato, caberia perguntar se, uma vez que as personagens de *Vidas secas* encontram barreiras no processo comunicativo — por não saberem usar direito as palavras ou, simplesmente, por não possuí-las no momento oportuno, seja por desconhecimento, seja por outra causa também ela denunciadora dessa fragilidade — estariam fadadas à mesma impotência quando se

⁷⁸ Se nos detivéssemos na superficialidade do romance, diríamos que isso, falar da linguagem como comunicação ou como a falta dela, seria o objetivo explícito da obra. Vimos no capítulo anterior que o fenômeno (não)comunicação constitui um foco de interesse em *Vidas secas*. Mas, se pensarmos bem, veremos que por detrás desse fenômeno se oculta uma problematização em nível mais profundo, a que questiona a própria linguagem.

apropriassem das palavras com outra finalidade que não a de estabelecer comunicação, como, por exemplo, a de re-significar o mundo por meio da palavra.

Talvez a questão principal para a qual devêssemos atentar seria esta: haveria uma exclusão definitiva de Fabiano e dos seus no que toca o direito à posse da linguagem verbal? Incluímos aí nessa posse principalmente a permissão para dar às palavras um novo valor semântico, numa clara competição contra as “autoridades doadoras de sentido” que têm ao seu lado a História, o poder institucional, as ideologias dominantes e a força do próprio sistema de produção, o qual de tudo se apropria, inclusive do sentido das palavras. A julgar pelo que vemos no capítulo “Fabiano”, em que o vaqueiro se autodenomina *homem*, mas, corrigindo-se, troca essa palavra por *bicho*, a qual acredita ser mais adequada para referir-se a ele; ou, no capítulo “Cadeia”, onde a palavra *Governo* parece, aos olhos de Fabiano, sofrer uma degradação desde sua possível origem remota (no sentido de que serve para nomear uma coisa distante, como pensa a personagem) até a sua atualização no soldado amarelo, figura próxima, que, pela sua atitude, desmente sua relação com a instituição perfeita que é, para o vaqueiro, o governo; ou, ainda, pelo aprisionamento a que Sinha Vitória, na linha da tradição histórica religiosa, submete a palavra *inferno*, obrigando-a a ser o signo para designar um lugar ruim, com espetos e fogueiras, desfazendo, com isso, a tentativa do menino mais velho de dar a esse vocábulo um referente de valor positivo, já que era um nome “tão bonito”; a julgar por todos esses episódios, diríamos, com rapidez, que haveria, de fato, um impedimento indissolúvel — nomeadamente, de cunho sociológico, como vemos claramente —, bloqueando qualquer desobediência aos sentidos previamente estabelecidos pela ordem para o bom funcionamento da linguagem, já como uma consequência daquelas imposições legitimadas para ordenar a vida em sociedade. Contudo, ainda que em *Vidas secas* não haja uma insurreição transformadora nem no modo como a sociedade se organiza nem na maneira como ela lida com a doação dos sentidos às coisas, é possível perceber, neste exato campo, o da linguagem, uma tentativa de, ao menos, questionar tal funcionamento.

Por detrás de toda essa problematização pode estar se ocultando uma pergunta fundamental, qual seja: qual o poder que a palavra pode exercer sobre a realidade, sobre o mundo? Não estamos nos referindo apenas ao poder garantido pelo signo lingüístico como ferramenta que engendra a ideologia, isto é, não queremos restringir nosso olhar a uma concepção de linguagem como campo

material em que se estabelece a luta de classes.⁷⁹ Parece que a reflexão que se estabelece no romance — discussão de queremos nos ocupar neste capítulo — tem a ver com aquela compreensão da palavra tal como ela se apresenta no mito bíblico das origens. O poder de que falamos seria, antes de mais nada, o poder mágico da palavra de conferir, pelo processo de nomeação — através do qual se dá o conhecimento geral do mundo —, o ser das coisas. Nesse sentido, a série de questionamentos em torno da linguagem no romance pode estar nos levando a problematizar a possibilidade de a palavra conferir às coisas do mundo a capacidade de existir, tal como está relatado no Gênesis. Dizer o mundo e criá-lo seria, na narrativa bíblica, a mesma coisa; conhecer as coisas por meio da sua nomeação equivaleria a dar a elas o ser, o existir. Dessa forma, a família primitiva representada no romance estaria próxima daquela comunidade humana primeva, que precisava lutar contra a natureza para sobreviver e, para isso, apelava para o sobrenatural, para o poder místico.⁸⁰

Assim, se fica patente que a força do verbo em *Vidas secas* se coloca além do impulso comunicativo ou expressivo das personagens e chega a tocar, como pretendemos investigar, o mito da linguagem criadora de Deus e, depois, a de Adão — que é, a nosso ver, um mito sempre atual, porque podemos atribuir a ele o processo de surgimento de qualquer conceito para explicar um fenômeno não conhecido anteriormente, que, por isso mesmo, até ser nomeado, não tinha ainda existência para nós —, podemos sustentar aqui a presença de um atavismo bíblico que nos permite: 1) investigar o uso da linguagem com uma finalidade de exercer um poder mágico sobre o mundo, como se as palavras, deixando seu valor profano evidente, fossem capazes de assumir um caráter sagrado, à semelhança da linguagem mítica, uso que tem a ver com a assunção, pela linguagem, de uma natureza diversa daquela voltada para fins meramente comunicativos; e 2) discutir, com base no relato bíblico acima referido, o questionamento recorrente no romance

⁷⁹ Cf. BAKHTIN, Mikhail (Volochinov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1986, especialmente o Capítulo 1, “Estudo da ideologia e filosofia da linguagem”. Aí vamos ver que todo signo, inclusive o signo lingüístico, é ideológico, motivo por que na linguagem, lugar de exercício do poder, se dá a luta de classes.

⁸⁰ Essa aproximação que vivem as personagens de *Vidas secas* de um modo de vida primordial levamos à compreensão de que elas, buscando resgatar os poderes mágicos da linguagem, tal como fazia o homem primitivo, acabam por chegar aos fundamentos da poesia, arte que se faz de uma linguagem cujo desejo é alcançar o poder nomeador adamítico. Vamos discutir isso no próximo capítulo.

acerca do valor da palavra, o qual ora assume feições explícitas, ora se dá de maneira velada.

Sem deixar de lado a perspectiva sociológica que vimos perseguindo no capítulo anterior, buscaremos, a partir deste capítulo, conduzir nossa investigação valendo-nos de um aporte teórico de cunho mítico-filosófico centrado nas reflexões de Walter Benjamin sobre a linguagem, as quais estão presentes, sobretudo, no seu ensaio “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana” e no texto “Questões introdutórias de crítica do conhecimento”, em que discute os fundamentos teóricos e epistemológicos da sua investigação sobre o drama barroco alemão. As formulações teóricas desse autor podem nos ajudar a entender por um prisma diferente a relação problemática das personagens de *Vidas secas* com a palavra.

2.1 A crença no poder mágico da linguagem

É comum flagrarmos, em *Vidas secas*, a crença que têm as personagens no poder, digamos, mágico, da linguagem. Imersas numa realidade física e social que determina suas vidas, essas personagens se mostram abertas a acreditar noutra esfera de existência, sobrenatural, que pode ser atualizada na história pela força da palavra. Esse fenômeno pode estar relacionado ao fato de que, para Fabiano, Sinha Vitória e os meninos — sujeitos que em tudo se identificam com o “homem religioso” de que fala Eliade, cuja forma de ver o mundo, diferentemente daquela a que tenta se apegar o sujeito moderno, está atrelada ao pensamento mítico —, a realidade não se esgota na vida material, mas comporta também uma dimensão metafísica.⁸¹

⁸¹ Cf. ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001. Para o autor, o homem religioso conhece, além do mundo material, outra realidade, sagrada, pela qual ele rejeita viver preso à história. O mundo verdadeiramente autêntico, o Cosmos, se encontraria aí, nessa esfera sagrada, em que todas as coisas ganham um sentido mais satisfatório. Fora daí, o caos. Importa saber que a esfera do mito parte, como realidade significativa, do mundo natural, o qual, para o “homem religioso”, não é matéria muda, mas capaz de falar e mostrar a realidade que se esconde em cada coisa. Cabe ao homem ser capaz de ler aquilo que a natureza, espontaneamente, lhe revela: “O mundo apresenta-se de tal maneira que, ao contemplá-lo, o homem religioso descobre os múltiplos modos do sagrado e, por conseguinte, do Ser. Antes de tudo, o Mundo *existe*, está *ali*, e tem uma estrutura: não é um Caos, mas um Cosmos, e revela-se portanto como criação, como obra dos deuses. Esta obra divina guarda

Nessa linha de pensamento está a idéia de que a linguagem é capaz de atualizar uma realidade à qual não se chega por um caminho direto, razão por que as palavras assumem aí uma função mediadora.

No início do capítulo “Fabiano”, lemos isto:

Fabiano curou no rasto a bicheira da novilha raposa. Levava no aió um frasco de creolina, e se houvesse achado o animal, teria feito o curativo ordinário. Não o encontrou, mas supôs distinguir as pisadas dele na areia, *baixou-se, cruzou dois gravetos no chão e rezou. Se o bicho não estivesse morto, voltaria para o curral, que a oração era forte.*⁸²

A crença na eficácia dos meios “ordinários” de intervir no real não apaga o valor que têm os recursos extraordinários. Observemos que o ritual de cura realizado por Fabiano supôs, além da disposição dos gravetos em forma de cruz, a presença indispensável das palavras sagradas da reza. Exatamente no poder extraordinário da “oração forte” jaz a fé do vaqueiro na cura da novilha, que, se não estivesse morta (única condição para o insucesso do ritual), “voltaria para o curral, que a oração era forte”; e o narrador completa: “Cumprida a obrigação, Fabiano levantou-se com a consciência tranqüila e marchou para casa.”⁸³

Vamos encontrar outra referência a essa crença no poder mágico da linguagem no capítulo “O menino mais velho”. A palavra “inferno”, problematizada ao longo do capítulo, é colhida, pelo menino mais velho, de um ritual de cura do qual Fabiano era objeto. Sinha Terta, a curandeira, pretendia, através de reza, curar a espinhela de Fabiano:

Estivera metido no barreiro com o irmão, fazendo bichos de barro, lambuzando-se. Deixara o brinquedo e fora interrogar Sinha Vitória. Um desastre. A culpada era Sinha Terta, que na véspera, depois de curar com reza a espinhela de Fabiano, soltara uma palavra esquisita, chiando, o canudo do cachimbo preso nas gengivas banguelas. Ele tinha querido que a palavra virasse coisa e ficara desapontado quando a mãe se referira a

sempre uma transparência, quer dizer, desvenda espontaneamente os múltiplos aspectos do sagrado.” (p. 99) Guardemos bem os termos “revelação” e “contemplação” de que se valeu esse autor, pois nos ajudarão, adiante, a compreender a teoria benjaminiana da linguagem, da qual lançaremos mão neste capítulo e no próximo.

⁸² Vs, p. 17. Grifo nosso.

⁸³ Vs, p. 17. No capítulo “Baleia”, ficamos sabendo que Fabiano procede a uma atitude semelhante para curar a cadelinha de seu possível princípio de hidrofobia: “Fabiano imaginara que ela [Baleia] estivesse com um princípio de hidrofobia e amarrara-lhe no pescoço um rosário de sabugos de milho queimados.” (p. 85)

um lugar ruim, com espetos e fogueiras. Por isso rezingara, esperando que ela fizesse o inferno transformar-se.⁸⁴

Utilizada na reza de Sinha Terta, a palavra “inferno” figurava no contexto particular de uma celebração ritual, dividindo espaço com outras palavras igualmente sagradas, as quais, repetidas na ordem necessária, supostamente realizariam o efeito buscado: a cura da espinhela do vaqueiro. Vejamos que, nessa situação, a palavra, de certo modo, perde seu valor profano evidente para adquirir outro valor. Recitada como parte de um ritual, a palavra não está a serviço da comunicação de uma mensagem de cura, de bênção ou de maldição; ela é a cura, a bênção e a maldição. Na sua ingenuidade, o menino quis que a palavra, assim bonita, misteriosa, poderosa, virasse coisa. Seu desejo infringe a regra pela qual a linguagem deixa de ser mera linguagem para ser magia: as palavras, nesse caso, não podem estar presas ao seu valor mundano, porque fazem acontecer o sobrenatural.

Que dizer das orações de Sinha Vitória? O apelo a Deus e à Virgem Maria não seria também uma forma de, pela emissão das palavras benditas, evocar bons agouros? No capítulo que leva seu nome, diante das recordações da seca, Sinha Vitória “[r]ezou Baixinho uma ave-maria”⁸⁵. Mais à frente, no capítulo “Inverno”, por meio do discurso indireto livre, vemos novamente a personagem, agora por causa do perigo da chuva, invocar a proteção celeste através de preces:

Suspirava atijando o fogo com o cabo da quenga de coco. Deus não permitiria que sucedesse tal desgraça.

- An!

A casa era forte.

- An!

Os esteios de aroeira estavam bem fincados no chão duro. Se o rio chegasse ali, derrubaria apenas os torrões que formavam o enchimento das paredes de taipa. Deus protegeria a família.

[...]⁸⁶

Cercados por sinais de morte que denunciavam a seca iminente, Fabiano e a esposa persistiam no recurso às forças sobrenaturais:

⁸⁴ Vs, p. 57-58.

⁸⁵ Vs, p. 41.

⁸⁶ Vs, p. 66

A vida na fazenda se tornara difícil. Sinha Vitória benzia-se tremendo, manejava o rosário, mexia os beiços rezando rezas desesperadas. [...] E Fabiano resistia, pedindo a Deus um milagre.⁸⁷

Insistimos em mostrar que o que está em jogo, no fim das contas, é o pensamento das personagens segundo o qual a linguagem pode servir de instrumento mágico. Ora, o fato de que o apelo é dirigido a Deus e à Virgem é secundário; importa que as palavras de bom agouro sejam proferidas. Da mesma forma que as palavras podem, magicamente, trazer boa sorte, elas podem se converter em causa de desgraça, porque, pelo poder que têm de interferir misteriosamente na realidade, é capaz de atualizar coisas boas ou ruins. É justamente por causa desse pensamento que, vez por outra, surpreendemos as personagens evitando alimentar recordações ou pensamentos (que são estruturados na linguagem) negativos.

Um mormaço levantava-se da terra queimada. Estremeceu lembrando-se da seca, o rosto moreno desbotou, os olhos pretos arregalaram-se. Diligenciou afastar a recordação, temendo que ela virasse realidade.⁸⁸

No trecho acima, do capítulo “Sinha Vitória”, notamos com clareza que o medo sentido pela mulher está associado ao fato de ela crer na capacidade de a recordação — discurso não exteriorizado pela fala — intervir no real e fazer a seca surgir de novo. Deparamo-nos com uma situação parecida no capítulo “O menino mais velho”, que deseja apagar a dor provocada pelo cocorote da mãe primeiro mudando de lugar e, em seguida, *repetindo* que nada havia acontecido:

Apesar de ter mudado de lugar, não podia livrar-se da presença de Sinha Vitória. Repetiu que não havia acontecido nada e tentou pensar nas estrelas que se acendiam na serra. Inutilmente. Àquela hora as estrelas estavam apagadas.⁸⁹

atitude que também Fabiano tem no capítulo “O mundo coberto de penas”: “[Fabiano] Examinou o polvarinho e o chumbeiro, pensou na viagem, estremeceu.

⁸⁷ Vs, p. 117.

⁸⁸ Vs, p. 41-42.

⁸⁹ Vs, p. 61.

Tentou iludir-se, imaginou que ela não se realizaria se ele não a provocasse com idéias ruins.”⁹⁰

Que as personagens de *Vidas secas*, apegadas a um pensamento mítico, se valem da linguagem como instrumento mágico capaz de intervir no real, isso podemos observar; se o objetivo de sua crença se realiza ou não, para nós essa é uma matéria de importância secundária sobre a qual, portanto, não nos interessa discutir. Interessa-nos, sim, compreender que, independentemente de o efeito pretendido pela personagem realizar-se ou não, a linguagem permanece sendo o local em que algo acontece: a ordenação simbólica do mundo. Queremos dizer que, se, por um lado, a transformação material do mundo não se dá pelo recurso ao poder mágico da linguagem, como pretendem as personagens desse romance, por outro lado, há, ao menos, uma transformação simbólica atuando na linguagem. Nesse caso, não estaria aí contida, nessa esfera do simbólico, na dimensão estritamente lingüística, a possibilidade que têm Fabiano e sua família de intervir no real, fazendo-o por um meio indireto? Não seria esse o caminho para eles se fazerem ouvidos? Não seria a linguagem o lugar onde se pode realizar simbolicamente a luta e resistência do grupo? Aprofundaremos melhor essas questões a seguir.

2.2 A luta pelos sentidos: resgatando o poder nomeador

Fabiano e sua família não possuem quase nenhum bem; de fato, toda a sua posse material se resume aos poucos objetos que carregam consigo a cada nova retirada provocada pela seca. No capítulo “Mudança”, ficamos sabendo que Sinha Vitória transportava um baú de folhas e que, na carga do vaqueiro, havia pouco mais de um aió, uma cuia, uma faca de ponta e uma espingarda de pederneira. A enumeração desses objetos basta para afirmar a escassez de bens da família, que será novamente denunciada, quase da mesma maneira, no capítulo “Fuga”. Na

⁹⁰ Vs, p. 111.

fazenda, nada era seu: nem a casa, nem os animais, nem as ferramentas para o trabalho; e aquilo que iam aos poucos adquirindo acabava passando para as mãos do patrão, a quem Fabiano “cedia por preço baixo os produtos da sorte”. Faltava-lhes uma vida digna; as relações com os outros eram sempre injustas, com prejuízo para Fabiano e os seus. Não possuíam uma linguagem socialmente valente, uma vez que também o direito à palavra lhes foi subtraído, direito do qual decorre não somente o poder de atualizar o signo numa situação dada, mas principalmente de se apossar do valor da palavra, seus sentidos, e, de alguma forma, seus referentes.

Esse direito, o de ter a posse da palavra, encontraria seu fundamento no poder primordial de nomear as coisas, que, como dissemos, está relatado no mito bíblico da origem do mundo. Tal fundamento, apesar da natureza mítica que tem, pode, contudo, servir para a explicação do processo de apropriação do mundo pela palavra tal como sempre se deu na história, incluindo aí, claro, os tempos modernos. A conferência dos dois meninos no capítulo “Festa”, maravilhados que estavam com o mundo subitamente alargado, chegará a uma conclusão que resume bem o que estamos querendo investigar no romance; eis o que pensam: “Livres dos nomes, as coisas ficavam distantes, misteriosas.”⁹¹ A equação é verdadeira: possuir a palavra é possuir o mundo, simbólica e, muitas vezes, materialmente; logo, dividir o poder da palavra é partilhar os bens de toda sorte, e não é isso que acontece em *Vidas secas*, mas o oposto: a tentativa de negar ao sertanejo toda espécie de poderes, a fim de perpetuar o *status quo* latifundiário, sem que se questionem os “juros” e “prazos” que movimentam o sistema capitalista.

O percurso analítico deste problema deverá revelar-nos isto: o poder de nomear é negado às personagens de *Vidas secas* (é o patrão quem diz quanto valem as palavras “prazos” e “juros”, da mesma forma que a sociedade em que vive Fabiano diz, nomeando, o que significa a palavra “governo”, e a tradição, pela mãe, diz o que é “inferno” para a criança); todavia, exatamente aí onde lhes é negado esse poder, resta o desejo que será o impulso para a tentativa de nomear o mundo.

⁹² Se, por um lado, presas àqueles valores adquiridos na sociedade, as palavras

⁹¹ Vs, p. 82. Dar nomes às coisas seria, pois, fazê-las próximas e sem mistério, isto é, consistiria em fazê-las existir como realidade próxima do sujeito que a nomeou.

⁹² Holanda percebeu bem que a subtração da palavra ao sertanejo fez restar nele o desejo de possuí-la. Discutindo “A luta pela palavra” em *Vidas secas*, fez notar que o poder de nome — que fascina Fabiano — é forma de apropriação das coisas, do mundo, e também forma de aproximação. O autor identificou ainda nesse romance “A querência da palavra”: “Muito da luta de Fabiano passa por aqui. [...] Faltam-lhe os termos para expor e concluir seu pensamento. Admira o raciocínio de Sinhá Vitória,

tendem a se fixar em convenções que consagram os signos aos devidos referentes, por outro, como a realizar uma subversão na linguagem (índice de uma subversão de outra ordem, não permitida no contexto geral do romance), elas se libertam do referente mais óbvio para ganhar outro valor, unindo-se a um outro referente e realizando, com isso, seu poder nomeador.

Com o fundamento teórico-filosófico de Walter Benjamin, vejamos, pois, como o poder de nomear ao qual vimos aludindo encontra-se na origem, para, em seguida, passarmos à análise do romance.⁹³

Em ensaio de 1916, intitulado “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana”,⁹⁴ Benjamin, fundamentado na teologia judaica, defende que há entre o homem e a língua uma relação especial, decorrente do ato da criação. Na origem de tudo, a palavra guarda uma força imprescindível a todo o processo criador: a Onipotência divina manda que as coisas *sejam*, dá a elas um nome, *chamando-as* com um nome universal para cada espécie, e, depois, confere ao homem a tarefa de completar seu trabalho, investindo nele o poder de *nomear* as demais criaturas. Segundo o relato do Livro das Origens, em cada gesto criador,

a palavra mágica de sinhá Terta, a fala de Seu Tomás. O que o fascina é sobremodo o mistério do signo. Fica embevecido diante da sonoridade das palavras. *E crê ser aquilo que confere poder às pessoas.*” (Cf. HOLANDA, 1992, p. 53 e 57. Grifo nosso)

⁹³ Sabemos que o pensamento de Walter Benjamin, principalmente aquele contido nos seus escritos iniciais, das décadas de dez e vinte do século passado, são marcados pelo misticismo decorrente de seu contato com o judaísmo, influência oriunda, em grande parte, de amizade, a partir de 1915, com Gerschon Gerhard Scholem. A mística judaica influenciou profundamente o pensamento desse filósofo, que, tendo ao longo de sua vida refletido sobre temas bastante variados, procurou, sobretudo em sua juventude, conciliar a filosofia com a teologia. Na década de trinta, os motivos teológicos, sem desaparecer de todo, mas sofrendo reformulações, cedem o primeiro plano para o marxismo nos textos de Benjamin, que nunca chegou a se decidir pelo misticismo ou pelo materialismo. Benjamin, afirma Jobin e Souza, “nos surpreende por ser tão místico quanto materialista, tão esotérico quanto saturado de realismo.” (JOBIN e SOUZA, Solange. *Infância e linguagem: Bakhtin, Vygotsky e Benjamin*. Campinas, SP: Papirus, 1994, p. 138) Opondo-se à divisão feita por Flávio Kothe, que separa a obra de Benjamin em uma primeira fase idealista, imatura, e uma fase posterior, materialista e dialética, Konder afirma: “Uma das maiores dificuldades apresentadas pelo pensamento de Benjamin [...] se acha justamente numa forte continuidade subterrânea, que o leva com frequência a assumir velhas idéias suas, mesmo depois de ter ingressado em novos períodos. Sua perspectiva, é claro, não permanece imune às mudanças que a vida lhe traz; suas idéias sofrem importantes reformulações; sua trajetória, porém, não comporta esquematizações [...]” (KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, p. 32) O aproveitamento que faremos de Walter Benjamin, aqui neste trabalho, tenderá para os motivos teológicos, que, estando presentes em toda a sua obra, fazem-se mais explícitos nos seus primeiros textos. Isso não quer dizer, contudo, que nos contentaremos apenas com uma explicação mítica do fenômeno que elegemos para análise, embora, para nós, ela seja válida; tentaremos, sim, entender alguns conceitos e formulações teóricas caros à filosofia benjaminiana da linguagem como instrumentos que nos permitem compreender melhor certos processos de natureza lingüística recorrentes no romance *Vidas secas*.

