

CALOU-SE PARA NÃO ESTRAGAR FORÇA

Língua de fora, língua de dentro
& consciência (da opressão)
em *Vidas Secas*

Daniel Glaydson Ribeiro¹

Patrícia Chaves Dourado²

RESUMO

Este artigo analisa o romance *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos, em uma perspectiva que busca o equilíbrio entre a leitura sociológica e a hermenêutica. O romance neorrealista retrata a dura realidade econômica, geográfica e política a partir dos sujeitos, sua língua e sua consciência. A obra é uma investigação sobre as violências impostas na relação entre a classe opressora e a oprimida. As personagens desenvolvem, de modo complexo, a consciência de que é preciso apropriar-se da língua para exorcizar (ou assumir) o opressor de dentro de si.

Palavras-chave: Língua. Neorrealismo. Opressão. Graciliano Ramos.

1 Natural de Picos, Piauí. Autor de *Pulsão de língua* (Mirada, 2021) e coorganizador do *Almanach Muda* (Grupo Ausgang de Teatro). Possui poemas, ensaios e traduções publicados no Brasil, Argentina, México e Cuba. Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada (FFLCH, USP). Atualmente, é coordenador de Extensão e professor no Instituto Federal do Piauí, campus Cocal.

2 Natural de Cariré, Ceará. Formada em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade Estadual Vale do Acaraú e pós-graduada em Língua Portuguesa e Literatura pela UVA (Sobral-CE).

ABSTRACT

This article aims to analyze the novel *Vidas secas* (1938) by Graciliano Ramos, from a perspective that seeks to balance sociological and hermeneutical reading. The neorealist novel portrays the harsh economic, geographical, and political reality from the standpoint of the characters, of their language and consciousness. The book is an investigation into the imposed violence of the relationship between the oppressor class and the oppressed. The characters develop in a complex way the conscience that language must be appropriated to exorcise (or assume) the oppressor from within.

Keywords: Language. Neorealism. Oppression. Graciliano Ramos.

1. INTRODUÇÃO

Continuamos estupefatos ante a densidade da significação ético-estética, social e psicológica que se conforma na língua entrecortada e gutural das personagens de *Vidas secas* (1938), enquadradas ademais na economia substancial de seu narrador-“relator” (CANDIDO, 2006, p. 150). Considerada a obra capital do romance de 30, período em que a ficção brasileira alcança um discurso crítico estruturado como nunca antes em sua história, o romance documenta com concisão inaudita a situação de uma parcela específica da população brasileira, marginalizada no processo de transformação da realidade econômica do país, mantida incomunicável tanto por sua distância em relação aos centros de poder, quanto e sobretudo pela censura educacional, que se manifesta na pobreza de recursos linguísticos das personagens, esta que, por sua vez, fundamenta a estratégia narrativa e seu desenlace.

Tamanha concisão no manejo da língua, ao tempo em que reflete a origem fragmentada e contística do romance, aproxima-o substancialmente ao idioma da poesia modernista brasileira em sua faceta mais telegráfica e de criticidade aguda ante as mazelas e cinismos da sociedade nacional-oficial. Trata-se de uma apropriação muito específica da oralidade sertaneja, composta de expressões e ritmos que mimetizam a cultura e o meio social do próprio “desastre” ou flagelo que narra, sem que este procedimento interfira na limpidez do relato e no conhecido classicismo do estilo de Graciliano Ramos, pelo contrário, o trato e a retextualização da oralidade é a sua própria potência: “a apreensão de uma linguagem real é, para o escritor, o ato literário mais humano. E uma parte inteira da Literatura moderna é atravessada por farrapos mais ou menos precisos deste sonho: uma linguagem literária que alcançasse a naturalidade das linguagens sociais.” (BARTHES, 1986, p. 163). No discurso das figuras que habitam *Vidas secas*, para além das excessivas dificuldades e interjeições, interessa-nos ressaltar como se desenvolve a consciência da opressão, esta que é tema central, implícita ou explicitamente, das reflexões de Fabiano e do menino mais velho. Não obstante a confusão aparente de tais reflexões, elas demonstram, em seu fluxo, uma vontade de emancipação (que talvez possamos chamar de político-poética). “Num cotovelo do caminho avistou um canto de cerca, encheu-o a esperança de achar comida, sentiu desejo de

cantar. A voz saiu-lhe rouca, medonha. Calou-se para não estragar força.” (VS, p. 12).³

2. NEORREALISMO, CINEMA-PROSA-POESIA

Enquanto a violência dos opressores faz dos oprimidos homens proibidos de ser, a resposta destes à violência daqueles se encontra infundida do anseio de busca do direito de ser.

