

A RETÓRICA DA REIFICAÇÃO: REFLEXOS CONTEXTUAIS NO ROMANCE *VIDAS SECAS*, DE GRACILIANO RAMOS

Thiago Ianez CARBONEL¹ e Iraídes Fátima Bogni PALERMO²

RESUMO: O presente trabalho insere-se no contexto mais amplo dos estudos da Literatura Brasileira e apresenta um estudo ainda em desenvolvimento acerca dos mecanismos retóricos no processo de criação literária de Graciliano Ramos, no romance *Vidas Secas* (1938), tendo como foco os processos retóricos e discursivos de reificação do indivíduo, como forma de expressar as implicações decorrentes da situação política brasileira de então (Era Vargas) e, particularmente, a miséria do Nordeste Brasileiro. Nossa hipótese é que o autor articula mecanismos retóricos diretos de reificação (desumanização do indivíduo humano) com formas indiretas (humanização dos entes não-humanos), buscando explorar, paralelamente, a dimensão social e a individual. Os resultados já obtidos indicam que o uso dos referidos recursos produz um efeito desumanizante que pode ser identificado como mecanismo crítico do autor. Isso nos permite, portanto, estabelecer paralelos entre a obra de Graciliano Ramos e as tendências neo-realistas dominantes na literatura européia, em especial a italiana.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Brasileira; Graciliano Ramos; Retórica; Discurso; Reificação.

Introdução

A Literatura Brasileira produzida a partir dos anos 30, particularmente na prosa regionalista do Nordeste (mas não só nesta região), apresenta uma tendência problematizadora das questões sociais que retoma o escopo denunciativo e crítico característico dos movimentos das últimas décadas do século XIX (MARTINS, 1969; LUCAS, 1970; CANDIDO & ADERALDO CASTELLO, 1974; BOSI, 1979). Não se trata apenas de uma simples retomada da estética Realista-Naturalista característica dos romances de tese que pontuaram as letras brasileiras – *O Mulato* (1881), *Casa de Pensão* (1884) e *O Cortiço* (1890), de

¹ Professor de Literaturas Brasileira, Inglesa e Norte-americana do Curso de Letras do Centro Universitário Paulista (UNICEP), Avenida São Carlos, 2724, apto 1102, Centro, CEP 13560-001, São Carlos-SP, Brasil – email: thiagocarbonel@gmail.com.

² Coordenadora e Professora de Literaturas Brasileira e Portuguesa do Curso de Letras do Centro Universitário Paulista (UNICEP), Avenida São Carlos, 2724, apto 1102, Centro, CEP 13560-001, São Carlos-SP, Brasil – email: iraidesbp@yahoo.com.br.

Aluísio de Azevedo são bons exemplos – mas uma “reestruturação” da perspectiva crítica do texto literário a partir de uma nova postura do escritor ante a realidade. Se para naturalistas como Azevedo a tônica do discurso literário era a comprovação de teses de fundo deterministas – "a natureza humana afigura-se-lhe uma certa selvageria onde os fortes comem os fracos", afirma Bosi (*op. cit.*) –, para a Geração de 30 a proposta era abandonar em parte a gratuidade estética (MARTINS, *op. cit.*) em favor de um foco mais ideológico e centrado em questões de relevo realmente nacionalista, ou melhor dizendo, de interesse das questões que realmente se afiguravam problemas nacionais entre as décadas de 20 e 30, principalmente nas regiões menos desenvolvidas do país.

Esta transição dentro do Modernismo brasileiro reflete uma importante guinada no paradigma literário, na medida em que sintetiza as propostas de objetividade e estrutura dialética do Realismo-naturalismo, mesclando-as á forte influência do marxismo (revigorado pela Revolução Russa de 1917 e o nascimento da URSS, com Lênin) e do psicologismo freudiano (ferramental analítico básico que deu dimensão mais científica àquilo que já era observável nos romances de investigação da alma humana de Dostoievski, por exemplo). Esta tendência mista foi identificada pela crítica como uma remodelagem do Realismo e recebeu a denominação de Neo-Realismo, tendo manifestações não apenas na Literatura, mas também em outras expressões artísticas, em especial o cinema.

