

**MARIA SOLEDADE FERREIRA**

**O DESVELAR DO SILÊNCIO NA OBRA *VIDAS SECAS*, DE  
GRACILIANO RAMOS**

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS  
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA  
PUC/SP**

**SÃO PAULO  
2007**

**MARIA SOLEDADE FERREIRA**

Dissertação apresentada como exigência parcial  
para obtenção do título de MESTRE em Literatura e  
Crítica Literária à Comissão Julgadora da  
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo,  
sob a orientação da Profª Drª. Olga de Sá.

**SÃO PAULO**  
**2007**

**Banca examinadora:**

---

---

---

A Deus, pai

À minha família: Jairo, Alex e  
Andréia, gratidão e amor eternos.

À minha amiga Maria de Fátima,  
admiração e afeto.

## AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Olga de Sá, pela colaboração no processo de elaboração deste trabalho.

À Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria José Palo, pelas fundamentais intervenções e pelo acolhimento no percurso acadêmico.

À Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria Aparecida Junqueira, pelas observações pertinentes ao desenvolvimento deste trabalho.

À coordenação, aos professores e à secretária Ana Albertina do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

A Silvana Gonçalves Crispim, pela colaboração no processo do texto.

À amiga Rosemeire Riukstein, pelo companheirismo de todas as horas.

À Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, pela concessão da bolsa, que permitiu a realização da pesquisa.

“O silêncio no movimento é uma arte  
que poucos conseguem dominar”

William James

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>09</b>
<b>CAPÍTULO I – MANIFESTAÇÃO VERBAL DO SILÊNCIO .....</b>	<b>17</b>
1.1. O conceito de silêncio .....	17
1.2. Linguagem e silêncio.....	20
1.3.O drama da comunicação sob o signo do silêncio .....	28
1.4. Linguagem e realidade.....	39
1.5. A linguagem do silêncio como recusa da mímese .....	43
<b>CAPÍTULO II – A POÉTICA DO SILÊNCIO .....</b>	<b>47</b>
2.1. A nova retórica da resistência .....	47
2.1.1. A consciência lingüística na construção ficcional.....	47
2.1.2. Esvaziamento da linguagem na retórica do silêncio.....	55
2.1.3. O processo metonímico na retórica da resistência.....	58
2.2. A memória como voz na escritura .....	62
2.3. Poesia-resistência .....	73
<b>CAPÍTULO III – ASPECTOS ESTRUTURAIS E ESTILÍSTICOS DA COMUNICAÇÃO NARRATIVA NO ROMANCE VIDAS SECAS .....</b>	<b>89</b>
3.1. O narrador .....	89
3.2. Tempo e espaço .....	96
3.3. A construção da narrativa sob a ótica do silêncio .....	101
3.4. Conflito: angústia, solidão e silêncio das personagens .....	104
3.5. A busca pela linguagem .....	
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>112</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>116</b>

## RESUMO

Este trabalho situa-se na área da Literatura e Crítica Literária. Interpreta a obra *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, sob a perspectiva do desvelar do silêncio, cujo discurso ressalta a poesia no ritmo e nas imagens que as palavras (re)criam em um meio hostil. Verifica a sobrevivência do poético, por meio da linguagem, apesar do silêncio das personagens. Fundamenta a manifestação verbal do silêncio; a construção do romance e a poética do silêncio. Discute os aspectos estruturais do discurso narrativo, o emprego de elementos formais como: a reconstituição do estado mental das personagens nos monólogos, a cena nos diálogos, a retórica das constantes repetições, o foco narrativo e o enfoque temporal cronológico como papel preponderante do surgimento das impressões do silêncio. Confere importância à obra no âmbito da Literatura Brasileira, como uma forma de expressão artística. Legitima o processo de construção desta obra como um fenômeno literário, ao focar o ato criador sob os aspectos estruturais e estilísticos da comunicação verbal. Trata da causalidade das formas do silêncio manifestadas pelo emprego de novas técnicas narrativas e pela seleção do código lingüístico. Por último, expõe o drama das personagens na busca da palavra como meio de sobrevivência. Para tanto, a linguagem é revelada em dois planos: no externo, as palavras não passam de tentativas inacabadas de diálogo; no interno, os diálogos evoluem sem erros lingüísticos, com coerência e com extrema capacidade de visualização da imagem-linguagem.

## ABSTRACT

This work is set in the area of the Literature and Literary Criticism. It interprets the work *Vidas Secas* (Barren Lives) by Graciliano Ramos under the perspective of the revealing of the silence, whose discourse reaffirms the poetry in the rhythm and images (re)created by words in an hostile environment. Despite the silence of the characters, it verifies the survival of the poetic through the language. It bases the verbal manifestation of the silence, the construction of the romance and the poetic of the silence. It discusses the structural aspects of the narrative speech, the use of formal elements like the reconstitution of the mental state of the characters in the monologs, the scenery in the dialogs, the Rhetoric of the constant repetitions, the narrative focus and the temporary chronologic emphasis as a role based on the arising of impressions of the silence. It ensures the importance of the work in the Brazilian Literature field as an artistic expressing way. It assures the construction process of this work as a literary phenomenon by focusing on the creation act under the structural and stylistic aspects of the verbal communication. It speaks of the causality of the silence forms showed through the new narrative techniques and the linguistic code selection. Lastly, it exposes the drama of the characters searching for the word as a way of survival. 50 the language is revealed in two plans: externally, words are unfinished attempts of dialogs, and internally, the dialogs grow without linguistic mistakes, with coherence and extreme capacity of imagelanguage visualization.

## INTRODUÇÃO

Para compreender a opção por um romance como *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, é preciso deixar de ouvir os ruídos da linguagem cotidiana para ouvir o silêncio que ressoa nos percalços da linguagem literária. O silêncio autores e pesquisadores. Provavelmente por causa da complexidade do assunto ou pelo fato de não se poder estudá-lo nos limites da frase ou por meio de dados biográficos.

Analisar uma obra de arte é sempre uma tarefa muito árdua, mas, ao mesmo tempo, prazerosa, pois faz parte do crescimento humano refletir sobre as questões abordadas pelos grandes autores. Isto justifica a escolha de *Vidas secas*; para tentar extrair-lhe algo demonstrativo de sua grandeza, não obstante as imagens dolorosas que brotam de cada página. A proposta de empreender um estudo desta natureza suscita de imediato várias questões, nunca esgotadas porque novas indagações sempre emergem; assim como a poesia e o silêncio.

Para se proceder à interpretação do romance de Graciliano, no que se refere ao silêncio, este trabalho recorre a autores de renome que, calçados nos pressupostos da linguagem, debruçaram-se nos estudos sobre silêncio. Assim, obras como *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*, de Steiner, *Retórica do silêncio*, *Teoria e Prática do texto literário*, de Gilberto Mendonça Teles e *Formas do Silêncio: No movimento dos sentidos*, de Eni Puccinelli Orlandi constituem-se como fundamentação teórica dessa dissertação. Ainda quanto ao aspecto da linguagem, este trabalho pautou-se, primordialmente, nos estudos desenvolvidos por Bakhtin.

