

ABRAÇAR A SOLIDÃO: SOBRE OS PERIGOS DO CONSENSO

EMBRACING SOLITUDE: ON DANGERS OF CONSENSUS

Luís Bueno¹

RESUMO: A partir da análise de como o regionalismo brasileiro é abordado no romance *Polígono das secas* (1995), de Diogo Mainardi, este artigo pretende problematizar a aceitação de grandes consensos críticos como ferramentas capazes de fazer avançar a leitura crítica das obras literárias.

Palavras-chave: leitura crítica; ficção brasileira; regionalismo.

ABSTRACT: By analysing how the novel *Polígono das secas* (1995) by Diogo Mainardi depicts Brazilian regionalist literature, this paper intends to question the great critical truths, as tools capable of producing new relevant critical readings.

Keywords: critical reading; Brazilian fiction; regionalism.

Há muitas experiências radicais de solidão. No plano meramente intelectual, aquele que nos interessa aqui, uma das mais intensas é a que experimentamos diante de um texto literário desafiador. Naquele instante em que sentimos quantas coisas aquilo diz e, ao mesmo tempo, percebemos não compreender exatamente nenhuma dessas coisas. A quem recorrer?

O processo de treinamento formal por que passamos nos cursos de Letras pode ser visto como uma maneira de lidar com essa solidão. Afinal, nesse processo somos apresentados a estratégias de leitura que pareceram bem sucedidas a alguém — na verdade a muita gente — e que por isso mesmo se cristalizaram como formas de abordagem seguras. Aprendemos a manipular uma série de conceitos que pelo menos atenuam a sensação de solidão já que, por um lado, mostram caminhos seguros a

1 Professor de Literatura Brasileira e Teoria da Literatura na Universidade Federal do Paraná.

percorrer e, por outro, nos inserem numa coletividade, o grupo dos leitores profissionais.

Sim, sentir-se seguro é uma coisa boa. E sim, pertencer a um grupo é melhor ainda, sobretudo um grupo desse tipo, composto por gente de todas as idades, de todos os países, de múltiplas formações. Um grupo que conta inclusive com interlocutores já mortos há muitos anos, cujos textos, lidos pela primeira vez, podem ter para nós o sabor da coisa nova, da mútua compreensão, da revelação até.

Mas, também sim, é preciso tomar cuidado com as coisas boas. O conforto intelectual é um perigo. Conceitos podem se transformar em chave de leitura para tudo. Leituras específicas podem se converter em verdades absolutas. Visões de conjunto podem virar muletas. Quando menos nos damos conta, caímos na tentação de já sabermos como será a leitura de um livro que ainda não lemos. E, pior, lemos e não nos damos o direito de ficar a sós com o texto, mal ouvindo sua voz por trás das outras vozes, aquelas que nos livram da sensação dolorosa da solidão que é comum sentir quando se duvida de tudo.

Para nos livrarmos desses perigos, uma solução possível é abraçarmos a solidão. E, se for possível fazer uma recomendação em matéria tão complicada e tão pessoal, seria interessante escolher esta: mesmo diante do consenso, cultivar a dúvida.

Como nesse campo tudo é experiência, a proposta é a de ilustrar essa recomendação com a discussão de um velho problema de leitura da literatura brasileira. E, para fazer isso abraçando a solidão de maneira irreduzível, vamos nos manter dentro do campo da incerteza. A ideia é localizarmos um consenso sobre a literatura brasileira que se manifestou não apenas no discurso crítico, mas também na prática literária, e lidarmos com ele por meio da consideração exclusiva de textos literários. O consenso em questão é o do caráter restrito da literatura regionalista, sua abordagem idealizadora do homem do interior do país.

Trata-se, aparentemente, de consenso antigo. Afinal, na edição de 23 de dezembro de 1914 do jornal *O Estado de São Paulo*, espremido entre as “Notícias do interior e do litoral do Estado” — que nos informam haver chovido forte em Santa Rita do Passa Quatro no sábado anterior, ou que o irmão do coronel José Deocleciano Ribeiro, líder político, havia visitado a cidade de Fartura — e as “Notícias de Minas” — que têm como assunto a controvérsia dos limites entre Minas Gerais e o Espírito Santo —, aparecia um texto assinado por um certo J. B. Monteiro Lobato. Trata-se de “Urupês”, que alguns anos depois integraria a primeira coletânea de contos de seu autor, embora não seja propriamente um conto. É muito mais um artigo de opinião, que parte precisamente das idealizações que os textos românticos promoveram a respeito dos índios contrapondo-as com a dureza do conhecimento do índio real: “O balsâmico, elegante indianismo de Alencar esboroou-se pelo advento iconoclasta dos Rondons” (LOBATO, 1914, p. 06). Mas seu alvo não são os índios, e sim uma outra gente que passaria, naquele momento, por processo semelhante de idealização: “Não morreu, no entanto, que nada morre; o indianismo anda para aí a deitar copada. Trocou de nome subrepticamente; crismou-se de caboclismo” (LOBATO, 1914, p. 06). O homem do interior do Brasil teria ocupado o lugar dos índios.

A sequência, como bem se sabe, é a criação dessa espécie de mito negativo, o Jeca Tatu (que se grafava Geca na publicação original), verdadeira demolição de qualquer possível valorização do sertanejo:

Porque a verdade nua, despida dos mantos diáfanos da fantasia, manda dizer que entre as raças e sub-raças de variado matiz social formadoras do nosso povo, metida de permeio entre o europeu transplantado, criador de artes e indústrias, e o selvagem de tabuinhas no beijo, uma existe a vegetar de cócoras, insensível ao evoluir circunvolvente”. (LOBATO, 1914, p. 06)

Não há mesmo qualquer dúvida: há um descompasso enorme entre a “verdade nua” — a boçalidade do caipira — e aquilo que a fantasia teria criado — o caipira

idealizado. E, depois de estabelecer esse ponto de partida, o que Monteiro Lobato faz é criar uma figura sem absolutamente nada de positivo.