O que pretendemos investigar neste trabalho é a retórica particular de Graciliano Ramos (1892-1953), autor alagoano que figura como o cânone da Geração de 30, destacando-se não apenas pelas razões que apresentaremos, mas também pela construção de uma obra que, a despeito das propostas ideológicas de sua geração, representa um caminho estético único entre os demais representantes – seja pela profundidade psicológica de suas personagens, que não podem ser reduzidas a tipos sociais planos em sua estruturação, seja

pela incorporação de valores filosóficos, como o Existencialismo sartreano, que só seriam tratados a fundo na geração seguinte.

Nossa hipótese central é que o romance de Graciliano Ramos supera o mero descritivismo em associação com a articulação das tensões sociais, buscando dar uma dimensão mais dolorosa – quando não grotesca e deformada, o que nos conduziria a uma estética expressionista – do sofrimento humano, da miséria do homem no mundo. Para tanto, Graciliano Ramos remodela os parâmetros da reificação do indivíduo, criando – especialmente em *Vidas Secas* (1938) – uma proposta retórica inovadora em nossa literatura, através da articulação de mecanismos retóricos diretos de reificação (desumanização do indivíduo humano) com formas indiretas (humanização dos entes não-humanos), buscando explorar, paralelamente, a dimensão social e a individual.

Creemos poder afirmar, através da comparação com outros textos (não apenas literários), que a narrativa de Graciliano Ramos rompe com a tendência dominante no Brasil (foco nas misérias geograficamente localizadas), e alcança uma dimensão que, se não é ainda universalizante, ao menos transcende o regional e coloca o discurso do autor no mesmo patamar de autores como William Faulkner e John Steinbeck (Estados Unidos), e de boa parte do cinema neo-realista italiano.

O Brasil do Sertão e de Graciliano: terra em contexto

Os anos que se seguiram à I Guerra Mundial marcam uma profunda transição no panorama geopolítico mundial e na própria estrutura interna do sistema capitalista. É o fim do Império Britânico como potência hegemônica, cedendo lugar aos Estados Unidos (que enriqueceram com a guerra), e o início do processo de bipolarização mundial, com a criação da URSS. No Brasil, a República Velha, das antigas oligarquias cafeeiras,

caminhava para uma fase de decadência que culminaria com a Crise de 1929 e os reflexos da mesma na política econômica brasileira – os EUA, maiores compradores do café brasileiro, deixaram de importar o produto. Essa foi a deixa para a ascensão de Getúlio Vargas e o início de uma nova era – Era Vargas – marcada inicialmente por conflitos (Revolução Constitucionalista de 1932), mas também pela abertura do país a industrialização e modernização da economia.

Com isso, acentua-se a centralização do poder econômico na região sudeste, bem como a desigualdade social das demais regiões. A seca, a miséria e a “retirância” (nomadismo bastante particular do Nordeste brasileiro) acentuam o contraste entre duas faces opostas do Brasil, já evidenciado por Euclides da Cunha em *Os Sertões* (1902). O somatório de diferentes fatores, de diferentes ordens – mudança do paradigma exclusivamente agrícola para a nova realidade industrial; mudanças no plano político; fortalecimento de ideologias de oposição ao poder vigente (fundação do Partido Comunista do Brasil em 1922) – impõe um também novo posicionamento diante de problemas que, apesar de aparentemente antigos (como é o caso da miséria no sertão), não podiam ser recebidos pelo prisma cultural do mesmo modo de antes (o Regionalismo artístico até o final do século XIX, visível, por exemplo na obra de Taunay ou de Alencar).