⁹⁴ BENJAMIN, Walter. Sobre a Linguagem em geral e sobre a linguagem humana. In: _____. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Traduções de Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

Deus contemplava sua obra, a coisa criada, e via que “tudo era bom”, o que, para Benjamin, sugere que o *reconhecimento* de todas as criaturas se dá através do nome. Em cada elemento criado, está inscrita a possibilidade desse reconhecimento, ou seja, “Deus fez as coisas reconhecíveis pelo seu nome” e o “homem, porém, denomina-as segundo o reconhecimento”.⁹⁵ A força criadora de Deus tornou-se agora conhecimento, ato que só pode acontecer na linguagem, mais precisamente no nome. “O homem é reconhecedor da mesma língua em que Deus é criador”, afirma o filósofo.⁹⁶

Para Benjamin, todas as coisas têm uma essência espiritual que pode ser conhecida, na medida em que é comunicável, *na* linguagem; a essência lingüística das coisas comunica sua essência espiritual. A participação do homem nesse processo resulta do ato de reconhecer na coisa aquilo que ela comunica, tal como ela *aparece* para ele. Tal reconhecimento se dá através da ação de nomear; no nome, o homem reconhece e, em última análise, dá aos seres a existência para o mundo. De um lado, pois, Benjamin afirma a existência de uma linguagem das coisas, linguagem muda — tudo tem uma linguagem na qual (e não *através* da qual) comunica sua essência espiritual, uma vez que, ao criar, Deus já conferiu a cada criatura sua essência —, e essa linguagem, aparentemente passiva, permite à criatura “falar” de si mesma, *revelando-se*, dando-se a contemplar, aparecendo; de outro lado, o filósofo sustenta que há uma linguagem própria do homem, por meio da qual ele reconhece as coisas, completando o processo iniciado pelo próprio Criador. Assim sendo, as coisas, por meio de sua linguagem particular, comunicam-se ao homem e, em última análise, a linguagem comunica a própria linguagem.⁹⁷

Diferentemente da concepção burguesa da linguagem, que vê a palavra como meio de comunicação, tendo a coisa como seu objeto e o homem como seu destinatário, a concepção benjaminiana da linguagem do nome não vê nem meio,

⁹⁵ BENJAMIN, 1992, p. 187.

⁹⁶ *Idem, ibidem*, p. 187.

⁹⁷ “A linguagem comunica a essência lingüística das coisas. A manifestação mais clara dessa essência é a própria linguagem. A resposta à pergunta: *que* comunica a linguagem? é, pois, a seguinte: *Todas as linguagens se comunicam a si mesmas*. A linguagem deste candeeiro, por exemplo, não comunica o candeeiro (porque a essência espiritual do candeeiro, na medida em que é *comunicável*, não é de modo algum o próprio candeeiro), mas sim, o candeeiro linguagem, o candeeiro na comunicação, o candeeiro na expressão. (Isso tudo nos faz pensar: aquilo que Benjamin compreende como ‘essência espiritual’ seria o que chamamos de ‘sentido’ e que ele entende por ‘essência lingüística’ seria a ‘linguagem na sua materialidade’, a ‘palavra’, a ‘frase’ etc.?) Porque na linguagem se comporta assim: *a essência lingüística das coisas é a sua linguagem*.” (*Idem, ibidem*, p. 179. Grifos do autor)

nem objeto, nem destinatário da comunicação: no domínio da linguagem, o nome, sua essência mais íntima, “é aquilo *através* de que nada mais se comunica e, *no qual*, a própria linguagem se comunica, em absoluto”.⁹⁸ Para Benjamin,

O homem é quem denomina e, por essa razão, reconhecemos que dele emana a linguagem pura. Toda a natureza, na medida em que se comunica, fá-lo na linguagem e portanto, finalmente, no homem. Por isso ele é o senhor da natureza e pode denominar as coisas. Só através da essência lingüística das coisas ele alcança, por si próprio, o conhecimento delas – no nome. A criação empreendida por Deus atinge a sua perfeição, na medida em que as coisas recebem o seu nome do homem, do qual, no nome, só a linguagem fala.⁹⁹

O poder do nome é tal, que, segundo o autor, a “linguagem – e nela uma essência espiritual – só se exprime de um modo puro quando fala no nome, ou seja, na denominação universal.”¹⁰⁰ O valor desta afirmação nos leva a reconhecer, na esteira desse pensamento, que no nome se acumula “a totalidade intensa da linguagem, enquanto essência espiritual absolutamente comunicável e a totalidade extensiva da linguagem, enquanto essência comunicante universal (denominadora).”¹⁰¹ Com isso, Benjamin quer sustentar que, logo abaixo da linguagem criadora de Deus — ápice de toda forma de linguagem —, a linguagem do nome segue como a modalidade lingüística mais próxima da linguagem capaz de conferir o ser das coisas, porque, no reconhecimento advindo do ato nomeador, a vontade criadora de Deus e o desejo de conhecimento do homem — desejo que é mais do que simples vontade, é libido, energia transformadora — se encontram para trazer as coisas à vida.¹⁰²

Bem compreendida esta discussão, não se trata de afirmar que o homem, o qual apenas nomeia/reconhece a criação de Deus, tem o poder de criar naquele sentido mais vulgar, o de fazer surgir materialmente do nada — Benjamin deixa claro que tal poder só Deus o tem, e o exerce por meio da palavra criadora, sua

⁹⁸ BENJAMIN, 1992, p. 181. (Grifo do autor)

⁹⁹ *Idem, ibidem*, p. 182.

¹⁰⁰ *Idem, ibidem*, p. 182-183.

¹⁰¹ *Idem, ibidem*, p. 183.

¹⁰² Notemos que esse desejo está para além de uma vontade subjetiva das personagens: ele nasce de uma falta social e natural. Fabiano, sinhá Vitória e os meninos foram obrigados a se acostumar com pouco e freados na sua possibilidade de desejar uma vida melhor, já que, materialmente, essa vida seria impossível, a julgar pelas condições subumanas em que vivem. Mas a negação social do desejo, contraditoriamente, é o impulso para que os sujeitos se ponham a desejar.

linguagem particular¹⁰³ —; mas, não deixa de ser verdade, conforme explicita o filósofo, que o poder nomeador, por estar muito próximo do poder criador, comporta a capacidade de dar às coisas o seu existir para o homem e para o mundo, se entendemos que o conhecimento é o caminho para fazer as coisas, os fenômenos e tudo o mais se tornarem de fato realidade, isto é, passarem a existir para aquele que conhece (para permanecer numa esfera de compreensão bíblica: não foi assim, por meio do conhecimento do bem e do mal que, para Adão e Eva, surgiu um mundo totalmente novo, diverso daquele que conheciam no Éden?). Se, portanto, como pensa Benjamin, somente “em Deus existe a relação absoluta do nome com o reconhecimento” e “só aí o nome constitui o puro *médium* do reconhecimento, porque no mais íntimo é idêntico à palavra criadora”,¹⁰⁴ consequência dessa declaração, nomeando as coisas, o homem está, em certo sentido, exercendo também ele o poder de criar. Enfim, é necessário compreender que, na medida em que traduz a linguagem muda das coisas para a linguagem do nome, o homem não está apenas lendo a linguagem das coisas, mas deixando falar nelas a linguagem criadora de Deus, inscrita em cada uma das suas criaturas, pois, na linguagem das coisas “irradia, silenciosa e na magia muda da natureza, a palavra de Deus”.¹⁰⁵

¹⁰³ Walter Benjamin afirma que “a essência lingüística de Deus é a palavra. Toda linguagem humana é apenas reflexo da palavra no nome. O nome atinge tão pouco a palavra, como o ato do conhecimento a criação. A infinitude de toda a linguagem humana sempre será a de essência limitada e analítica, em comparação com a infinitude da palavra de Deus, criadora e absolutamente ilimitada.” (BENJAMIN, 1992, p. 187) Não resta dúvida de que há uma diferença entre o poder de Deus, garantido pela sua linguagem criadora, e o poder confiado ao homem, exercido no uso da linguagem nomeadora. Contudo, e é para isto que queremos atentar, a idéia de que o ato nomeador provoca um *reconhecimento* diz muito: afirma que, antes de serem nomeadas, as coisas não possuem ainda um valor para o homem e para o mundo (embora, segundo a teoria de Benjamin, esse valor já esteja contido em cada criatura, do que ela própria dá testemunho por meio da sua linguagem muda) e, portanto, no nome, ele as vê pela primeira vez. Na presente discussão, importa compreender o *reconhecimento* como um conceito para designar uma tarefa que implica em doação de valor e, portanto de *fazer existir para*. Não foi por acaso que, no “mito da caverna”, Platão uniu a idéia de conhecimento à de descoberta de um mundo novo fora do reino das trevas.

¹⁰⁴ *Idem, ibidem*, p. 187. Benjamin nos ajuda a compreender que, enquanto as coisas não recebem seus nomes, existem apenas na sua materialidade, a qual, sem possuir uma dimensão semântica advinda da nomeação, é indiferente ao homem desde que lhe falta uma dimensão simbólica. Com razão, afirmou Jobim e Souza: “A metafísica da linguagem de Benjamin é a tentativa de uma compreensão do mundo físico na sua dimensão semântica.” (JOBIM e SOUZA, 1994, p. 143)

¹⁰⁵ *Idem, ibidem*, p. 189. Sobre a tradução que se dá desde a linguagem da natureza até à linguagem humana do nome, Benjamin sustenta: “a objetividade desta tradução tem o aval de Deus. Porque Deus criou as coisas, a palavra criadora nelas contidas é o germe do nome cognoscível, da mesma forma que Deus, no fim, denominava a coisa, depois de tê-la criado.” (p. 189) Não resta dúvida de que o “reconhecimento” de que fala o autor, não sendo “ato de criação” semelhante à criação empreendida por Deus, não deixa de assumir uma natureza parecida, uma vez que dá continuidade ao projeto do Criador por meio de um trabalho sem o qual as coisas permaneceriam sempre mudas, incompletas, inacabadas.

O fato é que esse poder de nomear conferido ao homem degradou-se com a desobediência primeira. A partir da queda, o exílio do homem foi acompanhado do exílio da linguagem, que não mais serve para a revelação da essência das coisas, mas agora está condenada à média, à abstração, ao vazio. Desde aquele evento, a linguagem está a serviço da comunicação entre os homens e do uso instrumental que eles fazem dela; o nome tragicamente decaiu em palavra. E, como palavra (não mais como nome), é incapaz de dar testemunho da essência das coisas conforme Deus as fez e, assim, dar-lhes o ser. A palavra não é como o nome, que se basta a si próprio, sem precisar comunicar nada através de referências ao exterior; ela se perde justamente aí, na comunicação de algo, de algo que está fora, além dela. À imediaticidade da palavra de Deus, o qual falava e criava ao mesmo tempo, opõe-se a mediaticidade da palavra do homem pecador, sempre dirigida ao exterior e voltada para a abstração:

A palavra enquanto algo de comunicante, de exterior, é como que uma paródia da palavra expressamente mediata, relativamente à palavra expressamente imediata, a palavra criadora de Deus, e a decadência do bem-aventurado espírito lingüístico, do espírito adâmico que se levanta entre elas. No fundo existe realmente uma identidade entre a palavra que, segundo a promessa da serpente, reconhece o bem e o mal, e a palavra exteriormente comunicante.¹⁰⁶

Mesmo com o advento da linguagem decaída, existe ainda uma possibilidade de chegar ao conhecimento das coisas (na verdade, o pecado gerou a capacidade humana de conhecer o bem e o mal), mas o conhecimento produzido na linguagem pós-pecado está aquém daquele reconhecimento que só a linguagem pura possuía, o qual estava em perfeita sintonia com a palavra do Criador. Conforme assevera Benjamin, o conhecimento que há fora da linguagem do nome é “desajustado”:

Ao destacar-se da língua pura do nome, o homem faz da língua um meio (conhecimento que lhe é, nomeadamente, desajustado) e, com isso, pelo menos em parte, um *mero* signo; e isso conduz, posteriormente, à maioria das

¹⁰⁶ BENJAMIN, 1992, p. 192-193. Segundo Furlan, no pensamento de Benjamin, a comunicação caracteriza “um estágio de auto-alienação da linguagem, uma degradação instrumental da linguagem adamítica, em que a palavra nomeadora se basta a si mesma, e sua mobilização profana para a mera transmissão inter-subjetiva [sic] de conteúdos.” (FURLAN, Mauri. A missão do tradutor. Aspectos da concepção benjaminiana de linguagem e de tradução. *Cadernos de Tradução*, n. 1, Santa Catarina 1996, p. 94)

linguagens. [primeiro significado do pecado original] O segundo significado é que, a partir do pecado original como restituição do nele lesado imediatismo do nome, se eleva um novo imediatismo, a magia da sentença que já não assenta ditosamente em si mesma. O terceiro significado que ousamos supor, é que também a origem da abstração, enquanto capacidade do espírito da linguagem, deve ser procurada no pecado original. O bem e o mal apresentam-se como inomináveis, como desprovidos de nome fora da linguagem do nome, que o homem abandona, justamente, no abismo destas questões.¹⁰⁷

Benjamin retoma essa reflexão sobre a linguagem na sua tese sobre a *Origem do drama barroco alemão*¹⁰⁸, em que, discutindo os fundamentos epistemológicos de sua investigação, apresenta sua teoria das idéias, de base lingüística. Segundo o autor, a tarefa fundamental do filósofo é a exposição das idéias. É na ordem das idéias que reside a verdade na sua universalidade, e não na ordem dos fenômenos, esfera do particular. Como chegar então à ordem das idéias? Na perspectiva de Benjamin, a essência da idéia – que é verdade e beleza – não está além de nossa percepção num mundo supra-real, à semelhança do mundo inteligível platônico, mas na linguagem, e, portanto, a essência das idéias é de natureza lingüística. A linguagem é, pois, o lugar onde residem as idéias, que só podem ser apresentadas pelos nomes, instâncias lingüísticas diferentes das palavras profanas. Podemos dizer que o nome é a palavra que conserva sua dignidade nomeadora, tal como era no princípio. A idéia está, assim, para o nome, como o fenômeno está para a palavra. Esta última, elemento reduzido à sua significação profana evidente e que se dá a conhecer pela percepção empírica, não é capaz de manifestar as idéias. As idéias, diz Benjamin, só podem ser reveladas através de uma “percepção primordial” em que as palavras, sem terem sofrido as perdas decorrentes da comunicação, conservam ainda sua dignidade nomeadora. Benjamin define essa “percepção” como “um processo em que na contemplação filosófica a idéia se libera, enquanto palavra, do âmago da realidade, reivindicando de novo seus direitos de nomeação”.¹⁰⁹ Tal percepção, por meio da qual a idéia se

¹⁰⁷ BENJAMIN, 1992, p. 192.

¹⁰⁸ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. Embora a discussão sobre a linguagem não seja o foco desse trabalho, Benjamin fez questão de situar, nas bases teórico-epistemológicas de sua pesquisa sobre o drama barroco alemão (escrito no início da década de 20), sua teoria da linguagem, a qual tem muito a ver com as reflexões contidas no texto de 1916.

¹⁰⁹ BENJAMIN, *op. cit.*, p. 59.

desprende da esfera do real, fugindo, assim, ao erro, só o nome tem o poder de realizar. Segundo o autor:

Como algo de ideal, o Ser da verdade é distinto do modo de ser das aparências. [...] A verdade não é uma intenção, que encontrasse sua determinação através da empiria, e sim a força que determina a essência dessa empiria. O ser livre de qualquer fenomenalidade, no qual reside exclusivamente essa força, é a do Nome. É esse ser que determina o modo pelo qual são dadas as idéias. Mas elas são dadas menos em uma linguagem primordial que em uma percepção primordial, em que as palavras não perderam, em benefício da dimensão cognitiva, sua dignidade nomeadora.¹¹⁰

Eis aqui: está claro que os dois textos de Benjamin se encontram e completam. O poder nomeador — que permite o conhecimento das coisas segundo a ordem estabelecida por Deus (há nesta afirmação a idéia de que o nome é portador da verdade, não percamos de vista esse pensamento) — ainda subsiste mesmo depois do advento do pecado; é possível, portanto, chegar à ordem das idéias (teriam elas alguma relação com aquela inscrição essencial feita por Deus em cada criatura?) através da referida “percepção primordial” (como não notar nessa expressão a presença do conceito anterior, o de “reconhecimento”, o qual — buscamos demonstrar — compreende uma noção de *ver pela primeira vez, fazer existir para?*), libertando a palavra do cativo da convenção social e lhe dando um novo valor. As idéias, como a essência espiritual das coisas, apresentam-se a si mesmas para serem contempladas, afim de que se dê o reconhecimento pelo nome. Diz-nos Benjamin: “as idéias se oferecem à contemplação. As idéias são preexistentes. [...] Como Ser, a verdade e a idéia assumem o supremo significado metafísico que lhes é atribuído expressamente pelo sistema de Platão.”¹¹¹ Reforcemos o pensamento do autor: esse processo pelo qual se chega à ordem das idéias, onde reside a verdade, o Ser, dá-se na linguagem, lugar em que os fenômenos se desprendem do seu caráter particular para tocar o universal das idéias, as quais, sem conter em si os fenômenos, são o seu “ordenamento objetivo virtual, sua interpretação objetiva”¹¹².

¹¹⁰ BENJAMIN, 1984, p. 58.

¹¹¹ *Idem, ibidem*, p. 52.

¹¹² *Idem, ibidem*, p. 56.

Um elemento que se faz presente nessa relação entre as idéias e os fenômenos, exercendo o papel de mediador, é o conceito. É ele que reduz os fenômenos em seus elementos constitutivos, condição para a entrada dos fenômenos na ordem das idéias, já que não podem fazê-lo se permanecerem em sua “existência bruta, empírica, e parcialmente ilusória”:

Graças a seu papel mediador, os conceitos permitem aos fenômenos participarem do Ser das idéias. A redenção dos fenômenos por meio das idéias se efetua ao mesmo tempo que a representação das idéias pela empiria. Pois elas não se representam em si mesmas, mas unicamente através de um ordenamento de elementos materiais do conceito, de uma configuração desses elementos.¹¹³

“As idéias não são dadas no mundo dos fenômenos”,¹¹⁴ diz Benjamin. A idéia não se confunde com o referente material da palavra, nem mesmo encontraria aí sustentação. Com efeito, ela é o “elemento simbólico presente na essência da palavra”; e os sentidos mais evidentes que a palavra pode assumir não alcançam o plano das idéias. Por isso, para chegar a elas, é preciso resgatar essa dimensão simbólica da palavra, processo que requer um olhar diferente lançado em direção a ela, à palavra, libertando-a da realidade e fazendo-a ascender à categoria de nome — é o que Benjamin chama de “anamnesis”, uma “percepção primordial”, numa palavra, um gesto contemplativo realizado na linguagem:

Na percepção empírica, em que as palavras se fragmentaram, elas possuem, ao lado de sua dimensão simbólica mais ou menos oculta, uma significação profana evidente. A tarefa do filósofo é restaurar em sua primazia, pela representação, o caráter simbólico da palavra, no qual a idéia chega à consciência de si, o que é o oposto de qualquer comunicação dirigida para o exterior. [...] essa tarefa só pode cumprir-se pela reminiscência, voltada, retrospectivamente, para a percepção original. A *anamnesis* platônica talvez não esteja longe desse gênero de reminiscência. Somente, não se trata de uma atualização visual das imagens, mas de um processo em que na contemplação filosófica a idéia se libera, enquanto palavra, do âmago da realidade, reivindicando de novo seus direitos de nomeação. Em última análise, contudo, na origem dessa atitude não está Platão, e sim Adão [...]. A nomeação adamítica está tão longe de ser jogo e arbítrio, que somente nela se confirma a condição paradisíaca, que não precisa ainda lutar contra a dimensão significativa das palavras. As

¹¹³ BENJAMIN, 1984, p. 56.

¹¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 57.

idéias se dão, de forma não-intencional, no ato nomeador, e têm de ser renovadas pela contemplação filosófica. Nessa renovação, a percepção original das palavras é restaurada.¹¹⁵

A “contemplação filosófica” de que fala o autor constitui, dessa forma, a *possibilidade histórica* para que a humanidade de todos os tempos possa exercer ainda o poder de nomear as coisas; agora, não apenas como meio de reconhecer o mundo, mas também como um caminho para renovar seus sentidos, ainda que isso se dê somente na linguagem.¹¹⁶

Pois bem, no romance *Vidas secas*, diante da exclusão provocada pela não-participação no uso da linguagem socialmente aceita, a qual requer, entre outros, um conhecimento de convenções lingüísticas e extralingüísticas que garantam o nível de letramento necessário para tal fim, e diante da eficácia da linguagem dos “brancos”, que, sendo formada por palavras “inúteis e perigosas”, acaba privando os que estão à margem do processo de letramento da partilha de toda sorte de bens materiais e espirituais, a família núcleo da obra encontra um caminho, *na linguagem*, para tentar lutar *silenciosamente* contra os efeitos de tal rejeição: Fabiano e os seus buscam pelo poder nomeador resistir à ordem imposta pela sociedade excludente e pela natureza hostil ao sertanejo.

As palavras sempre exerceram fascínio sobre Fabiano. Sabemos, pela voz narradora, que ele “admirava as palavras compridas e difíceis da gente da cidade” e tentava empregá-las (sem êxito), buscando imitar, sobretudo, a habilidade de Seu Tomás da bolandeira com as “palavras difíceis”, razão pela qual, entendemos, Fabiano não apenas admirava a beleza das palavras, mas entevia, pela experiência, sua utilidade social. Também tomamos conhecimento de que o vaqueiro invejava a linguagem de Sinha Terta, que, como Sinha Vitória, possuía

¹¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 58-59.

