



A GRITARIA E O SILÊNCIO DOS QUE ESTÃO MUDOS

THE SCREAMING AND THE SILENCE OF THOSE WHO ARE VOICELESS

Fábio José Santos de Oliveira¹

RESUMO: Nosso ensaio estuda a impotência e a solidão no romance *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, na pintura “La Paye des Moissonneurs”, de Léon-Augustin Lhermitte, e na pintura “Festa de São João”, de Cândido Portinari. Não objetivamos com isso buscar necessariamente as causas dessa impotência e solidão, mas como elas ocorrem e são formalmente trabalhadas nas três obras referidas.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura e artes plásticas, Graciliano Ramos, *Vidas secas*, León-Augustin Lhermitte, Cândido Portinari.

ABSTRACT: Our essay studies the powerlessness and the loneliness in the novel *Vidas secas* (*Droughty lives*), by Graciliano Ramos, in the painting “La Paye des Moissonneurs” (“Paying the reapers”), by Léon-Augustin Lhermitte, and in the painting “Festa de São João” (“Feast of St. John”), by Cândido Portinari. We don’t necessarily aim to search the causes of that powerlessness and loneliness, but as they occur and are formally worked in the three works mentioned.

KEYWORDS: Literature and plastic arts, Graciliano Ramos, *Vidas secas* (*Droughty lives*), Léon-Augustin Lhermitte, Cândido Portinari.

“Os olhos de Iona correm, inquietos e sofredores, pela multidão que se agita de ambos os lados da rua: não haverá, entre esses milhares de pessoas, uma ao menos que possa ouvi-lo? Mas a multidão corre, sem reparar nele, nem na sua angústia...”

Tchekhov, “Angústia”

Temos como pretensão aqui estudar a impotência e o isolamento, ou melhor, a solidão, e o modo como ela é trabalhada formalmente em *Vidas secas* (romance de Graciliano Ramos), na tela « La Paye des Moissonneurs »/ “O pagamento dos ceifeiros” (1892), do pintor francês Léon-Augustin Lhermitte (1844 – 1925), e na tela “Festa de São João” (1936-1939), do pintor brasileiro Cândido Portinari (1903-1962). É evidente que quem conhece formalmente a obra dos três artistas porá em debate a diferença deles quanto à percepção intelectual e estética de seus temas: de uma mais crítica (Graciliano) a uma mais idealista (Lhermitte), passando por uma espécie de intermédio (Portinari). Apesar dessas diferenças de concepção artística, há pontos nas produções

¹ Fábio José Santos de Oliveira; fabiolittera@usp.br



referidas que confluem sem maior grau de preocupação. Resta-nos ainda e somente alertar sobre as peculiaridades de cada caso, o que, aliás, é um pressuposto em qualquer estudo comparativo.

Por ora, comecemos por uma frase logo do início de *Vidas secas*: “Ordinariamente a família falava pouco (...)” (RAMOS, 2002, p. 11). E isso constatamos através de dois fatores: minguido conhecimento linguístico de todos na família e isolamento de cada um que a compõe. Mesmo como realidades diversas, ambas as variantes se condicionam numa interação de mútua cumplicidade – uma influenciando o existir da outra. No romance, a parcimônia da fala dos personagens interage com a solidão possível e muitas vezes provável.

Sendo família de poucos recursos comunicativos, predominam nela expressões guturais ou interjetivas, em diálogos de frequência monossilábica, quando não um solilóquio apatetado que se mostra como um dos mecanismos de flagrante da rudeza que absorvia cada um dos personagens: “A linguagem de Fabiano e dos seus é tida por impotente, lacunosa, truncada...” (BOSI, 1988, p. 10). E como exprimir o que se pensava ou se sentia era complicado e custoso, os gritos e os gestos sempre atenuavam essa falha ou, pelo menos, buscavam por isso. Fabiano representa bem essa função: quando abordado pelo soldado amarelo, atrapalha-se inteiramente com resquícios de memória do convívio com seu Tomás da bolandeira. Tentou negar, por fim aceitando: “– Isto é. Vamos e não vamos. Quer dizer. Enfim, contanto, etc. É conforme.” (RAMOS, 2002, p. 27). Em outras oportunidades (no capítulo “Cadeia”, “Inverno” e “Contas”), a narrativa se entremeia de diversas interjeições, de modo a demonstrar a fragilidade de pensamento e ação do vaqueiro. Esses eventos de mínima explanação linguística se coadunam, portanto, com a brutalidade do seu sujeito, sendo, a um só tempo, consequência e reforçadores dessa rudeza excessiva, mordaz e nulificante:

Fabiano busca a si mesmo refletindo sobre seu estado material, sobre sua dignidade de homem. A falta de nome para muita coisa que o cerca e os entraves do pensamento dão a medida do esforço e da dificuldade de perceber os mecanismos sociais que o subjugam. Dão também a medida do esforço e da impossibilidade de constituir-se como sujeito – em tais condições, dizer “eu” é uma ousadia a ser imediatamente emendada: “Fabiano, você é um bicho”. (PACHECO, 2007, p. 230)



Mais destacável do que esse jejum da palavra se mostra todo um regime hereditário de transmissão cultural, já de há muito negando rupturas. Os filhos, apáticos diante de qualquer situação de recusa (dada a obediência que deviam aos pais), reproduziam a seu modo algumas pequenas atitudes paternas: “Esses movimentos eram inúteis, mas o vaqueiro, o pai do vaqueiro, o avô e outros antepassados mais antigos haviam-se acostumados a percorrer veredas, afastando o mato com as mãos. E os filhos já começavam o gesto hereditário.” (RAMOS, 2002, p. 17). Tudo leva a demonstrar o destino dos filhos: nada além do habitual. O mais novo se iludia com o desejo de igualar-se ao pai. O mais velho, é bem verdade, estava em princípio de desassossego com a palavra, cuja resolução não poderia de forma alguma dar-se a contento dentro dos moldes educacionais recebidos. Como fora educado daquele jeito, Fabiano, de forma lógica, compreende que esse seja o melhor caminho para seus garotos. Mesmo sinha Vitória, “que era atilada e percebia as coisas de longe” (RAMOS, 2002, p. 114), acaba por moldar-se de acordo com a parcimônia linguística do esposo. No extremo de tudo, o papagaio, que não possuindo “bons professores”, era quase mudo: “Gaguejava: – ‘Meu louro.’ Era o que sabia dizer. Fora isso, aboiava arremedando Fabiano e latia como Baleia.” (RAMOS, 2002, p. 13). Por conta disso, a ave sobrava num instante de fome, quando da mudança do vaqueiro e dos seus. A morte do papagaio, aliás, torna-se metáfora para a própria existência dos seus donos: “Ele, a mulher e os dois meninos seriam comidos.” (RAMOS, 2002, p. 114), pelas arribações, isto é, pela seca que era pressagiada pela presença dessas aves.