Esse novo Brasil, já embrionário nos anos 20, suscitou a recalibragem dos olhares sobre a questão social brasileira. Não é por mero acaso que muitas das obras-chave da sociologia e da historiografia críticas do país tenham sido produzidas nesse período – exemplos são *Casa Grande & Senzala* (1933), de Gilberto Freyre e *Raízes do Brasil* (1936), de Sérgio Buarque de Holanda. Se a difusão no Brasil da modernidade literária teve seu epicentro em São Paulo e celebrou o vanguardismo artístico de modo exageradamente esteticista, a etapa seguinte deixou de lado a invenção formal arrojada, propondo, mesmo, a retomada de

certos modelos do final do século XIX atualizados pelo rompimento da literatura com o estrito academicismo lingüístico, através, principalmente, da incorporação da linguagem cotidiana ao dizer literário. Esta proposta transcendeu o plano estético e marcou o forte comprometimento do discurso literário com as questões para além do cultural. O literário e o social estabelecem franco diálogo, reforçando a relação de espelhamento que já fora apontada por Goldmann (1976), como constante na construção da tradição literária.

Esse momento de amadurecimento da literatura já se manifestara na tradição europeia do pós-I Guerra e no Brasil começa a despontar no início dos anos 30, pelas razões expostas nesta seção. Na terminologia crítica, fala-se em “regionalismo moderno”, ou mesmo em “Geração de 30 no Brasil”. Neste trabalho, utilizamos o termo “Neo-realismo” para fazer referência ao padrão estético, aplicando os demais termos como forma de nos referirmos ao momento específico dentro da história da literatura brasileira (“Geração de 30”), ou para estabelecermos a oposição entre a incorporação dos meios regionais brasileiros em outros momentos (Romantismo, por exemplo).

Neo-realismo e Reificação

O estilo neo-realista, a rigor, originou-se entre os anos 30 e 40, principalmente em Portugal (publicação de *Gaibéus*, 1940, de Alves Redol) e na Itália (publicação de *Gli indifferenti*, 1929, de Alberto Moravia), por influência, principalmente, de autores norte-americanos como Sinclair Lewis e John Steinbeck, mas também como reação à crise social que se avolumava na Europa nos anos posteriores à I Guerra.

Interessa-nos, sobretudo, a prosa, e nesse sentido nos filiamos à colocação de Goldmann (1976, p. 187), segundo a qual “o romance é, entre todas as formas literárias, a que está mais imediata e diretamente ligada às estruturas econômicas propriamente ditas, às estruturas de troca e de produção para o mercado”. E, de fato, as questões relativas à crítica e discussão dos problemas sociais parecem estabelecer melhor relação com as possibilidades oferecidas pela prosa, ainda que obras como *A rosa do povo* (1945), de Drummond, sejam contra-exemplos interessantes.

O romance neo-realista, pautado pelo propósito deste fazer literário crítico e problematizador, apropriou-se do modelo básico do Realismo (objetividade, método narrativo³, investigação psicológica), acrescentando ao mesmo as particularidades dos modelos críticos marxistas, particularmente o método de análise dialético e a perspectiva do materialismo histórico. Assim, o romance tipicamente especulador dos meandros psicológicos da natureza humana, que buscava na investigação dos instintos e das mazelas dos indivíduos a matéria-prima para o esqueleto estrutural da narrativa, dá lugar a obras de tom menos universalizante, porém ainda bastante pautadas pelo objetivismo realista e que retomam o esquema quase empirista do romance de tese – típico de Aluísio de Azevedo, por exemplo – aplicado, agora, como estratégia de denúncia social. São exemplos desta categoria, surgida nos últimos anos da década de 20, *A bagaceira* (1928), de José Américo de Almeida, *O Quinze* (1930), de Rachel de Queiróz e *O país do carnaval* (1931), de Jorge Amado.

A característica que une estas obras, e que também está presente na obra de Graciliano Ramos, é o engajamento dos autores com relação às questões sociais do povo de cada

³ Apropriamo-nos, aqui, do conceito apresentado por Lukács (1965, p. 43-94), que distingue o “método descritivo” do “método narrativo”, relacionando-os, respectivamente, às estratégias literárias de naturalistas e realistas.

respectiva região, figurativizadas estas através de uma arquitetura pouco variável nas obras de praticamente toda a fase. Este modelo baseia-se na tensão de um “eu” (metonímia do povo, porém ainda assim individualizado) e o mundo (sertão) que não se resolve, uma vez que o drama desse “existir” depende necessariamente da solução de questões mais amplas: a luta de classes, a opressão capitalista, a animalização do homem pelo próprio homem (expressão sociológica da crueldade humana intrínseca).