¹¹⁶ Não se trata, pois, de um retorno, do ponto de vista de um começo mítico de tudo, à linguagem original. A origem de que fala Benjamin é uma categoria histórica e não se confunde com gênese. “O *Ursprung* [origem] designa, portanto, a origem como salto (*Sprung*) para fora da sucessão cronológica niveladora à qual uma certa forma de explicação histórica nos acostumou. Pelo seu surgir, a origem quebra a linha do tempo, opera cortes no discurso ronronante e nivelador da historiografia tradicional. [...] Trata-se muito mais de designar, com a noção de *Ursprung*, saltos e recortes inovadores que estilhaçam a cronologia tranqüila da história oficial [...]” (GAGNEBIN, Jeanne Marie. Origem, original, tradução. In: *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva; Fapesp; Campinas, SP: Editora da Universidade de Campinas, 1994, 12-13) O procedimento a que Benjamin chama de “percepção primordial”, incidindo na linguagem, é o processo que permite o acesso à linguagem do nome; isto significa dizer — bem compreendida a afirmação de Gagnebin — que, por meio desse processo, é possível fazer com que a linguagem recupere, sem retornar a um estágio inicial, seu poder nomeador de origem.

uma “ponta de língua terrível”. O vaqueiro sabia, pois, que o valor da palavra determina o valor do homem; e mais: entendia que a posse da palavra leva à posse do mundo. Decorrência dessa sabedoria, a de que a linguagem e o mundo estão profundamente unidos, em pelo menos dois momentos no romance, Fabiano experimenta um conflito decorrente da sensação de que a palavra não se relaciona com o referente ao qual deveria estar associada. Sustentando seu pensamento está a noção de que a ligação entre a linguagem e o mundo se dá de maneira direta; de fato, o vaqueiro parece crer numa correspondência exata entre o nome e o ser nomeado, pensamento que desconhece os efeitos das lutas de classes e, por consequência, da ideologia, na relação entre essas duas instâncias.

No capítulo “Fabiano”, o estado psicológico do vaqueiro, que acaba de estabelecer-se com a família na fazenda antes abandonada, é o de quem está confiante devido à nova situação de relativa segurança, mas que está ao mesmo tempo preocupado com a possibilidade de retorno dos tempos ruins de seca e de caminhada sob o sol. De qualquer forma, o início do capítulo revela, nos gestos do vaqueiro, o clima de confiança que caracteriza o momento:

*Pisou com firmeza o chão gretado, puxou a faca de ponta, esgaravatou as unhas sujas. Tirou do aió um pedaço de fumo, picou-o, fez um cigarro com palha de milho, acendeu-o ao binga, pôs-se a fumar regalado.*¹¹⁷

A atitude de “pisar com firmeza”, “esgaravatar as unhas sujas” e “fumar regalado” manifesta exteriormente a situação interior da personagem, que, como dissemos, vive um momento de relativa segurança e tende, por isso, a sentir-se mais segura, uma vez que o abrigo proporcionado pela fazenda e o emprego de vaqueiro resolvem parte dos problemas do grupo. É em decorrência desse estado novo que Fabiano, como se quisesse confirmar na linguagem a situação de bonança — a qual dá ao vaqueiro um *status* diferente daquele que o caracterizava em “Mudança” —, ensaia chamar-se *homem*: “- Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta.”¹¹⁸ Mas, logo surge um conflito cujo pivô é a própria palavra utilizada pelo vaqueiro, que, para Fabiano, não se aplicava a ele:

¹¹⁷ Vs, p. 18. (Grifo nosso)

¹¹⁸ Vs, p. 18.

Conteve-se, notou que os meninos estavam perto, com certeza iam admirar-se ouvindo-o falar só. E, pensando bem, ele não era homem: era apenas um cabra ocupado em guardar coisas dos outros. Vermelho, queimado, tinha os olhos azuis, a barba e os cabelos ruivos; mas como vivia em terra alheia, cuidava de animais alheios, descobria-se na presença dos brancos e julgava-se cabra.

Olhou em torno, com receio de que, fora os meninos, alguém tivesse percebido a frase imprudente. Corrigiu-a, murmurando:

- Você é um bicho, Fabiano.¹¹⁹

Por razões de ordem externa ao domínio da linguagem, no discurso de Fabiano, a palavra “homem” teve seu campo semântico restrito à designação daqueles sujeitos donos do poder, numa clara oposição aos “cabras ocupados em guardar as coisas dos outros”. De fato, no contexto geral do romance, o signo “homem” confunde-se com os vocábulos “branco”, “patrão”, “amo” e “dono”, que servem bem para a referência ao fazendeiro aludido no romance, a Seu Tomás da bolandeira e às demais figuras enumeradas, por exemplo, no capítulo “Cadeia” (o doutor juiz de direito, o seu vigário, o cobrador da prefeitura e, na pessoa do soldado amarelo, os representantes do governo). Na realidade enfocada no romance, impuseram à palavra “homem” uma nova ordem de significação da qual estão excluídos Fabiano e os demais sujeitos que, de modo semelhante a ele, ocupam-se em cuidar das coisas alheias; e é em vista disso que o vaqueiro, parecendo aceitar a condição de não-pertencimento à classe dos homens, reduz-se à classe dos animais e se chama “bicho”. Até aqui, que fez Fabiano? A leitura do excerto acima permite-nos afirmar que a personagem apenas confirmou, na linguagem, a condição a que é sujeitado na sociedade: Fabiano se julga um *bicho* porque não pode dizer-se *homem*; trata-se de uma atitude de conformação resignada ao lugar social a que foi relegado.

Queremos mais uma vez chamar atenção para o fato de que a problemática verificada no plano da realidade encontra na linguagem, e mais especificamente, no nível da palavra, um campo privilegiado para acontecer. A palavra não é apenas som articulado: é instrumento para a manutenção da ordem das coisas, mas é também condição para a criação e renovação do mundo. Rejeitando chamar-se *homem* e aceitando o lugar de *bicho*, Fabiano tende a perpetuar a realidade de marginalidade e submissão que caracteriza a sua existência, assumindo o papel

¹¹⁹ Vs, p. 18-19.

negativo de bicho, de animal, desfazendo a possibilidade de integrar o ideal de humanidade. (Não nos esqueçamos de que Fabiano “corrigiu” a “frase imprudente” “murmurando”. Portanto, o que vimos até aqui foi a vontade do vaqueiro de sentir-se homem como “os homens”, a constatação da impossibilidade de fazê-lo e a conseqüente aceitação de uma condição inferior, *de sentido negativo*: ele “corrigiu” “murmurando”; contra a sua vontade, pois). Fabiano, contudo, mesmo sem transformar materialmente a realidade, consegue dar a ela um sentido diferente, menos negativo. Recorrendo a uma nova percepção da condição de bicho — que, antes, com valor negativo, exprimia a condição *desumana* dos sujeitos marginalizados, em oposição à condição de homem —, Fabiano confere a ela, por meio do gesto nomeador — o qual, conforme quis Benjamin, se dá por meio de uma “percepção primordial” das coisas, que libera a palavra da empiria e, assim, de seu valor mais superficial —, um *status* diferente: “bicho” deixa de ser palavra que designa o sujeito marginalizado e converte-se, positivamente, em *símbolo de resistência*. Senão, vejamos:

- Você é um bicho, Fabiano.

Isto para ele era motivo de orgulho. Sim, senhor, um bicho, capaz de vencer dificuldades.

Chegara naquela situação medonha — e ali estava, forte, até gordo, fumando o seu cigarro de palha.

- Um bicho, Fabiano.

Era, apossara-se da casa porque não tinha onde cair morto, passara uns dias mastigando raiz de imbu e sementes de mucunã. Fabiano fizera-se desentendido e oferecera os seus préstimos, resmungando, coçando os cotovelos, sorrindo aflito. O jeito que tinha era ficar. E o patrão aceitara-o, entregara-lhe as marcas de ferro.

Agora Fabiano era vaqueiro, e ninguém o tiraria dali. Aparecera como um bicho, entocara-se como um bicho, mas criara raízes, estava plantado. Olhou os quipás, os mandacarus e os xiquexiques. Era mais forte que tudo isso, era como as catingueiras e as baraúnas. Ele, Sinha Vitória, os dois filhos e a cachorra Baleia estavam agarrados à terra.¹²⁰

A primeira vez que Fabiano se denomina bicho, quando, murmurando, corrige a “frase imprudente”, é para opor-se aos homens, e, nesse momento, a palavra “bicho” carrega um sentido negativo, como vimos. Entretanto, nas duas outras vezes, (“Sim , senhor, um bicho capaz de vencer dificuldades” e, em discurso direto,

¹²⁰ Vs, p. 19.

“Um bicho, Fabiano”) “bicho” deixa de ter um valor depreciativo para sustentar uma idéia que, no fim das contas, *torna Fabiano mais humano do que os que se dizem “homens”*. Ao fim e ao cabo, a palavra “bicho”, ascendendo à condição de nome, acaba por recuperar o valor do humano subtraído à palavra “homem”. Fabiano consegue fazer com que a palavra passe à condição de nome e garante, na linguagem, um novo sentido para a realidade, mais pleno de vida. Por um momento, o exato momento da “contemplação filosófica” de que fala Benjamin, o vaqueiro, a quem foi negado o direito à palavra, refez, *na palavra renovada*, o real, porque deu a ele um sentido diferente. Sua história deixa de ser a do sujeito oprimido e marginalizado, dependente dos favores dos homens, e se transforma na história do sujeito “capaz de vencer dificuldades”. Sem transformar materialmente a realidade, transformou-a simbolicamente.

Mas o momento “extático” da “percepção primordial” da palavra não dura para sempre. Depois, em *Vidas secas*, a linguagem, e nela, a palavra, é sempre motivo de tensão, de conflito, e não de solução. Não percamos de vista, pois, o movimento fundamental do romance, o qual se caracteriza pela mudança constante do pólo da carência ao pólo da suplência. De fato, a palavra que se elevou, com Fabiano, à categoria de nome retornará à condição chã de palavra: por um processo inverso, o símbolo converter-se-á novamente em palavra de valor referencial profano.

Entristeceu. Considerar-se plantado em terra alheia!
Engano. A sina dele era correr mundo, andar para cima e para baixo, à toa, como judeu errante. Um vagabundo empurrado pela seca. Achava-se ali de passagem, era hóspede que se demorava demais, tomava amizade à casa, ao curral, ao chiqueiro das cabras, ao juazeiro que os tinha abrigado uma noite.

Deu estalos com os dedos. A cachorra Baleia, aos saltos, veio lamber-lhe as mãos grossas e cabeludas. Fabiano recebeu a carícia, enterneceu-se:
- Você é um bicho, Baleia.¹²¹

A afirmação de Fabiano acerca da cadelinha (“- Você é um bicho, Baleia”) consolida o declínio do nome “bicho”— que há pouco servira de símbolo de humanidade e resistência — à palavra “bicho”, animal irracional que, subjugado ao dono, move-se ao som dos “estalos com os dedos”. Fabiano é bicho como Baleia é bicho.

¹²¹ Vs, p. 19-20.

No capítulo “Cadeia”, deparamo-nos com uma situação semelhante em que, de novo, a palavra aparece como motivo de tensão. Fabiano vai à feira, envolve-se num jogo de cartas com o soldado amarelo, que humilha o vaqueiro e o leva preso. Na cadeia, Fabiano apanha e não consegue compreender por que foi detido nem saber o motivo das pancadas que levou. É quando tenta entender o episódio e acaba encontrando uma contradição entre a idéia que tem do que é o governo e a ação real e imediata do governo na pessoa do soldado amarelo:

Então por que [sic] um sem vergonha desordeiro se arrelia, bota-se um cabra na cadeia, dá-se pancada nele? Sabia perfeitamente que era assim, acostumara-se a todas as violências, a todas as injustiças. E aos conhecidos que dormiam no tronco e agüentavam cipó de boi oferecia consolações: - “Tenha paciência. Apanhar do governo não é desfeita.”

Mas agora rangia os dentes, soprava. Merecia castigo?

- An!

E, por mais que forcejasse, não se convencia de que o soldado amarelo fosse governo. Governo, coisa distante e perfeita, não podia errar. O soldado amarelo estava ali perto, além da grade, era fraco e ruim, jogava na esteira com os matutos e provocava-os depois. O governo não devia consentir tal safadeza.¹²²

“Apanhar do governo não é desfeita.” A frase interessante dos conhecidos de Fabiano será mais bem compreendida se, acompanhando o raciocínio do vaqueiro, para quem o governo constitui uma “coisa distante e perfeita”, nos detivermos na perscrutação do que exatamente a personagem sugere quando afirma uma inadequação entre sua idéia de governo e a atualização dessa idéia no soldado amarelo. Pois é nesse ponto que reside o problema encontrado por Fabiano. Por que mesmo ele vê essa inadequação, na palavra “governo”, entre idéia e fenômeno? É que a idéia, tal como a concebe Benjamin, é algo de lingüístico, e não pode ser dada no mundo dos fenômenos; ela existe na virtualidade da linguagem, como verdade que só se alcança por meio do gesto nomeador. Ora, aquilo que, para Fabiano, é evocado pelo nome “governo” — nome, sim, porque palavra resgatada do reino da fenomenalidade e convertida, portanto, em elemento simbólico (a distância, a perfeição e a infalibilidade são atributos que praticamente *divinizam* a entidade governo) — não se confunde com o valor profano de “governo” expresso

¹²² Vs, p. 33.

na figura do soldado amarelo: entre um e outro há um abismo que, decorrente da contemplação feita pelo vaqueiro, a qual libera, na linguagem, a palavra do cativo da superfície semântica, distinguindo, assim, o ideal do empírico, separa aquilo que é verdadeiro daquilo que é falso. O governo reside distante e é perfeito; já o soldado amarelo, contrariamente, está bem próximo e incorre em erro, porque desacata sujeitos como Fabiano.

Toda a problemática do capítulo “O soldado amarelo” pode muito bem ser vista como o prolongamento e o desfecho do conflito iniciado no capítulo “Cadeia”. Se com a palavra “bicho” deu-se uma passagem da palavra ao nome e do nome à palavra, com o nome “governo” não temos uma descida do simbólico ao profano: a idéia permanece idéia. Isso não quer dizer que, dessa forma, Fabiano sai lucrando. No capítulo “O soldado amarelo” dá-se um reencontro entre Fabiano e o soldado que o provocara e prendera um ano atrás, evento que poderia ser a oportunidade para o vaqueiro vingar-se do amarelo. De fato, a autoridade que antes puxara questão na rua aparece agora com toda a fragilidade de um “caititu”. O capítulo inteiro tem seu movimento na oscilação entre a vontade de Fabiano de dar ao soldado o devido troco e a hesitação em realizar essa ação. Em síntese, trata-se de um problema que encontra um correlato na oscilação entre o desprezo ao soldado franzino e acanalhado e o respeito nutrido em relação à idéia de governo que conserva até o fim do capítulo. É exatamente por causa dessa fidelidade à idéia de um governo perfeito e infalível que, resolvendo a questão, o vaqueiro é obrigado a capitular diante do soldado ordeiro, pois “governo é governo”:

Vacilou e coçou a testa. Havia muitos bichinhos assim ruins, havia um horror de bichinhos assim fracos e ruins.

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

- Governo é governo.¹²³

“Homem”, “governo”, “bicho” são termos que têm o mesmo valor abstracional: não incidem diretamente sobre coisas empíricas, mas sobre instituições, categorias. Assim compreendemos por que Fabiano não agrediu o soldado, mas ensinou-lhe o caminho: o vaqueiro não vê nele o soldado pessoa, que humilha as criaturas indefesas: vê uma idéia expressa na linguagem, uma metonímia, “soldado amarelo”

¹²³ Vs, p. 107.

(que é “soldado amarelo” porque todos os soldados são, todos vestem uma farda amarela), que representa o aparelho policial e, como tal, uma abstração. Fabiano não se vinga do soldado porque ele é “governo”, é “homem”, e ele, Fabiano, é apenas um “bicho”. Notemos que todo esse conflito tem um fundamento lingüístico, e se concentra na força da palavra, na sua capacidade de dar sentidos ao mundo.

Como o questionamento do valor da palavra é uma constante em *Vidas secas*, deparamo-nos com ele novamente no capítulo “O menino mais velho”. Agora, é a palavra “inferno” que protagoniza no processo de ascensão e queda trágica da palavra. Com o menino mais velho, a palavra, retirada de um contexto sagrado, é, para ele, palavra especial que deve servir para designar também qualquer coisa de especial; mas a vontade da criança de fazê-la transformar-se em coisa acaba por lançá-la na esfera do profano e, com isso, decair em mera palavra cujo referente é um lugar ruim, com espetos e fogueiras. Vejamos, então, esse percurso da palavra.

Ficamos sabendo que a palavra “inferno” surgiu depois de Sinha Terta curar com reza a espinhela de Fabiano, o que, para o menino, conferia a essa palavra uma dignidade diferente: ela era “importante porque figurava na conversa de Sinha Terta”.¹²⁴ Percebamos que aqui já há uma espécie de juízo do menino a respeito da palavra vagamente aludida que o permite uni-la a uma idéia — que só poderia ser de feição tão bonita quanto o nome que a evocava. No momento em que se dá a audição da palavra pelo menino mais velho (no exato momento da *percepção primordial* realizada na linguagem!), que a considerou “um nome tão bonito”, ela deixou de ter aquele significado que lhe é usual (na qualidade de palavra profana), o de “lugar ruim, com espetos e fogueiras” (segundo a definição dada por Sinha Vitória), e ascendeu à categoria de nome, “nome tão bonito” (que só poderia servir para atualizar uma coisa igualmente bonita...). No entanto, se por um lado o menino conseguiu fazer a palavra abandonar seu significado profano — o que só foi possível pela retirada da palavra “inferno” do plano do real e pelo seu lançamento no mundo da idéias —, por outro, quis que a palavra “virasse coisa”, e isso certamente a faria entrar na ordem dos fenômenos e não o contrário. Realmente, a vontade do menino de tornar material a idéia — que só encontra sua materialidade na linguagem, e não na empiria —, unida à atitude de Sinha Vitória, lançou a idéia no reino da significação superficial e, logo, retirou dela o caráter de palavra sagrada que tinha

¹²⁴ Vs, p. 59.

anteriormente. Com efeito, Sinha Vitória, ao dizer que o inferno era um lugar ruim, cheio de espetos e fogueiras, retirou da palavra aquele valor expresso pela sua qualidade de nome tão bonito e a importância que o menino lhe havia atribuído como palavra que figurava na conversa da Sinha Terta (palavra *sagrada*, porque fazia parte de um ritual de cura). A palavra virou coisa, o nome decaiu em palavra, palavra profana.

Nos três casos até aqui analisados, observamos que, sempre que a personagem realiza, pela nomeação, o gesto de retirada da palavra daquele sentido mais imediato e evidente, fá-lo com a intenção de atribuir a ela um novo valor que traduza, simbolicamente, todo o desejo de plenitude de vida. Mesmo sem conseguir reverter a realidade material de *secura* e *carência*, a personagem busca, ao menos na linguagem, experimentar por um momento o gozo do absoluto (na condição de nome, temos: “bicho” como símbolo de humanidade e resistência; “governo” como símbolo de perfeição, distância e infalibilidade; e “inferno” como símbolo de tudo aquilo que é bonito — todos eles fundados sob o desejo de plenitude que reina no romance). O desejo de experimentar tempos melhores, mais cheios de vida e felicidade, leva Fabiano e sua família a querer renovar a realidade e, na magia da palavra, conhecer um mundo também novo. A realidade da *secura* exterior, natural e social, não é o fim definitivo de tudo, pois subsiste sempre a possibilidade de ressignificar o cosmos. Se o real não é satisfatório, pois a ordem dos fenômenos provoca o sofrimento, o desejo de que as coisas sejam melhores emerge, criando, na linguagem, uma realidade supra-sensível, da ordem das idéias.

Há ainda dois exemplos no romance dessa tentativa de resgatar e exercer o poder nomeador, na busca das personagens por um mundo mais satisfatório, criado segundo seu desejo de plenitude. Um está associado a Sinha Vitória, o outro, à cachorra Baleia. Vejamos o primeiro. Sinha Vitória marchou sob o sol na companhia do marido, dos filhos e da cachorrinha; experimentou a sensação degradante de dividir com Baleia o sangue de um preá capturado pelo animal; cumpriu bem sua função de esposa e mãe, e, embora possuísse uma capacidade de refletir sobre a realidade mais que Fabiano, foi sempre fiel aos comandos do marido. Mas um desejo a acompanhava na sua vidinha cotidiana: o de possuir “uma cama real, de couro e sucupira, igual à de Seu Tomás da bolandeira”. Segundo Fabiano, o desejo da mulher constituía uma “doidice”: “Cambembes podiam ter luxo?”, questiona o vaqueiro. Eis aí: de fato, cambembes como eles não podiam *ter* luxo; nada impede,

contudo, que possam *idealizar* o luxo. E isso Sinha Vitória fez: não se contentou com o materialmente possível, mas esteve sempre em busca do ideal impossível. Se chegasse a adquirir a cama igual à de Seu Tomás, Sinha Vitória provavelmente arranjaria outro bem para passar a vida a almejar¹²⁵ — porque o bem, a cama, não importa como fisicidade; seu valor reside na capacidade de representar simbolicamente, na força do nome, toda a sorte de bens capazes de preencher a falta sentida no plano do real.