Vale a pena assinalar que a estratégia de Lobato funcionou muito bem. Projetou seu nome e, quatro anos depois, ao lançar seu primeiro livro de contos, não coincidentemente, portanto, intitulado *Urupês*, obteve sucesso enorme, com sucessivas edições — nove até 1918. Mais do que isso, quarenta anos depois recebeu consagração crítica definitiva, já que foi exatamente no Jeca Tatu que Lúcia Miguel Pereira encontrou o primeiro personagem de valor do regionalismo brasileiro, aquele que recusava exatamente a idealização que o olhar de “turista” havia construído de nosso homem do interior (cf. PEREIRA, 1957)

No campo da ficção mais recente, poderíamos estabelecer uma longa discussão, por exemplo, com Rubem Fonseca que, num conto de *Feliz ano novo* (1975), põe na boca de um escritor as seguintes palavras: “Eu nada tenho a ver com Guimarães Rosa, estou escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado” (FONSECA, 1975, p. 143). O escritor “do presente”, como se vê, posta-se num ponto que estaria além do universo rural do regionalismo, um mundo de gente empilhada nas cidades que não guarda qualquer relação com ele, e, por isso mesmo, estaria superado.

Mas vamos mais adiante, vinte anos depois disso, no finalzinho do século XX, quando o consenso havia se estabelecido de forma ainda mais sólida. Em 1995, o então crítico e colunista da revista *Veja* Diogo Mainardi lançou seu terceiro livro de ficção, *Polígono das secas*, disposto exatamente a combater diretamente esse consenso. Mas tal combate não se faz sem ambiguidade. A proposta do livro é a de romper com a valorização de uma literatura que o próprio narrador, que se identifica como “o autor”, afirma não existir mais: “A literatura regionalista não é uma questão de atualidade. O filão sertanejo esgotou-se, seus maiores cultores morreram décadas atrás”

(MAINARDI, 1995, p. 116). Se a literatura regionalista está esgotada, por que diabos alguém se ocupa de enterrá-la?

Esse é exatamente o grande problema do consenso em literatura. Um pretensamente substitui o outro, mas como sempre é “pretensamente” sempre se tem um fantasma nos calcanhares, algo de que toda gente se lembra e que alguns descuidados ainda podem julgar estar vivo. O que *Polígono das secas* acaba fazendo, nesse sentido, é dar testemunho de que o buraco é mais embaixo, de que talvez haja alguma relevância nessa literatura denunciada como tão anêmica e simplista. Ninguém combate o uso de tálburis nas grandes cidades porque não há mais tálburis. Não ocorre a ninguém escrever um tratado ou um romance contra seu uso. Sua irrelevância em nosso tempo está posta de maneira tão clara que muita gente sente a necessidade de ir ao dicionário diante da menção a um tálburi. Isso sim é consenso sobre a inutilidade ou ineficácia de alguma coisa. Se o regionalismo precisa ser combatido, é porque ainda há carvão nesse angu, o fantasma ainda ameaça.

De toda forma, o narrador-autor de *Polígono das secas* define claramente o consenso que deseja demolir. É por isso que, no fecho de cada uma das quatro partes em que se divide o romance, ele faz questão de dar suas chaves de leitura. Na primeira parte, explica a origem do personagem que ele define como o principal, o Untor, contando-nos um episódio de obscurantismo da história de Milão passado em 1630 quando uma certa Caterina Rosa acusou um homem de espalhar a peste pela cidade por meio de um unto amarelo que ela o vira passando num muro. O capítulo final da segunda parte se chama “Nomes” e nele o narrador-autor trata de esclarecer a origem dos nomes de seus personagens: todos eles teriam sido extraídos de nomes de cidades que pertencem ao Polígono das Secas, referências àquilo que ele chama de “obscuras celebridades locais” (MAINARDI, 1995, p. 61):

A certa altura, o autor deste romance pensou em indagar sobre a real identidade de cada um desses personagens históricos. Durante a pesquisa, não conseguiu

encontrar praticamente nenhuma informação que lhes dissesse respeito. Ainda que inúmeras cidades sertanejas tenham adotado seus nomes, eles não são mencionados em livros de história ou de genealogia, enciclopédias ou dicionários biográficos. (MAINARDI, 1995, pp. 60-61)

E essa declaração faz pasmar o leitor que, por um acaso da sorte venha a saber alguma coisa sobre um certo Januário Cicco, que dá nome a uma cidade do Rio Grande do Norte. Acontece que esse leitor estava interessadíssimo em interpretar por que razão dera o narrador-autor exatamente ao assassino de profissão o nome de um médico que vivera entre 1881 e 1952, membro da Academia Norte-rio-grandense de Letras, autor de uma série de livros de sua especialidade e de um único e estranho romance, saído em 1937, que debatia nada mais nada menos do que a morte, já que seu título era *Eutanásia*. Nele, um personagem faz afirmações pode-se dizer compatíveis com o ponto de vista do narrador-autor de *Polígono das secas*, como esta: “Enquanto isso, meu caro amigo, disse o Dr. Paulo, acho de um ridículo jocoso essa gente que se bate contra a eutanásia por compaixão, queimando argumentos de moral social e de sentimentalidade religiosa, porque a sociedade é o maior aleijão que se conhece” (CICCO, 1937, pp. 157-158).