“[O papagaio] não podia deixar de ser mudo. Ordinariamente a família falava pouco.” (RAMOS, 2002, p. 11), outra vez mencionando. E o falar aqui tanto se expande na significação primeira de “enunciar algo”, quanto, secundariamente, à concepção de “conversar”, “dialogar”. Ambos os eventos pouco ocorriam. É claro que nalgumas “conversas” a comunicação se efetivava, se não com o uso escorreito ou minimamente fluido da língua, por meio de outras linguagens, suficientes essas na transmissão das informações necessárias. Acontece que a eficácia do contato comunicativo muitas vezes se frustrava, o que favorecia em muito o isolamento de cada indivíduo da família. Temos como resultado disso indivíduos que, mesmo juntos, estão na verdade isolados. E isso é tanto mais prejudicial quando se é flagrado sofrimento ou agonia por



um desejo não-realizado, por nacos de solidão profunda ou inquietante, nos quais tem cada um a obrigação de sozinho curtir a sua dor.

Em *Vidas secas*, destacamos três momentos em que Fabiano e os seus estão juntos: durante a mudança, na noite da chuvarada e no episódio da fuga². Só neste último, o isolamento é mais fortemente rompido, uma vez que ocorre um diálogo capaz de ser tratado como tal. Nessa ocasião, a conversa entre Fabiano e sinha Vitória decide qual seria o futuro de todos (se se retirariam da fazenda buscando outro canto ainda por aquelas terras ou se fugiriam em definitivo dali). Não é coincidente o fato de o aparecimento de uma interlocução explanada sem abusos de gritos e gestos decorrer no momento em que também se decide refutar a vida de antes.

Mas indo ao primeiro instante, quando da mudança: todos os seis componentes da jornada trafegam pelo limiar da morte; um deles, o papagaio, não escapa. Entre o encontro da fazenda e o aparecimento de Baleia carregando um preá, os quatro desafogam cansaço e parecem curtidos de um sem-rumo, desesperançados:

Miudinhos, perdidos no deserto queimado, os fugitivos agarraram-se, somaram as suas desgraças e os seus pavores. O coração de Fabiano bateu junto do coração de sinha Vitória, um abraço cansado aproximou os farrapos que os cobriam. Resistiram à fraqueza, afastaram-se envergonhados, sem ânimo de afrontar de novo a luz dura, receosos de perder a esperança que os alentava. (RAMOS, 2002, p. 13)

Unidos, agregam seus sofrimentos de então para desafogo do desânimo e suporte mútuo dele. Mas juntar-se é como aceitar a razão de que tudo está perdido, sendo preferível afastarem-se, tolherem esse sinal de fraqueza. O justo seria cada qual permanecer consigo próprio, espremendo individualmente os dissabores que abatiam, até que disso resultasse um caldo de firmeza.

Com cenário diverso daquele da mudança, o episódio da trovoada novamente congrega todos os de casa. O capítulo “Inverno” é o que o apresenta. Todos estão reunidos dentro de casa (pois chove), e, não obstante os esforços narrativos de Fabiano (animado com a chuva), a

² - Temos de considerar além desses três momentos a ocasião da ida à cidade por conta da festa de Natal. Mas esta aproximação familiar envolve algumas singularidades que merecem estudo separado, o que faremos mais adiante.



conversação é falha (cheia de ruídos) e o entendimento é pouco. Somente os pais dão trela à conversa. Os garotos tentam dormir, aproveitando o máximo de calor possível propagado pela trempe. Dissemos sobre o diálogo dos pais. Porém ele ocorre em tese; de fato, não:

Não era propriamente conversa, eram frases soltas, espaçadas, com repetições e incongruências. Às vezes uma interjeição gutural dava energia ao discurso ambíguo. Na verdade nenhum deles [Fabiano e sinha Vitória] 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. (RAMOS, 2002, p. 63-64)

Temos de perceber como os recursos expressivos são ralos e pouco eficientes, ou melhor, de muita rudeza. Sobejam desencontros nessa interlocução. Cada um por si navega em seu discurso, e os gritos são a compensação da falha no vocabulário. Singular é também o uso reiterado do monossílabo “an!”, que entrecruza a impossibilidade de serem afetados pelo acúmulo da água caindo incessante e as esperanças de Fabiano no que se refere à resistência familiar às dificuldades já enfrentadas. O que serve para evidenciar o quanto a fala de Fabiano estava contaminada de enunciações mais guturais (com predominância dos sons vocálicos), tal qual fosse o somido dum berrante. Mesmo em momento de “fartura”, a língua está presa e é fraca, porque foi o jeito como aprendeu a comunicar-se e a expressar seus sentimentos e sensações.

A narrativa do capítulo segue perambulando entre pequenas ações e a vadiagem do pensamento de todos. Fabiano estava animado. Sinha Vitória continuava abanando o fogo para sustentar as labaredas e, vez em quando, assombrava-se com a ferocidade do rio (agora cheio). O menino mais novo contemplava as feições de Fabiano, coloridas de tons fortes de vermelho à semelhança de sangue de animal sacrificado, os quais, misturados ao semblante feio e bruto do vaqueiro, acrescentavam-lhe um visual horripilante. Entre a rouquidão e a dureza de sua fala penetravam fachos de silêncio. O menino mais velho descontentava-se por não compreender pontos diversos das fabulações do pai. Pouco depois, lembrava-se de um brinquedo dado por seu Tomás da bolandeira e que há muito se tinha quebrado. Em sua mente, altercavam-se sons das goteiras pingando, dos chocalhos das vacas e do coaxar dos sapos. Baleia, a última da fila,



fatigava-se com os ruídos do vaqueiro, desejando ardentemente o término daquela fala desencontrada e barulhenta, a fim de que pudesse gozar o calor das cinzas que ficavam depois de apagado o fogo: “No campo, seguindo uma rês, ele se esgoelava demais. Natural. Mas ali, à beira do fogo, para que tanto grito?” (RAMOS, 2002, p. 69). O texto, como câmera filmográfica percorrendo mentes, circula por cada um e, à medida que passeia por esse mundo de “eus” no agasalho dum fogo, perdidos em lembranças ou atenções distantes, ilumina um cenário de isolamento, em quem mesmo nos diálogos não há compreensão profunda ou atenção real pelo que cada interlocutor conta. Todos estão juntos. Próximos, muito próximos. Mas todos estão sós em certo sentido. Praticamente sós, repercutindo em seus atos e voz a mudez de costume ou os gritos de que estavam cheias as suas falas.