A cama a que Sinha Vitória faz referência, “real” e “de verdade”, é objeto de contemplação, e não de uso. Aliás, se prestarmos bem atenção à teoria benjaminiana da linguagem, veremos que a *nomeação* do mundo, a *percepção primordial* na linguagem, o *reconhecimento* da verdade inscrita no ser das coisas, tudo isso constitui uma ação oposta à vontade capitalista de coisificar o homem e o mundo e oferecê-los como matéria que serve somente ao processo de produção e consumo, pois nesse processo não interessa o *valor* do objeto, mas somente sua qualidade de produto destinado ao consumo. Assim, evocada no romance como um desejo permanente de Sinha Vitória, a referida cama situa-se além da possibilidade de realização do desejo, concretização que a faria tornar-se objeto para fins utilitários. Com Sinha Vitória, a palavra “cama” — que não se confunde com uma cama qualquer, feita para se dormir sobre ela — transcende o valor superficial de móvel utilizado para se deitar, isto é, de um bem material, e atinge o valor simbólico de bem espiritual; a “cama” com que Sinha Vitória passa o romance sonhar não é uma cama qualquer, com valor utilitário, assim como as palavras não são meros instrumentos de comunicação, como se poderia pensar numa análise superficial desse romance. Independentemente de vir a tornar-se uma realidade ou não, a cama de lastro de couro e sucupira, igual à de Seu Tomás da bolandeira, cumpre a função metafísica de preencher a falta sentida num nível material e espiritual,

¹²⁵ No capítulo “Festa”, sinha Vitória compara o tempo da seca com o tempo atual e vê que “a vida não era má”. A personagem vive, pois, um momento de bonança e saboreia o “burburinho doce da multidão”; mas, ainda assim, sente uma falta, a da cama igual à de Seu Tomás da bolandeira: “Livres da necessidade, [sinha Vitória] viu com interesse o formigueiro que circulava na praça, a mesa do leilão, as listas luminosas dos foguetes. Realmente a vida não era má. Pensou com um arrepião na seca, na viagem medonha que fizera em caminhos abrasados, vendo ossos e garranchos. Afastou a lembrança ruim, atentou naquelas belezas. O burburinho da multidão era doce, o realejo fanhoso dos cavalinhos não descansava. Para a vida ser boa, só faltava a sinha Vitória uma cama igual à de Seu Tomás da bolandeira. Suspirou, pensando na cama de varas em que dormia. Ficou ali de cócoras, cachimbando, os olhos e os ouvidos muito abertos para não perder a festa. (Vs, p. 80-81) Por que, tendo satisfeito as necessidades no plano do real, motivo pelo qual considera que a “vida não era má”, sinha Vitória ainda sonha com uma cama igual à de Seu Tomás da bolandeira?

tornando-se, de certo modo, instrumento simbólico de resistência. A cama existe somente como evocação no pensamento, que é linguagem, e isso é suficiente. Tudo isso porque a “cama”, palavra, converteu-se em símbolo, e isso a fez desprender-se da ordem dos fenômenos e chegar à ordem das idéias, agora na condição de nome.

Nessa linha de raciocínio que vimos percorrendo, que dizer do nome “Baleia”? No quadro geral do romance — em que reina o sentimento de falta, de necessidade, de míngua, porque nos vários planos da obra (das personagens, do tempo, do espaço, da linguagem, da organização dos capítulos) assume papel preponderante a idéia de *secura* —, teria o nome “Baleia” o poder de aglomerar na força do símbolo todo o desejo de fartura reinante, como uma contrapartida ao referido estado de carência? Para nós, sim; tratar-se-ia de mais um exemplo em *Vidas secas* do exercício do poder nomeador na linguagem, através do qual se renova a palavra conferindo-lhe uma dimensão significativa para além do valor profano evidente. Defendemos que, em torno do nome “Baleia”, que nada tem a ver com as características físicas do ser raquítico ao qual faz referência (pois Baleia era “arqueada” e tinha as “costelas à mostra”), constrói-se um campo semântico que indica abundância, suplência, fartura. Retornemos a Benjamin: a linguagem do nome não está a serviço da comunicação — para o que se dá a atualização dos sentidos e a fixação dos palavras aos referentes mundanos; ela *não comunica* algo, ela *é* algo.¹²⁶

No seu *Dicionário de símbolos*, Chevalier afirma que o simbolismo da baleia está ligado ao do peixe, que “é, bem entendido, o símbolo do elemento Água, dentro do qual ele vive”, e, além disso, “está associado ao nascimento ou à restauração cíclica”.¹²⁷ O nome “Baleia”, para além da nomeação da cachorrinha da família cujos pensamentos o narrador tenta conhecer, manifesta sobretudo o desejo de abundância d’água latente nas personagens de *Vidas secas* e quer ser, como linguagem, o poder de trazer de volta a ordem cósmica, em tudo faltante nesse romance. De tudo o que se descreve e narra na abertura do romance, o nome “Baleia” é, naquele

¹²⁶ Diga-se o mesmo da poesia. No poema “Cidadezinha qualquer”, de Drummond, por exemplo, a poesia que brota do texto não quer representar a monotonia da vida no interior, porque ela é a própria monotonia acontecendo na linguagem. (cf. ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. 39. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998, p. 44) Estamos já chamando atenção para um fenômeno que vamos analisar com mais cuidado no próximo capítulo: em *Vidas secas*, a tentativa de alcançar na linguagem o poder de nomear faz brotar a poesia no universo da prosa, pois tudo concorre para isso, como temos visto.

¹²⁷ CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991, p. 703.

cenário estéril, o único elemento que evoca uma idéia de abundância onde só existe falta. Isso já está definido desde as primeiras linhas de *Vidas secas*: a planície é *avermelhada*, são *infelizes* os que caminham, a folhagem aparece *longe* e os sobreviventes *arrastam-se*, andam *devagar*... E, embora Baleia aí pareça deslocada, à semelhança de um corpo estranho, na verdade está bem localizada, porque, no seu nome, manifesta toda a carga de desejo de abundância que o elemento humano, no estado de carência em que se encontra, tem no seu consciente e também no seu inconsciente. A cachorra é esquelética, magra, parecida com tudo a sua volta, mas seu nome está associado à idéia de fartura, de preenchimento, numa palavra, daquilo que está ausente no cenário.

Não é por acaso que a cachorra Baleia aparece em quase todos os capítulos, marcando sua presença naqueles episódios nos quais são narradas as lacunas que há na vida das personagens. Assim sendo, ao lado dos anseios das personagens, que são de várias ordens, e do medo de que a seca retorne, está o símbolo da restauração cíclica, o símbolo do preenchimento, representado no nome "Baleia". E não estaria aí contido o desejo de renovar o mundo, ainda que somente na linguagem? É por isso também que Baleia não é exatamente uma cadela; fantasticamente, é um ser vivente e igualmente desejante.

Como dissemos no início deste capítulo, uma série de direitos foi negada à família de Fabiano; mas, onde se subtraiu a posse, subsistiu o desejo: no poder de nomear as coisas, *silenciosamente e com muito esforço, resta uma possibilidade de dizer o mundo de outra forma*. Não se pode voltar às origens e, com Deus, criar de novo o mundo na sua materialidade; mas é possível, da linguagem decaída, perceber as coisas primordialmente e resgatar o poder da linguagem reconhedora/nomeadora de Adão: então, o mundo é criado simbolicamente.

CAPÍTULO III

Um grito lírico no sertão: resistência e poesia em *Vidas secas*

Refaçamos brevemente o percurso investigativo deste trabalho. No primeiro capítulo, apresentamos uma leitura do romance *Vidas secas* argumentando que a tensão que se estabelece entre a família de Fabiano e o meio social no qual vive o grupo encontra na linguagem um palco privilegiado para tomar forma; mostramos ali o fracasso social da linguagem das personagens como parte do processo mais amplo de exclusão dos retirantes na realidade sertaneja enfocada. No segundo capítulo, sustentamos a tese de que aquela luta silenciosa para resistir às pressões exteriores se dá também, e, sobretudo, no plano da linguagem, lugar em que é possível transformar simbolicamente a realidade por meio do processo nomeador; se em *Vidas secas* o mundo se apresenta sob as espécies da rejeição e da falta, resta às personagens cultivar o desejo de um mundo melhor e a crença na força da palavra como meio de reverter, ainda que somente na linguagem, a ordem das coisas.

O caminho teórico-crítico realizado até agora nos fornece material suficiente para afirmar a proeminência assumida pela linguagem no romance: em *Vidas secas*, a linguagem é, talvez, o problema central; nessa obra, no fim de tudo está sempre a linguagem, seu alcance e seus limites. Ora, um romance que se constrói pela problematização de um fenômeno antropológico profundamente radicado na existência humana, a linguagem — certo, o ser do homem implica o ser da linguagem e vive-versa —, questionando sua função comunicativa, seu poder socioideológico e, sobretudo, sua capacidade de transformar simbolicamente a realidade, não poderia deixar de chamar atenção para a natureza do material de que é feito, qual seja, a linguagem poética. Neste capítulo, a pergunta lançada já na discussão anterior novamente se impõe: qual é o poder da linguagem? Agora que sabemos que pela força da linguagem o homem pode recriar o mundo, resta precisar nossa questão: por que, no capítulo “Fuga”, partindo em retirada de novo sob o cenário estéril da seca, Sinha Vitória “queria enganar-se”, “dizer que era forte”, e afirmar que a “quentura medonha, as árvores transformadas em garranchos, a

imobilidade e o silêncio não valiam nada”? Queria a personagem, por meio da linguagem, *operar um fingimento*, negando, no plano do imaginário, a experiência concreta da vida real, que é, por natureza, insatisfatória, e, assim, resistir através do recurso à fantasia? Se for possível dizer que sim, que de fato Sinha Vitória desejou fingir que as coisas não eram o que eram e, desse modo, negar a hostilidade do mundo, temos uma resposta à primeira pergunta lançada: a linguagem permite ao sujeito contar, não o que aconteceu, como pretende a narrativa dos historiadores, mas aquilo que *poderia* acontecer. A linguagem engendra a poesia, através da qual o homem pode *dizer o mundo de uma forma mais plena e mais satisfatória*. Inicia-se aí um processo em que o mundo objetivo tende a se subjetivar, a realidade começa a ganhar novo ritmo, o tempo da sucessão parece perder força para a potência do instante consagrado e as fronteiras entre a prosa e a poesia começam a perder seus contornos, fazendo-as, assim, imiscuir-se uma na outra.

Essa problemática coloca-nos, dessa forma, bem diante de uma característica própria da escritura de Graciliano Ramos, romancista que não se satisfaz apenas com o escrever literatura e, avançando sempre mais adiante, quis, de *Caetés* a *Vidas secas* (para ficar só com os romances), discutir o material de que se servia e investigar a arte que abraçou, revelando, de maneira artística, sua consciência crítica acerca do fazer literário. Seus três primeiros romances são exemplares nesse aspecto, uma vez que, apresentando de uma forma bastante explícita essa particularidade da obra graciliana — a tendência para problematizar a própria literatura —, trazem personagens letradas às voltas com a necessidade de escrever, pelo que, cada um à sua maneira, acaba por servir de argumento para seu criador revelar os fundamentos do seu mister artístico. Em *Vidas secas*, entretanto, a situação social das personagens muda radicalmente: não temos personagens letradas, mas sujeitos socialmente inabilitados para a *escrita literária*; mas, nem por isso a vontade de fazer uma metaliteratura ficou de lado nessa obra: a poesia, que é um fenômeno muito mais amplo que a literatura (“literatura” no sentido de arte feita de palavras escritas, de *letras*), se faz de linguagem, não necessariamente de linguagem escrita. Na verdade, na sua composição, esse romance quer nos dizer que *a poesia faz parte da vida humana* e que, vindo sempre à tona por meio de uma redescoberta da linguagem primordial, reside silenciosa no desejo que o homem, ser

de existência insuficiente, tem de uma existência mais plena.¹²⁸ De uma forma ou de outra, as personagens de Graciliano, vidas subterrâneas, querem tocar esse universo de fantasia que é a literatura e, nela, desfazer momentaneamente as fendas que resultam das suas relações com os homens e com o mundo.

Portanto, no romance de que nos ocupamos, a atenção voltada para a linguagem, fenômeno sobre o qual vimos discutindo até agora, ganha uma dimensão ainda maior, porque é a própria linguagem literária que se converte em objeto de investigação. Longe de constituir um mero experimentalismo, a manifestação da poesia no romance *Vidas secas* é o resultado de uma necessidade expressiva; seu fundamento é, no plano geral da obra, antropológico, pois vincula-se ao desejo das personagens de ordenar o mundo, de transformar o caos em cosmo e de restaurar, pelo retorno da linguagem a um ritmo original, o estado de bonança e plenitude que praticamente inexiste na realidade árida do sertão — desejo que está radicado na noção de humanidade. Ora, para recriar o mundo, refazendo-o na sua aurora, é necessária uma linguagem também ela primordial. É preciso que a linguagem reencontre, na história, seu lugar de origem, sua natureza nomeadora do início, capaz de, em todos os tempos, gerar a poesia, que é tempo primeiro e único. Por isso, pensamos que a teoria benjaminiana da linguagem pode ser também um caminho para a compreensão da teoria do poético em geral e da manifestação da poesia em *Vidas secas* em particular (já que, conforme investigamos, as personagens desse romance buscam recobrar o poder mágico nomeador da linguagem original, que é semelhante à linguagem geradora da poesia).

Este capítulo está dividido em três partes. Na primeira, situando a manifestação poética na disposição do homem para a criação de mundos imaginários, isto é, na sua necessidade de fazer arte, discutiremos em que medida a recorrência ao fingimento — fingimento poético, no caso — se faz necessária em

¹²⁸ Não vamos dizer aqui que em *Vidas secas* Graciliano defendeu a tese da arte como remédio imaginário para os males do mundo. Ao defendermos a linguagem poética como forma de resistência nesse romance estamos falando não somente do que a arte representa, mas do que a funda. Mimentizando um mundo melhor ou um mundo pior do que o real, a arte (e, assim, a poesia) afirma que a realidade não satisfaz, é insuficiente (vamos ver isso mais adiante); ela emerge sempre do caos que é a história, para suspender-lhe momentaneamente o peso e consagrar um momento — e isso pode estar associado a um impulso humano de resistir a uma situação de opressão. No caso de *Vidas secas*, há uma razão para crer que a poesia aí gerada tem um caráter supletivo e ligado ao desejo de resitir: tudo é faltante e, de alguma forma, a linguagem da poesia quer ser uma suplência, quer presentificar um momento de plenitude; por isso ela vem como sonho, como utopia, como fantasia. É principalmente nesse sentido que afirmamos que a poesia se converte em lugar de resistência no romance em análise.

Vidas secas, buscando encontrar aí a razão de sua presença contradizendo, pela força da expressão lírica, a dureza representada pela objetividade épica. Na segunda parte, defenderemos uma teoria benjaminiana do poético, buscando, em alguns conceitos caros à filosofia de Walter Benjamin, um meio de compreender o ser da poesia dentro da perspectiva teórico-filosófica e mítica perseguida neste trabalho. Na terceira parte, fechando a discussão, passaremos, enfim, à análise mais aprofundada desse fenômeno no romance.

3.1 A arte como experiência da vida possível

Donde nasce o desejo humano de buscar no imaginário um mundo diverso daquele experimentado no dia-a-dia, atitude que, partindo de uma realidade historicamente situada, desvirtua a ordem da vida objetiva e funda uma experiência subjetivamente vivida? Podemos dizer que a recorrência ao imaginário se encontra radicada na existência humana; do contato direto entre o homem e o mundo que o rodeia, nasce outra coisa: a fantasia. Dizer as razões da existência dessa necessidade de buscar um universo paralelo ao mundo real é tocar os fundamentos antropológicos da arte. Com efeito, independentemente de toda razão particular, de qualquer motivo historicamente situado, a arte surge sempre do sentimento de insatisfação decorrente da inserção do homem no mundo ao qual chamamos real. A criação de um mundo quimérico obedece, pois, ao desejo humano de uma existência mais plena, uma vez que das experiências concretas que os sujeitos têm resta uma idéia de que a vida no mundo deixa fissuras, é frustrante e vazia de sentido. É exatamente esse sentimento que, no caso de *Vidas secas*, levará as personagens a negar, através da imaginação, as condições existenciais materialmente inóspitas, e criar um universo feito de sonhos, fantasias e utopias.

Na *Poética*, Aristóteles afirmou que “o poeta conta, em sua obra, não o que aconteceu e sim as coisas quais poderiam vir a acontecer”.¹²⁹ Boas ou más,

¹²⁹ ARISTÓTELES, 2000, p. 47.

agradáveis ou não, as “coisas que poderiam acontecer” das quais fala o filósofo dão testemunho da tragédia humana de verdade que é o estar no mundo. A vida humana está assentada nas perdas que vão desde o momento do nascimento até a hora da morte; as habilidades dos homens e mulheres, ainda que se situem além das capacidades dos demais seres, sofrem limitações de toda ordem; por natureza, o homem é falho, está sujeito ao erro e às frustrações; quer ser, enfim, um “homem total”, na expressão acertada de Fischer,¹³⁰ para quem o ser humano sente “que só pode atingir a plenitude se se apoderar das experiências alheias que *potencialmente lhe concernem, que poderiam ser dele*”:¹³¹

É claro que o homem quer ser mais do que apenas ele mesmo. Quer ser um homem *total*. Não lhe basta ser um indivíduo separado; além da parcialidade da sua vida individual, anseia uma ‘plenitude’ que sente e tenta alcançar, uma plenitude de vida que lhe é fraudada pela individualidade e todas as suas limitações; uma plenitude na direção da qual se orienta quando busca um mundo mais compreensível e mais justo, um mundo que *tenha significação*. [...] Quer relacionar-se a alguma coisa mais do que o ‘Eu’, alguma coisa que, sendo exterior a ele mesmo, não deixe de ser-lhe essencial. O homem anseia por absorver o mundo circundante, integrá-lo a si; [...] anseia por unir na arte o seu ‘Eu’ limitado com uma existência humana coletiva e por tornar social a sua individualidade.¹³²

¹³⁰ FISCHER, 1976.

¹³¹ *Idem, ibidem*, p. 13. Grifo nosso.

¹³² *Idem, ibidem*, p. 12-13. Grifo do autor. O autor afirma que a idéia segundo a qual a arte é um substituto da vida permite apenas um reconhecimento parcial da natureza e da necessidade da arte. De fato, ao longo do seu trabalho, ele mostrará que a arte satisfaz diversas e variadas necessidades que se modificaram no decorrer dos tempos, preenchendo novas funções em cada período da história. Contudo, segundo Fischer, é possível precisar duas características constantes: “Podemos concluir que, com evidência cada vez maior, a arte em sua origem foi *magia*, foi um auxílio mágico à dominação de um mundo real inexplorado. A religião, a ciência e a arte eram combinadas, fundidas, em uma forma primitiva de magia, na qual existiam em estado latente, em germe. Esse papel mágico da arte foi cedendo lugar ao papel de clarificação das relações sociais, ao papel de iluminação dos homens em sociedades que se tornavam opacas, ao papel de ajudar o homem a reconhecer e transformar a realidade social. [...] A predominância de um dos dois elementos da arte em um momento particular depende do estágio alcançado pela sociedade: algumas vezes predominará a sugestão mágica, outras a racionalidade, o esclarecimento; algumas vezes predominará a intuição, o sonho, outras o desejo de aguçar a percepção. Porém, quer embalando, quer despertando, jogando com as sombras ou trazendo as luzes, a arte jamais é uma mera descrição clínica do real. Sua função concerne sempre ao homem *total*, capacita o ‘Eu’ a identificar-se com a vida de outros, capacita-o a incorporar a se aquilo que ele não é, mas tem possibilidade de ser.” Como vemos, também em Fischer predominará a idéia de que a arte permite ao sujeito entrar em contato com aquela “realidade” que poderia vir a acontecer, como quis Aristóteles. Desencadeando essa vontade do *possível*, o desejo de ser um homem *total*, algo que não seria desejo se não fosse, antes, falta. (p. 19)

Explicando as origens da arte, Fischer sustenta que ela teria nascido do poder exercido pelo homem sobre a natureza com o intuito de transformá-la por meio do trabalho. A descoberta do homem de que poderia agir sobre a natureza, modificando as coisas e convertendo-as em ferramentas a seu serviço, foi o primeiro passo para, mais tarde, ele conceber a idéia de que seria possível dominar o mundo através da magia, sem o esforço do trabalho. A fabricação de ferramentas para agir sobre a realidade e o desejo de controlar as coisas através da magia — duas atitudes com um mesmo fim, o de dominar o mundo — estão, portanto, na raiz do desejo de criar um mundo possível. Afirma o autor:

A estimulante descoberta de que os objetos naturais podiam ser transformados em instrumentos capazes de agir sobre o mundo exterior e alterá-lo levou a mente do homem primitivo [...] a outra idéia: a idéia de que o impossível também poderia ser conseguido com instrumentos mágicos, isto é, a idéia de que a natureza poderia ser magicamente transformada sem o esforço do trabalho. [...] O poder recentemente adquirido de individualizar e dominar objetos, de desenvolver uma atividade social e de dar conta de acontecimentos por meio de signos, imagens e palavras, conduziu-o a esperar que o poder mágico da linguagem fosse infinito.¹³³

A arte equivaleria, na imaginação, àquilo que o trabalho significa na realidade. No princípio, ela não se destinava à contemplação e ao prazer, podemos notar, mas fazia parte da vida real do homem primitivo, que, “criando a arte, encontrou para si um modo real de aumentar o seu poder e *enriquecer* a sua vida.”¹³⁴ Como as ferramentas, a arte permite ao homem ir aonde ele, sozinho, seria incapaz de fazê-lo, uma vez que, na sua individualidade, o sujeito é somente um ser fragmentado e cheio de carências. Sendo assim, contraditório por excelência — pois, de um lado, sua existência lhe diz que ele é incompleto, e, de outro, o leva a desejar a completude, algo que ela, a sua existência, insiste em negar —, o sujeito está predisposto a proclamar a insuficiência da sua vida e a sonhar com um momento de plenitude. Isso não quer dizer que a recorrência ao imaginário levará a humanidade a viver de mentira, porque, fantástica ou realista, a arte sempre revela a verdade que se oculta nas aparências do real.¹³⁵ Com efeito, a invenção de um mundo de sonhos

¹³³ FISCHER, 1977, p. 42-43.

¹³⁴ *Idem, ibidem*, p. 45. Grifo nosso.

¹³⁵ O conceito de “verdade” que utilizamos aqui tem a ver com aquela compreensão de Benjamin segundo a qual, no reino das idéias — logo, na linguagem — reside um saber que não se revela na

ou a tentativa de ser fiel ao real são duas atitudes que, embora pareçam opostas na sua aparência, são na verdade bem similares na sua origem: ambas nascem da constatação inicial de que entre a vida que temos e a vida que desejaríamos ter há um abismo enorme. Nisto reside o testemunho da verdade mais fundamental de qualquer forma de arte. Em *A criação do texto literário*, Leyla Perrone-Moisés ratifica essa idéia, afirmando que,

Na sua gênese e na sua realização, a literatura aponta sempre para o que falta, no mundo e em nós. Ela empreende dizer as coisas como são, faltantes, ou como deveriam ser, completas. Trágica ou epifânica, negativa ou positiva, ela está sempre dizendo que o real não satisfaz.¹³⁶

Para a autora, a experiência no mundo real causa mal-estar e insatisfação, e, para reagir a esse estado negativo, um dos meios de que a humanidade se tem valido é a recorrência à imaginação, ao faz-de-conta. Perrone-Moisés situa a imaginação como um elemento radicado na existência humana, como uma espécie de dom antropológico: “A imaginação como fuga ou compensação, como prêmio de prazer, é exercida por todos os seres humanos”,¹³⁷ afirma a autora. A formalização desse imaginário e sua inscrição em objetos disponíveis para outras pessoas

realidade aparente, na particularidade do fenômeno. Ainda mais: só a utilizamos dentro dessa perspectiva mítica que vimos perseguindo, não nos importando discuti-la num plano filosófico mais aprofundado, o que nos faria entrar numa seara de visões (a começar por Platão, desembocando nos pensadores modernos...) da qual não daríamos conta. Talvez seja interessante ver aí a relação que pode ser estabelecida entre esse pensamento de Benjamin, o da verdade que se oculta sob as aparências do real, e afirmação de um autor como Hegel, para quem a arte, fazendo intervir o espírito na realidade (percebendo-a pela primeira vez?), é capaz de oferecer uma verdade mais profunda do que aquela que se conhece via fenômeno. Diz Hegel: “Entre a aparência e a ilusão deste mundo mau e perecível e o conteúdo verídico dos acontecimentos e fenômenos, cava a arte um abismo para erguer tais acontecimentos e fenômenos a uma realidade mais alta, nascida do espírito. Mais uma vez ainda, as obras de arte não são, em referência à realidade concreta, simples aparências e ilusões, mas possuem uma realidade mais alta e uma existência verídica.” (HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. Estético. In: _____. *Fenomenologia do espírito; Estética: a idéia e o ideal; Estética: o belo artístico e o ideal; Introdução à história da filosofia*. Traduções de Henrique Cláudio de Lima Vaz, Orlando Vitorino, Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 92.)