Observamos que, com relação ao romance realista, há uma sensível planificação das personagens e a preocupação dos autores com relação à estruturação psicológica das mesmas parece ficar em segundo plano – o foco, definitivamente, é a problematização e a discussão da questão social. A personagem, como foi dito, assume dimensão metonímica, na medida em que representa o *ethos* de todo um povo unido pelas mesmas condições sociais; por outro lado, individualiza-se, assume formas exclusivas, a fim de ser, também, objeto da meticulosa análise que há no discurso-tese da obra – é o que Benjamin Abdala Jr. (1989) denominou “processo de implicitação da escrita” na análise da obra do autor português Carlos de Oliveira.

Em todos os casos, a animalização – à qual nos referiremos doravante por “reificação” – figura como recurso retórico bastante útil para expressar o “engolimento” do homem pela garganta feroz da máquina capitalista. A personagem aparece como “indivíduo” apenas aos olhos do leitor, expectador angustiado do esmagamento do homem que, aos poucos, integra-se na dureza do meio, apagado de sua dimensão individual e destituído de seus atributos humanos – a personagem neo-realista reflete, assim, o homem mecanizado, inserido em uma espécie de “linha de produção” existencial.

No período em questão, o intervalo entre o início da década de 40 e o início da de 50, não só a literatura, mas também o cinema valia-se de tais estratégias retóricas como forma de

expressão das crises sociais, econômicas e políticas que permeavam o mundo de então, principalmente na Europa. Luchino Visconti, com seu filme *Ossessione* (1942), foi o pioneiro do Neo-realismo no cinema italiano. Partindo do romance *The Postman Always Rings Twice*, do norte-americano James Cain, o diretor conseguiu retratar um país de contrastes que destoava da representação estilizada, então dominante. Nos anos seguintes, Roberto Rossellini filma *Roma, Città Aperta* (1945), inserindo registros de combates verdadeiros junto à dramatização (há filmagens de cenas reais da Guerra, obtidas clandestinamente). Mas é com Vittorio DeSica que o Neo-realismo alcança o auge emblemático de sua estética com *Ladri di Biciclette* (1948). O filme contém os principais elementos estéticos em questão: a temática dos problemas sociais, a criança, os atores iniciantes ou desconhecidos, a ambientação *in loco*, a ausência de apelos técnicos ou dramáticos e, ao mesmo tempo, um intenso conflito na trama. DeSica aborda a questão do desemprego através de um quadro da classe trabalhadora urbana de então, através da história do homem recém-empregado que tem seu instrumento de trabalho — a bicicleta — roubado, e assim ameaçado de perder seu trabalho.

Assim, tanto da literatura quanto no cinema, o homem oprimido e despojado de sua humanidade é o foco do neo-realismo. O *modus operandi* dessa estética particular parece articular diferentes modos de figurativizar esta situação de drama através da reificação. Interessa-nos, especificamente, o estudo dos mecanismos desse processo em Graciliano Ramos.

A retórica da reificação em *Vidas Secas*

O romance *Vidas Secas* (doravante VS), publicado em 1938, apresenta algumas particularidades interessantes, tanto com relação à obra de Graciliano como um todo, como pela sua representatividade frente à produção literária nacional considerada em um contexto mais amplo – comparação com o que estava sendo escrito, principalmente, nos Estados Unidos e na Europa. O ano de publicação também é emblemático, pois coincide com a publicação de *A náusea*, de Jean-Paul Sartre, obra que marca o aparecimento do existencialismo literário.