Paulo Freire
Pedagogia do oprimido

Sem desconsiderar o panorama extremamente diversificado e pleno de variáveis do contexto vanguardista ocidental, pode-se verificar na transição das décadas 1920-1930 uma ampla e profunda politização do movimento artístico inovador, cada vez mais implicado nas polarizações ideológicas da época. Esta guinada da arte enquanto gesto político leva ao abandono ou à transformação das propostas de vanguarda puramente estéticas, em uma clara e efetiva resposta da pintura, do cinema, da música e principalmente da literatura às crises financeiras e ao crescimento de governos ditatoriais por todo o mundo. No Brasil, trata-se da transformação tensionada de um “projeto estético” em “projeto ideológico” (LAFETÁ, 1974) em que a potência experimental de romances como *Macunaíma*, *Memórias sentimentais de João Miramar*, ou mesmo *A bagaceira*, com seu impacto na sensibilidade leitora,

3 Nas citações do romance em análise, utilizaremos da sigla VS seguida do número da página em sua 77ª edição, publicada em 1999 pela Editora Record.

abre alas para outra forma de experimento, da “literatura de revolução” à “revolução na literatura”: José Lins do Rêgo, Jorge Amado, Rachel de Queiroz, Jorge de Lima, até atingir o “ponto alto” de Graciliano Ramos em *Vidas secas* (1938), aliás, último romance do escritor alagoano.

Neste trabalho, preferimos o conceito de romance neorrealista, em vez de “romance de 30”, seja para demarcar sua diferença com o romance regionalista-naturalista do século anterior, pois “enquanto este focalizava o homem pobre como elemento refratário ao progresso, eles [os neorrealistas] desvendam a situação na sua complexidade, voltando-se contra as classes dominantes e vendo na degradação do homem uma consequência da espoliação econômica” (CANDIDO, 1989, p. 160), seja para conotar sua aproximação à linguagem cinematográfica, já que o termo neorrealismo remete de imediato ao cinema italiano dos anos 1940, marcado pela utilização de homens e mulheres do povo como seus protagonistas, encenando o “papel real” de proletários, pescadores, etc., levando-nos, por associação, ao Cinema Novo, que possui como uma de suas obras mais emblemáticas exatamente a montagem de *Vidas secas* (1963), dirigida por Nelson Pereira dos Santos. A aproximação do romance *Vidas secas* ao universo cinematográfico é realizada por uma das primeiras resenhas jornalísticas sobre a obra, a de Lúcia Miguel Pereira, publicada em maio em 1938, em que a ensaísta chega a duvidar da pertença do livro ao gênero romanesco. “Será um romance? É antes uma série de quadros, de gravuras em madeira, talhadas com precisão

e firmeza” (citado em CANDIDO, 2006, p. 145). Nada mais interessante para realizar mentalmente a imagem dessas “gravuras em madeira” que pensá-las como xilogravuras, esta técnica tão simbolicamente nordestina, que imprime em negativo aquilo que foi talhado.

Esta imagem é adequada à perspectiva da ensaísta [Lúcia Miguel Pereira], que graças a ela nega o caráter fotográfico, isto é, de documentário realista (então na moda), mostrando a força de Graciliano ao construir um discurso poderoso a partir de personagens quase incapazes de falar, devido à rusticidade extrema, para os quais o narrador elabora uma linguagem virtual a partir do silêncio. Como diz Lúcia, trata-se de “romance mudo como um filme de Carlitos”. Esta nova imagem aprofunda a visão crítica sobre o livro, assinalando a força criadora de um estilo parcimonioso que parece estar no limite da expressão possível – em contraste com a caudalosa falação de tantos romances daquela hora. Do mesmo modo, pouco antes, em *Tempos modernos*, Chaplin tentara manter a força da imagem silenciosa em meio à orgia de sonoridade do cinema falado. (CANDIDO, 2006, p. 145-146).

Traçando uma analogia com esta resistência inicial de Charles Chaplin ao cinema falado e sua orgia barulhenta, podemos afirmar que Graciliano Ramos também opõe ao gênero romanesco, enquanto “caudalosa falação” muito característica da modernidade ocidental, a força concentrada da poesia, o mínimo extremo da linguagem necessária para dizer/fazer/criar, “no limite da expressão possível”. O poema tende à mudez a cada verso que se acaba, a significativa página em branco que o poema não preenche está prenehe dessa linguagem virtual elaborada “a partir do silêncio”, pedaço de página que parece exigir, quando não a dança, o pensamento. “*Pensar significa lembrar-se da página em branco enquanto se escreve ou se lê.*” (AGAMBEN, 2018, p. 136, grifo dele). No presente texto, daremos atenção ao pensamento de personagens analfabetas, que portanto refletem sobre a vida e os acontecimentos desde uma experiência (do) ilegível. O trunfo de Graciliano foi o de encontrar esse lugar de fala cindido entre o discurso indireto livre e o monólogo interior indireto⁴, capaz de desierarquizar as vozes e as consciências.

Haroldo de Campos, em “Arte pobre, tempo de pobreza, poesia menos” (1982), desvela uma “poética da linguagem reduzida” que começa em Machado de Assis, passa por Oswald de Andrade e culmina em *Vidas secas*, seguindo sua trajetória em João Cabral, Drummond e Augusto de Campos. Tal paradigma se

⁴ “O *monólogo interior indireto* marca-se pela interferência do ficcionista na transcrição da correnteza mental da personagem, como se tivesse o privilégio de sondar-lhe e captar-lhe o mundo psíquico sem deformá-lo, ao menos aparentemente” (MOISÉS, 2004, p. 309).