¹³⁶ PERRONE-MOISÉS, Leila. A criação do texto literário. In: *Flores da escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 104. Entendamos o seguinte: a suplência da carência que o real oferece ao ser humano através da arte é uma tentativa, mas não uma realidade certa. A falta que a linguagem quer suprir acaba revelando a insuficiência da própria linguagem, que se dá como falta: “A literatura parte de uma dupla falta: uma falta sentida no mundo, que se pretende suprir pela linguagem, ela própria sentida em seguida como falta.” (p. 103)

¹³⁷ *Idem, ibidem*, 1990, p. 104. Para Antonio Candido, “a literatura [que está para além da noção de texto escrito] corresponde a uma *necessidade universal que deve ser satisfeita sob pena de mutilar a personalidade*, porque pelo fato de dar forma aos sentimentos e à visão de mundo ela nos organiza, nos liberta do caos e portanto nos humaniza. Negar a fruição da literatura é mutilar a nossa humanidade.” (CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. *Vários escritos*. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p. 256)

resultam em arte. Para além dos fins a que se destinarão depois tais objetos, a arte cumpriu seu papel humanizador de denunciar a falta de plenitude oriunda da vida no mundo físico — e isso, é bom insistir, não quer dizer que, rejeitando o real através da imaginação, a arte estancará na apresentação de um mundo mais belo e prazeroso que o mundo material, levando a humanidade a viver de fantasias; pelo contrário, a arte põe os sujeitos em contato com uma realidade mais verdadeira do que aquela que a vivência no mundo real supõe oferecer. Diz-nos Perrone-Moisés: “A literatura parte de um real que pretende dizer, falha sempre ao dizê-lo, mas ao falhar diz outra coisa, desvenda um mundo mais real do que aquele que pretendia dizer.”¹³⁸ A assertiva, claro, é válida para as demais formas de arte, pois o princípio que funda a literatura é o mesmo que anima as outras manifestações artísticas.

Pelo exposto até agora, fica evidente que a arte está profundamente vinculada à existência do ser humano. Assentada sobre o reino do possível, sem um compromisso direto com a realidade, *a arte integra a vida*, mesmo que seja para negá-la; concebida em situações históricas determinadas, ela é, enfim, a experiência da vida possível fora da história.¹³⁹ Dessa forma, entendemos por que Sinha Vitória, marchando novamente em condições adversas, sentiu a necessidade de mentir para si mesma afirmando que a destruição total da vegetação pelo advento da seca não valia nada. E aqui não se trata de simples compensação, mas de um enfrentamento da realidade (não é assim que faz a arte?). O fingimento, processo gerador da arte, não modifica diretamente a vida, mas permite dar a ela um sentido diverso daquele imposto pelo real. Trata-se de um impulso no sentido de ordenar aquilo que a experiência afirma ser uma desordem e, no fim, subverter os valores, os sentidos do mundo. Por meio da negação do cenário estéril do sertão, a personagem quer fazer emergir uma experiência mais autêntica e verdadeira do real, desafiando realmente o mundo: o fingimento não fecha os olhos para a realidade, mas, distorcendo-a, denuncia e critica sua insuficiência, a fim de que ela seja menos insuficiente.¹⁴⁰

¹³⁸ PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 102.

¹³⁹ “Por um lado, a arte está realmente ligada com a vida. Esta está presente em toda a operosidade do homem. Frequentemente, assume funções ulteriores na vida humana, sem, por isso, perder a própria natureza. Acolhe em si toda a vida espiritual de seu autor, torna-se realmente vida e razão da vida para o artista, em cuja consciência concreta os valores são indivisos. Por outro lado, a arte é também uma atividade especificada, que emerge da vida; e dela emergindo, dela se distingue, afirmando-se numa coisa especificação própria, com uma natureza, finalidade e caracteres próprios.” (PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Tradução de Maria Helena Nery Carcez. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 40)

¹⁴⁰ “Porque a vida real, a vida verdadeira, nunca foi nem será suficiente para satisfazer os desejos humanos. E porque sem essa insatisfação vital que as mentiras da literatura, por sua vez, incitam,

A idéia que temos perseguido ao longo deste trabalho é a de que a linguagem é motivo de queda e de soerguimento. Quando o narrador afirma que Sinha Vitória precisava “enganar-se” — operar o fingimento que faz o sujeito experimentar a vida possível, transformando o mundo por meio da arte —, especifica bem que o meio pelo qual a personagem operaria essa negação da realidade seria *a linguagem*. Vejamos o trecho do romance mais detalhadamente:

Sinha Vitória fraquejou, uma ternura imensa encheu-lhe o coração. Reanimou-se, *tentou libertar-se dos pensamentos tristes e conversar com o marido por monossílabos*. Apesar de ter boa ponta de língua, sentia um aperto na garganta e não poderia explicar-se. Mas achava-se desamparada e miúda na solidão, necessitava um apoio, alguém que lhe desse coragem. *Indispensável ouvir qualquer som. A manhã, sem pássaros, sem folhas e sem vento, progredia num silêncio de morte*. A faixa vermelha desaparecera, diluíra-se no azul que enchia o céu. *Sinha Vitória precisava falar. Se ficasse calada, seria como um pé de mandacaru, secando, morrendo. Queria enganar-se, dizer que era forte, e a quentura medonha, as árvores transformadas em garranchos, a imobilidade e o silêncio não valiam nada*. Chegou-se a Fabiano, amparou-o e amparou-se, esqueceu os objetos próximos, os espinhos, as arribações, os urubus que farejavam carniça. *Falou no passado, confundiu-o com o futuro. Não poderiam voltar a ser o que já tinham sido?*¹⁴¹

O excerto acima deixa bem clara a relação de oposição que a personagem quer estabelecer, na linguagem, entre o real vivido na sua fisicidade e aquele mundo possível de que fala Aristóteles. Contra os “pensamentos tristes”, a “conversa com o marido”; para negar o “silêncio de morte”, a vontade de “ouvir qualquer som” (que, no caso, viria da *conversa com o marido*); para não secar e morrer como um pé de mandacaru, precisava romper o silêncio e falar, “enganar-se, dizer que era forte”; esquecendo “os objetos próximos, os espinhos, as arribações, os urubus que farejavam carniça”, Sinha Vitória “falou do passado, confundiu-o com o futuro”. Vemos com clareza: no caso de *Vidas secas*, romance que centraliza na linguagem a tensão vivida exteriormente pelas personagens, é a própria linguagem o lugar aonde se pode ir para experimentar as coisas como elas poderiam ser. Um

jamais existe um progresso autêntico.” (LLOSA, Mario Vargas. A verdade das mentiras. In: _____. *A verdade das mentiras*. 2. ed. Tradução de Cordelia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004, p. 29.) Essa afirmação ratifica a idéia de que a arte, mesmo que se dê como fuga do real, a ele está indissolavelmente ligada. Procurando ser fiel à história ou querendo evadir-se dela, a arte vive sempre da sua inserção aí, na história, onde ganha sentido.

¹⁴¹ Vs, p. 120. Grifo nosso.

fenômeno que, num momento, se dá nos sujeitos como falência, no outro, aparece como o lugar por excelência para promover o sentido de plenitude. A pergunta da personagem (“Não poderiam voltar a ser o que já tinham sido?”), no final do trecho apresentado, não quer apenas resgatar um passado numa vida futura, mas confundir, no presente, passado e futuro, e imaginar, num relance, as coisas como elas poderiam ser.

Está aí: a imaginação que permite a resistência das personagens de *Vidas secas* à inflexibilidade da realidade em tudo hostil é de feição lingüística e, mais especificamente, poética. A tentativa épica de narrar com objetividade o destino das vidas secas, valendo-se de uma linguagem que quer ser referencial e realista (não percamos de vista a inserção de *Vidas secas* no quadro geral do romance de 30, momento, na literatura brasileira, quando as tendências da escola realista voltavam à cena e fundavam o neo-realismo entre nós), é subvertida pelo desejo das personagens de subjetivar o mundo e refazê-lo na sua originalidade, originalidade situada historicamente, certo, mas criada à imagem e semelhança de um mundo mais pleno do que aquele que a história teima em oferecer, um mundo sempre possível. Na medida em que assume uma corporeidade na linguagem, a fantasia gerada no imaginário ganha materialidade e, por isso, pode ser *vivida* de verdade, sem deixar de ser somente uma possibilidade. Como não ver, de alguma forma, no impulso que gera a arte, uma atitude que se caracteriza como resistência?

3.2 Por uma teoria benjaminiana do poético (em *Vidas secas*)

Sabendo que a imaginação à qual recorrem as personagens de *Vidas secas* é de ordem lingüística, resulta da falta de plenitude e sentido decorrente da inserção dos sujeitos na história e tenta refazer a realidade tal como ela poderia ser, busquemos agora verificar seu funcionamento dentro da perspectiva mítica lançada anteriormente e compreendida desde o ponto de vista da teoria benjaminiana da linguagem, que nos ajudará a entender por que, da realidade árida decorrente do cenário da seca e das situações de opressão que vivem as personagens —

realidade que é ruína e caos —, é possível perceber a emergência de uma voz lírica resistindo ao estado objetivo de carência.

A linguagem que permite a manifestação da poesia é semelhante àquela linguagem revelada no mito bíblico das origens; esta, como a outra, é capaz de fundar um mundo novo por meio do gesto nomeador — gesto que, conforme o pensamento de Walter Benjamin, não se perdeu na aurora da humanidade, mas pode vir à tona, na história, sempre que se dá a “contemplação filosófica” (ou, em outros termos, a “percepção primordial”), por meio da qual o objeto é arrancado, na linguagem, da sua aparência mais superficial para atingir um lugar de ser de verdade, como idéia. De fato, a linguagem da poesia, que, ao consagrar um momento de plenitude na sucessão temporal, desprende o objeto de seu contexto imediato para enriquecê-lo com um valor único e irrepetível, fazendo-o ascender à condição de símbolo, tem a ver com aquela linguagem auroral de que falou Benjamin, a qual, no princípio de tudo, conferiu o ser das coisas. Não foi sem razão que Fischer afirmou: “O desejo de retornar à fonte da linguagem é inerente à poesia.” E, mais ainda: “Em todo poeta existe certa nostalgia de uma linguagem ‘mágica’, original.”¹⁴² Depois, segundo Rousseau, “a princípio, falou-se somente em poesia; só se começou a raciocinar muito tempo depois.”¹⁴³

Na poesia, concentra-se latente o desejo humano de totalidade e plenitude; por trás da liricização do mundo se esconde a vontade de retornar à unidade original e restaurar a ordem cósmica; a linguagem “mágica” da poesia recria o estado primitivo de plenitude e faz o homem fragmentado pela força da história experimentar um momento de satisfação:

No poema, a palavra não tem apenas a sua significação objetiva como também uma significação mais profunda e, em certo sentido, mágica. *A emoção do homem primitivo que recriava um objeto e adquiria poder sobre ele nomeando-o*

¹⁴² FISCHER, 1976, p. 35.

¹⁴³ ROUSSEAU, 2003, p. 107. Diz o autor: “Assim, a cadência e os sons nascem com as sílabas: a paixão faz falar todos os órgãos e confere à voz todo o seu brilho; assim, os versos, os cantos, a palavra, têm uma origem comum. Ao redor das fontes de que falei, os primeiros discursos foram as primeiras canções: os retornos periódicos e compassados do ritmo, as inflexões melodiosas dos acentos, fizeram nascer, com a língua, a poesia e a música, ou melhor, tudo isso não era outra coisa senão a própria língua para essas felizes regiões e esses felizes tempos em que as únicas necessidades prementes que exigiam o concurso alheio eram aquelas que o coração fazia nascer.” (p. 147) Então, aquele primitivismo lingüístico das personagens de *Vidas secas*, o qual verificamos no segundo capítulo, seria mais um aspecto, no romance, que contribuiria para a invasão da poesia no universo da prosa. Seria por isso que Fabiano se valia de uma linguagem “cantada”, como diz o narrador?

subsiste, implícita, na poesia. Muitas palavras, num poema, aparecem como brotadas diretamente da 'fonte' e produzem um efeito semelhante ao que produziriam se estivessem sendo ditas pela primeira vez, aqui e agora, neste contexto particular e com este determinado significado. Elas – as palavras – se apresentam como que limpas, jovens, como se um pedaço de uma realidade oculta somente agora tivesse chegado a se cristalizar nelas. [...] Todo poeta experimenta o desejo de criar uma linguagem completamente nova, capaz de expressão direta, ou o desejo de retornar à 'fonte', ao ventre de uma antiga linguagem cheia de viço e de força mágica.”¹⁴⁴

O conhecimento poético faz-se, assim, de uma linguagem que, existindo historicamente, que quer retornar a um estágio em que as palavras eram livres da necessidade de comunicar algo e capazes de nomear o mundo e dar-lhe sentido. Diz-nos Bosi, em *O ser e o tempo da poesia*, que o “poder de nomear significava para os antigos hebreus dar às coisas a sua verdadeira natureza, ou reconhecê-la. Esse poder é o fundamento da linguagem, e, por extensão, o fundamento da poesia.”¹⁴⁵ O poeta só consegue fazer poesia porque é capaz de perceber o mundo através de uma visão renovada: ele contempla a realidade e, descontextualizando as coisas pelo fingimento, cria algo totalmente novo. Seu gesto faz cessar momentaneamente o tempo cronológico, linear, e funda um outro tipo de tempo, um tempo circular, porque capaz de retornar. Consagrando um tempo na linha da sucessão, o poeta redime um instante que cria um mundo renovado; o tempo da poesia é tempo original por excelência, no sentido de que vive de um eterno presente, sem antes nem depois; nesse momento único as coisas surgem na sua aparência sempre única e total, e se revelam ao olhar contemplativo do poeta:

Em todos eles [poema épico, lírico e dramático] o tempo cronológico – a palavra comum, a circunstância social ou individual – sofre uma transformação decisiva: cessa de fluir, deixa de ser sucessão, instante que vem depois e antes de outros idênticos e se converte no começo de outra coisa. O poema traça uma linha divisória que separa o instante privilegiado da corrente temporal. Nesse aqui e nesse agora principia algo: um amor, um ato heróico, uma visão da divindade, um assombro momentâneo diante daquela árvore ou diante da fonte de Diana [...] Esse instante é ungido com uma luz especial:

¹⁴⁴ FISCHER, *op. cit.*, p. 191.

¹⁴⁵ BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 163.

*foi consagrado pela poesia, no melhor sentido da palavra consagração.*¹⁴⁶

O instante que nasce do evento poético comporta uma visão singular do mundo porque o subjetiva no momento da contemplação; dessa forma, o real perde sua objetividade e os objetos deixam de ser apenas objetos e se transformam em objetos únicos.

Pretendemos mostrar aqui que as idéias de Benjamin — não apenas aquelas contidas nos textos que falam especificamente da linguagem — nos fornecem categorias que nos permitem compreender bem, dentro do caminho teórico-analítico que realizamos, como as personagens do romance em estudo fazem emergir a poesia da secura do sertão, traduzindo liricamente a realidade. À medida que as personagens de *Vidas secas*, diretamente ou através da voz narradora, subjetivam a realidade e a vêem a partir de um ponto de vista particular, isto é, transfiguram-na por meio da imaginação — aspecto recorrente não apenas nesse romance, mas presente em toda a obra graciliana —¹⁴⁷, a linguagem da narrativa, configurando-se como linguagem original, tende a liricizar-se e dividir espaço com a aparência em tudo seca do cenário focado na obra. Ora, a linguagem torna-se lírica, primordial, porque há um sujeito, lírico, que, valendo-se do poder mágico criador da linguagem, *contempla* o objeto de um ponto de vista particular, e opera nele uma *tradução* (para permanecer com Benjamin) por meio do ato nomeador, e a experiência do real na sua rudeza é transmutada poeticamente para uma experiência da ordem do imaginário. Fabiano e os seus querem ser como Adão, querem completar a criação de Deus através do nome e fazer do sertão um novo Éden — querem dizer não o que ele é, mundo de carência e sofrimento, mas o que poderia ser, espaço-tempo ordenado e significativo. O método benjaminiano de conhecer a verdade que se oculta sob as aparências mais superficiais dos fenômenos deverá nos ajudar a

¹⁴⁶ PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 227. Grifo nosso.

¹⁴⁷ Sobre essa tendência, na obra graciliana, para a subjetivação da realidade, ver, entre outros: CARPEAUX, 1977; MARTINS, 1977; COELHO, Nelly Novaes. *Solidão e luta em Graciliano Ramos*. In: BRAYNER, Sônia. *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977; COUTINHO, 1977; PINTO, Rolando Morel. *Os ritmos da emoção*. In: BRAYNER, Sônia. *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977; CÂMARA, Leônidas. *A técnica narrativa na ficção de Graciliano Ramos*. In: BRAYNER, Sônia. *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977; CRISTÓVÃO, Fernando Alves. *Graciliano Ramos: estrutura e valores de um modo de narrar*. In: GARBUGLIO, José Carlos; BOSI, Alfredo; FACIOLI, Valentim (orgs.). *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1987.

entender esse aspecto no romance *Vidas secas*.¹⁴⁸ Para nós, esse método tem seu fundamento na compreensão de Benjamin segundo o qual há um saber oculto que só se revela na linguagem do nome — a linguagem original —, onde reside a verdade das idéias.

As idéias presentes no texto *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana*, de 1916, muito possivelmente conduziram algumas afirmações que Walter Benjamin faz em escritos posteriores. Tudo partiria daquele pensamento inicial segundo o qual, no princípio, havia uma linguagem mais fiel à linguagem de Deus — era a linguagem nomeadora, que possibilitava o reconhecimento verdadeiro das coisas segundo a essência que o Criador imprimira nelas —, que se deteriorou após o advento do pecado, fazendo o poder do nome perder força para o valor profano da palavra, e passou a permitir apenas um conhecimento “desajustado” da realidade. Babel é o resultado mais óbvio desse processo de queda: é o império da confusão. Benjamin deixou clara nesse texto uma idéia que discutiria com mais profundidade quando, no início da tese sobre o drama barroco alemão, expôs sua teoria das idéias, de fundamento marcadamente lingüístico. O eixo de reflexão pode ser assim colocado: é possível resgatar do objeto decaído, da realidade em ruínas, o sentido de verdade que jaz oculto sob as aparências superficiais do real. Esse resgate só é possível porque, mesmo na sua opacidade de objeto profano e preso a uma existência meramente fenomenológica, as coisas ainda trazem inscritas em sua essência a linguagem de Deus, que dá testemunho da verdade; na contemplação filosófica que se dá na linguagem, os sentidos ocultos se revelam, os fenômenos são salvos e as idéias expostas. Linguagem, crítica (de arte e de cultura) e história

¹⁴⁸ Por que não vamos direto à teoria literária do poético para investigar a manifestação da poesia em *Vidas secas*, mas preferimos essa relação entre a teoria literária e as idéias de Benjamin? Pelo menos duas razões justificam essa relação que aqui fazemos: 1) o problema da manifestação da poesia no romance é apenas um aspecto de uma problemática mais ampla: a do valor assumido pela linguagem no romance (foi o que tentamos fazer ver nos capítulos anteriores); 2) acreditamos que, sendo Graciliano um escritor a quem a crítica muito freqüentemente atribui uma consciência crítica do fazer literário, a inserção de uma discussão como esta, a da poesia que invade a prosa, deve justificar-se interna e externamente à obra, e não constituir mero experimentalismo, o que impõe a justificativa, antropológico-lingüístico-estética, da sua existência num texto como *Vidas secas*. A prosa é invadida pela poesia nesse romance porque, buscando uma linguagem capaz de fazer emergir, dos sentidos degradados do mundo desordenado histórico-social e naturalmente, um mundo novo, cheio de vida e plenitude, as personagens salvam a realidade seca (dando a ela um sentido renovado; e isso é um modo de suprir, resistindo) e expõe, no imaginário (que é ideal e de ordem lingüística), a vida que gostariam de ter. Não se trata de aplicar a teoria ao texto; trata-se, antes, de ler o texto, que se apresenta de uma forma particular, valendo-nos de um referencial teórico que, de resto, permite compreender melhor o fenômeno tal como ele se mostra.

são três campos, no pensamento benjaminiano, em que podemos perceber esse eixo de reflexão funcionando.¹⁴⁹

Retomemos rapidamente alguns pontos fundamentais do texto *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana*. Benjamin afirma, com base nos primeiros capítulos do *Gênesis*, que Deus criou tudo pela linguagem e, tendo dotado o homem de uma linguagem nomeadora — mais elevada que a linguagem muda das coisas —, incumbiu-o da tarefa de nomear todas as criaturas e, pela sua linguagem, que, no princípio, não se destinava à comunicação, reconhecer o mundo. Os seres nomeados passam, assim, a ter existência para a humanidade porque, agora, pelo nome são reconhecidos; de certo modo, pois, o homem completa a criação de Deus. Após a queda, com a desordem de tudo, também a linguagem humana sofre uma perda: ela não serve mais para conferir o ser das coisas pelo nome, e seu poder de reconhecer cedeu o lugar para a tarefa de comunicar algo fora dela mesma: é o reino do profano. A partir de agora, aquela capacidade de reconhecer o mundo pela inscrição dos sentidos nas coisas torna-se mais difícil, porque as linguagens se multiplicaram e a história obscureceu a verdade¹⁵⁰ de tudo. Contudo, ainda é possível, na história, chegar à verdade o compreender os sentidos ocultos sob as aparências do real — e aqui o texto que abre a investigação sobre a *Origem do drama barroco alemão* ajuda a aprofundar essa discussão —; mas é

¹⁴⁹ Analisando os pontos convergentes entre o pensamento de Benjamin e o de Freud, Rouanet observou esse diálogo entre os textos benjaminianos como uma espécie de procedimento reflexivo comum. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, Origem do drama barroco alemão, As afinidades eletivas de Goethe, Sobre o conceito de história, Paris, capital do século XIX, Paris do Segundo Império, em Baudelaire, Infância berlinense*, trechos da *Rua de mão única*, são textos em que é fundamental a noção segundo a qual um sentido escondido ao olhar mais ordinário, preso à fenomenalidade do objeto e ao tempo da sucessão, é revelado pela contemplação do melancólico, sujeito que consegue dar sentido às ruínas e redimir o particular lançando-o na universalidade das idéias, que, de resto, são verdade e beleza. (Cf. ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o anjo*: itinerários freudianos em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990, 11-33) Cremos que essas idéias comuns nos textos de Benjamin são essencialmente de ordem lingüística. Se observarmos bem essas discussões do filósofo, chegaremos à compreensão de que, na origem desse processo de resgate de um sentido oculto no objeto morto (decaído, corrompido, em ruínas, carente de aura, enfim, como quisermos nomeá-lo a partir de conceitos do próprio Benjamin), está sempre a linguagem (e é por isso que situamos o texto de 1916, *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana*, como o ponto de partida para essas reflexões posteriores); afinal, onde estão os sentidos do mundo buscados pelo sujeito que contempla o objeto e quer apreendê-lo no seu valor mais profundo senão presos nela, na linguagem? Depois, repetimos aqui o que dissemos na nota 89, no segundo capítulo (cf. p. 47): mesmo após a assimilação das idéias marxistas, Benjamin manteve em suas reflexões alguns conceitos que lhe eram caros, embora lhes tenha dado uma nova roupagem. À medida que formos entrando em cada texto, trataremos de mostrar de que forma se estabelece um diálogo entre eles. Nosso intuito é exatamente este: buscar pontos de convergências das idéias contidas em diferentes escritos de Benjamin; por isso, está fora do nosso interesse aprofundar a análise em cada um deles e discuti-los na sua particularidade teórico-crítica.