Decerto, é o que resta: o silêncio ou um discurso de constantes entraves comunicativos, dificultadores por conseguinte de uma expressão eficaz, de um contato eficaz. Para além disso, essa própria ineficácia colabora num outro isolamento: o deles na cidade, diante de pessoas que possuem o “poder” da fala. Aí a família parece estar só, apesar da multidão que atravessa, a ela se somando: “Fabiano, sinha Vitória e os meninos iam à festa de Natal na cidade.” (RAMOS, 2002, p. 71). Sairiam, pois, do seu recanto, tal qual de uma gruta subterrânea para a superfície – espaço da cidade, onde se destacaria o subterrâneo do seu próprio viver. De certo modo, a estada na cidade confirmará a evidência de uma estrangeirice de pensamentos e ações. Interessa por demais: a tônica da diferença não precisa ser deflagrada somente no meio citadino – faz-se evidente já no percurso até ele. E se há contraposição entre a família e a cidade (que é um povoado, aliás) não é apenas para marcar hábitos culturais não-paralelos, mas antes para salientar o incômodo da diversidade, ou melhor, o incômodo por se penetrar na diferença:

Fabiano, apertado na roupa de brim branco feita por sinha Terta, com chapéu de baeta, colarinho, gravata, botinas de vaqueta e elástico, procurava erguer o espinhaço, o que ordinariamente não fazia. Sinha Vitória, enfronhada no vestido vermelho de ramagens, equilibrava-se mal nos sapatos de salto enorme. Teimava em calçar-se como as moças da rua – e dava topadas no caminho. (RAMOS, 2002, p. 71)

As vestimentas novas sufocam, e daqui se vê uma bifurcação de evidências: uma que indica o desconforto pela falta de hábito no uso daqueles trajes estranhos às brenhas; outra que,



por essa primeira, orienta pelas entrelinhas a possibilidade do confronto entre o meio onde vivem e a cidade: “[Fabiano] sabia que a roupa nova cortada e cosida por sinha Terta, o colarinho, a gravata, as botinas e o chapéu de baeta o tornavam ridículo, mas não queria pensar nisso.” (RAMOS, 2002, p. 76). O desconchavo do terreno e o andar ereto por subordinação aos costumes urbanos bem apontam o sufoco pelo novo. Adiante, a falta de jeito é tão sem conta que, por bem da agilidade na caminhada, preferem desafogar-se, durante o percurso, daqueles trajes inúteis. Sobressai-se também a luta de Fabiano para vestir-se de novo com as peças de roupa que retirara por bem da caminhada (na verdade uma luta à semelhança quase dum corpo-a-corpo com uma égua alazã).

Sinha Vitória, para igualar-se à moda das moças da cidade, participa também do desconforto dos calçados. E preferia isso, mesmo que destoante de si mesma, a destoar das mulheres que encontraria. Percebamos, ainda, que o vestido de ramagens (que era como que símbolo da esperança quando chegavam à fazenda) é inaugurado num momento inoportuno: o que devia ser materialização de tempos melhores destaca-se com o ridículo dessas bonanças. O problema não estava no sonho, estava em que como se sonhava.

Os meninos, por sua vez, alcançado esse novo local, não deixam de inquietar-se, estupefatos pelo exagero de informações desconhecidas. Tudo era novo e cheirava a perigo:

Os dois meninos espiavam os lampiões e adivinhavam casos extraordinários. Não sentiam curiosidade, sentiam medo, e por isso pisavam devagar, receando chamar a atenção das pessoas. Supunham que existiam mundos diferentes da fazenda, mundos maravilhosos na serra azulada. Aquilo, porém, era esquisito. Como podia haver tantas casas e tanta gente? Com certeza os homens iriam brigar. Seria que o povo ali era brabo e não consentia que eles andassem entre as barracas? Estavam acostumados a agüentar cascudos e puxões de orelhas. Talvez as criaturas desconhecidas não se comportassem como sinha Vitória, mas os pequenos retraíam-se, encostavam-se às paredes, meio encadeados, os ouvidos cheios de rumores estranhos. (RAMOS, 2002, p. 74)

A existência somente na fazenda onde estava morando colaborava para o estreitamento da visão de mundo desses garotos. Era natural que o burburinho da cidade em dia de festa lhes causasse desconforto e estranhamento. Os passos dos garotos eram contados e circunspectos:



atravessavam terras desconhecidas e era bem capaz de que, por não lhes serem íntimas, constituísse um crime andar por elas. Crime cuja pena fossem cascudos e puxões de orelha. As reflexões das crianças, evidentemente, pautam-se nas regras da convivência familiar, em conformidade com as restrições impostas pelas asperezas de cada dia.

Essas cenas e objetos inéditos a eles muito impressionavam; contudo, duas coisas se sobressaíam entre as que lhes causavam espanto – o brilho das luzes e a melodia dos cantos:

As luzes e os cantos extasiavam-nos. De luz havia, na fazenda, o fogo entre as pedras da cozinha e o candeeiro de querosene pendurado pela asa numa vara que saía da taipa; de canto, o bendito de sinha Vitória e o aboio de Fabiano. O aboio era triste, uma cantiga monótona e sem palavras que entorpecia o gado. (RAMOS, 2002, p. 74)

Assim, dois símbolos-síntese: por um lado, da concretude dos mecanismos de vivência na fazenda (o fogo entrevisto na trempe e o consumido pelos candeeiros de querosene); por outro lado, da laconicidade verbal (o aboio). O bendito de sinha Vitória aponta a religiosidade dos pais, fermento quanto à sustentação familiar no âmago da esperança. Religiosidade, aliás, que os arranca do comodismo da fazenda e os faz cruzar a pé as nove léguas que os separavam da cidade. Esses cantos nunca ouvidos passam a demonstrar um repertório diverso e abrangente daquele de sempre. E a igreja não precisa das alturas das catedrais góticas nem das projeções estudadas de suas quedas de luz para fazer os meninos se sentirem diminutos e acanhados diante de tudo. Novidade. Assustam-se mesmo com a pequenez do local, favorável ao aperto pela aglomeração dos fiéis. A diversidade os assusta, mas a diversidade da miudeza.

Tal assombro infantil ainda outra vez colabora para equilibrar os pequenos na vivência de Baleia. Também ela se incomoda com a novidade dos ruídos e das luzes. Parecia-lhe que estavam as coisas de ponta-cabeça. Era um despropósito conservar-se ali: “Baleia ficou passeando na calçada, olhando a rua, inquieta. Na opinião dela, tudo devia estar no escuro, porque era noite, e a gente que andava no quadro precisava deitar-se.” (RAMOS, 2002, p. 74).