inicia, ironicamente, na famosa crítica fisiológica de Sílvio Romero a Machado, ainda no séc. XIX. Sem perceber a genialidade do procedimento machadiano, Romero o diagnostica como gago, e sua (des)leitura entra assim para os anais da História da Literatura Brasileira como uma espécie de pastiche sobre a arrogância ou a miopia dos críticos: “Machado de Assis repisa, repete, torce, retorce tanto suas ideias e as palavras que as vestem, que deixamos a impressão dum perpétuo tartamudear. Esse vezo, esse sestro [...] é apenas, repito, o resultado de uma lacuna do romancista nos órgãos da palavra” (citado em CAMPOS, 1983, p. 181). Segundo Haroldo, a poesia pau-brasil de Oswald retomará essa “magreza estética” de Machado, transformando-a em “escritura telegráfica [...] marcada pela metonímia cubista”, e em Graciliano o gesto ultrapassará o puramente estético rumo à sua própria ética, seu enraizamento na realidade nacional mais áspera.

Quando, em Graciliano Ramos, mais de uma década depois [da publicação de *Memórias sentimentais de João Miramar*, de 1924], em *Vidas secas*, o gaguejamento machadiano, traduzido em taquigrafia de combate por Oswald, retomar literalmente a sua degradação fisiológica de afasia, de afonia, na mudez deslinguada de Fabiano e sua família de retirantes, pouca gente se dará conta de que a oposição modernismo/paulista-“cosmopolita” vs. Regionalismo dos “búfalos do nordeste”

recobre uma solidariedade escritural mais profunda. Aqui, em Graciliano, o pobre do estilo “menos” é dobrado pela pobreza da matéria no nível do referente. (CAMPOS, 1983, p. 185)

O estilo de *Vidas secas* mimetiza, de fato, uma particularidade concreta das suas personagens: a dificuldade de exteriorização do pensamento. Todavia, parece-nos que leituras exclusivamente atentas à miséria da fala tem deixado de perceber a contundência da reflexão das personagens, em um processo de tomada de consciência no qual elas têm voz, não sendo meramente manietadas pelo narrador. Um processo de emancipação árduo, incompleto, que se materializa textualmente na complexa relação entre eles próprios, a família de fugitivos sem crime, assim como entre eles e o próprio narrador. A potência maior deste romance, frente a um conjunto de obras tão vasto e forte quanto o do neorrealismo brasileiro, reside na ultrapassagem de todo pitoresco e de todo o especificamente regional, a ponto de desvelar que “a oposição modernismo/paulista-‘cosmopolita’ vs. Regionalismo dos ‘búfalos do nordeste’ recobre uma solidariedade escritural mais profunda”, isto é, a problemática do sertanejo, retirante, abatido pela seca, é estruturalmente a mesma do homem pobre da cidade, do proletário, abatido pelas condições subumanas de (des)emprego, de vida, seca (seca enquanto metáfora e também realidade urbana, como se vê através da péssima gestão dos

recursos hídricos mesmo em regiões que não deveriam apresentar qualquer estiagem). Trata-se da solidariedade, afinal, dos andantes sem-terra que continuamos a ver, transmudados, oitenta anos depois, de múltiplas e renovadas formas:

[...] no Brasil, o desrespeito às raízes populares vem causando, há séculos, trágicos estragos sociais. Ontem, foi o negro, arrancado da África e escravizado por aqui. Hoje, é o homem e a mulher do campo, desconsiderados como gente, trabalhando em geral uma terra que não é deles nem para eles; depois **violentamente desarraigados dos seus próprios valores para se reduzirem, na migração sem rumo, andantes sem terra**, desempregados, bóias-frias, biscateiros, favelados, maloqueiros. Porém, até conseguir trabalho na cidade, mas coagidos à fragmentação interior, pelas exigências tecnológicas e pragmáticas do mundo urbano, atravessarão o resto da vida de raízes partidas, proletarizados, coalhando de miséria e tristeza a periferia da cidade grande e madrastra. (VANNUCHI, 1999, p. 44, grifo nosso)

Será este o destino de Fabiano e sua família, fugindo não apenas do ciclo da seca. No campo espiritual, fogem das arribações

e assombrações por ter sacrificado um “membro da família”, a cachorra Baleia. No campo material, fogem da espoliação do branco, do patrão e do soldado amarelo, da invenção de juros e impostos, da tortura e da opressão, da “dívida exagerada”. Fogem, todavia, com uma nova consciência.

3. CONSCIÊNCIA DA OPRESSÃO

Quando la differenza [entre o homem e o animal] si cancela e i due termini colassano l'uno sull'altro – come sembra oggi avvenire –, anche la differenza fra l'essere e il nulla, il lecito e l'illecito, il divino e il demonico viene meno e, in suo luogo, appare qualcosa per cui perfino i nomi sembrano mancarci.⁵

Giorgio Agamben
L'aperto: l'uomo e l'animale

Assim como seus filhos desprovidos de nome, Fabiano e sinha Vitória são carentes de origem. A narrativa de *Vidas secas* inicia e fecha *in media res*, sem qualquer retorno, na fuga de um e outro “desastre”: uma família aparentemente impotente, absorva em uma realidade opressora, sempre no meio do caminho, desde o título do capítulo inicial, em “Mudança”, sem chão e sem destino. Do passado do protagonista saberemos apenas que o