Aquele leitor, diante do caráter gratuito que o narrador-autor atribui a sua escolha de nomes de personagem, muito além ou aquém das engenhosas intencionalidades implícitas que já estava disposto a fazer, esfria. Teria sido o acaso a agir secretamente? E se foi, qual a importância disso já que o romance é aquilo que é e, por acaso ou não, o nome do jagunço vem do médico romancista? Convém guardar o ímpeto e verificar, olhar os demais nomes. Piquet Carneiro, por exemplo. Quem teria sido Piquet Carneiro? Pois era um engenheiro nascido no Rio de Janeiro que trabalhou na construção de estradas de Ferro no Ceará e na administração do Açude de Quixadá. É também o bisavô do piloto de fórmula 1 Nelson Piquet. Nenhuma dessas facetas parece ressoar no sertanejo que se vê transformado em boi que é personagem de *Polígono das secas*.

E Manoel Vitorino? Para uma “obscura celebridade local” ele até que teve alguma importância. Foi o vice-presidente durante o mandato do primeiro presidente civil brasileiro, Prudente de Moraes, entre 1891 e 1894, aquele que sucedeu Floriano Peixoto. Um período turbulento, portanto. Curiosamente, durante quatro meses, em função de uma cirurgia a que precisou se submeter o titular, Manuel Vitorino Pereira foi presidente interino. “Assumindo a presidência, Manuel Vitorino não se limita à simples função do expediente cotidiano. Tem a sua política pessoal e os seus planos especiais de governo” (BELLO, 1959, p. 169), eis o que diz um historiador. Não parece haver maiores relações entre o sertanejo propositadamente “genérico” que abre o romance vagando com o cadáver do filho nos braços em busca de um cemitério e o republicano exaltado que deu o nome à cidade da Bahia que, por sua vez, serviu de fonte para o nome do personagem do romance de 1995.

Enfim, parece que o narrador-autor escolheu mesmo aleatoriamente os nomes de seus personagens. Seu desinteresse — o mesmo que revelará no capítulo final pelo espaço físico, ao afirmar que não sentira necessidade de viajar até o sertão — parece ser sincero. De toda forma, na cabeça desse leitor jamais deixará de soar um eco que ligará para sempre o Januário Cicco personagem ao Januário Cicco que decidiu usar o romance como forma de discutir um tema polêmico como a eutanásia. Mais ou menos como o escritor Diego Mainardi decide fazer com o romance regionalista.

Mas deixemos de desvios: não é nos nomes que centraremos a atenção, mas sim naquilo de que trata o capítulo explicativo da terceira parte, cujo título é “Bibliografia”, pois é nesse momento do romance que a literatura regionalista é definida, assim como os termos do ataque que se pretende lançar a ela. O título deste capítulo é direto, como aliás tudo se propõe a ser neste romance. O narrador-autor começa declarando que a bibliografia de que fez uso é curta porque considera “que toda a literatura sertaneja pode ser reduzida a seis ou sete títulos” (MAINARDI, 1995, p. 88) para chegar àquilo que ele parece definir como a essência dessa literatura:

Ao incorporar os elementos da cultura sertaneja, a literatura regionalista atribui ao homem comum o poder de interpretar a realidade, conferindo uma dimensão alegórica às suas atividades cotidianas, mitificando-lhe a mentalidade vulgar, de sua linguagem às suas crendices, como se séculos de obscurantismo tivessem gerado um maior grau de compreensão do mundo. (MAINARDI, 1995, p. 88)

Independentemente de suas crenças (ou crendices) pessoais — que acabam gerando dificuldades como a de compreender exatamente o que é o “homem comum” e o que se oporia a ele como homem incomum ou extraordinário (será o próprio escritor?), ou a de localizar quem exatamente tem “o poder de interpretar a realidade” e quem não tem, ou ainda a de definir o que seria um “grau maior de compreensão do mundo” e sua contraparte, um grau menor — o valente e solitário leitor prossegue firme em sua leitura do romance. E para isso é preciso aceitar suas premissas, conviver com elas. E, de toda forma, mais que convicções do narrador-autor, essas ideias têm função narrativa. Num romance que se afasta radicalmente da exploração psicológica para poder se constituir como sátira, não haveria mesmo muito lugar para as meias-tintas. Apontar o ridículo, afinal de contas, é uma operação que parte da ideia de que há algo que não seja ridículo.

Na página seguinte o narrador-autor começa a revelar quais fontes utilizou para construir os diversos personagens para além de seus nomes. Vamos tratar de apenas quatro deles, que se referem a outras obras literárias específicas.² Sigamos a ordem da apresentação de cada um:

A história de Manoel Vitorino, que carrega o filho nos braços em direção ao cemitério, baseia-se em João Cabral de Melo Neto:

“– Ó irmãos das almas!”

É a crendice de que a vida tem um valor absoluto, de que a mais mísera das vidas vale tanto quanto qualquer outra. A ideia é socialmente sensata, mas não tem

² Os demais personagens teriam sido extraídos de conjuntos de textos ou de costumes: Piquet Carneiro dos romances de cordel em geral (cf. MAINARDI, 1997), e as histórias das Catarina Rosas “subvertem célebres mitos do cangaço” (MAINARDI, 1997, p. 90).

validade literária. Na literatura, a vida insignificante precisa morrer. (MAINARDI, 1997, p. 89)

Esta primeira apresentação é talvez aquela em que o narrador-autor oferece ao leitor a mais interessante das análises de suas fontes. Afinal, considerado o desfecho de *Morte e vida severina* (1955), o mais famoso poema de João Cabral de Melo Neto, não parece injusto dizer que ele se constitua como uma celebração da vida, qualquer uma. Vejamos suas duas últimas estrofes:

– Severino retirante,
deixe agora que lhe diga:
eu não sei bem a resposta
da pergunta que fazia,
se não vale mais saltar
fora da ponte e da vida;
nem conheço essa resposta,
se quer mesmo que lhe diga;
é difícil defender,
só com palavras, a vida,
ainda mais quando ela é
esta que vê, severina;
mas se responder não pude
à pergunta que fazia,
ela, a vida, a respondeu
com sua presença viva.