Esta pesquisa, no entanto, não objetiva evidentemente a corporificação da teoria do silêncio, mas apenas a interpretação de uma obra literária sob a perspectiva do silêncio. Ela se serve, para tanto, das reflexões dos autores citados e de outros que desenvolveram alguns dos mais relevantes estudos sobre esse assunto. Quando muito esta pesquisa realiza, com relação a essas reflexões, alguns acréscimos, quase sempre suscitados pela própria análise da obra literária.

A obra de Graciliano Ramos, dada a complexidade que encerra, deve ser estudada sob a ótica de sua imanência textual, caso contrário, incorre-se em abordagens impressionistas, sociológicas ou em literatura biográfica. Como a obra é instigante e diminuta, tem levado seus apreciadores a estabelecerem relações entre a biografia do autor e a sua obra.

Afrânio Coutinho assevera (2004, p. 407):

A atitude de Graciliano Ramos frente às memórias é de não traçar limites definidos entre biografia e ficção. Observa-se uma convergência entre o romancista e o autobiográfico, resultado talvez da descrença de uma forma puramente (não ficcional) de atingir a verdade.

No mundo ficcional erigido pelos poetas e romancistas, a linguagem artística é a única que detém o poder de absorver as sutilezas da alma humana, de manifestar a nossa perspectiva sobre as coisas e de introduzir nelas um novo relevo. Inaugura uma discussão jamais encerrada em si mesma, pelo contrário, a própria linguagem suscita uma procura. Esta não é substituível numa obra de arte e faz dela um órgão do espírito, equivalente ao que se encontra no pensamento filosófico.

Graciliano Ramos soube exprimir, por meio de sua linguagem, a natureza degradante dos objetos e dos seres do cotidiano que, na nova concepção artística, significa um dizer artístico distinto do comunicar comum. Assim, este puro ato de criação surge em decorrência do caráter absolutamente novo dos instrumentos expressivos, no rearranjo das formas comunicativas já gastas pelo uso.

A preocupação com o vernáculo e a consciência de uma renovação formal são destacadas como um fator preponderante do romance de Graciliano, por quase toda a produção crítica. Álvaro Lins (apud Ramos, 2001, p. 130), por exemplo, afirma:

A prosa do Sr. Graciliano Ramos é moderna, no vocabulário, no gosto das palavras e das construções sintáticas, e é clássica pela correção, pelo tom como que hierático das frases. O que a valoriza

propriamente não é a beleza, no sentido hedionístico da palavra, mas a sua precisão, a sua capacidade de transmitir sensações e impressões com um mínimo de metáforas e imagens, quase só com o jogo e o atrito de vocábulos, principalmente de adjetivos.

Graciliano Ramos é o primeiro romancista do modernismo brasileiro a explorar, de forma consciente, a fala regional para construir seu discurso singular, que se revela de maneira inovadora. Conforme Lourival Holanda (1992 p. 86):

Parte da literatura moderna se faz sob o prisma da negação em termos de um dualismo rude poder-se-ia dizer: o escritor é ou não charlatão ou negador. O confronto com o mundo gera o conflito a que o texto tenta resolver, já pela forma: domar a expressão, de modo a impedir a lucidez, a ilusão; a generosidade, o tom de paternalismo impudico. Assim é Graciliano Ramos.

Rui Mourão (2003, p. 173) num ensaio crítico sobre Graciliano Ramos, assevera:

No limite da tomada de decisão em face da linguagem artificial, está o processo vocabular do escritor, que se resolve por um apego ao substantivo com a redução da camada adjetivante, pela adesão francamente desmistificadora ao palavrão e à gíria e pela tendência a um certo abrutalhamento referencial... A língua, nas mãos do autor, é forçada a adquirir a contundência dos objetos cortantes e a tensão em que ela se mantém é a do próprio pensamento a se policiar contra os riscos do entorpecimento. Entre a realidade e o artista tem lugar invariavelmente uma áspera convivência, que na verdade é mútua agressão. É necessário insistir neste aspecto da criação de Graciliano Ramos, para não se ficar na ilusão de que a sua intolerância retórica se resolve apenas pela adesão sistemática a uma maneira simplificada e econômica.

Este zelo com o vernáculo e a consciência de uma renovação formal possibilitaram a Graciliano Ramos o recriar de uma realidade regional nordestina, sob a ótica de um estilo inovador. Tornou-se mestre da língua por respeitar os moldes da forma/fôrma da ordem literária. Isto constitui a marca de sua individualidade.

Por outro ângulo, Lourival Holanda (1992, p. 98) ao analisar as formas de silêncio no processo escritural de *Vidas secas*, constata que Graciliano Ramos instalou na literatura brasileira um novo modo de narrar:

(...) aquele modo de narrar é novo quando escreve Graciliano: atesta isso o impacto da recepção. A proposta e economia descritiva, enquanto expõe um silêncio, determina aquele que sofre... Essa economia descritiva estabelece um distanciamento emocional, permitindo um impacto novo: o sentir de modo especulativo, pelas vias tortas de quem tatamuteia. O texto induz à assimilação intelectual do exposto.

A dependência de Graciliano Ramos em relação ao instrumento criador determina a singularidade de seu estilo romanesco. O fato de sua motivação literária estar centralizada na problemática do latifúndio nordestino levou-o a conceber a língua como um instrumento gerador de significações, capaz de exprimir, com maior agudeza, a dura “realidade” em que vivem as personagens de seus romances.

A imaginação criadora, somada à habilidade de trabalhar a língua, conforme as tradições e a capacidade de aderir às tendências inovadoras, permitiram que Graciliano Ramos escrevesse um conjunto de obras marcantes. Como afiança Afrânio Coutinho (2004, p. 168):

A obra de Graciliano Ramos encerra problemas de construção típicos que lhe realizam a ficção (...). Trata-se de obra inquietante e de inquietação, denunciadora e angustiada, numa perquirição cruel trazida do ascultar constante do intercâmbio humano, num regionalismo nem um pouco reducionista e sim aberto para conter

toda experiência vital. Admitindo em alguns dos seus romances a presença de um pseudo-autor, os recursos ficcionais importantes são revelados e desvendam gradativamente, através de sucessiva ampliação, a importância que assumem dentro da representação da realidade. Não se trata de esconderijo, a fim de proteger-se, atingir o confessional biográfico, mas tarde definitivamente escolhido. Assim, tem na memória, em vários níveis, o operador temporal que manipula para responder as indagações incisivas que se impõe: a posição da linguagem como mediadora da realidade, o que implica para ele uma definição do escritor frente ao mundo que cria, a situação humana no entrelaço da sobrevivência.

Graciliano, ao inserir novas técnicas no seu discurso ficcional, para simbolizar a “realidade” contida na própria representação, demonstrou a consciência de que a criação literária só se realiza por via da linguagem. Conseguiu imprimir ao gênero romanesco a diafanidade, a hostilidade, a *secura* do romance moderno, criando uma atmosfera de penumbra em que a linguagem mais sugere que descreve, e o leitor é obrigado a participar da obra para descobrir suas mais íntimas intenções.

Considerando-se a natureza dos romances gracilianos, *Vidas secas* rompe com o embelezamento estético do modernismo no que tange à linguagem e, ao mesmo tempo, consegue representar o modo de vida hostil do nordeste. O questionamento deste trabalho refere-se ao silêncio, que parece se configurar pela ruptura, causada pelo emprego das novas técnicas narrativas no romance moderno. Tais técnicas emergem da seleção do código lingüístico.