Nesse retrato da família de Fabiano e sinha Vitória, a escrita pode até soar cruel, é bem verdade. No entanto, essa “crueldade” ocorre para indicar que pessoas nas condições das de Fabiano não são bem-vindas em ambientes que difiram daquele em que são naturais. Ambientes



como o urbano, onde habitam seres prontos a reprimirem já pela diversidade cultural (porque a própria cultura se torna instrumento de divisão e afastamento). Fabiano fora das brenhas que são sua casa é como óleo dentro d'água – imersível. O encontro pode ocorrer, mas será sempre conflitante:

Fabiano estava silencioso, olhando as imagens e as velas acesas, constrangido na roupa nova, o pescoço esticado, pisando em brasas. A multidão apertava-o mais que a roupa, embaraçava-o. De perneiras, gibão e guarda-peito, andava metido numa caixa, como tatu, mas saltava no lombo de um bicho e voava na catíngua. Agora não podia virar-se: mãos e braços roçavam-lhe o corpo. Lembrou-se da surra que levava e da noite passada na cadeia. A sensação que experimentava não diferia muito da que tinha tido ao ser preso. Era como se as mãos e os braços da multidão fossem agarrá-lo, subjugá-lo, espremê-lo num canto de parede. Olhou as caras em redor. Evidentemente as criaturas que se juntavam ali não o viam, mas Fabiano sentia-se rodeado de inimigos, temia envolver-se em questões e acabar mal a noite. (RAMOS, 2002, p. 75)

Antes o desconforto se dava por conta das roupas novas e da inaptidão no usá-las: eles não tinham costume com vestimentas dessa natureza. Agora o desconforto é interpessoal, é devido ao contato dificultoso com os homens citadinos, seres de outros hábitos e de outros pensares. Sua liberdade, então, está dimensionada pela presença do outro (aparentemente seu inimigo), uma vez que este apresenta traços de comportamento diversos dos dele. Por isso mesmo o vaqueiro tinha já caído na prisão. Todos eram inimigos – o vaqueiro assim interpretava. O que favorecia suas cismas, é claro. Essa impressão de inimizade e de perigo (mesmo numa igreja) nasce em virtude das teimosas desconfianças do sertanejo, que, por sua feita, fortificavam-se pela noção de inferioridade previamente concebida. É claro que acentuava todo esse esquema de impressões a sua passagem pela cadeira – resultado da sua condição de matuto, de homem das brenhas. A firmeza da desconfiança o faz sempre estar alerta, de modo que o vemos com frequência julgar-se ludibriado por alguém. Isso não deixa de ser um instrumento de defesa: não sabendo articular-se com presteza, Fabiano se arma de antemão, definindo o grosso das situações como instantes de ludíbrio:

Comparando-se aos tipos da cidade, Fabiano reconhecia-se inferior. Por isso desconfiava que os outros mangavam dele. Fazia-se carrancudo e evitava



conversas. Só lhe falavam com o fim de tirar-lhe qualquer coisa. Os negociantes furtavam na medida, no preço e na conta. O patrão realizava com pena e tinta cálculos incompreensíveis. (...) Todos lhe davam prejuízo. Os caixeiros, os comerciantes e o proprietário tiravam-lhe o couro, e os que não tinham negócio com ele riam vendo-o passar nas ruas, tropeçando. Sabia que a roupa nova cortada e cosida por sinha Terta, o colarinho, a gravata, as botinas e o chapéu de baeta o tornavam ridículo, mas não queria pensar nisto. (RAMOS, 2002, p. 76)

Mesmo com a feitura da roupa se considerava logrado: “Sinha Terta achara pouca a fazenda, e Fabiano se mostrara desentendido, certo de que a velha pretendia furtar-lhe os retalhos. (RAMOS, 2002, p. 71). Naturalmente, era bem possível que o vaqueiro fosse vítima de ladroeiros diversas. Ocorre que essa certeza cambaleia pela posição indecisa do próprio vaqueiro, que “desconfiava” de tudo, de modo a não sabermos direito o que é verdade ou ilusão por parte de seus receios. Se ele se encontrasse com algum conhecido, se daria bem com ele, conversariam sossegados a valer (é mensagem do texto mesmo). Não havendo tal encontro, defende-se com esquivança. Afinal, “[Fabiano] estava convencido de que todos os habitantes da cidade eram ruins.” (RAMOS, 2002, p. 76):

No capítulo “Festa”, Graciliano põe a posição do matuto na cidade, onde de raro vem. A roupa aperta-o. Porque é preciso fechar-se num traje, comparecer e parecer, representar ali o que o palco pede, o ser social. (...) E Graciliano opõe, de modo pungente, as duas posições de Fabiano: no seu natural, mesmo metido nos couros, está livre e voa, no lombo dum bicho; na cidade, a “sensação que experimentava não diferia muito da que tinha tido ao ser preso”. Nada diz melhor a nulidade do homem na multidão estranha. (HOLANDA, 1992, p. 70)

Lourival Holanda percebe bem o papel da vestimenta na contraposição entre os trajes de couro para o vaquejar e o tecido leve dos hábitos citadinos (leve, mas que parece pesar mais do que as vestes do campo). Não custa lembrar que o livro menciona Fabiano em seus trajes de vaqueiro numa ocasião de perigo: ele se debatia com a égua alazã, tentando domá-la. No fim, sai ileso e despreocupado, como se a aventura lhe fosse caso de pouco conta (visão com a qual o caçula não concordaria, bem lembrando). Na cidade, em evento festivo e supostamente isento de perigo, considera-se ameaçado, sufocado por mãos que se aproximam de todos os cantos. Essa contraposição inusitada muito se firma, na medida em que consideramos sua invisibilidade local



(ninguém o percebe), e tanto mais se ainda acrescentamos as cismas advindas da autopercepção de inferioridade no confronto com esses indivíduos de álibis desconhecidos (pérfidos, para ele):

Fabiano se sabe ali frágil, temendo ser agarrado, subjugado, espremido. E, como é o olhar que empresta esseidade às coisas, ele não é ninguém porque “as criaturas que se juntavam ali não o viam”. Fabiano é uma peça, num jogo que teme, porque ignora as regras. (...)

O problema da alteridade se põe a Fabiano, que o resolve pela inferioridade. (...) Silêncio: couraça de dureza que o defende da própria fragilidade. (HOLANDA, 1992, p. 70-71)

Uma perspectiva semelhante a essa da impotência do homem em relação ao espaço e a essa do isolamento mesmo entre outras pessoas, podemos encontrar também, conforme mencionamos no início, em « La Paye des Moissonneurs »/ “O pagamento dos ceifeiros” (Léon-Augustin Lhermitte) e em “Festa de São João” (Cândido Portinari). Embora de épocas, lugares e estilos diferentes, são obras que enriquecem a seu modo o nosso discurso, uma vez que nos apresentam, sob forma plástico-pictórica, pontos que de algum modo são correspondentes aos de *Vidas secas*.