E não há melhor resposta
que o espetáculo da vida:
vê-la desfiar seu fio,
que também se chama vida,
ver a fábrica que ela mesma,
teimosamente, se fabrica,
vê-la brotar como há pouco
em nova vida explodida;
mesmo quando é assim pequena
a explosão, como a ocorrida;
mesmo quando é uma explosão
como a de há pouco, franzina;
mesmo quando é a explosão
de uma vida severina. (MELO NETO, 1979, p. 241)

A questão aqui é discutir no que consiste o “valor absoluto da vida” no poema de João Cabral e como o narrador-autor o interpreta. Na última estrofe o mestre carpina explicita a ideia de que a continuidade da vida em si — pequena, franzina, severina que seja — é a melhor resposta para a grande pergunta de Severino: a vida vale a pena? Embora o poema lide o tempo todo com a ideia de que haveria de fato vidas grandes e pequenas, ao confrontar o conceito de vida “severina” do poema de João Cabral com o de vida “insignificante” do narrador-autor de *Polígono das secas*, não é difícil concluir que há uma diferença de base entre eles. Este último constrói o tempo todo uma lógica segundo a qual há uma divisão clara entre as vidas que têm ou não significado — assim como há o homem “comum” em contraste com algum outro que não o seja. Na lógica geral do livro, o sertanejo é sempre insignificante, de tal forma que a insignificância se marca como uma característica essencial sua. Talvez por isso a ideia de que todas as vidas têm o mesmo valor possa ser vista como socialmente útil, contribuindo para a paz entre as classes, já que, no nível do imaginário todos se julguem tão significativos quanto quaisquer outros.

Já no poema de João Cabral, a pequenez é uma espécie de acidente de percurso dentro das circunstâncias específicas que cada vida enfrenta. O poema como um todo, mas especialmente neste momento, quando um nascimento é narrado em meio a tantas mortes, opera com os momentos extremos da vida, em que todas elas são irredutivelmente semelhantes. O primeiro berro do recém-nascido, assim como o último suspiro do moribundo, por assim dizer, não tem nenhum tipo de determinação exterior, nem de classe, nem de gênero, nem de nacionalidade, nem de nada. São atos puramente biológicos. Dessa maneira, o conceito de vida severina vem explicitamente de tudo que se estabelece em torno dessa vida e não nela mesma. Vem das condições específicas que tornam os homens grandes ou pequenos *na vida social*. Sim, o valor da vida é absoluto, assim como sua continuidade, em outras vidas, é um valor absoluto. Exatamente por isso é que não haveria vida insignificante, pois as diferenças das

formas como essa vida será vista pelas convenções — de classe, de gênero, de nacionalidade, de tudo — é que definem sua “severinidade”, não sua insignificância em si. Assim, João Cabral não idealiza o sertanejo: ele apenas o vê como um homem. Um homem qualquer.

O trecho de *Polígono das secas* que se refere a *Morte e vida severina* se encerra com uma afirmação definitiva, a de que “na literatura a vida insignificante precisa morrer. Como compreender tal afirmação? A explicação possível vem no final do capítulo, quando o narrador-autor vai apontar ligações que se pode fazer com um outro nome, o de Caterina Rosa:

O autor reconhece que é uma comparação um tanto forçada, como tantas outras ao longo do romance, mas baseia-se no fato de que Molly Bloom, num processo semelhante ao de Caterina Rosa, assumiu o poder da palavra naquele monólogo interior de Ulisses. Desde então, tornou-se autora de todos os livros em todas as línguas, infligindo suas banalidades sobre o restante da literatura universal. (MAINARDI, 1995, p. 62)

Ele estende, portanto, sua condenação a um personagem não sertanejo, mas igualmente insignificante. Ao fazer isso indica por que todos os insignificantes devem morrer na literatura: eles “infligem” seu discurso restrito ao mundo. Tal ideia reforça definitivamente sua visão de que, por oposição, haveria mesmo vidas significativas, aquelas que deveriam sobreviver nos romances para nos ensinar — e não infligir? — os valores altos que encarnam.

Ora, há em *Morte e vida severina* uma desconfiança enorme de que a literatura seja capaz de produzir qualquer verdade, de infligir o que quer que seja a quem quer que seja. Na penúltima estrofe, o mestre carpina se revela incapaz de responder à pergunta de Severino, pergunta feita por assim dizer *in extremis*, diante do rio, onde a “melhor saída” parece ser “a de saltar, numa noite, fora da ponte e da vida” (MELO NETO, 1979, p. 233). Mesmo assim Seu José, o mestre carpina, declara com tranquilidade que “é difícil defender,/ só com palavras, a vida” (MELO NETO, 1979, p.

233). A defesa do valor absoluto da vida ele só foi capaz de fazer diante de uma manifestação concreta da vida, o nascimento de mais uma criança que terá uma “vida a retalho,/ que é cada dia adquirida” (MELO NETO, 1979, p. 232). O poema — qualquer poema — é feito assim, “só com palavras”. Assim como as palavras do mestre carpina atribuem um sentido ao nascimento que acaba de acontecer, sem o qual seu argumento se esvaziaria, o poema apenas atribui um sentido ao mundo, não “inflige” nada a ninguém. Exatamente por isso, na literatura, nada é necessário, nada *precisa* acontecer.