Assim, este trabalho propõe-se investigar como o silêncio manifesta-se na obra *Vidas secas*, de Graciliano Ramos. O discurso desta obra ressalta a poesia do silêncio no ritmo e nas imagens (re)criadas em um meio hostil, onde a voz cala e o poético busca a sua sobrevivência. As personagens estão aprisionadas como objetos, por meio dos mecanismos produtivos. Na dor de ser apenas um objeto (in)útil, a personagem – desumanizada – fica muda para economizar o fôlego e, assim, tentar resistir contra a sua (sub)condição para extrair de si a substância

vital. Desse modo, o silêncio faz-se poesia. Na construção desse romance, a realidade é recriada por meio da poesia, conferindo-lhe atualidade.

Quanto à forma de organização, este trabalho apresenta três capítulos: 1. A manifestação verbal do silêncio; 2. A poética do silêncio; 3. Os aspectos estruturais e estilísticos da comunicação narrativa.

Quanto ao método de análise, este trabalho pauta-se em princípios já consagrados pela crítica tais como a interpretação, fundamentada nos elementos intrínsecos à obra e a descrição, mediante a análise objetiva, sempre que possível. Estes princípios sedimentaram-se pelo estruturalismo e pela fenomenologia. Este estudo não visa à obra de Graciliano Ramos em sua totalidade, mas apenas em um de seus aspectos: o desvelar do silêncio (particularmente, o silêncio que se faz mediante uma elaboração peculiar de linguagem). Ainda assim, não deixamos de considerar o fato de a obra ser uma construção orgânica. A análise dirigiu-se a *Vidas secas* sem fragmentá-la, como diriam os fenomenólogos, para não se perder de vista o papel dos outros estratos na unidade dessa construção orgânica que é a obra literária.

Apesar de se pretender alcançar a objetividade em máximo grau possível, a subjetividade persiste inevitavelmente na análise. Nesse sentido, não há como se camuflar a presença do sujeito que realiza a leitura. Em verdade, não se pode negar a interdependência entre obra e leitor. Isto demonstra a impossibilidade de uma interpretação absolutamente objetiva: a obra literária não possui um ser autônomo ideal, mas é relativa a operações subjetivas de consciência. Assim, cabe apenas descrever a recepção de leitura, cuidando que seja real a correspondência entre ela e o aspecto da obra, cuja estrutura se pretende explicitar.

Esta análise considera, portanto, simultaneamente, a obra em si (como estrutura orgânica) e a leitura, pautada na objetividade, a fim de compreender a importância da obra de Graciliano Ramos no âmbito da Literatura Brasileira, como uma forma de expressão artística e de compreender o processo de construção do romance, como um fenômeno literário, que se caracteriza pelo ato criador em

trabalho estilístico, sob a ótica de um sistema de linguagem gerador de significações.

Este trabalho verifica os aspectos estruturais do discurso narrativo, o emprego de elementos formais tais como: a reconstituição dos estados mentais das personagens nos monólogos, a reconstituição das cenas nos diálogos, a Retórica das constantes repetições, o foco narrativo e o enfoque temporal cronológico. Examina também o papel destes aspectos em relação ao surgimento das impressões do silêncio.

Assim, este trabalho focaliza as formas do silêncio no romance *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, manifestadas pelo emprego de novas técnicas narrativas e pela seleção do código lingüístico.

O mundo interior das personagens apresenta o mesmo plano exterior: é seco, vazio de saídas ou possibilidades, restando às personagens apenas seguir seu destino inexorável, de cujo fatalismo não escapam. Não há, portanto, saídas ou esperanças para elas. Apenas há o silêncio de uma esperança precária de que pior não poderia ficar.

Ao longo do romance *Vidas secas*, aparece o silêncio. Fabiano é toda ausência da palavra. De pouca fala, mas de muita aspiração – o que o leva longe, à frente de si.

Um dos aspectos que a escritura de Graciliano Ramos mostra, segundo Lourival Holanda (1992), é o modo como o artista arquiteta a sua narrativa. Liberdade que Graciliano Ramos cria ao modo de Paul Valéry (1999). Na revelação do objeto, evitando que as qualificações o subtraíam, já existe negação da retórica em vigor. Não apresentar argumentos, não querer persuadir diretamente, desviando-se do tom discursivo – isso acaba por fundamentar assim “outra” retórica, que emociona pela carência.

Para um escritor que acha que a situação da linguagem está ameaçada, que a palavra pode estar perdendo algo de sua índole humanista, existem dois caminhos essenciais a escolher: pode tentar tornar seu próprio idioma representativo da crise geral, tentando transmitir por meio dele a precariedade e a vulnerabilidade do ato comunicativo; ou pode optar pela retórica suicida do

silêncio. As origens e o desenvolvimento de ambas as atitudes podem ser percebidos, com clareza, em *Vidas secas*, escrita na língua que encarnou e sofreu de modo mais completo a gramática do desumano.

Há na tessitura do romance *Vidas Secas* uma fala emudecida a que o narrador, numa postura antipaternalista, procura tornar audível, desobstruindo suas vias de expressão. As personagens não dominam a palavra, quase nada falam, mas não lhes falta aspiração que as leve ao mundo dos sonhos. Na dispersão da escrita, no ritmo dissoluto do narrador, o vaguear das personagens vai se construindo e, por conseguinte, ouve-se o silêncio poético surgindo nos espaços organizados pela sintaxe coordenada da linguagem.

Conforme Steiner (1988), o silêncio está vinculado à crise pela qual passou a palavra nos dois últimos séculos. Salienta que a recorrência pelo silêncio se configurou de forma mais intensa após o surgimento dos estudos das múltiplas linguagens. Com este advento, a crença de que a linguagem verbal era capaz de refletir sobre coisas foi abalada e, a literatura também passou a representar a crise da palavra. Desse modo, ao escritor que aderiu a essa concepção restaram dois caminhos a escolher: tornar seu idioma representativo da crise geral, tentando transmitir por meio dele a precariedade do ato comunicativo; ou optar pela retórica do silêncio.

Em *Vidas secas* esses pressupostos são pertinentes, pois a carência de palavras das personagens demonstra a precariedade da interação comunicativa.

Enfim, este trabalho busca a análise do fenômeno de emudecimento e escassez de linguagem entre as personagens dos romances *Vidas secas*, do autor Graciliano Ramos. O desafio de Fabiano, Sinhá Vitória e seus filhos é decifrar o mistério dos códigos, dominar o universo dos signos, o que denota que mesmo inconscientemente já intuem “o poder da palavra”, o domínio de uma linguagem como meio essencial de enfrentamento da injustiça social que os marginaliza.

## CAPÍTULO I – MANIFESTAÇÃO VERBAL DO SILÊNCIO

### 1.1. Conceito de silêncio

As reflexões sobre os sentidos do silêncio, neste trabalho, apóiam-se, em especial, nos posicionamentos de Eni Puccinelli Orlandi (1997), na obra *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*.

No *dicionário Aurélio* – o verbete “silêncio” é definido como “Estado de quem se cala ou privação de falar”, “taciturnidade” “Interrupção de ruído; calada”.