5 “Quando a diferença [entre o homem e o animal] se cancela e os dois termos colapsam um contra o outro – como parece ocorrer hoje –, também a diferença entre o ser e o nada, o lícito e o ilícito, o divino e o demoníaco diminui e, em seu lugar, aparece algo para o qual até mesmo os nomes parecem faltar.” [Tradução livre]

pai foi vaqueiro, “o avô também. E para trás não existia família.” (VS, p. 96). A obra repisa, em camadas hierárquicas, as opressões externas que se abatem sobre a família sem sobrenome, ao mesmo tempo em que desvela o quão violentamente internalizada se pode encontrar a opressão. Em tal repisar, todavia, alguma potência vai brotando, lenta e resiliente como um cacto, na flutuação ímpar do discurso indireto livre ao monólogo interior indireto do “cabra” Fabiano. Ainda que em germe, *in statu nascendi*, entre a voz alta e o murmúrio, o que vai brotando é uma “consciência crítica da opressão” (FREIRE, 1978, p. 39).

– Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta.

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

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

– Você é um bicho, Fabiano.

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

– Um bicho, Fabiano.

Era. Apossara-se da casa porque não tinha onde cair morto, passara uns dias mastigando raiz de imbu e sementes de mucunã. Viera a trovoada. E, com ela, o fazendeiro, que o expulsara. Fabiano fizera-se desentendido e oferecera os seus préstimos, resmungando, coçando os cotovelos, sorrindo aflito. O jeito que tinha era ficar. E o patrão aceitara-o, entregara-lhe as marcas de ferro. (*VS*, p. 18-19)

No segundo capítulo, intitulado “Fabiano”, a consciência (de si) do protagonista vacila, hesita entre sua humanidade e sua animalidade. Fabiano habita essa interseção homem / bicho, uma cisão e simultaneamente uma conjunção que compõe, com duas outras interseções (língua / mudez; opressor / oprimido) o processo dialético fundamental do romance. Diante da estagnação aparente da narrativa, é nos impasses e no desenvolvimento dialético dessas dualidades que reside o próprio desenlace de *Vidas secas*. Depois da chuva, quando chega o dono da terra (“Quem tinha dúvida?” [*VS*, p. 23]), no momento em que o “fazendeiro” os expulsa, cabe a Fabiano encenar o seu “procedimento menos”: fingir seu desentendimento através do tartamudeio e do resmungo,

gesticular “aflito” no teatro do oprimido enquanto oprimido. Mas essa torpe estratégia de sobrevivência, consideradas as diferenças etárias, em pouco se diferencia à do menino mais velho no início do romance, quando exausto da longa caminhada senta-se no chão, chora e esperneia diante dos insultos e das pancadas paternas, apenas se encolhendo mais. Fabiano, que chega a pensar em matá-lo, não é, portanto, somente uma alegoria do sertanejo oprimido, mas uma figura que introjeta, de forma radical, o habitat opressor em que foi (de)formado e, ainda, pretendia (de)formar:

Agora queria entender-se com Sinha Vitória a respeito da educação dos pequenos. Certamente ela não era culpada. Entregue aos arranjos da casa, regando os craveiros e as panelas de losna, descendo ao bebedouro com o pote vazio e regressando com o pote cheio, deixava os filhos soltos no barreiro, enlameados como porcos. **E eles estavam perguntadores, insuportáveis. Fabiano dava-se bem com a ignorância. Tinha o direito de saber? Tinha? Não tinha. – Está aí.**

Se aprendesse qualquer coisa, necessitaria aprender mais, e nunca ficaria satisfeito. (VS, p. 21, grifo nosso)

A questão central do capítulo “Fabiano” é a preocupação enviesada com a educação dos filhos, pois ele próprio analfabeto não sabe lidar com a curiosidade dos meninos, tal como seu pai não o soube, quando “miúdo, enfezado, a camisinha encardida e rota acompanhando o pai no serviço do campo, interrogando-o **debalde**.” (VS, p. 20, grifo). Ao não ter como educá-los, Fabiano acaba por se incomodar com tamanha curiosidade e com os perigos dela decorrentes. “Virou o rosto para fugir à curiosidade dos filhos, benzeu-se. Não queria morrer. Ainda tencionava correr mundo, ver terras, conhecer gente importante como seu Tomás da bolandeira” (VS, p. 23). Fabiano tem consciência da “importância” da palavra, algo que traz clareza e torna a vida mais autêntica, mais humana, menos animalesca talvez, ao mesmo tempo que revela seu medo ante os perigos da língua. Uma exata expressão do medo que o oprimido tem de se libertar, conforme a tese da *Pedagogia do oprimido*. Os camponeses chilenos sabem que o pensamento autêntico é perigoso, a ignorância (ou o seu fingimento) serve como uma crosta ante a opressão. “Precisavam ser duros, virar tatus. Se não calejassem, teriam o fim de seu Tomás da bolandeira. Coitado. Para que lhe servira tanto livro, tanto jornal?” (VS, p. 24). O final do capítulo “Fabiano” é sintomático, demonstrando que a pregnância da mudez em *Vidas secas* não se resume à afasia das personagens, mas refere-se também àquilo que o narrador deixa em suspenso no interstício entre um capítulo e outro, talvez porque não tenha ocorrido, talvez porque não houvesse como dizer o inefável: “Àquela hora sinha Vitória devia estar na

cozinha, acorada junto à trempe, a saia de ramagens entalada entre as coxas, preparando a janta. Fabiano sentiu vontade de comer. Depois da comida, falaria com sinha Vitória a respeito da educação dos meninos” (*VS*, p. 25). Esta fala não acontecerá ao longo do romance, à exceção de seu último parágrafo e da frase que fica indecisa entre os murmúrios de sinha Vitória e o fluxo de consciência de Fabiano: “Os meninos em escolas, aprendendo coisas difíceis e necessárias.” (*VS*, p. 126).