Passemos à segunda apresentação das fontes para a criação dos personagens de *Polígono das secas*:

A história de Cristino Castro está em Euclides da Cunha:

“... o fazendeiro dos sertões vive no litoral, longe dos dilatados domínios que nunca viu... usufrui, parasitariamente, as rendas de suas terras... De quatro em quatro bezerros, [o vaqueiro] separa um, para si.”

Os sertanejos acreditam que a morte redime o ser humano. O unto amarelado demonstra que os sertanejos não podem aspirar nem mesmo a uma derradeira iluminação. (MAINARDI, 1997, p. 89)

Aqui o narrador-autor parte de algo bem concreto, já que o senador Pompeu, patrão de Cristino Castro, toma-lhe três das quatro filhas e, tendo perdido uma perna num acidente, manda o cangaceiro Januário Cicco amputar três dos quatro membros do vaqueiro. Nesse sentido, Euclides da Cunha teria fornecido apenas uma informação a partir da qual a situação narrativa tiraria seu absurdo. Mas o leitor se assusta com a repentina mudança de nível: da remuneração do vaqueiro para a crença na redenção. É possível dizer que em *Os sertões* (1902) aparece o sertanejo que acredita numa redenção pela morte. Mas daí à conclusão de que o livro assumira essa visão e idealize o sertanejo vai uma distância enorme, que o livro de Euclides da Cunha não percorre. A voz narrativa de *Os sertões* decerto descobre grandeza naquelas pessoas em que, a

princípio, encontrara-se somente inferioridade. Termina por enxergar ali na raça fraca uma raça forte, mas sem idealização:

É que neste caso a raça forte não destroi a fraca pelas armas, esmaga-a pela civilização.

Ora, os nossos rudes patrícios dos sertões do Norte furraram-se a esta última. O abandono em que jazeram teve função benéfica. Libertou-os da adaptação penosíssima a um estádio social superior, e, simultaneamente, evitou que descambassem para as aberrações e vícios dos meios adiantados. (CUNHA, 1998, pp. 102-103)

Por caminhos muito diversos daquele que levaria Lévi-Strauss a tirar as conclusões que tira em *Raça e história*, Euclides da Cunha, munido da visão de ciência de seu tempo, e manipulando o conceito de raça forte aplicada à que não é a do sertanejo, termina por escapar a qualquer idealização, já que, de outro lado, não supervaloriza os “meios adiantados”, que também teriam seus problemas. É quase surpreendente para o leitor de hoje como a partir de uma visão tão velha, que não hesita em usar termos como “vícios”, “aberrações” ou mesmo “rudes patrícios”, estabeleça-se uma visão tão desimpedida. Fica mais difícil para esse leitor aceitar com tranquilidade a leitura que o narrador-autor faz de *Os sertões* do que acontecera com a *de Morte e vida severina*.

A explicação para o personagem seguinte também é complicada:

O obstinado jagunço Januário Cicco é tirado de João Guimarães Rosa. Destrói a credence de que os sertanejos podem encontrar uma missão que preencha suas vidas. Não é o que acontece. Os sertanejos são condenados a viver sem um motivo. É esta a mensagem que a verdadeira literatura precisa dar. (MAINARDI, 1995, p. 89)

Guimarães Rosa já fora referido no capítulo “Nomes”, como “seguramente o maior cultor do gênero” (MAINARDI, 1995, p. 62). Nessa condição, é de se esperar que em sua obra haja — como de fato há — uma galeria imensa de sertanejos, de forma

que o leitor se encontra em situação mais difícil do que nos casos anteriores, em que era fácil reconhecer o livro-fonte. Como Januário Cicco é um jagunço e como *Grande sertão: veredas* é tido como a obra-prima do autor, é natural que a referência diga respeito a esse romance e a seu protagonista Riobaldo. A dificuldade nesse caso é a de identificar qual missão capaz de preencher sua vida Riobaldo, que chega à velhice perguntando, teria encontrado. Este leitor, por exemplo, não sabe nem como começar a procurar. Num exercício extremo, seria possível fazer algumas perguntas ao texto. Seria essa missão provar que o diabo não existe? Nesse caso, nem ao final da narrativa a missão se cumpriu, e seria muito mais a dúvida a preencher com seu vazio essa vida. Seria por acaso atravessar o Liso do Sussuarão e matar Hermógenes? Se fosse, era para ele estar mais tranquilo na velhice, já que nessa missão ele fora bem sucedido e problemas colaterais, como a morte de Diadorim, não gerariam maior inquietação porque fariam parte das provações naturais ao cumprimento de qualquer missão.

Mas, antes de desistir, é interessante pensar se algum outro sertanejo da ampla galeria roseana teria sido capaz de encontrar uma missão que preenchesse sua vida. Em *Sagarana* é difícil localizar esse sertanejo. Em “Burrinho pedrês” o único personagem que parece ter algum tipo de sabedoria ou clareza é o burrinho, e só se salvam do afogamento os dois vaqueiros que, por acaso, agarram-se a ele. “Duelo” é a história de duas vidas dedicadas a uma missão homicida sem vencedor que se pudesse sentir em plenitude. Mesmo em “A hora e vez de Augusto Matraga”, o protagonista passa por uma grande mudança — saindo de sua condição de proprietário para uma vida de trabalho na companhia de um casal de negros pobres, aparentemente encontrando uma missão — que afinal se revela apenas aparente. Um círculo se fecha entre a abertura do conto, em que se lê que “Matraga não é Matraga, não é nada. Matraga é Estêves” (ROSA, 1978, p. 324), e seu fecho, em que ele, às portas da morte, dá-se a conhecer: “Perguntem quem é aí que algum dia já ouviu falar no nome de Nhô Augusto Estêves, das Pindaíbas!” (ROSA, 1978, p. 370). Ou seja, nem Matraga nem o