Entretanto, na época clássica, não havia distinção de sentido entre *sileo* e *taceo* (calar). Primitivamente *sileo* não designava propriamente o “silêncio” mas “tranqüilidade”, “ausência de movimento ou ruído”. Empregava-se o uso de *sileo* para se falar de coisas, de pessoas, da noite. Já o silêncio, propriamente dito, era *silentium*, caracterizado pelo mar profundo, por isso, o aspecto fluído e líquido dessa classificação.

Conforme Orlandi (1997), o silêncio não fala, significa. É impossível traduzi-lo em palavras, mas é possível compreender seu sentido por meio de métodos de observação discursivos.

Quanto às formas do silêncio, na perspectiva de Orlandi (1997), há duas divisões: silêncio fundador, que torna toda a significação possível, e a política do silêncio, que estabelece distinção entre o dizer e o não dizer. Nesse viés, o silêncio não é a ausência de palavras, sua imposição não é calar o interlocutor, mas impedi-lo de sustentar outro discurso. A autora adverte-nos de que o silêncio e o implícito não coincidem. O implícito é o não dito que se explica em relação ao dizer. Já o silêncio, por sua vez, é o excluído.

Orlandi esclarece que “se tomarmos o conceito de formações discursivas como referência, podemos dizer que o silêncio trabalha os limites das diferentes formações discursivas, isto é, trabalha o jogo da contradição de sentido e da identificação do sujeito”. (ORLANDI, 1997, p. 29) Nesse caso, silêncio e linguagem estão intrinsecamente ligados, pois quando o homem percebeu o silêncio como significação, inventou a linguagem para retê-lo.

Ainda de acordo com Orlandi (1997), o ato de falar é o de separar, distinguir e, contraditoriamente, vislumbrar o silêncio. A autora (1997, p.56-57) afirma: “Quando o homem individualizou (instituiu) o silêncio como algo significativamente discernível, ele estabeleceu o espaço da linguagem”. Desse modo, o silêncio não é o nada. Em verdade, é uma linguagem “fundante”. Orlandi (idem) assevera que o silêncio é a matéria significante por excelência, um *continuum* significante “.

Nesse prisma, o homem está condenado a significar, com ou sem palavras. Diante do mundo, deve haver uma interpretação, tudo deve estabelecer sentido. O homem está indissociavelmente ligado ao mundo pela sua relação com o simbólico, ou seja, descrever por meio de palavras o que quer significar. Na verbalização em sociedade, o silêncio é traduzido em palavras. Desse modo, o silêncio como linguagem perde sua especificidade, como matéria significante distante da linguagem. A autora (1997, p. 33) afirma que não se deve pensar o silêncio como falta ou ausência, mas ao contrário, pensar a linguagem como excesso. Apresenta expressões em que há oposição entre linguagem e silêncio.

Estar em silêncio / Romper o silêncio

Guardar o silêncio / Tomar a palavra

Ficar em silêncio / Apropriar-se da palavra

O silêncio assume, assim, uma perspectiva de significado, de sentido. Opõe-se à teoria apresentada pela ciência, na qual a linguagem surge como “figura”, ou seja, como algo concreto e o silêncio como “fundo”. No entanto, Orlandi (1997, p. 34) salienta que há uma dificuldade maior no estudo do silêncio, pois este não está disponível à visibilidade, não é diretamente observável. Ele permeia as palavras. Não perdura, escorre por entre a trama das falas.

A matéria significante do silêncio é diferente da significância da linguagem (verbal e não verbal). A visibilidade da significação é a sua transformação na fala.

Outro aspecto importante, destacado pela autora é que essa distinção pode ser vista claramente na articulação entre gesto e silêncio, como expressividade – aspecto preponderante nesta análise.

A gestualidade está embasada na fala. Quando os sujeitos são vistos em silêncio, há uma mudança de expressão: os gestos. O indivíduo procura ter uma expressão que fala (legibilidade). A linguagem constitui-se para assegurar, unificar os sentidos (e os sujeitos).

Sob esse enfoque, Orlandi (1997, p. 22) esclarece que “quando não falamos, não estamos apenas mudos, estamos em silêncio: há o pensamento, a introspecção, a contemplação”. A relação silêncio e linguagem ocorre por meio da sociedade (mundo) e do pensamento.

A partir da reflexão sobre o silêncio e a linguagem, Orlandi (1997, p. 63) propõe: “o silêncio, mediando as relações entre linguagem, mundo e pensamento, resiste à pressão de controle exercida pela urgência da linguagem”. Assim, o silêncio não é transparente, atua na passagem (desvão) entre pensamento, palavra e coisa.

A autora (1997 p. 67-68) destaca que o silêncio é fundante e constitui-se como o real da significação, pois, para falar, o sujeito tem necessidade de silêncio, um silêncio que é fundamento necessário ao sentido que o sujeito reinstala falando. A linguagem recorta o silêncio e estabiliza o movimento dos sentidos. Para Orlandi, “estar no silêncio com palavras e estar no sentido em silêncio, são modos absolutamente diferentes entre si”. Para retomar a metáfora do dentro/fora, tanto as palavras como o silêncio são elementos da mesma natureza que fazem parte da língua. O silêncio não está fora dela; ele pode ser uma dobra. (Cf. Deleuze 1974, p. 191-192). Assim, o silêncio como posição possível na linguagem funciona como dobra. Como condição de produção de sentido permite também o movimento do sujeito. Fica como reduto do impossível, do múltiplo e abre espaço para o que não é o “um”, para o que permite, neste caso, o movimento do sujeito. Essa noção interessa sobremaneira à reflexão proposta neste trabalho, à medida que o silêncio aparece como possível operador de subjetividade, que possibilita o movimento do sujeito. O silêncio é uma opção (nem sempre consciente) entre dizer/falando e dizer/calando.

## 1.2. A Linguagem do silêncio

A linguagem do romance *Vidas secas* apresenta como um dos seus componentes o silêncio. No momento em que a revelação desse silêncio torna-se uma dor insuportável, a linguagem cria uma cesura, gera silêncio entre as personagens e o espaço em que vivem. A ruptura no curso da linguagem pode ser reveladora no romance. O silêncio, portanto, evidencia constantemente vários aspectos da cultura regional das personagens, por meio da linguagem.

Nesta perspectiva, o narrador onisciente faz entrever na narrativa o silêncio, constituído na vida da família de Fabiano, que não é falante. Mas o silêncio fala ao leitor e este se comove com o sofrimento dos retirantes. As personagens são identificadas com o mundo narrado, em decorrência da absorção da realidade pela linguagem.

O narrador apresenta o embrutecimento do sertanejo por meio da linguagem, a redução a bicho, animal irracional. Apresenta, ainda, os costumes nordestinos, envolvendo sonoridade dos termos regionais:

O menino deitou-se na esteira, enrolou-se e fechou os olhos. Fabiano era terrível. No chão, despídos os couros, reduzia-se bastante, mas no lombo da égua alazã era terrível. [...] Arredou-se, fez tenção de entender-se com alguém, mas ignorava o que pretendia dizer. A égua alazã e o bode misturavam-se, ele [o menino] e o pai misturavam-se também. [O menino] Rodeou o chiqueiro, mexendo-se como um urubu, arremedando Fabiano (RAMOS, 2001, p. 49).