Ao tomarmos VS como objeto de análise e o compararmos às outras do autor, algumas disparidades estruturais são bastante definidas: VS é o único romance em que o autor lança mão do foco narrativo em 3ª pessoa, inserindo, assim, um narrador onisciente que assume um papel particular de observador-analista e incorpora à sua voz de narrador a mesma recrudescência árida das personagens-narradoras já utilizadas por Graciliano em obras anteriores – Paulo Honório, de *São Bernardo* (1934), por exemplo. E se antes o autor preferia a narração em 1ª pessoa, podemos supor que fosse pelo caráter verossímil que o *ethos* desse narrador inserido no meio poderia propiciar à obra. Outro ponto interessante em VS é a relação composicional entre os capítulos, que permite ao leitor ordenar sua leitura linearmente ou não, fazendo com que a crítica já tenha se pronunciado sobre a obra como “romance desmontável” (Lins, 1970; Candido, 1971⁴; El-Jaick, 2006). E, na verdade, essa característica reflete a própria gênese da obra, derivada de um conto sobre a cachorra Baleia (personagem do romance), publicado anteriormente.

Como afirma Candido (1971, p. 114), em VS “é perfeita a adequação da técnica literária à realidade expressa”, e com isso o crítico refere-se à composição estrutural da obra: as

⁴ Candido não usa a expressão desmontável, mas usa outros termos para se referir àquilo que Álvaro Lins já denominara “estrutura desmontável”, parafraseando um comentário de Rubem Braga sobre a obra.

personagens articuladas no espaço brutalizante e submetidas ao fluxo de tempo que, pela circularidade da obra mesma (os capítulos, ordenados, lembram o movimento migratório dos animais), as coloca em constante andança, escravizadas à condição de retirantes. Fabiano (personagem central e foco de nosso estudo), sua esposa, Sinhá Vitória, e os filhos (referidos apenas como “o menino mais novo” e “o menino mais velho”) vagam pelo sertão em constante “mudança” (capítulo de abertura) ou “fuga” (capítulo de fechamento).

Nosso argumento neste estudo é que as similaridades entre VS (e outras obras do autor) e as dos demais autores da Geração de 30 concentram-se apenas no engajamento social e no comprometimento com as questões derivadas dos problemas do povo sertanejo. Nossa hipótese, que passamos a analisar com mais cuidado através do texto da obra, é que os recursos retóricos de reificação ultrapassam o limiar da mera animalização do homem (reificação direta) através do que denominamos reificação indireta, que passaremos a discutir na seção a seguir.

Mecanismos de reificação: a reificação indireta como recurso retórico

A reificação do indivíduo é um recurso já bastante utilizado, não apenas na literatura, mas também no cinema. As personagens brutalizadas nos romances de Steinbeck (EUA), como *Of mice and men* (1937), o indivíduo mecanizado que reflete o absurdo existencial em Camus, como o Mersault de *L'étranger* (1942), ou mesmo o óbvio Gregor Samsa transformado em inseto, do pesadelo kafkiano em *Die Verwandlung* (1916), são evidências de que o apagamento dos traços humanos no indivíduo é um recurso retórico e expressivo bastante interessante para a criação de efeitos de sentido que pretendam pôr a nu a condição

de miséria, tanto material quando psicológica, do homem. Todos estes recursos, no entanto, são formas de reificação direta, pois a personagem, tomada em sua individualidade, decompõe-se gradualmente e transforma-se (metamorfoseia-se) em um novo ser.

É o que temos, por exemplo, no romance *O quinze* (1930), de Rachel de Queiróz. O vaqueiro Chico Bento, oprimido por todos os lados, vaga com a família em busca de comida e acaba invadindo uma pequena propriedade, onde mata uma cabra a golpes de cajado. A descrição da cena em que a personagem, mal o animal cai morto ao chão, começa a abrir-lhe o corpo e a separar-lhe as carnes evidencia o rebaixamento do homem Chico Bento à condição de animal. Com a chegada do dono do animal, Chico Bento recua e clama por ao menos um naco da carne, ao que o dono lhe responde com as tripas da cabra morta. Chico Bento, então, cogita “lançar-se à presa” (pois é isso que seus instintos lhe dizem), mas o que de ainda homem resta em si o contém – e essa contenção não é senão outra forma de opressão e que traduz a incapacidade de agir do indivíduo.

Em VS, podemos encontrar também estes traços de reificação direta em diversas passagens, dentre as quais a mais emblemática talvez seja aquela em que Fabiano toma consciência de sua própria condição (Ramos, 1970, p. 20 – grifos nossos):

– Você é um bicho, Fabiano.