simples Nhô Augusto desprovido de sobrenome, mas sim o Estêves, identificado também pelo nome da propriedade. Já no *Corpo de Baile* (1956) há de tudo: Soropita, o sertanejo racista e vingativo; Manuelzão, que é exatamente aquele que descobrirá que sua vida não teve sentido; Pedro Orósio, que volta para sua terra natal não para resgatar qualquer coisa, já que acabara de voltar de lá, mas por medo. Enfim, nada se localiza ali também. Tal idealização não parece fazer parte da obra de Guimarães Rosa.

Eis, agora, a última das fontes do narrador-autor em que vamos nos deter:

O flagelado Demerval Lobão inspira-se em Graciliano Ramos, o mais comum de todos os mitos sertanejos. A figura do flagelado parece provar que o simples ato de sobreviver justifica a vida. O autor deste romance não aceita endossar tal ideia. (MAINARDI, 1995, p. 90)

E aqui fica mais fácil perceber o verdadeiro interesse desta discussão porque é exatamente neste ponto que podemos flagrar um certo consenso tomando forma, lendo antes mesmo de ler. Graciliano Ramos publicou apenas quatro romances, e apenas um deles trata de sertanejos. Não é difícil, portanto, concluir que o narrador-autor se refere a *Vidas secas*, esse único romance. Precisamos, portanto, ir a esse livro, que teria instaurado não apenas um mito sertanejo, como também o mais comum. Segundo o narrador-autor, o romance de Graciliano Ramos provaria que sobreviver justifica a vida e, como tal, participaria de um processo de idealização do sertanejo, terminando por mitificá-lo.

É evidente que a sobrevivência é preocupação central para os personagens do livro. No entanto, de onde exatamente seria possível tirar a ideia de que em *Vidas secas* “o simples ato de sobreviver justifica a vida”? Aliás, como definir o que justifica a vida nesse romance? Os personagens até procuram justificativas, mas não exatamente as desse tipo:

Agora Fabiano conseguia arranjar as idéias. O que o segurava era a família. Vivia preso como um novinho amarrado ao mourão, suportando ferro quente. Se não

fosse isso, um soldado amarelo não lhe pisava o pé não. O que lhe amolecia o corpo era a lembrança da mulher e dos filhos. Sem aqueles cambões pesados, não envergaria o espinhaço não, sairia dali como onça e faria uma asneira. Carregaria a espingarda e daria um tiro de pé de pau no soldado amarelo. Não. O soldado amarelo era um infeliz que nem merecia um tabefe com as costas da mão. Mataria os donos dele. Entraria num bando de cangaceiros e faria estrago nos homens que dirigiam o soldado amarelo. Não ficaria um para semente. Era a idéia que lhe fervia na cabeça. Mas havia a mulher, havia os meninos, havia a cachorrinha. (RAMOS, 1938, p. 51)

Preso e surrado injustamente, jogado numa cela, a operação mental de Fabiano é a de explicar como suporta moralmente tamanha humilhação. E ele, como é natural, não aponta para sua própria covardia. Surpreendentemente, também não se escora na sua condição de sertanejo pobre e oprimido. É a algo muito pouco regionalista que ele recorrerá para explicar-se a si mesmo: os laços afetivos, a responsabilidade de pai de seus filhos, marido de sua mulher e dono de sua cachorra. Uma espécie de desculpa típica, que joga sobre os ombros dos outros a responsabilidade por sua própria inação. Portanto, nenhuma grandeza se atribui a Fabiano, nenhuma justificativa grandiosa para sua vida se esboça.

Se no nível dos personagens não localizamos aquilo que o narrador-autor de *Polígono das secas* define como o mito criado por Graciliano Ramos, quem sabe no narrador? Mas nele também não há nada. O narrador de *Vidas secas*, na verdade, parece ter grande dificuldade de apontar o que quer que seja como capaz de justificar a vida. Pense-se, por exemplo, no único momento de real esperança que vive a família, aquele, no fecho do romance, em que se projeta um futuro melhor na cidade. É precisamente aí que o narrador abandona de vez o ponto de vista dos personagens e se coloca muito acima deles, apenas para indicar que é só de sobrevivência que se trata, não de algum significado a se atribuir àquelas vidas:

E andavam para o sul, metidos naquele sonho. Uma cidade grande, cheia de pessoas fortes. Os meninos em escolas, aprendendo coisas difíceis e necessárias. Eles dois velhinhos, acabando-se como uns cachorros, inúteis, acabando-se como Baleia. Que iriam fazer? Retardaram-se, temerosos. Chegariam a uma terra

desconhecida e civilizada, ficariam presos nela. E o sertão continuaria a mandar gente para lá. O sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, Sinhá Vitória e os dois meninos. (RAMOS, 1938, pp. 196-197)

Nem se transferindo para a cidade e se livrando da condição de sertanejos, participando de um círculo supostamente mais largo de vida, nem assim sua vida ganharia sentido, uma justificativa como quer *Polígono das secas*. O fim da vida que o narrador vê para eles é o mesmo de Baleia: o que o leitor tem diante de si são dois velhos “acabando-se como uns cachorros, inúteis” (RAMOS, 1938, p. 196). É na inutilidade que o livro desemboca, não na grandeza. O que o autor-narrador leu não foi *Vidas secas*, portanto, foi a imagem da literatura regionalista como algo superficial e laudatório projetada sobre *Vidas secas*. É mais uma vez o consenso que se consubstancia, à revelia do texto concreto.