Esse fragmento apresenta o drama da personagem frente à necessidade de comunicação. Drama este provocado pela falta de domínio da linguagem verbal que implica ainda em não saber/conseguir pensar – falta de criatividade: “fez tenção de entender-se com alguém, mas ignorava o que pretendia dizer”. Portanto, o narrador mostra que Fabiano, falando ou calando, possui a consciência da linguagem, via silêncio. Por conseguinte, a consumação irrecorrível do drama das personagens, dentro do horizonte discursivo é construída pela

intervenção do narrador. Este estabelece a correspondência do espaço poético com o mundo real.

Logo, em *Vidas secas*, a trama romanesca é vista continuamente atravessada pela perspectiva do narrador. Os passos de Fabiano, de sinhá Vitória, dos meninos e de Baleia são observados pelo narrador, pois as personagens pouco falam. No corpo da narrativa predomina, assim, o estilo indireto livre<sup>2</sup>:

Fabiano hesitou, resmungou, como fazia sempre que lhe dirigiam palavras incompreensíveis. Mas achou bom que Sinhá Vitória tivesse puxado conversa. Jam num desespero, o saco de comida e o aió começava a pesar excessivamente. Sinhá Vitória fez a pergunta, Fabiano matutou e andou bem meia légua sem sentir (RAMOS, 2001, p. 119).

Com este expediente técnico, o narrador mostra o mundo e as demais ações que se tornam diretas e rápidas, e a linguagem reflete a própria essência do tema – a viagem, provocada pela seca, aparece como um fato necessário (“Mudança”). No percurso da viagem, as ações na narrativa tornam-se nominais, paratáticas, secando-se também nas suas estruturas, tanto no plano do conteúdo (em que as personagens caminham e pouco falam); quanto no da expressão (em que o léxico e a sintaxe se vêem reduzidos ao essencial para a condução da narrativa). Frases ou expressões nominais como “Coitadinha... Fabiano resolveu matá-la... Espingarda de pederneira... Escutou, ouviu o rumor do chumbo... capeta excomungado... Pobre da Baleia...” (RAMOS, 2001, p. 85-91), misturam-se à construção verbal, como no capítulo “O mundo coberto de penas” e fazem a linguagem tornar-se necessariamente braquilógica e quase primária.

Em relação às diversas séries discursivas, *Vidas secas* revela verdadeira guerra de discursos e delas parece extrair o sentido. Demonstra ainda um discurso que não delega tarefas a nenhum outro tipo de discurso – o literário, de extração de sentido. Este discurso volta-se continuamente para outros discursos, outras linguagens, outras artes, até mesmo para a teoria da literatura e para a crítica literária.

Nesse sentido, a teoria do dialogismo bakhtiniano parte da hipótese de que o romance compõe-se de uma matéria verbal falante, que reúne e transforma várias modalidades discursivas, experimentadas pelo gênero ao longo de sua história. Ainda para o ensaísta russo, o romance representa as imagens mentais, concretas ou abstratas do homem. Nesta perspectiva, o romance *Vidas secas* não opera apenas com imagens mentais das personagens, mas sobretudo com a imagem de sua linguagem. O conceito da palavra “inferno”, por exemplo, apresentado por sinhá Vitória ao menino, possui um sentido encerrado numa concepção ideológica. Entretanto, na visão do menino, destituída de idéias pré-concebidas, tal palavra mantém-se aberta para os múltiplos sentidos possíveis:

A culpada era sinhá Terta, que na véspera, depois de curar com a reza a espinhela de Fabiano, soltara uma palavra esquisita, chiando, o canudo do cachimbo preso nas gengivas banguelas. Ele [O Menino mais Velho] tinha querido que a palavra virasse coisa e ficara desapontado quando a mãe se referira [inferno] a um lugar ruim, com espetos e fogueiras. Por isso rezingara, esperando que ela fizesse o inferno transformar-se (RAMOS, 2001, p. 56).

A palavra “inferno”<sup>1</sup>, como representação da linguagem, coloca-se como um limite entre aquilo que sinhá Vitória afirma para o menino e aquilo que ela não consegue representar por meio da linguagem falada. A linguagem é, neste sentido, segundo BAKHTIN (1988), um instrumento do qual se faz uso para formar todo um sistema filosófico. A via discursiva no romance graciliano constrói-se por meio da linguagem, válida e importante porque permite a co-participação do leitor. Percebe-se que a linguagem converte a realidade em signos, ultrapassa as limitações da apreensão sensorial e permite o desvelamento do silêncio em relação à própria linguagem do narrador e das personagens. *Vidas secas*, por

---

<sup>1</sup> O signo representa a realidade extralingüística e, em princípio, é por meio dele que podemos conhecê-la. (BLIKSTEIN, 1995, p. 20). Por exemplo, o que é inferno? pergunta angustiado o menino mais velho, e na ausência de resposta mais convincente, fica repetindo e degustando o signo *inferno* diante do olhar solidário da cachorra Baleia. Ele queria que a palavra virasse coisa.

suas características, faz-se num ápice, em sua opalescência, em sua verdade compartilhada com a linguagem, dando acesso a novos discursos.

Fabiano vive, portanto, em permanente e complexa interação com a realidade que o cerca, por isso, apreende a linguagem de vários modos, por exemplo, por meio dos sentidos. Perde a oportunidade de falar quando passa a primeira noite na cadeia:

[Fabiano] bateu na cabeça, apertou-a. Que faziam aqueles sujeitos acocorados em torno do fogo? [...] Sentiu vontade de gritar, de anunciar muito alto que eles não prestavam para nada. [...] Ele, os homens acocorados, o bêbedo, a mulher das pulgas, tudo era uma lástima, só servia para agüentar facão. Era o que ele queria dizer. (RAMOS, 2001, p. 37)

Uma leitura superficial deste fragmento induz o leitor a acreditar, em primeiro momento, que Fabiano é um “coitadinho”, entretanto ele não representa tanta fragilidade, como poderia supor um leitor desatento. Fabiano quer falar, mas se contém. Essa necessidade de falar, que brota de seus sentimentos em relação aos outros, mostra que ele reconhece o valor da palavra. Por conseguinte, a palavra se internaliza em sua memória. Seus sentimentos tornam-se embutidos, revelando a áurea silenciosa que permeia o discurso da narrativa.

No caminho entre a linguagem e as personagens gracilianas, aparece uma via diferente da via discursiva: a experiência e, com esta, o silêncio:

Sinhá Vitória fraquejou, uma ternura imensa encheu-lhe o coração. Reanimou-se tentou liberta-se dos seus pensamentos tristes e conversar com o marido por monossílabos. Apesar de ter boa ponta de língua, sentia um aperto na garganta e não poderia explicar-se. Indispensável ouvir qualquer som. A manhã, sem pássaros, sem folhas e sem vento, progredia num silêncio de morte. (RAMOS, 2001, p. 119).

A linguagem crua e cáustica constrói a paisagem do sertão. Além de paisagem e personagem confundirem-se, em meio ao silêncio e à miséria, falta

comunicação entre sinhá Vitória e Fabiano. O silêncio pode ser uma tática, esconderijo ou porto seguro de quem não sabe usar a palavra. Diante da fome, da angústia e da solidão dos viajantes, a seca torna-se um adversário banal, comparado à enorme luta que as personagens empreendem para dominar as vias da linguagem de que necessitam para sobreviver. Como para enfatizar o extremo da situação, até o papagaio é mudo: “[Sinhá Vitória] resolvera de supetão aproveitá-lo [o papagaio] como alimento e justificara-se declarando a si mesma que ele era mudo e inútil” (RAMOS, 2001, p. 11).