Começemos por Léon-Augustin Lhermitte. Pintor francês do século XIX e início do século XX, é geralmente lembrado por duas coisas: foi um exímio documentador dos hábitos e atividades do homem simples do campo e, por conta disso, influenciou a obra de Vincent van Gogh. Formalmente, sua obra é de caráter realista, embora muitas vezes apresente traços do Impressionismo. A que mostramos aqui (“La Paye des Moissonneurs”) se encaixa no viés puramente realista:





Léon-Augustin Lhermitte, « La Paye des Moissonneurs »/ “O pagamento dos ceifeiros” (1892), óleo sobre tela, 271,8 x 215,3 cm, Museu D’Orsay/ Paris

Grosso modo, podemos dividir a pintura em duas bases geométricas: um triângulo equilátero (abarcando o senhor à frente e o casal logo atrás dele) e um triângulo retângulo (compreendendo os três homens ao fundo). Uma obra exata no que diz respeito à distribuição da luz, toda ela resume o término duma jornada de trabalho. Estritamente realista, como já dissemos, está toda ela dedicada a uma representação fidedigna dum cotidiano campesino, ainda que devamos desconsiderar nisso o ar ligeiramente artificial das poses de algumas das figuras retratadas aí (como é o caso do senhor à frente e dos trabalhadores atrás – excessivamente eretos). Mas isso é um detalhe pequeno e se desmancha sem dificuldade no todo da composição. Falando em composição, não podemos ignorar nesse instante um dos diversos comentários de Van Gogh sobre o pintor:

O segredo de Lhermitte, me parece, não é outro senão que ele conhece a figura em geral – isto é, a figura do trabalhador simples, robusto – por completo, e toma seus assuntos do coração do povo. Para alcançar o mesmo nível que ele – não se deveria falar disso – deve-se trabalhar e ver quão longe se chega. Porque falar sobre isso seria presunção de minha parte, eu acho, enquanto trabalhar, por outro lado, seria um sinal de respeito e confiança e fé em artistas como ele. (VAN GOGH, 1883)³

Em outras palavras, Van Gogh destaca a preocupação de Lhermitte em se aprofundar no assunto a ser pintado, ou ainda, em ter contato direto com ele, à semelhança de Graciliano Ramos, por sinal. Obviamente isso não era novidade no mundo da pintura da época. Lhermitte participa de um momento cultural em que muitos pintores (influenciados pelas ideias filosóficas e

³ - “Lhermitte’s secret, it seems to me, is none other than that he knows the figure in general – namely the sturdy, severe workman’s figure – through and through, and takes his subjects from the heart of the people. To reach the same level as he – one shouldn’t talk of that – one must work and see how far one gets. Because talking about it would be presumptuous on my part, I believe, while working, on the other hand, would be a sign of respect and trust and faith in artists like him.”



artísticas de seu tempo) escolhem retratar o homem simples, aquele que estava distante dos grandes salões. Acontece que Lhermitte se dedica aos trabalhadores do campo com um afincamento de registro “documental” em grande parte superior ao de muitos desses pintores. Naturalmente, ele não é o único a fim desse registro, mas é um dos poucos a dar destaque considerável a isso. Basta uma ligeira observação para averiguarmos que em « La Paye des Moissonneurs » não são apenas os traços o que se retrata com fidelidade aos do trabalhador braçal mesmo, mas também as expressões e certos detalhes de “atuação”, que em conjunto dão a ver nos ceifeiros dessa tela sinal de realidade e não mero figurino preparado pela imaginação ou por suposto conceito de homem do campo. No quadro, tudo parece respirar o registro dum instantâneo, como numa fotografia. Percebemos que o modo como o trabalhador da frente tem os braços frouxos delineia nele a marca do cansaço. As demais figuras, pouco ou muito, estão em movimento. Ele, pelo contrário, guarda o máximo de imobilidade. Seus olhos penetram um ponto distante, concentrados que estão. E esse olhar assim tão fixo e pesado tende só a acentuar a primeira impressão de um homem fatigado. Talvez de uma fadiga não apenas física. Ao lado do homem, uma mulher amamenta uma criança. Não vemos o seu rosto. Aliás, os únicos rostos que se veem com detalhes consideráveis são os do homem em primeiro plano e do trabalhador que recebe sua paga (ao fundo), cuja angulação do corpo é muito próxima do homem à frente, muito embora este esteja sentado. Pois bem. Não conseguimos ver o olhar da mulher, talvez se detendo ele nas mãos do homem que conta as moedas (possivelmente seu esposo). Se temos em separado essa cena do casal, poderíamos até pensar com mais receio numa simples contagem de moedas e num simples amamentar de filho – ações ocasionais, enfim. Mas quando vemos que essas ações estão próximas do olhar perdido do homem sentado, a informação quase imediata é a de uma família que precisa se sustentar e o que tem para tanto não chega a uma mão cheia de moedas. Visto em conjunto, a própria gestualidade tende a revelar no arqueamento do corpo da mulher meio que a impotência diante das dificuldades; por sua vez, a contagem tranquila do esposo deixa de parecer tão simplesmente tranquila e é como a conferência desanimada do pouco que se tem. Mesmo o rosto dele some diante da contagem das moedas que também desaparecem na mão aberta. No todo, a certeza de que a quantia é pouca se assegura ao darmos com os olhos no pagamento que acontece ao fundo: enquanto o patrão (ainda que talvez só um capataz) guarda com mão fechada



uma sacola de moedas, o ceifeiro estende a sua, vazia e aberta, a fim de receber uma moeda. Reparemos que ninguém se olha. Se conferimos a tela de perto, descobrimos que o olhar do homem que recebe sua paga do dia (talvez seu salário) se perde ao léu, do mesmo modo como o do senhor sentado adiante. Se fosse só o patrão a não mirar de frente seus empregados, compreenderíamos de imediato uma separação de classes apenas. A questão aqui é que nem os trabalhadores se olham entre si. Parece não haver amparo entre eles. Nesse sentido, fica mais fácil entender outra análise de Van Gogh sobre a obra de Lhermitte:

Diga a ele [a Charles Emmanuel Serret] que em meu ponto de vista Millet e Lhermitte são consequentemente os verdadeiros pintores, porque eles não pintam coisas como elas *são*, examinadas seca e analiticamente, mas como *elas*, Millet, Lhermitte, Michelangelo, as sentem. (VAN GOGH, 1885 – grifo do autor)⁴

E por sentirem o que representam podem elaborar mais do que o registro dum instantâneo. Uma afirmação pertinente se temos em conta uma gestualidade que, olhada como por sequência e em conjunto, deflagra em Lhermitte não apenas um simples registro documental, mas, nisso também, as nuances dum isolamento, duma impotência diante da realidade que se mostra. Como em *Vidas secas*, a presença dos que se conhecem por convívio ou labuta não quer dizer presença mesma (no sentido de amparo, de ter com quem partilhar certas apreensões mesmo que apenas de momento). É claro que em outras pinturas de Lhermitte encontramos imagens de um convívio menos ou nada disperso. Não negamos isso. O que afirmamos se refere logicamente a essa pintura em específico (mesmo que nossa afirmação possa servir ainda, aqui ou ali, a outras obras do pintor).

No caso de Portinari, nos interessa expor um pouco também desse isolamento e dispersão que transparece na tela de Lhermitte. Logicamente há diferenças a considerar, e elas irão aparecendo a seu tempo e pouco a pouco. Vejamos a tela “Festa de São João”:

⁴ - Tell him [Charles Emmanuel Serret] that in my view Millet and Lhermitte are consequently the true painters, because they don't paint things as they *are*, examined drily and analytically, but as *they*, Millet, Lhermitte, Michelangelo, feel them. (VAN GOGH, 1885 – grifo do autor).