Como se nota nas passagens citadas, seu Tomás da bolandeira é figura representativa dessa problemática. Respeitado por sua sabedoria e também pelo estranho modo de portar-se, sem a costumeira opressão dos patrões, “Esquisitice um homem remediado ser cortês. Até o povo censurava aquelas maneiras. Mas todos obedeciam a ele. Ah! Quem disse que não obedeciam?” (*VS*, p. 22). Todo o estudo e cortesia, no entanto, de nada servira para a sobrevivência diante da seca. Como se diz no sertão até hoje, estudar demais enlouquece. “Em horas de maluqueira Fabiano desejava imitá-lo: dizia palavras difíceis, truncando tudo, e convencia-se de que melhorava. Tolice. Via-se perfeitamente que um sujeito como ele não tinha nascido para falar certo.” (*VS*, p. 22). Enquanto Fabiano lembra de seu Tomás por este motivo quase quixotesco, sinha Vitória recorda-se dele graças à qualidade da cama em que dormia, “uma cama real, de couro e sucupira” (*VS*, p. 46). As condições sociais precárias impossibilitam a realização do sonho de consumo, um catre que funciona como metonímia para o desejo de permanência em determinado lugar, o que não

condiz com a situação nômade da família de retirantes fugitivos. Animais dormem em qualquer chão ou vara.

Nos capítulos “O menino mais velho” e “Inverno”, conhecemos o deslumbramento da criança sem nome pela língua. Ele sentia as palavras como algo espantoso, mas frágil, devido à falta de coerência no seu uso por parte dos pais, únicos professores que possuía na aridez do sertão. No “Inverno” ocorre a cena mais que comovente, arrasadora: a tentativa de Fabiano de narrar uma história, “as lorotas do pai”. Como o casebre estava muito escuro, a linguagem falada não fora suficiente para convencê-los e mantê-los atentos, sequer tornar a narrativa compreensível:

O menino mais velho estava descontente. Não podendo ver as feições do pai, cerrava os olhos para entendê-lo bem. Mas surgira uma dúvida. Fabiano modificara a história — e isto reduzia-lhe a verossimilhança. Um desencanto. Estirou-se e bocejou. Teria sido melhor a repetição de palavras. Altercaria com o irmão procurando interpretá-las. Brigaria por causa das palavras — e a sua convicção encorparia. Fabiano devia tê-las repetido. Não. Aparecera uma variante, o herói tinha-se tornado humano e contraditório. O menino mais velho recordou-se de um brinquedo antigo, presente de seu Tomás da bolandeira. Fechou os olhos, reabriu-os, sonolento. (*VS*, p. 68)

Novamente seu Tomás aparece como figura nostálgica à família, agora através de um “brinquedo antigo, presente”, matéria misteriosa e com importância singular para o desenvolvimento sensório-motor da criança, quando há condições de tê-lo (como no caso da cama de couro, surge o problema daquilo que se pode carregar na viagem retirante: o peso essencial, “a roupa, a espingarda, o baú de folha e troços miúdos” [VS, p. 44]). Em *Vidas Secas*, seja para o narrador ou as personagens, cada qual a seu modo, a língua ainda está prenhe de “poeticidade” (SANTOS, 2003, p. 103). Analfabetos e sem acesso à educação, a família vive uma relação primitiva com a língua, e o romance se alimenta dessa ambientação mágica em sua forma e conteúdo, seja com o vaqueiro a curar “no rasto a bicheira da novilha raposa” (VS, p. 17) ou o menino mais velho em seu célebre interesse pelo som da palavra “inferno”:

[...] identifica-se também em *Vidas secas* a representação do poeta, no momento de sua percepção do potencial poético das palavras, como no capítulo “O menino mais velho”. O garoto, intrigado com a beleza da palavra “inferno”, quer saber da mãe seu significado. Sinha Vitória lhe responde apenas tratar-se de um lugar ruim – descrição insatisfatória a sua curiosidade. O menino tenta saber do pai sobre a tal palavra, mas sequer obtém resposta de um Fabiano concentrado em

produzir para ele as alpercatas. De volta à mãe, recebe informações que associam a palavra a “espetos quentes e fogueiras”, mas, ao tentar comprová-las (“A senhora viu?”), é considerado insolente e castigado com “um cocorote”. (BRUNACCI, 2008, p. 173)