Isto para ele era motivo. Sim senhor, um bicho, capaz de vencer dificuldades [...] Aparecera como um bicho, entocara-se como um bicho, mas criara raízes, estava plantado.

[...]

Estava escondido no mato como tatu. Mas um dia sairia da toca, andaria com a cabeça levantada, seria um homem.

– Um homem, Fabiano.

Fabiano materializa-se como expressão do retirante nordestino, mas ao mesmo tempo individualiza-se, seja pela descrição física – “vermelho, queimado, tinha os olhos azuis, a barba e o cabelo ruivos” (p. 20) – seja pela consciência (relativa, talvez) de sua miséria e

condição subumana. Fabiano é consciente, sobretudo, de sua posição – “mas como vivia em terra alheia, cuidava de animais alheios, descobria-se, encolhia-se na presença dos brancos e julgava-se cabra” (p. 20).

Esta forma de caracterização do Fabiano condiz com a proposta discursiva do autor e é ainda consoante com a própria proposta da Geração de 30, o que já faria de VS um romance típico do regionalismo nordestino dessa fase da literatura brasileira. Todavia, suas estratégias para a acentuação dessa condição de “cabra” à qual o próprio Fabiano se refere⁵.

O que chamamos de reificação indireta neste trabalho consiste, basicamente, na criação do efeito animalizante não através do rebaixamento do homem, mas sim através da humanização dos animais – também personagens, no caso – que contrastam com os seres humanos no mesmo cenário. É importante distinguir essa forma de humanização daquela encontrada em fábulas e histórias infantis, ou mesmo em narrativas como “O burrinho pedrês” de Guimarães Rosa. Nestas obras, o animal é dotado de atributos humanos explicitamente realizados, chegando, não raro, a interagir com humanos por meio da fala. O que temos em VS é outra dimensão de humanização do ser animal, menos fantasiosa e, por outro lado, mais efetiva no rebaixamento do ser humano.

No capítulo inicial, “A mudança”, Fabiano, a mulher e os filhos, vêm caminhando, acompanhados do papagaio e da cachorra baleia.

“Ainda na véspera eram seis viventes, contando com o papagaio. Coitado, morrera na areia do rio (...) a fome apertara demais os retirantes e por ali não existia sinal de comida. Baleia jantara os pés, a cabeça, os ossos do amigo, e não guardava lembrança disto. Agora, enquanto parava, dirigia as pupilas brilhantes aos objetos familiares e estranhava não ver sobre o baú de folha a gaiola pequena onde a ave se equilibrava mal. Fabiano também às vezes sentia falta dela, mas logo a recordação chegava” (p. 9).

⁵ E vale atentar para este recurso hábil do narrador, que “empresta” a voz narrativa às personagens, mas que não analisaremos aqui em razão de não ser esse o objetivo de nosso estudo.

Já a voz do narrador expressa sutilmente uma forma de comiseração para com o papagaio (“coitado, morrera na areia do rio”) que não irá se repetir com relação aos dramas humanos de Fabiano e sua família. Esse posicionamento do narrador é reforçado quando, ao falar de Baleia, define sua relação com o papagaio como uma amizade, o que fica reforçado pelo sentimento de vazio que a ausência do papagaio provoca na cachorra – notadamente mais intenso nela que em Fabiano (“Fabiano também às vezes sentia falta dela, mas logo a recordação chegava”).

O papagaio, no entanto, é apenas o início de uma seqüência de intervenções narrativas nas quais a interação homem-animal produz como efeito de sentido a elevação do animal a uma condição superior, mais meritório de consideração, saudade, carinho. Logo na chegada da família à fazenda na qual permanecerão ao longo da narrativa, Baleia caça um preá e o traz para Sinhá Vitória, que a recebe e lhe beija o focinho ensangüentado, tirando assim, proveito do beijo.