A adequação da linguagem à realidade das personagens transfere a ênfase do discurso para a narrativa, ou seja, na ausência de diálogo das personagens, o narrador assume-se como voz e imprime relevo aos fatos narrados. Assim, o romance *Vidas secas* revela as tendências da fala assumida pelo discurso do narrador, o qual permite a Fabiano escapar da “maldição” de “viver” utopicamente a sua trajetória de miséria e servidão. A forma utópica ou prolepse, com o verbo no futuro do pretérito é comum na narrativa graciliana. Abre e fecha *Vidas secas*: o final do primeiro capítulo demonstra ser um verdadeiro poema pela forma repetitiva, anafórica, de descrição de uma outra realidade onírica, esperançosa e utópica:

Eram todos felizes. Sinha Vitória vestiria uma saia larga de ramagens. A cara murcha de sinhá Vitória remoçaria, as nádegas bambas de sinhá Vitória engrossariam, a roupa encarnada de sinhá Vitória provocaria a inveja das outras caboclas. (...) A fazenda renasceria – e ele, Fabiano, seria o vaqueiro, para bem dizer seria dono daquele mundo. (RAMOS, 2001, p.15-16)

Este fragmento pertence ao capítulo “Mudança”, no qual Fabiano situa-se na esfera intermediária entre a retórica do silêncio e a esfera pessoal do desejo, do sonho e da aspiração. A fé utópica de Fabiano revela a transformação do mundo áspero em paraíso, por via interior, deixando transparecer, no plano da verossimilhança interna do discurso, às idéias de uma realidade não provável ou possível. A representação condiciona-se, assim, à linguagem e à vida áspera de

Fabiano. Todavia, esta representação não afasta as relações de verossimilhança externa que a narrativa graciliana não dispensa, mesmo que se trate de um verossímil interno, preso às leis do próprio discurso e às leis externas e semânticas da língua. A narrativa termina da mesma forma sonhadora: “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, 2001, p. 126).

A luta de Fabiano, de sinhá Vitória e dos meninos para dominar a linguagem mostra-se perdida, desde o começo da narrativa. Fabiano ressentia-se disto e, por isso, fecha-se no silêncio. A tragédia maior desta personagem seria a noção aguda de sua deficiência de linguagem. Essa consciência não resolve o problema, mas contribui para aumentar o drama existencial e tornar Fabiano amargo, desconfiado e inferiorizado: “Comparando-se aos tipos da cidade, Fabiano reconhecia-se inferior. Por isso desconfiava que os outros mangavam dele. Fazia-se carrancudo e evitava conversas. Só lhe falavam com o fim de tirar-lhe qualquer coisa”. (RAMOS, 2001, p. 76). A palavra não se dissocia do conhecimento. A relação de amor e ódio que prende Fabiano às palavras também se reflete na sua relação com o conhecimento. Mas ele valoriza o ensino, por ter a perfeita noção de que sua ignorância fará dele um eterno vaqueiro explorado:

Fabiano sempre havia obedecido. Tinha muque e substância, mas pensava pouco, desejava pouco e obedecia. (...) Vivia tão agarrado aos bichos. Nunca vira escola. Por isso não conseguia defender-se, botar as coisas em seus lugares. (...) Se lhe tivessem dado ensino, encontraria meio de entendê-la [a situação]. (RAMOS, 2001, p.28-36).

Contudo, essa inferioridade de Fabiano parece comprovar a importância deste ensino e a falta que este faz. Por não ter conhecimento, por não dominar a língua do poder, Fabiano está fadado a ser sempre explorado. Para ele, palavra e conhecimento são inimigos a se temer, algo a se evitar. Sabe que a palavra não é seu ambiente, sabe que não domina essa técnica, sabe que não pode ganhar

esse jogo. Aparenta temer o conhecimento e a palavra, não apenas quando proveniente das personagens da cidade ou do patrão, mas até mesmo dos filhos:

Uma das crianças aproximou-se, perguntou-lhe qualquer coisa. Fabiano parou, franziu a testa, esperou de boca aberta a repetição da pergunta. Não percebendo o que o filho desejava, repreendeu-o. O menino estava ficando muito curioso, muito enxerido. Se continuasse assim, metido com o que não era da conta dele, como iria acabar? (RAMOS, 2001, p.20).

Em princípio, nesta passagem, a hostilidade de Fabiano à curiosidade natural do filho indica que o conhecimento abstrato e a palavra não representam importância na vida dura de um sertanejo como ele, que tenta interessar-se apenas por coisas imediatas. Depois, conclui:

[Os filhos] estavam perguntadores, insuportáveis. Fabiano dava-se bem com a ignorância. Tinha o direito de saber? Tinha? Não tinha. (...) Se aprendesse qualquer coisa, necessitaria aprender mais, e nunca ficaria satisfeito. (RAMOS, 2001, p., 22)

O mesmo fosso lingüístico que separa Fabiano do patrão também o separa dos filhos. Mais uma vez, é o conhecimento e a palavra, ou o silêncio, que determinam o fosso entre quem pode e quem não pode:

Sempre que os homens sabidos lhe diziam palavras difíceis, ele saía logrado. Sobressaltava-se escutando-as. Evidentemente só serviam para encobrir ladroeiras. Mas eram bonitas. Às vezes decorava algumas e empregava-as fora de propósito. Depois esquecia-as. Para que um pobre da laia dele usar conversa de gente rica? (RAMOS, 2001, p., 97).

Naturalmente, ao negar o conhecimento aos filhos, ao extirpar sua curiosidade de criança na raiz, Fabiano não faz mais do que perpetuar o ciclo de

exploração e ignorância que ele enxerga tão claramente e que tanto o oprime: “Os meninos eram uns brutos, como o pai. Quando crescessem, guardariam as reses de um patrão invisível, seriam pisados, maltratados”. (RAMOS, 2001, p., 98). A seca e a pobreza calam Fabiano, como se ele não tivesse direito nem a um pedaço de terra nem a linguagem, mantendo-se no silêncio que ecoa no mundo do sertão.

Marilene Felinto (2005, p. 133, 136-7) escreve no Posfácio à 97ª edição, de *Vidas Secas*:

[Fabiano e sua família] intuem que somente o domínio de uma linguagem pode levá-los a compreender a natureza hostil e a enfrentar de modo menos desigual os falantes da cidade, o patrão, a autoridade injusta do soldado que os rejeita, os oprime, os explora e humilha. (...) O desafio [da família] é decifrar o mistério dos códigos, é dominar o universo dos signos que transformam o outro (...) em poderosos seres de linguagem. A linguagem é para eles um ser tão poderoso quanto a seca.