¹⁵⁰ Novamente afirmamos que o uso da palavra “verdade” só tem sentido neste trabalho dentro da perspectiva aqui apresentada a partir dos textos de Benjamin. Cf. nota 112.

preciso resgatar o poder nomeador da linguagem, único meio de chegar à ordem das idéias, onde ela, a verdade, reside. Por meio de uma percepção primordial lançada sobre a linguagem, a palavra abandona sua significação profana e ascende à categoria de nome e, assim, a verdade das idéias aparece.

Essa reabilitação da linguagem do nome, no curso da história pós-queda, tem a ver com a tradução que se operava no princípio entre linguagem humana e linguagem da natureza:

A linguagem da natureza é comparável a uma senha secreta, que cada sentinela passa à próxima na sua própria linguagem, mas em que o conteúdo da senha é a linguagem da própria sentinela. Toda linguagem superior é tradução da inferior, até que na última clareza desabroche a palavra de Deus, que é a unidade deste movimento da língua.¹⁵¹

Lembre-mo-nos de que o resultado da tradução da linguagem inferior para a superior é o reconhecimento do ser por meio da sua nomeação. A idéia de que a linguagem da natureza, isto é, dos objetos que constituem a realidade (antes, a natureza do Paraíso; depois, a realidade decaída, a história em ruínas), é comparável a uma “senha secreta” traz expresso o entendimento de que, para chegar à verdade do objeto — em que se esconde a palavra de Deus (sentido último de tudo, porque é palavra perfeita), é preciso deixar a obviedade e adentrar no reino do secreto. É o objeto mesmo que fala a verdade, porque Deus fala nele; resta ao homem perceber na sua originalidade o sentido escondido na confusão do real (é exatamente isso que buscam as personagens do romance em análise: a realidade é desordenada e caótica, por isso, rejeitando a realidade, elas recorrem ao imaginário do sonho e da utopia de um mundo melhor). E aqui é necessário que ele faça um esforço incomum, a fim de, na sua própria linguagem — desgastada pela sua inserção na história —, conseguir se aproximar ao máximo da palavra criadora de Deus. Como disse Benjamin, o processo pelo qual se chega a esse resultado é a tradução, tradução de uma linguagem para outra sem perder de vista o objeto de ser fiel à linguagem do Criador. Tal objetivo configura a tarefa primordial do tradutor, cujos fundamentos Benjamin apresenta e aprofunda no texto *A tarefa do tradutor*. Para ele, o processo de tradução de uma língua a outra permite que se passe da variedade das línguas a uma língua verdadeira — esta, anti-Babel por excelência —

¹⁵¹ BENJAMIN, 1992, p. 196.

que, sendo alcançada parcial e momentaneamente nas traduções, constituirá, no fim, a reconciliação derradeira de todas as línguas:

Na tradução, o original ascende a uma atmosfera lingüística maior e mais pura, como ela era. Na verdade, ela não pode viver lá permanentemente, e certamente também não pode atingir esse estado na sua totalidade. Ainda assim, de uma maneira singular e impressionante, ela aponta o caminho para chegar a essa condição: o reino predestinado e inacessível da reconciliação e acabamento das línguas.¹⁵²

Mantendo a idéia de que só é possível chegar à verdade por meio de um olhar contemplativo que ultrapassa a superficialidade do objeto, Benjamin situa a possibilidade de chegar à pureza da língua verdadeira no interior de cada língua particular, lugar em que tal verdade *se oculta*:

O que está em jogo é o a tarefa de integrar muitas línguas numa língua verdadeira. [...] Se é verdade que existe algo como uma língua da verdade, a ausência de tensão e o silêncio depositário da verdade última pelos quais todos os pensamentos lutam, então essa língua da verdade é a língua verdadeira. [...] E essa língua, cuja predição e descrição constituem aquela perfeição que qualquer filósofo pode almejar, está oculta de um modo mais concentrado nas traduções.¹⁵³

Benjamim parece não se satisfazer com um conhecimento que permaneça centrado nas aparências do fenômeno observado. Está claro que, para ele, a inserção dos objetos na história lhes retira a dignidade de ser no qual fala a palavra de Deus, motivo por que toda a fenomenalidade situada historicamente se encontra em estado de decadência; também fica evidente o empenho do filósofo no sentido de fundar um método — a que irá recorrer com freqüência ao longo da sua atividade ensaística —, o qual seja capaz de resgatar, tanto quanto for possível, o valor mais profundo e próximo da verdade que se encontra escondido na empiria, e isso só se

¹⁵² BENJAMIN, Walter. The task of the translator. In: _____. *Illuminations*. New York: Schocken Books, 2007, p. 77.

¹⁵³ *Idem, ibidem*, p. 77. Mais à frente, o autor dirá: “Os fragmentos de um vaso que estão para colados juntos devem marcar um ao outro nos mínimos detalhes, embora eles não precisem ser uns como os outros. Do mesmo modo a tradução, em vez de reproduzir o significado do original, deve, carinhosamente e em detalhes, incorporar o modo de significar do original, fazendo, assim, original e tradução reconhecíveis como fragmentos de uma linguagem maior, da mesma forma como os fragmentos são parte do vaso.” (p. 78)

consegue, segundo Benjamin, através de uma linguagem que se aproxime da linguagem de Deus.

No texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*,¹⁵⁴ à noção de originalidade — e, podemos acrescentar, ao conceito de verdade — Benjamin associa a idéia de tradição (que evoca um aqui e um agora) de que depende a autenticidade do objeto e sua existência única — assim com a obra de arte. Na era moderna, a tradição perdeu forças para a técnica; a reprodução técnica do objeto é disso um exemplo claro: a tradição que configura a história do objeto singular e garante a sua autenticidade cede lugar aos objetos derivados da reprodução — objetos decadentes, no sentido de que perderam seu valor de objeto único. “Na medida em que ela [a técnica da reprodução] multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial.”¹⁵⁵ O que se perdeu aí foi, segundo o autor, a aura do objeto, isto é, “a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”.¹⁵⁶ A aura tem a ver com a aparência singular e irrepitível de uma dada realidade; percebê-la requer um olhar contemplativo: “Observar em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho.”¹⁵⁷

Walter Benjamin sustenta que a perda da aura deriva de duas circunstâncias ligadas à difusão e intensidade dos movimentos de massa: a vontade de fazer as coisas ficarem mais próximas e a tendência para a superação do caráter único dos objetos por meio do processo de reprodução. Estabelecendo um diálogo com a teoria benjaminiana da linguagem, diríamos que coisas só têm valor de verdade se permanecerem intocadas na sua condição de ser a um só tempo original e ideal, por isso mesmo que a reprodução (que atenta contra a unicidade do ser) e aproximação (gesto que retira do ser o seu valor de coisa ideal e o faz cair no reino da fenomenalidade) são atitudes que desvirtuam a singularidade aurática dos objetos. Assim como o nome está sujeito a decair em palavra, o objeto único pode degradar-se em cópia serial.

¹⁵⁴ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; V 1)

¹⁵⁵ BENJAMIN, 1994, p. 168.

¹⁵⁶ *Idem, ibidem*, p. 170.

¹⁵⁷ *Idem, ibidem*, loc. cit.

Nas suas teses *Sobre o conceito da história*,¹⁵⁸ em que desconfia da história como simples suceder de fatos cuja linearidade dos eventos narrados privilegia o ponto de vista dos vencedores,¹⁵⁹ Benjamin parece defender um método semelhante de investigação. Seu conceito de história desfaz o pensamento de que o passado constitui uma realidade factual acabada que o historiador recebe e transmite; na concepção do filósofo, a história é sobretudo uma construção que impõe ao historiador reconhecê-la, na sua aparência caótica e antilinear, não como conjunto de causas sucessivas, mas como um *continuum* repleto de “agoras” que esperam ser desvendados. Diz o autor: “A verdadeira história do passado perpassa veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido.” E mais: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo.”¹⁶⁰ Aqui, Benjamin novamente faz referência àquela exigência de um olhar penetrante do pesquisador sobre o objeto; de fato, o historiador deve ser capaz de contemplar o tempo na sua heterogeneidade e extrair dele o momento significativo não com a finalidade de encontrar um evento causal que dará origem a outro, mas com o objetivo descobrir os “agoras” de que está saturado o passado, e redimi-los.¹⁶¹ “A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’”,¹⁶² sustenta Benjamin, partindo de um ponto de vista que rejeita o historicismo, tendência crítico-metodológica que, como percebeu Rouanet,

¹⁵⁸ BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito da história*. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; V 1)

¹⁵⁹ Benjamin defende uma “história anti-linear, baseada na descontinuidade, na ruptura, na catástrofe, e não na sucessão, simples ou dialética, de fatos ou etapas. Sua essência é o anti-historicismo. Enquanto sucessão de etapas num quadro temporal homogêneo, a história é sempre a história dos vencedores. A atitude revolucionária fundamental consiste em tomar o partido dos vencidos, e do ponto de vista dos vencidos a história é uma sucessão de desastres, sem nenhuma legalidade imanente, sem nenhum *telos*, sem nenhuma ordem. Cada momento revolucionário impõe a tarefa de transgredir a história dos vencedores, de desarticulá-la, de imobilizar seu fluxo, de extrair do seu *continuum* os passados cativos, de despertar de suas sepulturas os mortos, que dependem de cada presente para que a vitória dos opressores não seja definitiva.” (ROUANET, 1990, p. 20-21).

¹⁶⁰ BENJAMIN, 1994, p. 224.

¹⁶¹ Cf. ROUANET, 1990, p. 20-26.

¹⁶² BENJAMIN, *op. cit.* p. 229. Essa noção de “agoras” cativos que se liberam, de que fala Benjamin, poderia muito bem ser comparada, num nível estético, àquela idéia de tempo da poesia. O tempo poético instaura, pela suspensão da cronologia, na imagem consagrada, um não tempo que é também um eterno presente, um tempo circular, e não linear. Lima analisou bem essa categoria temporal que emerge do poema lírico, afirmando que se trata de “um tempo muito próximo do tempo mítico, pois não se refere a nenhum tempo particular e se refere a todos os tempos de uma só vez.” (LIMA, Roberto Sarmiento. *O círculo e a palavra: constantes do poema lírico*. Maceió: Edufal, 1997, p. 10)

já se encontra bem expressa, por exemplo, nas *Questões introdutórias de crítica do conhecimento* — as quais abrem a tese sobre a *Origem do drama barroco alemão* —, onde o filósofo, na sua fase ainda pré-marxista, por meio da categoria da “origem”, quer compreender o passado como “um momento da história, arrancado ao fluxo pelo historiador, e transformado, enquanto idéia, em objeto de ruminação”.¹⁶³ A história real se encontraria aí, cativa, obscurecida na sua verdade pela vigência de um modelo de história que privilegia o ponto de vista do opressor e o nexos causal, assim como as idéias jazem escondidas na linguagem e esperam ser resgatadas pela força do nome.

Na análise que faz da obra de Baudelaire, Benjamin atribui ao poeta a capacidade de, por meio do processo alegórico — que, sintomaticamente, se constitui de um esquema básico em que o objeto, ao tornar-se alegoria, é extraído de seu contexto espaço-temporal —, congelar a cidade de Paris e, tornando-a transparente, transformá-la em objeto de conhecimento. Ao olhar alegórico de Baudelaire, o significado de Paris se revela.

Em Paris, assim concebida, manifestam-se os diferentes aspectos da dialética da ruína, fundamento da visão alegórica. O *Erstarrungsvermogen*, que Benjamin atribui a Baudelaire — a faculdade de petrificar seu objeto — é também a faculdade de transformar em ruína o objeto imobilizado. Entre os dedos do alegórico, o objeto se desfaz em fragmentos.¹⁶⁴

Para Benjamin, a alegoria — que, como a linguagem, é expressão, e não um modo de ilustração —, nascida de uma “calma contemplativa” pela qual “mergulha no abismo que separa o Ser visual e a Significação”, “mostra ao observador a *facies hippocratica* da história como topopaisagem petrificada”.¹⁶⁵ Para ele, o alegórico, ao cristalizar um momento, contempla as ruínas da história e, dos seus estilhaços,

¹⁶³ ROUANET, 1990, p. 21.

¹⁶⁴ ROUANET, 1990, p. 26. Numa tentativa de relacionar a leitura que Benjamin faz de Baudelaire àquela reflexão contida na *Origem do drama barroco alemão*, onde está a “doutrina das idéias”, Rouanet afirma: “Penetrando no mundo das coisas, o alegórico descobre sua natureza de ruína. Somente como objeto morto pode o objeto receber as significações que lhe imputa o alegórico. Transformado em alegoria, ele aponta para a mortalidade da condição humana, para a fragilidade do desejo, para a perecibilidade do amor. Mas esse objeto, em que a morte funciona como significado e como significante — a caveira é morte, e designa a morte — acede a uma esfera supra-sensível, e ressuscita no reino de Deus. A alegoria remete, por um lado, aos sofrimentos e mutilações da história, mas com isso salva os vencidos para a vida eterna, e por outro lado exprime a vitória dos poderosos, mas ao mesmo tempo os condena ao abismo: a caveira não representa mais o destino dos vencidos, e sim um *memento mori* endereçado aos vencedores.” (p. 28)

¹⁶⁵ Cf. BENJAMIN, 1984, p. 184-188.

resgata o sentido oculto. É preciso, pois, decretar a morte do objeto na história — tempo e lugar onde se dão os fenômenos —, para poder salvá-lo, como idéia, por meio do sentido alegórico. Afirma o autor:

Cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra. Essa possibilidade profere contra o mundo profano um veredito devastador, mas justo: ele é visto como um mundo no qual o pormenor não tem importância. Mas ao mesmo tempo se torna claro, sobretudo para os que estão familiarizados com a exegese alegórica da escrita, que exatamente por apontarem para outros objetos, esses suportes da significação são investidos de um poder que os faz aparecer como incomensuráveis às coisas profanas, que os eleva a um plano mais alto, e que mesmo os santifica.¹⁶⁶

Pelo que vimos até aqui, percebemos que, de fato, Walter Benjamin funda um método de conhecimento que pode ser adotado não só para investigar os objetos, mas também para explicar o modo como seu significado se revela ao investigador. Esse método é alegórico e se realiza na linguagem. O mundo (história, humanidade, cultura, linguagem), na sua aparência ordinária, é incapaz de revelar-se autenticamente à visão mais comum; tudo foi corrompido e está em ruínas, mas, aparentemente, constitui a verdade. Para chegar ao conhecimento verdadeiro das coisas, é preciso lançar um olhar contemplativo em sua direção e, retirando-as do seu contexto imediato, que as impede de se revelar verdadeiramente ao observador, conhecer-lhes, na sua originalidade, o sentido oculto. Isso só é possível na linguagem, na força do nome, pois é aí que vivem as idéias, reino onde mora a Verdade. Os objetos morrem para o mundo profano, porque perdem suas características meramente fenomênicas e particulares, mas crescem para assumir um valor mais elevado como idéia: morrendo como aparência, salvam-se como verdade. E o mundo é recriado no seu sentido.¹⁶⁷

Não resta dúvida de que todas essas idéias de Benjamin têm a ver com o pensamento inicial segundo o qual na linguagem está possibilidade de resgatar o ser das coisas e permitir que os sentidos ocultos do mundo venham à tona; somente aí, na linguagem, é possível alcançar o reino das idéias e, assim, a verdade, o sentido último de tudo. No capítulo anterior, dissemos que, em *Vidas secas*, a linguagem das personagens, sendo insuficiente, constitui também a possibilidade de resistir

¹⁶⁶ BENJAMIN, 1984, p. 196-197.

¹⁶⁷ Não seria esse o desejo de sinha Vitória, no capítulo “Fuga”.

simbolicamente às opressões vivenciadas no plano material. Experimentando o mundo como lugar de sofrimento, as personagens desejam prová-lo como tempo da plenitude, momento santificado, quando “a quentura medonha, as árvores transformadas em garranchos, a imobilidade e o silêncio não valiam nada”. Trata-se, aqui, de reconhecer um desejo — que, como tal, só existe porque não houve satisfação prévia —, o qual impulsiona os sujeitos a valer-se da linguagem e, nela, ressignificar o mundo fazendo a realidade morrer para, depois, renascer de uma maneira mais cheia de sentido. A história, a humanidade, a cultura e tudo o mais se renovam na linguagem, porque pela palavra tudo foi criado. Mas, para que essa nova criação aconteça, é preciso que a linguagem deixe de ser instrumento de comunicação, fruto da queda, e passe a ser linguagem do nome, que permite conhecer os objetos como se estivessem sendo vistos pela primeira vez. E isso a poesia pode realizar.¹⁶⁸

O conhecimento a que se chega por meio de uma contemplação que libera os fenômenos das amarras do tempo e do espaço e, por uma percepção primordial, os eleva à categoria de idéias é o mesmo tipo de conhecimento que se obtém pela poesia. Como vimos no início desta discussão, a poesia também se faz de uma linguagem que quer ser original e nomeadora; ela também nasce de uma contemplação, lírica, que faz o objeto perder suas configurações imediatas espaço-temporais; como a concepção benjaminiana de história, a poesia, igualmente, faz-se de uma “anamnesis” que, rejeitando o tempo como mera sucessão, quer liberar os sentidos presos na linearidade do tempo e retirar do cativo os “agoras” que testemunham os momentos realmente significativos da história. Importa ter em mente que a realidade enfocada em *Vidas secas* tem tudo a ver com a visão que Benjamin apresenta acerca da história. Com efeito, o mundo em que circula Fabiano e sua família constitui uma ruína; é a criação após a queda, reino do desentendimento e da desordem natural e social; predomina nele uma realidade caótica, de caráter marcadamente profano, em que a ordem das coisas se encontra desajustada. Nessa narrativa da seca, a realidade não é satisfatória, uma vez que tempo experimentado na sua linearidade e o espaço vivido como realidade imediata

¹⁶⁸ “A criação poética se inicia como violência sobre a linguagem. O primeiro ato dessa operação consiste no desenraizamento das palavras [pela “percepção primordial”?]. O poeta arranca-as de suas conexões e misteres habituais: separados do mundo informativo da fala, os vocábulos se tornam únicos, como se acabassem de nascer.” (PAZ, 1982, p. 47) Contrariamente ao uso da linguagem para comunicar informações externas a ela, isto é, à transformação da linguagem em instrumento de comunicação, a linguagem do nome não fala de algo, ela é o que nomeia.

deixam nas personagens o sentimento de que a existência é dolorosa e vazia de sentido, pois não permite que o sujeito alcance, materialmente, a sensação de plenitude. Tudo isso constitui a realidade tal como os sujeitos a experimentam no reino dos fenômenos. Daí decorre a vontade de poetizar e refazer o mundo pela linguagem mágica do nome. A poesia é, pois, lugar de resistência.

A sensação de incompletude faz parte da existência humana, já o dissemos. Mas o poder de nomear as coisas e estabelecer a ordem cósmica também está inscrito na humanidade. Da mesma forma, a poesia, que se faz de uma linguagem original, também está antropologicamente radicada e faz parte da vida humana. Ela permanece silenciosa no desejo humano de possuir uma existência mais satisfatória e cheia de sentido. Em *Vidas secas*, ela é necessária e, por isso, a linguagem desse romance tende a renovar-se e tornar-se lírica. As personagens não vão modificar materialmente a vida, pois os fenômenos não vão deixar de ser fenômenos, mas, nomeando a realidade seca do sertão, elas o farão simbolicamente novo e ideal. Conforme dissemos anteriormente, o fingimento não fecha os olhos para a realidade, mas, distorcendo-a, denuncia e critica sua insuficiência, a fim de que ela seja menos insuficiente. Agora sabemos por que a poesia se faz necessária em *Vidas secas*: porque a realidade em ruínas faz nascer o desejo de um mundo novo. Também sabemos que é a linguagem que desencadeia esse processo de renovação. Resta agora ver como isso se dá no romance.

3.3 A poesia das vidas secas: recriando o sertão na linguagem

Quem lê os treze capítulos que compõem o romance *Vidas secas* sabe logo: está diante de uma obra em que a seca, manifesta de muitas maneiras, constitui a tônica de toda a narrativa. O leitor percebe nesse romance a emergência de um universo literário todo estéril, estruturado num campo semântico que se confunde com carência, necessidade, falta. O cenário, o sertão nordestino, configura-se como um ambiente inóspito, pouco solidário à vida; do tempo, além daqueles indícios temporais interiorizados, só nos chegam pequenos fragmentos (“Entrava dia e saía

dia. As noites cobriam a terra de chofre.” “Àquela hora Sinha Vitória devia estar na cozinha...” “A idéia surgiu-lhe na tarde em que Fabiano botou os arreios na égua alazã”), inseridos no ciclo temporal que liga o período da seca ao da chuva, mas que, de resto, não evidenciam uma preocupação do autor em demarcar nitidamente o tempo cronológico, como se a cronologia aí não importasse; os personagens também demonstram ao longo do romance que sua existência se dá como falta: não têm lugar fixo, não têm recursos materiais, carecem de linguagem, parecem mesmo não ter consistência do ponto de vista estilístico. A adequação formal da matéria narrada nesse romance aparece, pois, nos diversos planos que estruturam a obra. De fato, tudo exprime a idéia de seca.