O desentendimento é causado tanto pela posição opressora dos pais, ainda que preocupados com afazeres imediatos em prol dos filhos, quanto pela multiplicidade de possíveis significados para um significante, quando a referência é um problema – algo com que a poesia se radica –. A mãe sente-se ofendida com a pressuposição de que ela já esteve no inferno, quando na verdade o menino demonstra a natural dificuldade para compreender o caráter imaginário, abstrato, místico da língua. Experiência dialógica marcante, pois trata da formação do menino mais velho que, ao captar uma palavra nova no discurso misterioso da rezadeira sinha Terta (mais uma passagem caudalosa que o romance silencia, calando-se para não estragar força), sai em busca de seu significado porque o som lhe parece bonito, e todavia se depara com a impossibilidade de conhecê-lo em nível linguístico, ao mesmo tempo em que o sente no nível físico, na violência da mãe para com ele (violência física do cascudo, violência ainda maior de não educá-lo ou de deseducá-lo, oprimindo-o exatamente por sua curiosidade). A palavra “inferno” se torna então símbolo do próprio habitat da personagem.

Assim como faltam palavras ao casal para dar conta da curiosidade dos filhos, faltou nome para de-signá-los. “O nome próprio constitui a forma linguística da reminiscência” (BARTHES, 1986, p. 58). Este anonimato expressa a realidade histórica de um sem número de retirantes, andantes sem-terra, mera estatística sem identidade e sem memória social.

A identidade essencial entre a palavra e o que ela designa torna-se ainda mais evidente se, em lugar de considerar tal conexão do ponto de vista objetivo, a tomarmos de um ângulo subjetivo. Pois também o eu do homem, sua mesmidade e personalidade, estão indissoluvelmente unidos com seu nome, para o pensamento mítico. O nome não é nunca um mero símbolo, sendo parte da personalidade de seu portador; é uma propriedade que deve ser resguardada com o maior cuidado e cujo uso exclusivo deve ser ciosamente reservado. Por vezes, não é apenas o nome próprio, mas qualquer outra designação verbal, que é, desta forma, manejada como uma propriedade física, podendo ser como tal adquirida e usurpada. [...] Sob a lei romana, os escravos não tinham direito a nome, porque não podiam funcionar como personalidades independentes.

Noutro sentido, também a unidade e a unicidade do nome não compõem somente o signo da unidade e unicidade da pessoa, mas a constituem realmente, pois o nome é que, antes de mais nada, faz do homem um indivíduo. (CASSIRER, 2006, p. 68-69)

“Qualquer outra designação verbal” é o que ocorre com os “meninos”, e nesta distinção entre o “mais novo” e o “mais velho” encontra-se um aceno conciso, mas denso como tudo o mais neste pequeno livro, ao processo de maturação que lhe é fundante e que faz movimentar as interseções supramencionadas. A passagem de uma seca à outra, uma fuga à outra, é o espaço-tempo suficiente à “Mudança”, não tanto nas condições de vida quanto no estágio da consciência. *Vidas secas* é um romance de formação em que a aprendizagem se dá no cárcere forjado, na tortura descabida, “facão no lombo” (VS, p. 77), (des)educação no cocorote, no pontapé, no assassinato do papagaio e de Baleia, no roubo e nos insultos a cada visita ao patrão branco, nos impostos da prefeitura à carne de porco que não pôde esperar o Natal, nos juros fictícios. Apesar de absortos em uma situação de escravidão, Fabiano e família buscam independência, liberdade, personalidade, a emancipação poético-política, resguardados em uma “espécie de reserva ética que não existe nos demais romances de Graciliano Ramos. É como a memória de um estágio de evolução em que a reificação

não era absoluta” (BASTOS, 2010, p. 131). A cada monólogo interior indireto, quando narrador e Fabiano se confundem de modo visceral e complexo, o vaqueiro-narrador alcança sempre perguntas certeiras, como naquela irônica “Quem tinha dúvida?” a respeito do direito de propriedade do patrão branco que só chega após as chuvas. Outro exemplo: “Afim para que serviam os soldados amarelos? [...] Então mete-se um homem na cadeia porque ele não sabe falar direito? [...] Tinha culpa de ser bruto? Quem tinha culpa?” (VS, p. 34-36).

Somos levados, aqui, a sugerir outra perspectiva à leitura canônica do romance que imputa as reflexões críticas inteiramente à solidariedade do narrador, a quem cumpriria “o papel de porta-voz destes seres excluídos, falando ‘por’ eles” (OLIVEIRA; AZEVEDO, 2020, p. 226). Tal linha interpretativa não difere tanto daquela que considerou um defeito, uma inverossimilhança o “excesso de introspecção em personagens tão primários e rústicos” (LINS, 1999, p. 152). Se falta ao oprimido a capacidade de comunicação no plano do discurso falado (o que muito se deve ao próprio medo de se expor ao “erro” por conta do preconceito linguístico, que motiva Fabiano a imitar o palavreado difícil de seu Tomás da bolandeira), isto não deve negar sua capacidade de reflexão crítica interior, seja ela no mais das vezes desorganizada, tateante, repetitiva, como afim é marca de todo monólogo interior. Aliás, o procedimento *sui generis* que desierarquiza as vozes no romance joga exatamente com a dificuldade de se