Esta cena é pouco abordada nos estudos sobre a obra, mas é ricamente dotada de valores simbólicos que reforçam a tese que sustentamos. Sinhá Vitória é, no plano geral da narrativa, a *mater familias*, elo sustentador da unidade familiar. É ela quem cuida dos interesses de todos, quem gerencia (com sua matemática rústica de gravetos e pedras) os ganhos de Fabiano e que funciona como eixo articulador da existência das demais personagens – em termos mais simples, Sinhá Vitória é uma mulher forte porque seu senso prático, derivado de sua própria condição de retirante, de mãe, de esposa, a torna assim. A materialização dessa praticidade é visível, por exemplo, em suas ambições (forma materialista de nos referirmos aos sonhos): ela deseja uma cama igual à do Seu Tomás da

Bolandeira. É um desejo palpável, concreto. Assim como o é o desejo de Baleia: um mundo coberto de preás.

Sinhá Vitória, nessa posição hierárquica da família, assume várias formas de poder, inclusive o do “poder amar” – o amar como mãe, o amar como esposa. Curiosamente, a cena mais afetuosa entre ela e qualquer outra personagem é a cena do beijo no focinho ensangüentado de Baleia, o que, de certo modo, eleva Baleia a uma condição superior à dos próprios filhos e do marido – por quem Sinhá Vitória nutria, obviamente, sentimentos, mas que, na interação afetiva, permanecem distantes.

A narrativa prossegue e os capítulos “encaixáveis” não apenas refletem a estrutura desmontável do romance como também o isolamento e solidão de cada personagem. A esfera pessoal e individual de cada um dos entes da família orbita em torno do “ser familiar” (entidade abstrata que se materializa na condição de pobreza e sofrimento que os une) no qual a única peça alienada ao drama continua sendo Baleia. Fabiano, Sinhá Vitória e os meninos são todos retirantes, mas diferentemente do Severino de João Cabral de Melo Neto, não podem ser igualados “em tudo na vida”. Cada qual nutre seu sonho, porção frágil do que lhes resta de humanidade, mas são sempre desejos que se afiguram ao leitor como ambições irrealizáveis – o desejo de conhecer as palavras do menino mais velho, o desejo de ser vaqueiro do mais novo, a cama da Sinhá Vitória, e mais ambicioso, a ambição do bem-estar familiar, de Fabiano. Sonhos concretos, porém inalcançáveis ante a realidade das personagens.

Baleia, por outro lado, sonha tão-somente com “um mundo cheio de preás”. No capítulo que serviu de base para a construção do romance, Graciliano conta a história da morte da cachorra, que, já velha, parece a Fabiano estar hidrófoba e, por isso, deveria ser sacrificada. Nesse momento, o tom de secura que permeia todo o romance, traduzido em um estilo

objetivo, seco, direto e cortante – o que se reflete na sintaxe e nas imagens construída pelo narrador – altera-se completamente e o capítulo, a partir do momento em que Baleia, alvejada pelo tiro de Fabiano, começa a morrer, a poeticidade delicada toma o lugar da dureza.

A cachorra, inicialmente, não sabe o que acontece e, por instinto, deseja morder Fabiano. Mas, conforme a morte se aproxima, suas reações tornam-se mais humanas, sentimentais, elevadas. O encontro de Baleia com a morte, descrita através do esmorecer da cachorra mantém a sintaxe direta, mas o léxico embrutecido por substantivos concretos dá lugar a conceitos abstratos, que refletem não a crueldade da situação, mas a alma da personagem, que, a despeito de ser um animal, parece ser mais complexa e sensível (e, portanto, humana) que a das demais:

“Não se lembrava de Fabiano. Tinha havido um desastre mas Baleia não atribuía a esse desastre a impotência em que se achava nem percebia estar livre de responsabilidades. Uma angústia apertou-lhe o pequeno coração (...) Uma noite de inverno, gelada e nevoenta, cercava a criaturinha. Silêncio completo, nenhum sinal de vida nos arredores. O galo velho não cantava no poleiro, nem Fabiano roncava na cama de varas. Estes sons não interessavam Baleia, mas quando o galo batia as asas e Fabiano se virava, emanções familiares revelavam-lhe a presença deles. (p.113)