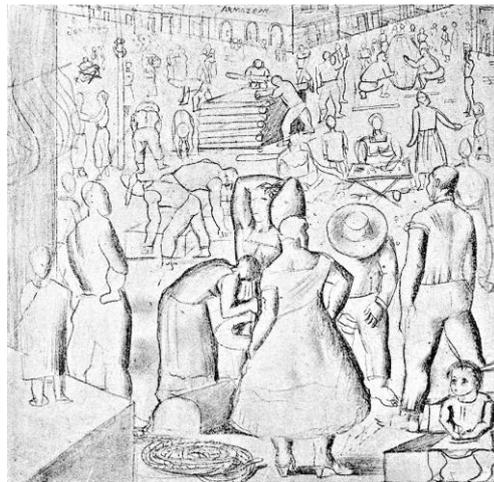


Cândido Portinari, “Festa de São João” (1936-1939), óleo sobre tela, 172 x 193 cm, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

Os tons terrosos predominam, e aqui o pintor ainda está afeito à robustez expressiva dos corpos, que era uma das características formais de sua obra durante os primeiros anos de atividade, notadamente os da década de 1930. Ainda que isso pouco nos diga, fica o rascunho de uma sensação (como em outros tantos quadros) de que a terra escura em que as figuras pisam desliza sobre seus corpos, fazendo delas pessoas chãs, parte mesma do espaço. Sendo festa, o que se esperaria que estivessem fazendo? Festejando. É exatamente o que não fazem. O que há de festa, porque deveria haver uma, passa por longe, tangenciando mesmo o tempo futuro, lembrada apenas pelo nome, visto que a imagem se nega a também afirmá-la. É como se o brio dos festejos da noite estivesse ainda nos preparos. Ou melhor, mal estivesse. Eles hão de nascer dessas mãos que se movem com vagar. O quadro é um acúmulo de atividades corriqueiras: mulheres com latas d’água na cabeça, mulheres que penduram roupas no varal, outra que usa o pilão. O único homem que aparece carrega lenhas para a fogueira. As outras figuras masculinas são crianças,



inclusive a do primeiro plano, com músculos rijos como os de um homem maduro e já calejado de trabalho e ofício. Inclusive, num dos esboços para a tela (*ver ilustração abaixo*) o número de homens é bem maior (diferentemente dessa versão colorida, que é a definitiva), sem contar que a proximidade e o grau de interação entre as figuras também é superior (parece uma comunidade que muito ou pouco trabalha em conjunto).



Cândido Portinari, “Festa Junina” [1936], desenho a grafite sobre papelão, 34,2 x 34,2 cm, Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo/SP

Tendo em vista que Portinari, até onde sabemos, não deixou nenhum registro do porquê da escolha entre as versões, só temos, naturalmente, a possibilidade de avaliar o que foi escolhido. Na versão preferida, o número de figuras se reduz e está bem mais disperso. Não há um só grupo de pessoas que esteja, em conjunto, executando a mesma ação. Há, é bem verdade, mulheres que carregam água. Mas o fazem individualmente. Claro que existem as mulheres com crianças no canto inferior esquerdo. Acontece que cada uma delas apresenta uma gestualidade como que em divergência: uma mulher (possivelmente uma mãe) tenta pegar uma garota, e esta, sem esboçar reação alguma, apenas olha para outro canto. Num lance de abraço em torno de duas garotinhas, a outra mulher (mais à dianteira) não olha para elas, antes carrega um olhar vago



e disperso; as crianças, por sua vez, miram o longe. Para além disso e do bulício lento da tela, revela-se quase a sumir do quadro uma mulatinha com menino ao colo e de laço azul na cabeça. Além dela, também interessa outra menina, e esta se esgueira na parte esquerda da tela, logo abaixo. Sobre elas, Graciliano rende o seguinte comentário:

Em 1943, Graciliano Ramos escreve artigo que será publicado em “O jornal” relatando a sua experiência, em 1937, ao posar para seu retrato, no ateliê de Portinari. Nesse artigo, Graciliano faz um longo comentário sobre a “Festa de São João”: “... Da cadeira onde me imobilizava, conseguia, entortando um pouco os olhos, avistar um pedaço do “São João”, que ocupava uma parede da sala pequena. Tinham-me aparecido fotografias desse quadro um ano antes, no jornal. Estava então findo, mas a composição continuava. Fora colorido, branco e preto, novamente colorido, e tinha experimentado numerosas transformações. Corrigira-se o molequinho que sobe, a palmeira, uma lata d’água mudara de tamanho; o pixaim da mulata vistosa, penteado, estirado com esmero, muito se diferenciava da carapinha original. O que me preocupava nessas devastações e renascimentos eram uns anjinhos mestiços que avultavam à direita, admirável tríade onde se concentram, depois de excessivos retoques, os sentimentos bons e os sentimentos puros da favela. No grupo, as minhas simpatias se fixavam mais na cabrochinha mais taluda, viva, iluminada por um sorriso encantador. ‘– O! Portinari, você ainda vai mexer com esta inocente?’ ‘– Não, acho que está acabada.’ Respirei, com agradecimento e alívio. Mas, na outra visita que fiz ao pintor, encontrei minha amiga triste e desfeita: uma sombra perturbara o sorriso maravilhoso. Com certeza essa luz destoava do conjunto”. (PORTINARI: s/d: 368)

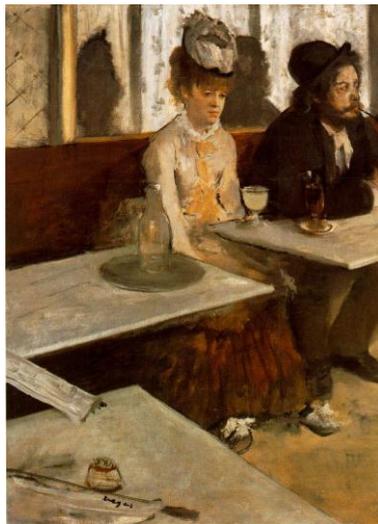
De fato, reparando bem, há na primeira tela (*ver quadro a seguir*) alguma coisa que irradia do semblante da menina à esquerda, parecendo, senão tornar alegre o ambiente, ao menos espalhar um ar de brandura que amolece, num mínimo que seja, a seriedade presente nos movimentos silenciosos que preparam a festa. Logo, restava uma chama ainda acesa. Graciliano, alerta à evidência, a menciona. Todavia, Portinari prefere apagá-la num segundo momento, equilibrando a seriedade com um peso de tristeza.