distinguir o discurso indireto livre (em que predomina o narrador) do monólogo interior indireto (predomínio da personagem). A entrada de uma fala com travessão intervindo em um diálogo que não se dá com outra personagem mas com a própria reflexão do parágrafo anterior, como a consciência a debater consigo mesma, procedimento marcante em *Vidas secas*, é característica mais do monólogo interior indireto que do discurso indireto livre. “Tinha o direito de saber? Tinha? Não tinha. / – Está aí. / Se aprendesse qualquer coisa, necessitaria aprender mais, e nunca ficaria satisfeito.” Ou melhor, pois o fluxo de consciência de Fabiano cresce progressivamente nos últimos capítulos, sobretudo em “Soldado amarelo” e “O mundo coberto de penas”: “Aquilo nem era facão, não servia para nada. / Ora não servia! / – Quem disse que não servia? / Era um facão verdadeiro, sim senhor, movera-se como um raio cortando palmas de quipá. E estivera a pique de rachar o quengo de um sem-vergonha.” (VS, p. 106). Esclarecedor, a este respeito, o verbete “Monólogo interior” no *Dicionário de Machado de Assis*: “A seguir, sua própria consciência, personificada, começa a dialogar com ele, em segunda pessoa, advertindo” (CARVALHO, 2018, p. 203).

[...] Estava então decidido que viveria sempre assim? Cabra safado, mole. Se não fosse tão fraco, teria entrado no cangaço e feito misérias. Depois levaria um tiro de emboscada ou envelheceria na cadeia, cumprindo sentença, mas isto

era melhor que acabar-se numa beira de caminho, assando no calor, a mulher e os filhos acabando-se também. Devia ter furado o pescoço do amarelo com faca de ponta, devagar. Talvez estivesse preso e respeitado, um homem respeitado, um homem. Assim como estava, ninguém podia respeitá-lo. Não era homem, não era nada. Aguentava zinco no lombo e não se vingava.

– Fabiano, meu filho, tem coragem. Tem vergonha, Fabiano. Mata o soldado amarelo. Os soldados amarelos são uns desgraçados que precisam morrer. Mata o soldado amarelo e os que mandam nele. (VS, p. 111)

O registro da oralidade sertaneja, que se escuta também na voz do narrador neorrealista, torna-se ainda mais marcado no fraseado de Fabiano, sua língua-de-dentro⁶. Na citação, quem

⁶ Traçamos, aqui, uma analogia com os conceitos animal-de-dentro, *l'animal existant au-dedans*, realidade fisiológica, orgânica, e animal-de-fora, *l'animal existant au-dehors*, externalização cultural, que Agamben (2002) resgata de Xavier Bichat. Interessante pensar o fluxo de consciência de Fabiano como uma expressão fisiológica, orgânica: ele está sempre a ruminar o que tem sido feito com seu corpo e o que esse corpo ainda pode fazer, o devir do corpo refletindo-se, como se a língua-de-dentro fosse o espelho que a personagem não possui. “Quantos anos teria? Ignorava, mas certamente envelhecia e fraquejava. Se possuísse espelhos, veria rugas e cabelos brancos. Arruinado, um caco. Não sentira a transformação, mas estava-se acabando. / O suor umedeceu-lhe as mãos duras. Então? Suando com medo de uma peste que se escondia tremendo? Não era uma infelicidade grande, a maior das infelicidades? Provavelmente não se esquentaria nunca mais, passaria o resto da vida assim mole e ronco. Como a gente muda! Era. Estava mudado.” (VS, p. 106).

retruca é sua própria consciência, cuja indignação foi motivada pela incapacidade de Fabiano de simplesmente inverter a hierarquia na interseção opressor / oprimido, vingando-se do soldado amarelo a ferro ou a unha. A consciência crítica da opressão não pode resultar no mero ódio vingativo, ela possui uma ética maior. “Ele, Fabiano, seria tão ruim se andasse fardado? Iria pisar os pés dos trabalhadores e dar pancada neles? Não iria.” (VS, p. 105). No desenvolvimento desta reflexão, pautada nas perguntas mais sensíveis, opera-se a mudança, movem-se as interseções língua / mudez, animal / homem, opressor / oprimido.

Além da autorreflexão, há ainda o relacionamento com sinha Vitória, amoroso e comunicante em meio a todos os perrengues. O processo de conscientização tem como aliada a sabedoria ancestral da companheira: ela quem faz “as contas direito”, consultando “montes de sementes de várias espécies, correspondentes a mil-réis, tostões e vinténs” (VS, p. 113), que fazem Fabiano perceber a malícia do patrão branco em outro momento-chave de desvelamento da “vulnerabilidade do opressor” (FREIRE, 1978, p. 55). No penúltimo capítulo, “O mundo coberto de penas”, Fabiano alcança paradoxalmente a felicidade de um entendimento mais amplo da opressão. “Esqueceu a infelicidade próxima, riu-se encantado com a esperteza de sinha Vitória” (VS, p. 109). Não era a seca, mas as arribações que matavam o gado, e estas aves representam as penas que cobrem o mundo, em toda sua polissemia greco-latina, *poinë*, *pennae*, do jurídico ao biológico, do

humano ao animal, do governo ao soldado amarelo, do fantasma de Baleia ao fantasma do patrão. O cangaço (guerrilha sertaneja) reaparece como utopia revolucionária contra a condição oprimida, e Fabiano descarrega sua arma em todas estas arribações. É o gesto da revolta revolucionária que tem em mente, que ele ruma em sua consciência crescentemente indignada: “Preguiçosos, ladrões, faladores, mofinos”, “Cambada de cachorros”, “Miseráveis”, “Pestes” (*VS*, p. 76, 81, 112-113). Na fuga final, Fabiano deixa para trás as dívidas impagáveis, vencendo assim a própria mentira que fundamenta tais contas, fugindo, ainda que provisoriamente, à escravidão. “Não poderia nunca liquidar aquela dívida exagerada. Só lhe restava jogar-se ao mundo, como negro fugido.” (*VS*, p. 116).