Desde o primeiro capítulo, em que as personagens, sem ter uma direção certa a seguir, surgem em marcha sob o sol escaldante do sertão nordestino, até o último capítulo do romance, onde, novamente, o grupo aparece caminhando entre a vegetação morta, enfrentando o clima árido, persiste o drama central da narrativa: o sentimento de falta que resulta da vida no mundo. “Tudo é seco ao redor”, dirá Fabiano, testemunhando a idéia de que esse é mesmo o romance da seca, onde a realidade se configura como um mundo em ruínas. A experiência da vida real é assim, faltante, e, por isso, o sentimento de totalidade não faz parte do cotidiano da família.

Realmente, para Fabiano, Sinha Vitória e os meninos, é impossível reverter, no plano do real, essa situação de dependência e humilhação decorrente das relações com a natureza e a sociedade. Fabiano sabia que era necessário acomodar-se às condições externas: “A sina dele era correr mundo, andar para cima e para baixo, à toa, como judeu errante. Um vagabundo empurrado pela seca.”¹⁶⁹ Sinha Vitória estava ciente de que a estabilidade gozada na fazenda era inconsistente e, por isso, recorria com freqüência à Providência: “Chegou à porta, olhou as folhas amarelas das catingueiras. Suspirou. Deus não haveria de permitir outra desgraça”;¹⁷⁰ O menino mais velho, além de verificar que o inferno não era o que ele esperava que fosse, sabia que nem “sempre as relações entre as criaturas haviam sido amáveis. Antigamente, os homens tinham fugido à toa, cansados e famintos.”¹⁷¹ O menino mais novo, na tentativa de ser igual a Fabiano, após cair de

¹⁶⁹ Vs, p. 19.

¹⁷⁰ Vs, p. 44.

¹⁷¹ Vs, p. 58.

cima do bode que imitaria a égua alazã, percebeu que “escapara sem honra da aventura”. E mesmo a cachorra Baleia prova a sensação de que o real não satisfaz (a vida real leva à morte, a cadelinha é disso exemplo). Portanto, a nenhuma dessas personagens foi permitido experimentar, no mundo real, o sentimento de plenitude que adviria, numa esfera menor, com a realização de seu desejo, e, numa esfera maior, com o fim da seca, que retornou e os fez fugir novamente.

Podemos dizer, seguindo o pensamento de Walter Benjamin, que o universo do romance *Vidas secas* constitui a realidade após a queda; a natureza que, na maior parte da obra, aparece em estado de decadência e morte é o emblema estético de uma história em que o tempo cronológico representa o tempo sucessivo da dor e do desespero diante da possibilidade da seca e das ameaças que representam as figuras sociais do mando. Por isso, as personagens, sem ter nada nem ninguém para protegê-las no plano natural, recorrem às forças sobrenaturais: “Não possuíam nada: se se retirassem, levariam a roupa, a espingarda, o baú de folha e troços miúdos. Mas iam vivendo, *na graça de Deus...*”,¹⁷² pensa Sinha Vitória. *Vidas secas* se constrói, dessa forma, como uma narrativa em que os sujeitos, no contato com o mundo, estão fadados a ter uma existência cheia de carências, de que a falta d’água é apenas parte de uma falta maior, a da sensação de plenitude, do sentimento de totalidade — de todo ausentes na catinga seca, na da instabilidade de moradia e de emprego, na injustiça e opressão da vida dependente do latifúndio e do despotismo das autoridades, na falta de um lugar social para a criança no sertão, na impossibilidade de adquirir bens materiais mais confortáveis...

Presas a esse tipo de vida material, a um só tempo insuportável e imutável na sua fisicidade, e, portanto, impossibilitadas de reverter objetivamente a desordem do mundo, *as personagens de Vidas secas, na tentativa de transformar simbolicamente a realidade, percebem, na linguagem, o mundo na sua primordialidade, e o salvam da sua fenomenalidade* — a seca e a opressão deixam de ser mero fatalismo e se convertem em objeto de representação estética, que, como tal, comporta também uma função reflexiva, sendo, com isso, uma crítica da realidade.¹⁷³ Essa salvação é

¹⁷² *Vs*, p. 45. Grifo nosso.

¹⁷³ Toda forma de arte tem sua existência determinada pelo fato de ser um produto sócio-histórico. Não existe um objeto artístico independente da cultura e da sociedade em que foi realizado, pelo que tal objeto tende fatalmente a dar testemunho do seu tempo e lugar de origem, refletindo-os no duplo sentido: sendo deles um reflexo (por materiais e meios próprios de uma forma de arte particular) e

da ordem do imaginário e traz a força da poesia como linguagem capaz de suprir, simbolicamente, as carências sentidas no mundo e de possibilitar a resistência do grupo. O silêncio da família não é mudo e sem sentido, é contemplativo e transfigurador; é linguagem silenciosa e de feição lírica, que não se externa como comunicação, e sim como espaço de renovação subjetiva do real. Lembremo-nos de que, no princípio, a linguagem se bastava a si mesma como força nomeadora, que comunicava a essência das coisas *na linguagem*; não era sua função, pois, ser representação de algo ou comunicação de elementos externos a ela. No início de tudo, nome e ser nomeado se confundiam.

Convém deixar claro que o processo ao qual estamos aludindo — a visão lírica invade a objetividade épica — só acontece porque a cena na qual se manifesta esse procedimento traz o olhar particularizado das personagens. Conforme apontou Lima, apesar de o ponto de vista de *Vidas secas* ser o da terceira pessoa (uma vez que as personagens são inabilitadas para o ofício de escrever), é possível captarmos nesse romance a intromissão da visão particular das personagens no discurso do narrador, ação que pode ser facilmente percebida, em diversos momentos, no cruzamento de vozes operado pela escolha lexical, pela visão de mundo apresentada, pela especificidade e pelo tom da linguagem empregada para compor o quadro narrado.¹⁷⁴

Vejamos essa linguagem manifesta em *Vidas secas*. “Mudança”, primeiro capítulo do romance, narra a chegada da família à fazenda “sem vida”. Cansados da caminhada, os membros do grupo procuram uma sombra para descansar enquanto

lançando sobre eles um olhar reflexivo. Não se trata aqui de um reflexo da realidade como a reflete o discurso da História, da Sociologia ou de qualquer outro tipo de discurso. O reflexo do mundo na arte está intimamente vinculado à compreensão de que o objeto artístico, funcionando com as regras próprias de sua natureza mimética, reflete o real, mas com ele não se confunde, porque fala sempre do que seria possível de acontecer, e não daquilo que aconteceu. Aristóteles já deixou isso claro na sua poética quando distinguiu o trabalho do poeta daquele realizado pelo historiador: “é que *um relata os acontecimentos que de fato sucederam*, enquanto o outro *fala das coisas que poderiam acontecer*.” (ARISTÓTELES, 2000, p. 47) Só não podemos deixar de observar que a arte, sendo um produto de uma dada cultura, traz, forçosamente, a marca dessa cultura, sendo dela uma “fiel testemunha”, ainda que o seja por meio do fingimento. A criação artística não vem do nada — na partida e na chegada encontramos sempre a realidade. Sobre esse duplo sentido do reflexo artístico, ver MAGALHÃES, Belmira. *Os desejos de sinha Vitória*. Curitiba: HD Livros Editora, 2001, especificamente as páginas 19 a 49, onde, com base em Marx, Lukács e Bakhtin, a autora explicita em que medida, sendo um trabalho de caráter consciente, o fazer artístico comporta ao mesmo tempo uma representação da realidade e uma reflexão crítica sobre ela.

¹⁷⁴ “O narrador de *Vidas secas*, como todo narrador, emite uma voz, mas também escuta o que o outro diz; e lhe responde, e lhe dá direito a réplicas; e às vezes se cala e se abstém mesmo quando parece falar; e às vezes também cede o seu discurso às personagens, *deixando-as invadir a massa narrativa*, de que, pelo menos oficialmente, é o senhor.” (LIMA, 1998, p. 11. Grifo nosso.)

Fabiano sai em busca de água para matar a sede da família. A situação de carência física gera o desejo, também ele material, de suplência,

Fabiano tomou a cuia, desceu a ladeira, encaminhou-se ao rio seco, achou no bebedouro um pouco de lama. Cavou a areia com as unhas, esperou que a água marejasse e, debruçando-se no chão, bebeu muito.¹⁷⁵

mas também gera o desejo — que seria suprido num plano imaginário — de que a realidade seja mais satisfatória do que é, algo que pode ser vivenciado como experiência da vida possível, em última análise, como poesia, lugar de resistência:

Saciado, caiu de papo para cima, olhando as estrelas, que vinham nascendo. *Uma, duas, três, quatro, havia muitas estrelas, havia mais de cinco estrelas no céu.* O poente cobria-se de cirros — e *uma alegria doida enchia o coração de Fabiano.*¹⁷⁶

[...]

Olhou o céu de novo. Os cirros acumulavam-se, a lua surgiu, grande e branca. Certamente ia chover. Seu Tomás fugira também, com a seca, a bolandeira estava parada. E ele, Fabiano, era como a bolandeira. Não sabia por que, mas era. *Uma, duas, três, havia mais de cinco estrelas no céu.* A lua estava cercada de um halo cor de leite. Ia chover. Bem. *A catinga ressuscitaria, a semente do gado voltaria ao curral, ele, Fabiano, seria o vaqueiro daquela fazenda morta. Chocalhos de badalos de ossos animariam a solidão. Os meninos, gordos, brincariam no chiqueiro das cabras, Sinhá Vitória vestiria saias de ramagens vistosas. As vacas povoariam o curral. E a catinga ficaria toda verde.*¹⁷⁷

Nesse fragmento do romance, notamos que, além do espaço e do tempo próprios da narrativa, em que se desenrola a ação de Fabiano (“tomou a cuia”, “desceu a ladeira”, “encaminhou-se ao rio seco” etc.), plano em que a realidade pode se resumir na palavra seca, erige-se uma outra ordem espaço-temporal na linguagem. Fabiano sacia sua sede e depois *olha* para o céu; pelo ritmo, tenta ordenar o espaço e o tempo;¹⁷⁸ na contemplação, consagra um momento e

¹⁷⁵ Vs, p. 14.

¹⁷⁶ Vs, p. 15.

¹⁷⁷ Vs, p. 15. Grifo nosso.

¹⁷⁸ Pela força do ritmo, buscava-se, no princípio, exercer sobre o mundo um poder particular, como afirma Paz: “Rituais e narrativas míticos mostram que é impossível dissociar o ritmo de seu sentido. O ritmo foi um processo mágico com uma finalidade imediata: encantar e aprisionar certas forças, exorcizar outras. [...] *Duplo do ritmo cósmico, era uma força criadora, no sentido literal da palavra,*

restabelece, temporariamente, o cosmos; antecipa, pela criação de um mundo supra-sensível, a chegada da chuva, fingindo que tudo será melhor do que tem sido. Fabiano não se contenta com o saciar a sede — que, vindo apenas resolver parcialmente uma necessidade física, voltará a ser objeto de desejo mais tarde —; pretende ir além e sentir-se, instantaneamente, um “homem total”, como parte de uma realidade cósmica ordenada. Para instaurar essa realidade renovada, fez-se necessária a intervenção de uma linguagem também renovada, que quer ser linguagem auroral e retornar às fontes porque nasce do ritmo. A poesia, como diz Paz, vive do ritmo, condição para sua existência; a prosa, para acontecer, foge à inclinação natural da linguagem, que quer ser ritmo.¹⁷⁹ Se observamos bem, veremos que a contagem ritmada das estrelas por Fabiano precede a criação utópica do lugar e do tempo novos, que acontece de maneira ritmada e rimada. O uso do futuro do pretérito, tempo que confere um caráter condicional à ação expressa pelo verbo, longe de ser apenas uma necessidade gramatical, é uma necessidade humana e estilística: de um lado, supre a falta sentida no mundo, de outro, autoriza a poesia a invadir o universo da prosa. Fabiano refez, por um instante — enquanto durou a percepção primordial das coisas, quando o fluir temporal cessou e deu lugar a um estado de alma (“uma alegria doida enchia o coração de Fabiano”) —, o mundo, *nomeando-o*, e fez as vezes de Deus momentaneamente. Numa palavra, *fingiu* que a fazenda sem vida voltou a viver.

É necessário insistir que a imaginação originada do espírito desejoso de plenitude dessas personagens acontece na linguagem, lugar onde a percepção das coisas pelos sentidos não fica sem significado. Na linguagem, certo, dá-se a “percepção primordial” do mundo. Fabiano consagrou um momento na temporalidade e refez o sertão; mas foi necessário que, antes, pela contemplação, desprendesse a realidade dela mesma e a fizesse ressurgir, única, num plano supra-real estruturado lingüisticamente, como idéia. Esse processo de salvação dos “agoras” cativos na cronologia, que, conforme dissemos, permite a liricização do mundo, faz-se presente ao longo do romance e, toda vez que acontece, é possível

capaz de produzir o que o homem desejava: a vinda das chuvas, a abundância da caça ou a morte do inimigo.” (PAZ, 1982, p. 70)

¹⁷⁹ “O ritmo não é apenas o elemento mais antigo e permanente da linguagem, como também não é difícil que seja anterior à própria fala. Em certo sentido, pode-se dizer que a linguagem nasce do ritmo ou, pelo menos, que todo ritmo implica ou prefigura uma linguagem. [...] o ritmo se dá espontaneamente em toda forma verbal, mas só no poema se manifesta plenamente. Sem ritmo não há poema; só com ritmo não há prosa. O ritmo é condição do poema, ao passo que é inessencial para a prosa.” (*Idem, ibidem*, p. 82).

percebermos uma renovação na linguagem: passa-se de uma linguagem a serviço da objetividade épica a uma linguagem destinada à interiorização do mundo, à sua deformação pela intervenção da subjetividade. Ainda no capítulo inicial, vamos encontrar uma cena semelhante:

Olhou o céu de novo. Os cirros acumulavam-se, a lua surgiu, grande e branca. Certamente ia chover.

Seu Tomás fugira também, com a seca, a bolandeira estava parada. E ele, Fabiano, era como a bolandeira. Não sabia por que, mas era. Uma, duas, três, havia mais de cinco estrelas no céu. A lua estava cercada de um halo cor de leite. Ia chover. Bem. *A catinga ressuscitaria, a semente do gado voltaria ao curral, ele, Fabiano, seria o vaqueiro daquela fazenda morta. Chocalhos de badalos de ossos animaria a solidão. Os meninos, gordos, vermelhos, brincariam no chiqueiro das cabras, Sinha Vitória vestiria saias de ramagens vistosas. As vacas povoariam o curral. E a catinga ficaria toda verde.*

[...] Encheu a cuia, ergueu-se, afastou-se, lento, para não derramar a água salobra. Subiu a ladeira. A aragem morna sacudia os xiquexiques e os mandacarus. Uma palpação nova. Sentiu um arrepio na catinga, uma ressurreição de garranchos e folhas secas.¹⁸⁰

Notemos que a nomeação de um mundo transformada pela restauração cíclica é antecedida por um gesto contemplativo (por isso a importância do olhar, que vê a possibilidade da chuva). Aí, a visão objetiva do mundo e a subjetivação do real se encontram:

Eram todos felizes. Sinha Vitória vestiria uma saia larga de ramagens. A cara murcha de Sinha Vitória remorçaria, as nádegas bumbas de Sinha Vitória engrossariam, a roupa encarnada de Sinha Vitória provocaria a inveja das outras caboclas.

A lua crescia, a sombra leitosa crescia, as estrelas foram esmorecendo naquela brancura que enchia a noite. Uma, duas, três, agora havia poucas estrelas no céu. Ali perto a nuvem escurecia o morro.

A fazenda renasceria – e ele, Fabiano, seria o vaqueiro, para bem dizer seria dono daquele mundo.

Os troços minguados juntavam-se no chão: a espingarda de pederneira, o aió, a cuia de água e o baú de folha pintada. A fogueira estalava, O preá chiava em cima das brasas.

Uma ressurreição. As cores da saúde voltariam à cara triste de Sinha Vitória. Os meninos se espojarão na terra fofa

¹⁸⁰ Vs, p. 15. Grifo nosso.

*do chiqueiro das cabras. Chocalhos tilintariam pelos arredores.
A catinga ficaria verde.*¹⁸¹

Estão claramente distintas as duas formas de narrar: uma é prosaica, a outra, lírica; uma dá conta de como as coisas sucederam, a outra fala das coisas que poderiam vir a ser; uma pretende narrar com objetividade, a outra transfigura subjetivamente a matéria narrada.¹⁸² O trecho acima revela: Fabiano não somente vê o mundo, mas *o percebe como numa visão única*. A observação vagarosa e atenta da realidade permite à personagem, encontrando nas coisas o seu valor oculto, ler o seu significado mais íntimo, antes velado sob as aparências do real. A mudança no ritmo (que resulta da oscilação entre a voz narradora e o pensamento da personagem), a percepção da cor e do tamanho da lua feita por Fabiano, a contagem ritmada das estrelas, tudo isso configura aquele gesto contemplativo necessário à libertação, pela palavra, do mundo — que morre para renascer —, a fim de que se dê a exposição da idéia, e a cena imaginada se transforme em alegoria de algo: um mundo em ruínas que, pelo desejo, é convertido em espaço-tempo ordenado. No caso de *Vidas secas*, esse processo terá sempre a função imediata de refazer a realidade, restaurando a sua ordem, e a tarefa mais ampla e geral de afirmar a insatisfação que é a vida de verdade. Não percamos de vista a origem da necessidade de recorrer ao imaginário: a vontade de dizer como o mundo poderia ser decorre da falta de totalidade que ele gera no coração do homem.

De toda sorte, está aí bem expresso, Fabiano, na linguagem, é capaz de completar a saciedade começada quando satisfaz fisicamente sua necessidade. A sensação de plenitude agora é mais viva e, na sua instantaneidade, mais duradoura. O ritmo impresso na imagem criada pelo vaqueiro, bem demarcado pela repetição do som do verbo no futuro do pretérito — o qual vai, aos poucos, fazendo a prosa dividir espaço com a lírica (a própria narrativa vai se construindo pela rima

¹⁸¹ Vs, p. 16. Grifo nosso.

¹⁸² Não estamos dizendo que, no gênero épico, não há intervenção da subjetividade. Iser, no seu texto *Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional*, deixou claro que em todo texto de caráter artístico — que, por ser artístico, parte da história concreta, mas existe apenas na qualidade de fingimento — encontramos uma transfiguração da realidade. (Cf. ISER, Wolfgang. *Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional*. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. II. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983) A distinção que fazemos acima decorre do fato de que, na poesia, — qualidade que, ocorrendo na linguagem, pode ser encontrada tanto no gênero lírico (porque há poema sem poesia), quanto no gênero épico e no gênero dramático — a subjetivação do mundo é mais evidente e a transfiguração do real, mais violenta. A sensação de *visão pela primeira vez* dos objetos é, pois, muito mais atributo da poesia que da prosa.

provocada pela terminação dos verbos no tempo condicional) —, quer dar à realidade novo compasso, ordenando, na cadência dos sons, a desordem da vida.

No capítulo “Fuga”, mais uma vez a poesia, utópica, invade o espaço da prosa e, na sua forma própria, tenta negar os efeitos da seca no coração do grupo que parte em retirada. No começo do romance, ela vinha para se opor, como resistência e suplência, às cenas iniciais do mundo seco que as personagens encontraram no caminho, entre a vegetação seca, e ao chegarem à “fazenda sem vida”; agora, ela se opõe à morte do gado, à perda do lar temporário, à extinção vagarosa da vegetação e à sensação de impotência provocada pela relação injusta entre os “pobres diabos” e a gente da cidade. Em ambos os capítulos, a poesia vem como quebra do silêncio provocado pela sensação de perda causada pela experiência da insuficiência do mundo real. Eis o excerto do capítulo “Fuga”:

Chegariam lá antes da noite, beberiam descansariam, continuariam a viagem com o luar. Tudo isso era duvidoso, mas adquiria consistência. E a conversa recomeçou, enquanto o sol descambava.

- Tenho comido toucinho com mais cabelo, declarou Fabiano desafiando o céu, os espinhos e os urubus.

- Não é? murmurou sinhá Vitória sem perguntar, apenas confirmando o que ele dizia.

Pouco a pouco uma vida nova, ainda confusa, se foi esboçando. *Acomodar-se-iam num sítio pequeno [...]. Cultivariam um pedaço de terra. Mudar-se-iam depois para uma cidade, e os meninos freqüentariam escolas, seriam diferentes deles.* Sinhá Vitória esquentava-se. Fabiano ria, tinha desejo de esfregar as mãos agarradas à boca do saco e a coronha da espingarda de pederneira.¹⁸³

É significativo que tudo o que Fabiano afirmou tinha, segundo o narrador, ar de dúvida. De fato, o vaqueiro falava da vida possível, que não pode ser senão duvidosa. Novamente, na imaginação de Fabiano, a linguagem vai adquirindo um ritmo novo, que quer ritmar e ordenar o mundo, restaurando sua ciclicidade original. Lembremo-nos de que às personagens de *Vidas secas* foi negado o direito à palavra. Mas, está aí, há sempre uma forma de subverter a ordem; no caso aqui, a subversão vem através da força da poesia, que, em Fabiano, é utopia e sonho.

[...] As palavras de sinhá Vitória encantavam-no. Iriam para diante, alcançariam uma terra desconhecida. *Fabiano estava*

¹⁸³ Vs, p. 127. Grifo nosso.

*contente e acreditava nessa terra, porque não sabia como ela era nem onde era. Repetia docilmente as palavras de Sinha Vitória, as palavras que Sinha Vitória murmurava porque tinha confiança nele. E andavam para o sul, metidos naquele sonho. Uma cidade grande, cheia de pessoas fortes. Os meninos em escolas, aprendendo coisas diferentes 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 dos dois meninos.*¹⁸⁴

A Sinha Vitória, antes, tanto quanto a vegetação em decadência, incomodava-a o silêncio de morte que acompanhava o grupo em fuga; no trecho acima, vemos bem, são as *palavras* de Fabiano que, primeiro, “esquentam” a esposa, para, depois, as palavras de Sinha Vitória “encantarem” o marido. Não teria esse “encanto” a ver com aquela emoção provocada pela visão lírica da realidade? Não seria esse encanto — que, é bom dizer, não vem do mundo, mas da linguagem que o redime — o motivo pelo qual o vaqueiro “repetia docilmente as palavras de Sinha Vitória”? Enfim, não estaria aí, na visão utópica do casal, acontecendo, na prosa de 30, a tradução lírica da realidade, processo semelhante àquele resgate, na história, do poder nomeador da linguagem, em que, conforme o pensamento de Benjamin, as palavras abandonam sua significação profana evidente e, ascendendo à condição de nome, alcançam o reino das idéias?