Cândido Portinari, “Festa de São João” [1936], óleo sobre tela, 172 x 193 cm, Rio de Janeiro/ RJ

Da primeira versão em tela para a última, o que mais se destaca é o obscurecimento das faces. De todas as faces, ainda que de leve. Algumas das figuras têm sua feição trabalhada expressivamente. Um exemplo disso são as duas meninas: a da esquerda traz um cenho choroso (e por quê, se é festa?), a da direita parece fixar o mundo sem reparar em nada. Mesmo que o ponto de visão desta menina esteja bem definido (sabemos que ela encara o espectador), ele aparenta estar carregado de uma vagueza que dá à garota, sem escapatória, uma áurea de alheamento. Um olhar fixo, fundo, disperso em meio à dispersão de figuras isoladas, embora juntas e labutando a expectativa de uma festa que só o futuro afirma. Um olhar que nem é tanto o da mulher em « L’Absinthe » / “O absinto” (Edgar Degas), nem o da balconista em « Un bar aux Folies Bergères » / “Um bar em Folies Bergères” (Édouard Manet).



Edgar Degas, « L’Absinthe »/ “O absinto” (1875-1876), óleo sobre tela, 92 x 68 cm, Musée d’Orsay. Paris/ França



Édouard Manet, « Un bar aux Folies Bergères »/ “Um bar em Folies Bernères” (1881-1882), óleo sobre tela, 96 x 130 cm, Courtauld Institute. Londres/ Inglaterra

A semelhança que existe entre as três obras se dá porque são os mesmos olhares perdidos: tudo se embaça diante delas e, consigo próprias, aprofundam uma razão reflexiva que confirma o alhear-se. Só que em Degas, o que vemos é uma tristeza impotente, duma pessoa que apenas queda e está ausente do mundo, porque o mundo certamente está ausente dela – um olhar de desamparo, cansaço e/ ou embriaguez. Em Manet, há na atendente uma fadiga, uma tristeza, que destoa dos cristais brilhando e do ambiente de festa refletido no espelho ao fundo.⁵ Ou seja, o seu alheamento deve ser lido em conjunto com o ambiente onde está (como se este tivesse a ver com a tristeza dela). No caso da pintura de Portinari, o olhar da menina, conforme vemos, se repete em outros tantos quadros (o que reforça a recorrência ao alheamento). À primeira vista, a garota aparenta não estar alheia; no entanto, fixando nosso olhar no dela, percebemos uma ausência que não se anunciava antes do mirar-se. Seu semblante, diferentemente da menina da esquerda, carece de uma expressão mais definida. É como o semblante de uma pessoa pegada de surpresa, ainda que ela tivesse sempre estado no mesmo lugar e tivesse guardado sem mudança a mesma posição. Seu olhar sem impulso de movimento delinea-se com a movimentação lenta das demais figuras da tela, atraindo, pois, a curiosidade do espectador que

⁵ - A título de curiosidade: conferindo Luiz Renato Martins (2007), encontramos uma visão marxista como causa dessa tristeza. Repetindo com nossa fala suas palavras: coisificada a relação humana possível (como exemplo o ofício de vender da balconista e ser atendente para tal), a interação humana se muda em seu valor de troca, passando à mecanicidade cheia de eficiência da prática capitalista; o indivíduo se debate só, visto que, o que conta é um valor quantitativo nessa relação, e não mais o seu valor de uso.



pela primeira vez vê a pintura, de tal forma que a tendência é não reparar na menina de rosto choroso, escondida à esquerda. E esta se esconde e, para encontrá-la, é preciso mirar mais atentamente o quadro, à semelhança do que fazemos com o olhar da menina à direita.

É possível que, ao construir a tela, Portinari estivesse partilhando de algumas ideias aproveitadas no ano anterior para a feitura do afresco “Algodão” [1938]⁶:



Cândido Portinari, “Algodão” [1938], pintura mural a afresco, 280 x 300 cm, Palácio Gustavo Capanema. Rio de Janeiro/ RJ

As ações (em esforço de trabalho) são feitas por rima: os homens se repetem em sentido oposto, as mulheres se prostram em posições iguais. O que impressiona é a menina de semblante choroso e que faz parte da composição. Perdendo a infância, ela se detém a catar, que nem as mulheres, os bagos do algodão. Seu choro indica o presente, seus gestos afirmam o futuro. Por mãos de pessoas como ela, a história do Brasil foi formada. Portinari parece alerta a isso e, ao compor o retrato supostamente laudatório da construção econômica brasileira, decide fugir à visão oficial (apaziguadora e ufanista), enfeixando na pintura, embora não tão bruscamente, pedaços das tensões que compuseram e compunham a sociedade brasileira.

⁶ - Obra encomendada por Capanema, um dos ministros do primeiro governo de Getúlio Vargas.



Bem reparando, tanto a garota de “Algodão” e a de “Festa de São João” muito se assemelham: mesma posição no quadro, mesma angulação do corpo, gestos parecidos, olhar também perscrutador (muito embora choroso por parte da que compõe o “Algodão”). As semelhanças não param por aí se confrontamos o afresco com outra versão da pintura:



Cândido Portinari, “Festa de São João” [1936], óleo sobre tela, 172 x 195cm, Rio de Janeiro/ RJ

Como podemos verificar, temos aí um semblante de choro. E a pergunta que fazíamos há pouco cabe ainda aqui: choro por quê, se é festa? O inusitado é que, dessa versão para a final, os papéis foram invertidos: a garota da direita perdeu a expressão chorosa e à da esquerda passou a tê-la. É possível que isso tenha se dado por conta da pintura do afresco (assim Portinari evitava a repetição). De qualquer modo, isso é algo que permanece apenas no campo da possibilidade, tendo em vista que faltam registros que o comprovem de fato. Fica, no entanto, o confronto do todo: alheamento das figuras, dispersão dos olhares, perscrutação por parte do olhar da garota, cor terrosa da pintura (característica esta da palheta de Portinari na época, formalmente atendida à pintura mexicana e europeia, e de alguma sorte divulgando problemas e temáticas sócias de ordem nacional). É bem verdade que, falando em isolamento das figuras mesmo no aglomerado, não devemos ignorar que muitas e muitas outras telas de Portinari seguem o mesmo esquema. No caso de “Festa de São João”, nos vale sua lembrança tendo em vista que esse “isolamento” só passa à nossa interpretação mesmo no momento em que é enriquecido pelo detalhe do olhar perscrutador e do rosto em choro. Um olhar que é o modo de essas figuras falarem.



As perspectivas de solidão em *Vidas secas* meio que passeiam entre as das duas pinturas. Em meio ao trabalho ou fora dele, no cansaço ou no descanso, encontramos lá e cá seres que expressam uma movimentação interior pouco passível de ser realmente partilhada e amparada. É certo que diante da mudez dessas figuras que apresentamos (tanto em Lhermitte quanto em Portinari) a dos personagens de *Vidas secas* (notadamente Fabiano e sinha Vitória) chegam a parecer gritos. Mas ainda assim, as três obras, desconsideradas as diferenças devidas ao contexto, se destacam pela solidão. Uma solidão, que não é necessariamente de um tom existencial, carente, pois, de sentido para a vida. É antes uma solidão de desamparo. Graciliano afirma:

Fiz o livrinho [*Vidas secas*], sem paisagens, sem diálogos. E sem amor. Nisso pelo menos ele deve ter alguma originalidade. Ausência de tabaréus bem-falantes, queimadas, cheias, poentes vermelhos, namoros de caboclos. A minha gente, quase muda, vive numa casa velha da fazenda; as personagens adultas, preocupadas com o estômago, não têm tempo de abraçar-se... (CAMPOS, 1983, p. 187)⁷

E eles “não têm tempo de abraçar-se”, porque é indispensável lutar pela sobrevivência em meio aos problemas não só da estiagem, mas da usurpação fundiária e do abuso na relação com os fazendeiros que dão a pessoas como Fabiano emprego e submissão (informações que, se não estão totalmente implicadas nas telas que estudamos, as penetram de alguma sorte, mesmo que por vezes tenhamos que observar também a conjuntura de outras obras).