A morte é descrita como desastre, mas na dimensão metafórica do romance ganha a conotação de libertação. Fabiano e os familiares pertencem à classe de seres duros, existencialmente presos à cilada da vida, e tão bem descritos no poema “José”, de Drummond – “(...) se você morresse/ mas você não morre/ Você é duro, José!” (Drummond, 1979, p. 12). Baleia, ao contrário é livre e seu sonho, já esboçado antes e tão inocentemente vivido nas ilusões permitidas ao animal na sua condição de animal, agora materializam-se na morte:

“Baleia encostava a cabecinha fatigada na pedra (...) Baleia queria dormir. Acordaria feliz, num mundo cheio de preás. E lamperia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se esponjariam com ela, rolariam com ela num pátio enorme, num chiqueirinho enorme. O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes”.
(p. 114)

O sonho de Baleia realiza-se na morte e ainda uma última vez sua humanização a eleva: seu sonho não é egoísta, não é um sonho exclusivamente material e individual. Baleia – e nesse ponto há uma aproximação com Fabiano – pensa em um mundo no qual a felicidade inclui sua família, Fabiano e os meninos (implicitando-se Sinhá Vitória). Baleia, nesse pensamento altruísta e solidário, consegue ser mais humana que as demais personagens, mas o efeito no plano narrativo não é apenas o de humanizar a cachorra – o que, acreditamos, não fosse a intenção do autor nessa construção – mas, principalmente, o de, pelo efeito contrastivo, dimensionar a reificação dos indivíduos na existência brutalizante do sertão.

Conclusão e considerações finais

A análise que apresentamos aqui buscou retomar a leitura, já tantas vezes reiterada pela crítica (não apenas literária), de VS sob uma perspectiva não apenas estrutural, ainda que o foco do estudo fosse, em princípio, as estratégias retóricas do autor na obtenção de um determinado efeito de sentido – a reificação. A investigação, no entanto, nos rendeu uma visão mais ampla da complexidade da obra, de sua arquitetura sutil que insere o homem em uma condição de rebaixamento, sem, no entanto, recair nos mecanismos naturalistas de outros autores da mesma geração. Graciliano encontrou em VS, porém, um meio inovador

do ponto de vista artístico e interessante do ponto de vista retórico de explorar a miséria humana. Sua narrativa aprofunda-se no psicologismo do qual carecem as outras obras da Geração de 30, sem, contudo, deixar de lado a questão social a que se propõe sua escrita. VS trata da miséria dos retirantes de modo tão, ou mesmo mais, pungente que obras como *O quinze*, de Rachel de Queiróz, mas o faz de um modo mais interessante na medida em que seus recursos construtivos extrapolam o convencional da época. cremos ter demonstrado que parte da quebra com relação a esse convencionalismo derive do que chamamos de reificação indireta e que demonstramos estar presente no romance através da análise da relação da personagem Baleia com as demais personagens, bem como pelo modo como a voz narrativa a trata. A humanização da personagem, mais do que “torná-la humana aos olhos do leitor”, provoca o rebaixamento dos indivíduos que a cercam através do contraste entre a dureza do homem e a sensibilidade presente na cachorra.

Referências bibliográficas

ABDALA JR., B. **Literatura: história e política**. São Paulo: Ática, 1989.

BOSI, A. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1979.

CANDIDO, A. **Tese e antítese: ensaios**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971.

_____ & ADERALDO CASTELLO, J. **Presença da Literatura Brasileira**. São Paulo: DIFEL, 1974.

DRUMMOND, C. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

EL-LAICK, S. **Graciliano Ramos: a narrativa social como reflexão**. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 2006 (tese de doutorado).

GOLDMANN, L. **Sociologia do romance**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

LINS, A. “Valores e misérias das vidas secas”. Prefácio. In: RAMOS, G. **Vidas secas**. 27.ed. São Paulo: Martins, 1970.

LUKÁCS, G. **Ensaio sobre literatura**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1969.

LUCAS, F. **O caráter social da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.

MARTINS, W. **O modernismo**. (coleção A Literatura Brasileira). São Paulo: Cultrix, 1969.

RAMOS, G. **Vidas secas**. 27.ed. São Paulo: Martins, 1970.