O romance *Vidas secas* ultrapassa a língua; narrador e personagens deixam a comunicação verbal para trás. Provavelmente o mais intenso desta narrativa graciliana seja a inevitabilidade da tragédia. Parece não haver salvação para Fabiano e seus filhos. Vítimas de uma estrutura social gigantesca e ancestral, eles não têm como negociar uma situação melhor. Desde cedo, as crianças já nascem endividadas com o patrão, não possuem acesso à educação e todo futuro que podem vislumbrar é uma vida igual a do pai: “Pouco a pouco o ferro do proprietário queimava os bichos de Fabiano. E quando não tinha mais nada para vender, o sertanejo endividava-se. Ao chegar a partilha estava encalacrado, e na hora das contas davam-lhe uma ninharia”. (RAMOS, 2001, p. 92)

Na narrativa graciliana, a palavra tem papel fundamental. A protagonista, Fabiano, tem uma relação complexa, ambígua, e às vezes até hostil, com a palavra, tornando-se silêncio. A personagem demonstra dificuldade em articular

um discurso conexo para se comunicar consigo mesma, com sua família, com o mundo à sua volta e, mais especialmente, com as estruturas do poder. Segundo Lourival Holanda (1992, p. 35), “o silêncio de Fabiano expõe uma opressão: o sistema lingüístico inábil denuncia o sistema social, que sossobra.[...]. A voz do oprimido insere-se na política do silêncio, ou seja, o silenciamento, geralmente atrelado ao poder que submete, subverte e inverte a linguagem estabelecendo a concessão ou indeferimento das palavras para que saltem do silêncio e adquiram liberdade.” Fabiano não consegue usar a palavra adequadamente às suas necessidades ou aos seus anseios.

Em suma, o silêncio em *Vidas secas* não se confunde com a ausência de ruído, pois é a abolição da palavra ou da linguagem das personagens. O silêncio pode constituir a expressão paradoxal daquilo que há de resistência em Fabiano, pois há o silêncio incomunicável que caracteriza a alienação mental, e o silêncio da violência, caracterizando aqueles para os quais a linguagem e a comunicação não são possíveis.

### **1.3. O drama da comunicação sob signo do silêncio**

O romance *Vidas secas* incorpora o uso de signos desvinculados do próprio *logos*. Não se trata de configurar, nem de transfigurar a realidade por meio da palavra; pelo contrário, trata-se de transfigurar a palavra, submetendo-a ao confronto efetivo com a realidade. Ora, a narrativa graciliana destrói, no seu *logos*, os signos da narrativa e cria signos concretos próprios, ou seja, permite a apreensão concreta de existência, exprimindo-se por meio da linguagem. A linguagem passa, assim, a ser signo da existência das personagens e de sua relação com o meio e com a palavra. Para Charles Sanders Peirce (Cf. 2003, p. 46), signo pode ser compreendido como qualquer elemento que, sob certos aspectos, representa alguma coisa para outro.

O romance *Vidas secas*, portanto, trata de um confronto com a realidade. Narra o drama de uma família de retirantes que se muda de uma fazenda por causa da seca. Esta família é composta de cinco personagens. Dentre estas, destaca-se Fabiano, o pai, que assume o comando da família, durante a trajetória

da mudança, à procura de um lugar próspero. Já no primeiro capítulo, notamos o surgimento desta personagem, protagonista da trama narrativa, posto na linha de frente, em marcha lenta movimentando-se, “num silêncio grande” (RAMOS, 2001, p. 10), num ambiente hostil, sem condição nenhuma de sobrevivência:

“Arrastavam-se para lá, devagar, sinhá Vitória com o filho mais novo escanchado no quarto e o baú de folha na cabeça, Fabiano sombrio, cambaio, o aió a tiracolo, a cuia pendurada numa correia presa ao cinturão, a espingarda de pederneira no ombro. O menino mais velho e a cachorra Baleia iam atrás”.

[...] “ \_ Anda, condenado do diabo, gritou o pai. Não obtendo resultado, fustigou-o com a bainha da faca de ponta...”

Certamente esse obstáculo miúdo não era culpado, mas dificultava a marcha, e o vaqueiro precisava chegar, não sabia onde.”

[...] “E a viagem prosseguiu, mais lenta, mais arrastada, num silêncio grande. “ (RAMOS, 2001, p. 9-10)

O enredo do romance graciliano constrói-se numa perspectiva descontínua e fragmentária. Para Bakhtin (2003) a finalidade do enredo é colocar as personagens em situações que os revelem, e os levem a chocar-se entre si, de tal forma que não permaneçam no âmbito do contato interior do enredo e ultrapassem seus limites. “Os laços autênticos começam onde o enredo comum termina após cumprir sua função auxiliar” (BAKHTIN, 2003, p. 196). As ações e a relação que as personagens mantêm entre si são construídas de modo similar com natureza. Esta funciona como um dos elementos básico para a formação do enredo e, ao mesmo tempo, confere ao texto uma tonalidade poética. Esta poética, por sua vez, concorre para a criação de um espaço textual novo, solidário com a linguagem.

O procedimento da linguagem na narrativa graciliana pode ser constatado pelos os caracteres descritivos das personagens em similitude com o espaço ficcional. Esta correspondência configura a imagem deprimente e deformadora dos retirantes. Essa imagem deformadora assume maiores proporções quando o narrador evidencia suas peripécias. A onisciência do narrador sobre as

personagens permite a apresentação do vaqueiro como uma figura afoita, imponente, disposto a reagir a qualquer obstáculo que possa impedi-lo de permanecer na sua terra. Um homem de coração grosso, rude, áspero e desejoso até de matar o próprio filho:

– Anda, excomungado.

O pirralho não se mexeu, e Fabiano desejou matá-lo. Tinha o coração grosso, queria responsabilizar alguém pela sua desgraça. A seca aparecia-lhe como um fato necessário – e a obstinação da criança irritava-o. Certamente esse obstáculo miúdo não era o culpado, mas dificultava a marcha, e o vaqueiro precisava chegar, não sabia onde. (RAMOS, 2001, p. 10).

O desejo de matar o próprio filho e o “xingatório” que o sertanejo profere, constitui-se como um símbolo de sua aspereza e de resistência às forças que procuram expulsá-lo de sua terra de origem. Assim, a caracterização de Fabiano identifica-se com a definição de vaqueiro, apresentada por Luiz da Câmara Cascudo (2001, p. 718):

Pastor de gado, guarda das vacas, figura central do ciclo pastoril. Sua atividade determina-lhe o individualismo arrogante, autonomia moral, a decisão nos atos e atitudes. É o clima ideal para o contador de desafios, o cangaceiro afoito, defensor da propriedade confiada a sua coragem solitária...

Fabiano é uma personagem de natureza forte e supostamente movida pelos laços de liberdade, que a função de vaqueiro lhe proporciona. No entanto, o vaqueiro destitui-se de sua bravura, à medida que se envolve em situações de conflito. Vencido pelos seus opositores, demonstra incapacidade de reagir aos insultos do fazendeiro e do soldado amarelo: “[Fabiano] engasgou-se. A autoridade rondou por ali um instante, desejosa de puxar a questão. Não achando pretexto, avizinhou-se e plantou o salto de reiúna em cima da alpercata do vaqueiro” (RAMOS, 2001, p. 29). A intriga entre as personagens intensifica-se por

meio das presunções de Fabiano que, ao movimentar-se no espaço urbano, demonstra uma pré-indisposição para relacionar-se com as personagens da cidade.