Eis a armadilha a que o excesso de segurança que a manipulação de conceitos muito fixos pode conduzir na abordagem do texto literário — e não só. Contra essa armadilha a única atitude possível é enfrentar o texto, abraçar a solidão portanto. Não para fazermos um exercício solipsista e ficarmos contentes com as nossas próprias conclusões, baseadas em nossos próprios preconceitos, mas para estabelecermos um ponto de referência a partir do qual possamos, aí sim, dialogar com as outras leituras, as outras conclusões, os outros preconceitos. Afinal de contas, a experiência mais radical de solidão — e não apenas intelectual — talvez não seja falar sozinho, mas sim fazer parte de um grande coro que, julgando ter várias vozes, no fundo fala sozinho.

A esta altura, este leitor poderia muito bem encerrar seu trabalho. Afinal de contas, ao mostrar, pelo menos segundo seu ponto de vista, que *Polígono das secas* se constrói sobre o falso consenso de que a literatura regionalista brasileira idealiza os sertanejos, ele cumpriu o objetivo que estabeleceu de saída. Acontece que um perigo maior aparece aqui, uma dúvida bastante séria: não estaria este leitor trabalhando também ele com um consenso? Diogo Mainardi é uma figura pública conhecida e não é nada difícil que o leitor esteja lendo não um romance específico, mas sim um romance

do colunista que deixou muito claras suas opiniões em anos de trabalho na imprensa. Não é demais lembrar que, numa citação feita pelo próprio leitor, o narrador-autor havia igualado o sertanejo a Molly Bloom, a literatura regionalista à literatura universal. Isso não indicaria que na verdade ele não trabalha com consensos nem estereótipos sobre o sertanejo, mas sim tratando do homem a partir do sertanejo?

Pensando dessa maneira, seria possível levantar a hipótese de que o narrador-autor esteja movido por algo como aquela indignação feroz que corroera até o momento da morte o coração do maior dos indignados, Jonathan Swift³. Lembre-se que, depois de dezesseis anos e sete meses de viagens, Gulliver não é capaz de encontrar nada que o reconcilie com os *Yahoos* como um todo — ou seja, com a raça humana.⁴ Ficaria nosso narrador-autor contente de apenas demolir os sertanejos ou de fato deseja demolir a humanidade como Swift?

Para verificar como isso se dá, vamos considerar os três passos de *Polígono das secas* em que o narrador-autor eleva o tom e amplia o alcance de sua indignação para muito além dos sertanejos, o que acontece nos mesmos dois capítulos que nos interessaram diretamente aqui, “Nomes” e “Bibliografia”, mas também na “Conclusão”.

Adiantemos de saída que se observa nesses momentos um curioso comportamento: ele se flagra numa espécie de *hybris*. Mas vejamos com alguma calma um por um. O primeiro é exatamente o já mencionado quando ele manifesta viva revolta contra a figura de Molly Bloom. Na sequência imediata do trecho citado acima sobre a personagem de Joyce, ele concluirá o capítulo com os dois parágrafos seguintes:

3 A referência aqui é ao epitáfio que Swift escreveu para si mesmo, e que ainda se pode ler na Catedral de Saint Patrick em Dublin, no qual o autor das *Viagens de Gulliver* se caracteriza desta maneira (a passagem no original latino é a seguinte: “Ubi sæva Indignatio Ulterius Cor lacerare nequit”).

4 Para não se ter qualquer dúvida quanto a isso, o termo usado é *Yahoo-kind* (SWIFT, 1994, p. 328) — “espécie dos Yahoo em geral, na enfática tradução de Octavio Mendes Cajado (SWIFT, 1971, p. 275) — em clara analogia com *mankind* (humanidade).

A esta altura o autor do romance alarga desmesuradamente a metáfora. A sua missão já não é destruir a literatura regionalista, mas toda a literatura deste século. A literatura de Caterina Rosa. A literatura de Molly Bloom. A literatura dos sertanejos.

A verdadeira literatura degrada o homem. Quando não é assim não serve. (MAINARDI, 1995, p. 62)

É significativo que a passagem do sertanejo a Molly Bloom, da literatura regionalista a toda literatura deste século lhe pareça *desmesurada* — como se o passo universalizante que identificasse *Vidas secas* ao *Ulisses* lhe parecesse excessivo, como se a ojeriza a todos os *Yahoos* fosse demais para ele. Enfim, é como se, mesmo ali, entre duas figuras insignificantes, a do sertanejo e a de Molly, houvesse graus de insignificância, já que enquanto ele trata dos primeiros, não lhe ocorre que possa estar exagerando, mas quando entra a personagem de *Ulisses* a metáfora lhe parece desmesuradamente alargada.