Fabiano e Sinha Vitória não se referem, na sua visão extática, a uma “cidade grande” de verdade nem a uma “terra desconhecida e civilizada” como um espaço veraz; seu sonho *não concretiza* as “pessoas fortes” e “escolas”. No fim desse sonho (“E andavam para o sul, metidos naquele sonho.”) de “uma vida nova, ainda confusa”, não estão coisas, lugares nem momentos palpáveis, pois só existem como linguagem, linguagem primordial cujo fim é a nomeação de um momento de plenitude. É disso que falam as personagens: de um tempo e um lugar em que tudo haveria de contribuir para aquela sensação de totalidade incessantemente buscada pelo homem que experimenta a força devastadora da história.

Os meninos, sem nome, também se valeram do poder nomeador da linguagem para figurar um mundo diferente por meio da imaginação. Ao olhar do menino mais novo, Fabiano era mais do que um cabra ocupado em guardar as

¹⁸⁴ Vs, p. 127-128. Grifo nosso.

coisas alheias. Percebendo o pai “metido nos couros, de pederneiras, gibão e guarda-peito”, a criança via na pessoa do vaqueiro “a criatura mais importante do mundo”; de fato, naquele exato “momento Fabiano lhe causava grande admiração”. Por isso o menino mais novo queria crescer e tornar-se igual ao pai. A grandeza de Fabiano é sonho do menino que, na sua linguagem fantasiosa, inventa sua própria verdade (Fabiano poderia ser de fato “grande”) pela percepção que lança sobre a realidade (as indumentárias de vaqueiro ajudam a criança a desprender o objeto do seu contexto e conferir-lhe um sentido mais satisfatório). Entretanto, se, por um lado, no ombro da égua alazã Fabiano era “terrível” — isto é, no momento consagrado pelo menino —, por outro, “no chão, despídos os couros, reduzia-se bastante”.¹⁸⁵ O tombo do menino ao querer imitar o pai configura, segundo a leitura que temos feito, a tentativa frustrada de fazer a idéia (ser como o pai) ser vivida na sua fenomenalidade (menino=Fabiano; bode=égua alazã). A verdade e a beleza da grandeza de Fabiano só existiam como idéia, na linguagem, que ordena o pensamento.

Também o menino mais velho, ao levar um cocorote de Sinha Vitória (depois de provar o inferno da vida, pois), na tentativa de negar o episódio doloroso, extraiu da ruína do mundo uma visão lírica que, pela sua configuração, representa a o ideal de totalidade do qual todas as personagens estão em busca:

Esfregou as mãos finas, esgaravatou as unhas sujas. Pensou nas figurinhas abandonadas junto ao barreiro, mas isto lhe trouxe a recordação da palavra infeliz. *Diligenciou afastar do espírito aquela curiosidade funesta, imaginou que não fizera a pergunta, não recebera portanto o cascuo.*

Levantou-se. Via a janela da cozinha, o cocó de Sinha Vitória, e isto lhe dava pensamentos maus. Foi sentar-se debaixo de outra árvore, avistou a serra coberta de nuvens. *Ao escurecer a serra se misturava com o céu e as estrelas andavam em cima dela. Como era possível haver estrelas na terra?*

A cadelinha chegou-se aos pulos, cheirou-o, lambeu-lhe as mãos e acomodou-se.

Como era possível haver estrelas na terra?

[...]

Apesar de ter mudado de lugar, não podia livrar-se da presença de Sinha Vitória. *Repetiu que não havia acontecido*

¹⁸⁵ Vs, p. 47.

*nada e tentou pensar nas estrelas que se acendiam na serra. Inutilmente. Àquela hora as estrelas estavam apagadas.*¹⁸⁶

O cuidado que o menino mais velho tem de “afastar do espírito” a lembrança do evento trágico — situação recorrente no cotidiano das personagens de *Vidas secas*, as quais tentam evitar a lembrança da seca, temendo que, assim presente na imaginação, ela retorne realmente — leva-nos à compreensão de que, para a criança, trazer ao pensamento a coisa (e o pensamento, repetimos, dá-se porque se organiza na linguagem) é fazê-la parte da vida, é dar a ela o ser. Queremos chamar atenção para a percepção que o menino tem do mundo ao imaginar a serra coberta de nuvens. Na sua visão, a serra mistura-se com o céu e as estrelas andam em cima dela. A cena criada evoca a vontade mítica de fazer o divino e o humano (céu e terra) constituírem uma só realidade; e por detrás dessa vontade está mais uma vez o desejo de plenitude: só Deus se basta a si mesmo; unir as coisas terrenas às realidades celestes é buscar a totalidade do ser. Para quem viu negado o desejo de fazer a palavra “inferno” virar coisa e foi vítima do autoritarismo do adulto, subsiste ainda a capacidade de suprir na linguagem a falta sentida no mundo. O gesto nomeador do menino mais velho fez a realidade objetiva subjetivar-se e, com isso, transfigurar-se em totalidade e plenitude. A expressividade da afirmação da criança é tão nova e original que leva o menino a se perguntar: “Como era possível haver estrelas na terra?”

O instante unguído e arrancado ao curso da história, por ser momentâneo, não permanece; e a recordação do cocorote dado pela mãe retorna. Na linguagem, o menino mais velho procura apagar a desgraça ocorrida; mas, ao tentar ver com um olhar profano a serra e perceber as estrelas caminhando sobre ela, acaba frustrado, pois a visão ideal da totalidade do ser decorrente da união entre o divino e o terreno não se prende à fenomenalidade, ao tempo e ao espaço situados. Preso à materialidade, o fenômeno permanecerá morto na sua forma mundana; liberado pelo poder nomeador da linguagem, ele deixa de ser mais um da série e se converte em objeto original. A percepção das estrelas andando sobre a serra permitiu que essa

¹⁸⁶ Vs, p. 60-61. Grifo nosso. Não é sugestivo que essa cena tenha se dado depois de o menino mais velho, tendo acomodado a cachorra Baleia nas pernas, ter-se posto a contar-lhe “baixinho uma história”? (p. 56-57) A vontade de *fingir para satisfazer a carência* já havia começado antes, portanto. Como não lembrar aqui a mesma vontade de “contar história” que sente Fabiano no capítulo “Inverno”? Como não nos lembrar ainda das personagens protagonistas dos demais romances de Graciliano Ramos, que desejam fazer ficção?

imagem da plenitude contraditoriamente alcançasse a universalidade das idéias através de uma particularização do momento consagrado pelo olhar subjetivo da personagem; contudo, à tentativa de contextualizar, fora da linguagem do nome, o evento único, a particularidade do objeto prevaleceu sobre aquela universalidade alcançada e a objetividade do real predominou ao final: “Àquela hora as estrelas estavam apagadas.”

Para finalizar esta análise, apresentamos mais um trecho do romance que também nos permite perceber a poesia invadindo a prosa por meio da liricização da linguagem, processo que, como vimos afirmando, tem a ver com o retorno da linguagem à sua originalidade, pelo qual se dá a transfiguração do fenômeno em idéia, o que corresponde, na leitura mítica que temos realizado, à negação da realidade insatisfatória e à criação simbólica de um mundo novo surgido a partir do desejo de plenitude experimentado pelas personagens de *Vidas secas*. Trata-se do momento, no capítulo “Baleia”, quando a cadelinha, tendo já recebido um tiro de Fabiano, em estado de devaneio, imagina um mundo *post mortem* onde todos os seus desejos de abundância seriam supridos. Vamos ao excerto:

Baleia respirava depressa, a boca aberta, os queixos desgovernados, a língua pendente e insensível. Não sabia o que tinha sucedido. O estrondo, a pancada que recebera no quarto e a viagem difícil do barreiro ao fim do pátio desvaneciam-se no seu espírito.

[...]

Baleia queria dormir. *Acordaria feliz, num mundo cheio de preás. E lamperia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espojariam com ela, rolariam com ela num pátio enorme. O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes.*¹⁸⁷

Notemos, de saída, que os dois parágrafos acima delimitam-se bem na sua expressão: o primeiro narra o que aconteceu, o segundo dá conta das coisas como poderiam ser. De fato, deparamo-nos primeiramente com a realidade da carência (agora vivida em toda a sua dramaticidade: é a vida que se esvai), verificada como algo passível de ser experimentado pelos sentidos: Baleia estava realmente vivenciando a chegada da morte. Mas é daí, da figura da morte — a qual, como diz Benjamin, é a figura central da alegoria (e toda alegoria tem a linguagem como espaço de manifestação) —, que nasce a imagem instantânea do Paraíso. Aquele

¹⁸⁷ Vs, p. 91. Grifo nosso.

ritmo provocado pela repetição de verbos no futuro do pretérito se repete aqui. A subjetivação do mundo pela linguagem poética proporciona à cachorra a visão única de um mundo onde as faltas se converteriam em plenitude. Tudo abunda na imagem criada: o mundo ficaria “cheio de preás”; Fabiano não seria o mesmo, mas “um Fabiano enorme” (o artigo indefinido “um” ao mesmo tempo em que distancia o objeto do desejo, fá-lo único e próprio); o pátio onde a cadela rolaria com os meninos seria também “enorme”; e o “mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes”.¹⁸⁸ A deformação assim violenta do real só se alcança pela violência na linguagem mais ordinária, em que as palavras se desprendem de seus referentes imediatos. Isto é resgatar o poder da linguagem original; isto é fazer a poesia emergir da prosa.

Eis aí: nossa análise demonstrou que, de fato, as personagens de *Vidas secas* encontram na linguagem o lugar aonde se pode ir para suprir — como atitude que gera resistência —, ainda que momentaneamente, num relance, as faltas sentidas no mundo. A realidade enfocada na obra faz-se de carências, reproduzindo, em todas as instâncias da vida, a situação geral de *secura* anunciada ao longo da narrativa pelo flagelo natural da seca. A luta para resistir às opressões do meio, sendo de ordem física — porque, realmente, a cada marcha extenuante da família sob o sol e em toda resignação passiva diante das injustiças das autoridades, é necessário o emprego de um esforço intramundano para suportar a situação de humilhação —, é também de ordem simbólica. Fabiano e os seus não apenas *sobrevivem* ao caos que é a sua existência na história, mas *vivem*, no imaginário da linguagem, a experiência da vida possível, que se realiza no plano simbólico e quer ser uma negação do plano material.

¹⁸⁸ Como sabemos, Hegel viu entre a arte, a religião e a filosofia uma relação de proximidade. Esses três campos seriam, segundo o filósofo, “um modo de expressão do divino, *das necessidades e exigências mais elevadas do espírito*.” (Cf. HEGEL, 1980, p. 93. Grifo nosso) A poesia que brota do estado de devaneio da cachorra Baleia, assim como o seu nome, é a presentificação de um estado de graça e de plenitude, semelhante àquela visão do Céu oferecida pela religião cristã, que o define como um não-espaco/não-tempo de total preenchimento, felicidade e ausência de dor: “A única possibilidade que temos é procurar sair, com o pensamento, da temporalidade de que somos prisioneiros e, de alguma forma, conjeturar que *a eternidade não seja uma sucessão contínua de dias do calendário, mas algo parecido com o instante repleto de satisfação, em que a totalidade nos abraça e nós abraçamos a totalidade. Seria o instante de mergulhar no oceano do amor infinito, no qual o tempo — o antes e o depois — já não existe. [...] este instante é a vida em sentido pleno, um incessante mergulhar na vastidão do ser, ao mesmo tempo que ficamos simplesmente inundados pela alegria.*” (Bento VI. Carta Encíclica *Spe Salvi*: sobre a esperança cristã. São Paulo: Paulinas, 2007, p. 24. O trecho importa para comparar com a noção de tempo-espaco da visão lírica em geral e, em particular, com o devaneio de Baleia). Importa notar que tanto a visão provocada pela cena poética quanto a imagem mítica do Céu podem ser experimentadas na linguagem (os ritos, feitos de gestos e linguagem, pretendem tornar presentes as coisas ditas eternas).

Perguntamo-nos se, em vista dessa intromissão da poesia em *Vidas secas*, fenômeno que tentamos mostrar ao longo deste capítulo, não seria possível ler essa obra como um “romance de tensão transfigurada”, expressão de Bosi para designar as obras, na literatura brasileira, em que as personagens, não podendo enfrentar na ordem do real as tensões socialmente experimentadas, transfiguram-nas miticamente, processo que, como vimos, faz a poesia encontrar-se com a prosa. Nesse tipo de romance, diz Bosi, o “herói procura ultrapassar o conflito que o constitui existencialmente pela transmutação mítica ou metafísica da realidade.”¹⁸⁹

¹⁸⁹ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 41. ed. São Paulo: Cultrix, 2003, p. 392.

CONCLUSÃO

Vidas secas, narrativa que integra o chamado “romance do nordeste” — conjunto de obras vindas a público na década de 30 do século passado, às quais, por vezes, a crítica literária brasileira associou o conceito de “romance regionalista”, porque, no seu conteúdo, eram a expressão estético-literária de uma região particular do Brasil —, não estanca na mera ratificação da temática regional. Narrando a trajetória do grupo de retirantes encabeçados por Fabiano, vidas que subsistem a todas as situações de opressão que se lhes apresentam no cenário do sertão nordestino, o romance permite que vejamos na resistência dessas personagens a luta pela sobrevivência que caracteriza a história do homem de todos os tempos.

Neste trabalho, objetivamos analisar o valor que a linguagem, constituída por Graciliano foco permanente de atenção em *Vidas secas*, assume na economia geral da obra. Partimos da idéia inicial segundo a qual o fenômeno linguagem aparece no romance, ao mesmo tempo, como causa de opressão — visto ser, de um lado, impotente do ponto de vista do sujeito situado à margem do processo de letramento, mas, de outro, ferramenta a serviço da exploração da gente da cidade, que, no referido romance, se mostra hostil ao homem do campo —, e instrumento de resistência e luta — porque configura um espaço de transformação simbólica da realidade, que, constituindo uma forma silenciosa de se opor às forças barulhentas, pode ser o primeiro passo para um confronto mais direto, o qual, em *Vidas secas*, não chega a acontecer.

Fazendo da linguagem objeto de interesse em *Vidas secas*, Graciliano nos permite problematizar, como caminho crítico de compreensão da obra, o pensamento segundo o qual linguagem e experiência humana são dimensões interligadas no universo das vidas secas. De fato, a análise à qual procedemos procurou mostrar que a linguagem surge como problema porque integra a estrutura do romance, o que nos permitiu investigá-la como elemento que, na sua particularidade, está interligado aos demais planos da narrativa, de sorte que, pela sua compreensão, chegamos, no fim das contas, a entender melhor a própria obra.

Diante da realidade de morte que se apresenta ao sujeito, ele pode experimentá-la como uma conseqüência trágica do destino, da sina, e, dessa maneira, contentar-se com o *nonsense* de um mundo caótico e perverso; ou, de outro modo, o indivíduo pode lutar para transformar materialmente essa realidade, tornando-a menos hostil ao desejo que alimenta de viver feliz e satisfeito. Fabiano, Sinha Vitória, os meninos e a cadelinha Baleia, cada um a seu modo, sofrem as conseqüências de uma existência marcada pela aversão que a natureza em estado de secura e a sociedade de modelo patriarcal fundada sob o latifúndio nutrem em relação a eles. Apesar disso, essas personagens, aparentemente resignadas e passivas, escolhem viver insatisfeitas com o mundo, embora sejam impedidas, por vários motivos (isolamento geográfico e social, nível quase nulo de progresso e de conhecimento da engrenagem que move a sociedade etc.), de enfrentá-lo diretamente. Mas, sua insatisfação, que é tão presente quanto o sentimento de impotência que têm, gera outra forma de luta para transformar a realidade opressora: em *Vidas secas*, luta-se, ao menos, para modificar a realidade simbolicamente, redimensionando-a no seu significado. E essa transformação do mundo no plano semântico acontece na linguagem. Portanto, para as personagens de *Vidas secas*, a linguagem, mais do que instrumento para falar sobre coisas, é ferramenta mágica que faz as coisas acontecerem; no seu modo de pensar, a linguagem diz o mundo e, na medida em que o diz, o cria.

Assim, em *Vidas secas*, o mito da linguagem nomeadora das origens faz eco. Com Walter Benjamin, tentamos fazer ver que a busca por uma linguagem nomeadora — e, porque nomeadora, criadora — é narrada, desde que as personagens, não se contentando com a indiferença das palavras na sua aparência mais comum, palavras “inúteis” e “perigosas”, investem no renovo histórico do poder nomeador da linguagem, já como forma de resistir à tradição que as condena a ser coisas e ao sertão que os compele a secar como mandacarus. Resultado dessa busca: na tentativa de resistir ao mundo da falta, Fabiano e sua família, negando a condição material de carência, se valem daquela capacidade de, na linguagem, contar não o que aconteceu, mas o que poderia ter acontecido, atitude alcançada pelo recurso à poesia, linguagem que, como a língua de Adão, é também original e nomeadora.

Conforme dissemos atrás, em todos os seus romances, Graciliano apresenta personagens que, de alguma forma, sentem a necessidade de fingir. É assim, pois,

com os retirantes de *Vidas secas*. Suas vidas não condizem com aquele desejo humano de viver, na história, a plenitude do “homem total”. Desse desejo, que só é desejo porque não constitui uma realidade, decorre o impulso criador da arte, vimos isso. Esta investigação mostrou, assim, que a condição de mudez social das personagens de *Vidas secas* é, na verdade, seu modo particular de oferecer a contra-palavra às vozes autorizadas a falar, a “berrar”. De fato, recorrendo a uma linguagem primordial criadora que, por força do nome, é alegoria de algo, as personagens desse romance, lutando simbolicamente, denunciam a insuficiência da realidade em que vivem.

Do mundo em ruínas nasce a poesia, que é lugar de resistência e meio silencioso de denunciar as faltas do mundo. Não nos esqueçamos de que, no fim do romance, as personagens partem em retirada para o sul, *sonhando* com uma nova realidade. Entrevemos aí uma possibilidade de transformação material da realidade; os retirantes podem, a partir daquela fuga, encontrar de verdade uma nova vida. Mas isso é sempre uma possibilidade, jamais uma certeza. O que nos fica mesmo é o seguinte: essa narrativa da dor e da resistência faz-nos ver que não há transformação real do mundo sem que haja, antes, o sonho, a utopia e a poesia que permitam ao sujeito forjar um mundo possível. Calando a voz dos oprimidos, Graciliano, na verdade, encontra o caminho estético para fazê-los, silenciosa e criticamente, falar, pois, sob a ausência de moradia, de letramento, de justiça, de bens materiais e de uma fala socialmente aceita, seu desejo de plenitude lançado na linguagem se faz crítica segura da realidade opressora.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. 39. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

ARISTÓTELES. *Arte poética*. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

BAKHTIN, Mikhail (Volochinov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1986.

BENJAMIN, Walter. Sobre a Linguagem em geral e sobre a linguagem humana. In: _____. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Traduções de Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

_____. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. The task of the translator. In: _____. *Illuminations*. New York: Schocken Books, 2007.

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; V 1)

_____. Sobre o conceito da história. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; V 1)

Bento VI. Carta Encíclica *Spe Salvi*: sobre a esperança cristã. São Paulo: Paulinas, 2007.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 41. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

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

_____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRAYNER, Sônia. Nota preliminar. In: BRAYNER, Sônia. *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977.

CACCESE, Neusa Pinsard. "Vidas secas": romance e fita. In: BRAYNER, Sônia. *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977.

CÂMARA, Leônidas. A técnica narrativa na ficção de Graciliano Ramos. In: BRAYNER, Sônia. *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. *Vários escritos*. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

_____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000. – (Grandes nomes do pensamento brasileiro).

CARPEAUX, Otto Maria. Visão de Graciliano Ramos. In: BRAYNER, Sônia. *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

COELHO, Nelly Novaes. Solidão e luta em Graciliano Ramos. In: BRAYNER, Sônia. *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977.

COUTINHO, Carlos Nelson. Graciliano Ramos. In: BRAYNER, Sônia. *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977.

CRISTÓVÃO, Fernando Alves. Graciliano Ramos: estrutura e valores de um modo de narrar. In: GARBUGLIO, José Carlos; BOSI, Alfredo; FACIOLI, Valentim (orgs.). *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1987.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 3. ed. Curitiba: Positivo, 2004.

FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. 5. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.

FURLAN, Mauri. A missão do tradutor. Aspectos da concepção benjaminiana de linguagem e de tradução. *Cadernos de Tradução*, n. 1, Santa Catarina 1996.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Origem, original, tradução. In: *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva; Fapesp; Campinas, SP: Editora da Universidade de Campinas, 1994.

GARBUGLIO, José Carlos. Graciliano Ramos: a tradição do isolamento. In: GARBUGLIO, José Carlos; BOSI, Alfredo; FACIOLI, Valentim (orgs.). *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1987.

GNERRE, Maurizio. *Linguagem, escrita e poder*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. Estético. In: _____. *Fenomenologia do espírito; Estética: a idéia e o ideal; Estética: o belo artístico e o ideal; Introdução à história da*

filosofia. Traduções de Henrique Cláudio de Lima Vaz, Orlando Vitorino, Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

HOLANDA, Lourival. *Sob o signo do silêncio: Vidas secas e O estrangeiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992. – (Criação e Crítica; v. 8).

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. II. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, [197-].

JOBIN e SOUZA, Solange. *Infância e linguagem: Bakhtin, Vygotsky e Benjamin*. Campinas, SP: Papirus, 1994.

KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

LIMA, Roberto Sarmiento. *O narrador ou o pai fracassado: revisão crítica e modernidade em Vidas secas*. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 1998.

_____. *O círculo e a palavra: constantes do poema lírico*. Maceió: Edufal, 1997.

LINS, Álvaro. Valores e miséria das vidas secas. In: RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 24. ed. 1970.

LLOSA, Mario Vargas. A verdade das mentiras. In: _____. *A verdade das mentiras*. 2. ed. Tradução de Cordelia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004.

MAGALHÃES, Belmira. *Os desejos de Sinha Vitória*. Curitiba: HD Livros Editora, 2001.

MARTINS, Wilson. Graciliano Ramos, o Cristo e o Grande Inquisidor. In: BRAYNER, Sônia. *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977.

MONTEIRO, Adolfo Casais. O romance: teoria e crítica. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964
PERRONE-MOISÉS, Leila. A criação do texto literário. In: *Flores da escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Tradução de Maria Helena Nery Carcez. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PERRONE-MOISÉS, Leila. A criação do texto literário. In: *Flores da escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PINTO, Rolando Morel. Os ritmos da emoção. In: BRAYNER, Sônia. *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 97. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Tradução de Fulvia M. L. Moretto. 2. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.