O final do romance desenha, em tinta impressionista, resíduos de esperança na nova “Fuga”: são os meninos que vão adiante, impulsionando os pais, que por sua vez seguem firmes devido à conversação de sinha Vitória, a linguagem e o sonho como forças para seguir o caminho calejado de muitos. “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 velinhos, acabando-se como uns cachorros, inúteis, acabando-se como Baleia” (*VS*, p. 126, grifo). O desenlace educacional de *Vidas secas* se descortina na mudança desse adjetivo. De início, “era conveniente que os meninos se acostumassem ao exercício fácil – bater palmas, expandir-se

em gritaria, seguindo os movimentos do animal.” (VS, p. 21). Se outrora Fabiano exigia dos meninos o “exercício fácil”, imediato, animalesco, após a maturação sofrida, ele passa a aceitar como necessária a aprendizagem do difícil.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Impelido por forças opostas, expunha-se e acautelava-se.

Graciliano Ramos

Vidas secas

A densidade ético-estética, política e social de *Vidas secas* traduz-se na língua muda daqueles a quem não se concede o direito à educação, por um lado, e na capacidade poético-revolucionária que esta mesma língua concede, seja por meio da interação, das experiências, da reflexão indignada, rumo à conscientização das mazelas sociais e suas origens humano-animalescas. Ao entendermos o problema da educação como fundamental no romance, buscamos o diálogo com a *Pedagogia do oprimido*, obra escrita trinta anos depois no transcorrer de outro regime ditatorial. Ali, Freire demonstra a necessidade e as dificuldades do oprimido em aprender a dizer a sua palavra, e não é outra a busca épico-lírica de Fabiano. O herói é humano e contraditório, tal como reclamara o menino mais velho durante a magra narrativa do pai. Humano e contraditório a ponto de perdoar o soldado amarelo, jamais admitindo tal perdão, por entendê-lo como outro oprimido e não o verdadeiro opressor. “Mataria os donos dele.” (VS,

p. 38). A reflexão produz e repisa os fantasmas internos, motores opressivos mas necessários à conscientização. Conforme Marx e Engels na tradução mexicana citada por Freire: *“Hay que hacer la opresión real todavía más opresiva, añadiendo a aquella la conciencia de la opresión, haciendo la infamia más infamante, al pregonarla.”* (1978, p. 40).

A incapacidade de se comunicar inverte-se em profunda poesia. Prosa-poesia em molde neorrealista, logo, irremediavelmente engajada-engajante. Para além de qualquer imagem simplificadora, o abraço agoniado de Fabiano e sinha Vitória continua a reverberar mais potente que a profusão de mensagens tóxicas do nosso cotidiano seco de tato e de sensatez.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O fogo e o relato**: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros. São Paulo: Boitempo, 2018.

AGAMBEN, Giorgio. **L’aperto**: l’uomo e l’animale. Turim: Bollati Boringhieri, 2002.

BARTHES, Roland. **Novos ensaios críticos**, seguido de O grau zero da escritura. São Paulo: Cultrix, 1986.

BASTOS, Hermenegildo. Inferno, alpercata: trabalho e liberdade em Vidas secas. In: RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. 114. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

BRUNACCI, Maria Isabel. **Graciliano Ramos**: um escritor personagem. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

CAMPOS, Haroldo de. Arte pobre, tempo de pobreza, poesia menos. In: SCHWARZ, Roberto. **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão**: ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

CARVALHO, Castelar de. **Dicionário de Machado de Assis**: língua, estilo, temas. Rio de Janeiro: Lexikon, 2018.

CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 6. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

LAFETÁ, João Luiz. **1930**: a crítica e o modernismo. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

LINS, Álvaro. Valores e misérias das Vidas secas. In: RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. 77. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

OLIVEIRA, Paulo Cesar Silva de; AZEVEDO, Isabela Cristina Rodrigues. Corpo e mente sob violências: da dor ao silêncio, em Vidas secas. **PragMATIZES** – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura, Niterói/RJ, Ano 10, n. 18, p. 225-245, out. 2019 mar.2020.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. 77. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

SANTOS, Maria de Lourdes Dionizio. A resistência da poesia em Vidas secas de Graciliano Ramos. **Terra roxa e outras terras** – Revista de estudos literários, v. 3, 2003. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol3/vol3_rpv.pdf>. Acesso em: 25 set. 2017.

VANNUCHI, Aldo. **Cultura brasileira**: o que é, como se faz. São Paulo: Loyola, 1999.