Como nos outros livros, é perfeita a adequação da técnica literária à realidade expressa. Fabiano, sua mulher, seus filhos, rodam num âmbito exíguo, sem saída nem variedade. Daí a construção por fragmentos, quadros quase destacados, onde os fatos se arranjam sem se integrarem uns com os outros aparentemente, sugerindo um mundo que não se compreende e se capta apenas por manifestações isoladas. (CANDIDO, 2002, p. 114)

Perfeitamente: a impressão de que a família do retirante Fabiano está acuada de fato surge já da extensão da obra, toda ela tendo de acontecer em treze capítulos curtos, sem esquecermos que a própria contenção vocabular rima com a vida minguada desses seres sem posses. A estruturação narrativa, seca, minguada, se encaixa perfeitamente com as rudes

⁷ - Depoimento de Graciliano Ramos a José Condé.



parcimônias que envolvem Fabiano, sinha Vitória, os dois meninos e a cachorra Baleia. Todos os capítulos parecem se isolar em blocos independentes por completo: “Cada capítulo desse pequeno livro dispõe de uma certa autonomia, e é capaz de viver por si mesmo. Pode ser lido em separado. É um conto. Esses contos se juntam e fazem um romance.” (BRAGA, 2001, p. 127). A independência total, contudo, é ilusória. São capítulos soltos, mas costurados por uma lógica que os impede de serem lidos à revelia e tendo lucro de mesma significação. É bem verdade que cada capítulo poderia ser lido em separado, como se fosse um conto e não parte dum romance. Acontece que essa leitura em separado não absorveria toda a complexidade que se arma no todo da obra. Mesmo a posição dos capítulos é significativa, tal qual o encaixe dos quadros de um retábulo. Livres, mas com sequência rigorosa. A prova disso é a leve gradação terminológica entre o título do primeiro capítulo (“Mudança”) e o do último (“Fuga”). Outro exemplo: representando um regime que bem ou mal bamboleia na ordem, em primazia, da composição familiar, os capítulos que lidam sobre Fabiano aparecem antes do que lida sobre sinha Vitória, que por sua vez antecede o dos meninos. Assim, lendo-se a obra, encontraremos (não necessariamente consecutivos, mas com essa sequência): “Fabiano”, “Sinha Vitória”, “Menino mais velho”, “Menino mais novo”, “Baleia”. E a ordem vai expondo uma hierarquia que pouco ou muito se percebe na família.

É claro que esses graus “hierárquicos” alguma coisa nos revelam no que concerne à solidão dos personagens. O que nos interessa nesse instante é o fato de que a suposta independência absoluta dos capítulos se relativiza porque eles significam tanto como portadores de um conteúdo a ser lido quanto na relação entre si, ou melhor, na ordem em que aparecem. São antes blocos que se amarram num todo e a ele estão sempre ligados. Ocorre que o todo não isenta o aspecto meio às soltas, feito indivíduos isolados num conjunto que os congrega. A forma em si evidencia o que viemos falando sobre cada um dos personagens. E nela ecoa a solidão que, no livro, é de cada um (na família) e da família (na cidade).

Todos os homens, em algum momento de sua vida, se sentem sós; e mais: todos os homens estão sós. Viver é nos separarmos do que fomos para nos internarmos no que vamos ser, futuro estranho sempre. A solidão é o fim



último da condição humana. O homem é o único ser que se sente só e o único que busca o outro. (PAZ, 1993, p. 211)⁸

Embora Octavio Paz ao definir a solidão a expanda para uma condição inerente ao homem, repousa também em suas afirmações a possibilidade da solidão que se define por marcas sociais, e algo disso ocorre em *Vidas secas*, em « La Paye des Moissonneurs » e “Festa de São João”. Naturalmente, das palavras de Octavio Paz falta nessas obras em grande parte a busca pelo outro. E para isso temos a resposta de Graciliano: a labuta pela sobrevivência e/ou preocupações de outra ordem os faz separados, ou separando-se quando é possível estarem juntos. Muitas vezes é preciso muito mais do que estar próximo para que não se esteja só. E isso é o que a nosso ver transparece, muito ou pouco, nas três obras que expusemos. Mesmo que essa impressão não valha como totalidade, vale ainda assim em grande medida.

REFERÊNCIAS

- BOSI, Alfredo. **Céu, inferno**. Série temas. São Paulo: Ática, 1988.
- BRAGA, Rubem. *Vidas secas*. Teresa, Revista de Literatura Brasileira. Universidade de São Paulo, n.º. 2, p. 83-185. São Paulo: Ed. 34, 2001.
- CAMPOS, Haroldo de. “Arte pobre, tempo de pobreza, poesia menos”. In: SCHWARZ, Roberto (org.). **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CANDIDO, Antonio. **Tese e antítese**. 4 ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2002.
- HOLANDA, Lourival. **Sob o signo do silêncio: Vidas secas e O estrangeiro**. São Paulo: Edusp, 1992.
- MARTINS, Luiz Renato. **Manet: uma mulher de negócios, um almoço no parque e um bar**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- PACHECO, Ana Paula. Graciliano e a desordem. In: CEVASCO, Maria Elisa; OHATA, Milton (Org.). **Um crítico na periferia do capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- PAZ, Octavio. **El laberinto de la soledad. Postdata. Vuelta a El laberinto de la soledad**. 2 ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

⁸ - “Todos los hombres, en algún momento de su vida, se sienten solos; y más: todos los hombres están solos. Vivir, es separarnos del que fuimos para internarnos en el que vamos a ser, futuro extraño siempre. La soledad es el fondo último de la condición humana. El hombre es el único ser que se siente solo y el único que es búsqueda de otro.”



RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. 84 ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2002.

Van GOGH, Vincent (1883). Carta a Theo van Gogh, número 333. Disponível em: <<http://vangoghletters.org/vg/letters/let333/letter.html>>. Acesso em 20 dez. 2010.

_____ (1885). Carta a Theo van Gogh, número 515. Disponível em: <<http://vangoghletters.org/vg/letters/let515/letter.html>>. Acesso em 20 dez. 2010.

Site oficial do projeto Portinari: <http://www.portinari.org.br>