O segundo é quando faz uma outra transição universalizante, entre o sertanejo e o homem. O primeiro movimento que faz é muito interessante:

De acordo com a audaciosa tese do autor, não se trata [a literatura regionalista de que se vinha tratando até ali] de verdadeira literatura. A verdadeira literatura demonstra que o sertanejo não sabe nada, não muda nada, não aprende nada, não entende nada, não vale nada. A verdadeira literatura destrói as veleidades do homem acerca de si. A partir do momento em que acredita nas próprias ideias, o homem começa a impô-las. (MAINARDI, 1995, p. 90)

Aqui sim teríamos a ira de um Swift, a grande indignação. No meio do parágrafo, o que se atribuía de deletério ao sertanejo passa a se atribuir ao todos os homens. Mas vejamos no que ela vai dar lendo os dois parágrafos seguintes, mais uma vez os últimos do capítulo: “A esta altura, o autor sente-se como um fanático que deblatera do alto de uma pedra. É tomado pelo tom colérico do discurso, chegando a conclusões mais peremptórias do que inicialmente pretendia. Começa a perder o controle.” (MAINARDI, 1995, p. 90)

Note-se, de saída, que a imagem de auto-rebaixamento é sertaneja, referência ao episódio da Pedra do Reino, aliás referido no romance: o fanático é, mais uma vez, o sertanejo. Mas, acima de tudo, o que acontece é uma espécie de refluxo. No instante em que passa da condenação da boçalidade do sertanejo à boçalidade de todos os *Yahoos*, ele não resiste a manifestar seu desconforto, sua falta de controle. Mais uma vez, é como se esse passo fosse demais para ele. Tudo acaba, pela força do discurso e dessa estranha auto-ironia, refluindo para os termos simplistas que colocam o sertanejo — e não o homem — como o ser que nada vale.

O terceiro passo, dado na “Conclusão”, é aparentemente mais firme. Durante todo o capítulo, o raciocínio transita entre o sertanejo e o homem, a literatura regionalista e a literatura em geral. O olhar demolidor do narrador finalmente parece conseguir ver um no outro, ou seja, o sertanejo no homem e o regionalismo na literatura universal: “No grandioso projeto do autor, destruir a literatura regionalista corresponde a destruir a literatura universal” (MAINARDI, 1995, p. 117), sintetiza ele.

No prosseguimento dessa sua tarefa, imagina uma curiosa conjunção, ao figurar-se como um “Raskolnikov do sertão, que mata seguindo um processo lógico, inevitável” (MAINARDI, 1995, p. 118). Aí é a hora do leitor embatucar não com o que diz o narrador-autor sobre o regionalismo, mas no que fala sobre Dostoiévski. Sim, Raskolnikov cria uma lógica rigorosa para justificar o assassinato que planeja cometer e que finalmente comete. Toda uma elaborada concepção de homem superior — que ele naturalmente aplica a si mesmo — é mobilizada. No pólo oposto estaria Aliena Ivánovna, a criatura inferior, agiota desprezível. Como um homem genial, capaz de criar coisas que beneficiariam toda a humanidade, poderia viver tão mal, sem dinheiro, correndo o risco de não chegar aonde poderia chegar, enquanto aquela velha é rica e vive tão bem? Matá-la seria um gesto de justiça, fruto de um raciocínio “lógico, inevitável”. A tarefa do narrador-autor seria, portanto, semelhante a essa, a do superior que suprime o inferior. Uma pergunta, no entanto, não sai da cabeça do leitor:

e o resto de *Crime e castigo* (1866), em que a culpa torna descabida a lógica infalível, em que o próprio Raskolnikov não consegue fugir da ideia subreptícia de que sua vida não é menos severina que a da agiota?

De toda maneira, verifiquemos, como fizemos nos dois passos universalizantes anteriores, o que ocorre no desfecho do capítulo — que neste caso é também o desfecho do livro:

A esta altura, o autor assume o tom profético de Antonio Conselheiro. A ambição é conceber uma verdade irrefutável, universal, eterna, de sabor bíblico, resumindo o dogma literário a uma única sentença, simples e linear: “Quando a literatura não mata a humanidade, é a humanidade a matar a literatura.” (MAINARDI, 1995, p. 118)

E não nos surpreendemos. O que aqui se apontou como uma percepção de estar incorrendo em *hybris* se manifesta até o fim. Mais uma vez a desmesura — o “dogma” — aparece quando o narrador-autor se caracteriza como o sertanejo fanático e boçal. Quando ele era Raskolnikov, o que havia era um processo lógico. Quando algo ridiculamente expõe a ambição absoluta de tudo definir com uma frase, ele é Antônio Conselheiro.

Trata-se de um processo reiterativo que confirma, portanto, o fato de o narrador-autor trabalhar com uma lógica segundo a qual alguns *Yahoos* cheiram bem, enquanto outros não, diferentemente de Gulliver, que precisa andar sempre com “o nariz muito bem tampado com folhas de arruda, alfazema e fumo” (SWFT, 1971, p. 275). Isso enche de esperança este leitor de que sua leitura possa fazer sentido, de que ele esteja de fato lendo a obra e não o consenso que se criou em torno do autor.

Agora sim, já exausto, este leitor pode finalmente encerrar seu trabalho. Tendo lutado contra os consensos como pôde e, tendo chegado aonde chegou tanto no que diz respeito ao regionalismo brasileiro quanto a *Polígono das secas*, coloca-se ele

próprio como objeto para outras leituras, como voz a ser contestada. E assim a conversa pode continuar.

REFERÊNCIAS

- BELLO, José Maria. *História da República*. 4ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1959.
- CICCO, Januário. *Eutanásia*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1937.
- CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. São Paulo: Ática, 1998. Edição crítica de Walnice Nogueira Galvão.
- FONSECA, Rubem. *Feliz ano novo*. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.
- LOBATO, Monteiro. Urupês. In *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 23/12/1914, p. 06.
- MAINARDI, Diogo. *Polígono das secas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- MELO NETO, João Cabral de. Morte e vida severina. In _____. *Poesias completas*. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *Prosa de ficção — De 1870 a 1920*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1938.
- ROSA, Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- SWIFT, Jonathan. *Gulliver's Travels*. London: Penguin, 1994.
- _____. *Viagens de Gulliver*. São Paulo: Abril, 1971. Trad. Octavio Mendes Cajado.