É interessante como essa incapacidade de relacionamento entre as personagens vai se tecendo na urdidura da narrativa. Fabiano, sinhá Vitória, os meninos, até mesmo a cachorra Baleia, começam a ser focalizados em suas ações e, simultaneamente, passam a ser focalizados no seu mundo interior. Para tanto, o narrador lança mão da onisciência, intercalando a narração em terceira pessoa com o discurso indireto livre:

Fabiano tinha ido à feira da cidade comprar mantimentos [...] Fabiano percorreu as lojas, escolhendo o pano, regateando um tostão em côvado, receoso de ser enganado. Andava irresoluto, uma longa desconfiança dava-lhe gestos oblíquos. A tarde puxou o dinheiro, meio tentado, e logo se arrependeu, certo de que todos os caixeiros furtavam no preço e na medida: arrumou as notas na ponta do lenço [...] ai certificou-se novamente de que o querosene estava batizado e decidiu beber uma pinga [...] Seu Inácio trouxe a garrafa de aguardente. Fabiano virou o copo de um trago, [...] animou-se e interrogou o bodegueiro:

– Por que é que vossemecê bota água em tudo?

Seu Inácio fingiu não ouvir. E Fabiano foi-se sentar na calçada, resolvido a conversar. O vocabulário dele era pequeno, mas em horas de comunicabilidade enriquecia-se com alguma expressões de seu Tomás da Bolandeira”. (RAMOS, 2001, p. 26-27).

O narrador do romance abrange, por meio do discurso indireto livre, o discurso narrativo como um todo. A singularidade do narrador é ser citação direta de uma voz. Portanto, Fabiano vive em permanente e complexa interação com a realidade, e parece compreendê-la por meio dos sentidos. As informações que o envolvem e os sinais que a vida lhe exige permitem-lhe perceber a linguagem como um meio de sobrevivência. No entanto, não consegue transformá-la em signos porque se acha incapaz de comunicar-se: “Em horas de maluqueira

Fabiano deseja imitá-lo [seu Tomás da Bolandeira]: dizia palavras difíceis, truncando tudo, e convencia-se de que melhorava. Tolice. Via-se perfeitamente que um sujeito como ele não tinha não tinha nascido para falar certo.” (RAMOS, 2001, p. 22). Fabiano sabe que a capacidade de transformar os sinais em elementos da linguagem poderia assegurar-lhe a compreensão de importantes oportunidades no seu percurso de vida:

Seu Tomás da Bolandeira falava bem, estragava os olhos em cima dos jornais e livros, mas não sabia mandar: pedia. Esquisitice um remediado e cortês. Até o povo censurava aquelas maneiras. Mas todos obedeciam a ele. Ah! Quem disse que não obedeciam? (RAMOS, 2001, p. 22).

Trata-se de um discurso em que a transmissão da palavra interior se realiza fora do discurso pronunciado do narrador: o monólogo interior representa a imagem de uma certa “fala” de Fabiano. A elaboração desta forma de discurso é encontrada, com particular nitidez, nos momentos em que Fabiano, ao se encontrar sozinho ou em companhia de outras personagens, parece dominado por um estado psíquico emotivo. O estado de cólera e de sonho de Fabiano revela essa objetivação verbal, a cartase exigida pela sobrecarga emocional. O monólogo interior aproxima a personagem de uma forma discursiva não verbalizada: o silêncio. Estes monólogos evocam uma entoação oral no discurso, não representam a fala, mas sua escritura. Neste sentido, Todorov (2002, p. 41) define como “dialética entre a pessoalidade e a impessoalidade, entre o eu do narrador (implícito) e o ele da personagem (que pode ser um eu explícito), entre a fala e a história.” O narrador abre a mente de Fabiano e revela os pensamentos interiores dele. Para Bakhtin (2003, p. 386) o “discurso retórico argumenta do ponto de vista do terceiro: aí não participam as camadas individuais mais profundas”<sup>2</sup>. As fronteiras da retórica traçadas pelo silêncio intensificam os limites entre a palavra de Fabiano e a palavra do narrador. Daí a confirmação dialógica

---

<sup>2</sup> Em oposição ao pensamento saussuriano, que concebe a língua em sua dimensão ideal, Bakhtin centraliza suas reflexões na fala (ou discurso), que observa intimamente presa às condições de comunicação, por sua vez vinculadas às estruturas sociais.

da linguagem ou a linguagem da pré-verbalidade. Nesse sentido, o processo de transmissão da palavra de Fabiano via narrador – quer como fala, quer como discurso não pronunciado ou pensamento – atinge o ponto máximo de realização e interação como romance polifônico.

Bakhtin (2003), na análise do romance, não elabora como representação do homem que fala e discute, mas uma produção bivocalizada da imagem da linguagem, isto é, os limites da linguagem. Na obra *Vidas secas*, Fabiano não fala quase nada. Há poucas passagens da narrativa em que a personagem se manifesta por meio do discurso direto. E, quando aparece, é para insultar seus opositores. Fora disso, permanece calado o tempo todo, apenas com os pensamentos, que só conhecemos por meio do narrador. Encerra-se no silêncio, quando percebe que poderá correr alguns riscos. Conforme sentiu no momento em que “xingou” a mãe do soldado amarelo:

Alguns minutos antes não pensava em nada, mas agora suava frio e tinha lembranças insuportáveis. Era um sujeito violento, de coração perto da goela. Não, era um cabra que se arreliaava algumas vezes – e quando isto acontecia, sempre se dava mal. Naquela tarde, por exemplo, se não tivesse perdido a cabeça e xingado a mãe da autoridade, não teria dormido na cadeia depois da agüentar zinco no lombo. (RAMOS, 2001, p. 102).

Desse modo, os pensamentos de Fabiano, onde tudo pode acontecer, são traduzidos por meio das imagens. Antônio Cândido (1976, p. 58) afirma:

Em todas as artes literárias e nas que exprimem, narram ou representam um estado ou estória, a personagem constitui a ficção. No romance, a personagem pode permanecer calada bastante tempo, porque as palavras ou as imagens se encarregam de comunicar-nos os seus pensamentos ou, os seus fazeres.

Fabiano não assume responsabilidade discursiva, demonstra medo diante do poder da palavra. Fecha-se num silêncio profundo, para depois criar polêmicas

consigo mesmo. Nesta polêmica, Fabiano revela-se um ser dividido: há um Fabiano que quer ser homem, falar alto, matar o soldado amarelo, entrar no cangaço e um Fabiano que quase nada fala; é um cabra, um bicho, um fraco que aceita tudo de cabeça baixa, retido no silêncio.

Em muitas passagens do romance, encontramos essa polêmica de Fabiano com o outro que carrega dentro de si: “para que recordar vergonha? Pobre dele. Estava tão decidido que viveria sempre assim? Cabra safado, mole. Se não fosse tão fraco, entraria no cangaço e feito miséria.” (RAMOS, 2001, p. 156).

Temos aqui duas falas: a de um Fabiano covarde, que se justifica assumindo uma posição de autocomiseração e a de um que quer lutar e, por isso, cobra uma atitude de si mesmo, rejeitando o estado de apatia. Assim, a personagem mostra-se silenciosa: há um Fabiano que apresenta um raciocínio pré-lógico na vivência do seu mundo interior, e outro que apresenta certa racionalidade.

Os desejos e sentimentos de Fabiano constituem-se como elementos comprobatórios de sua presença no mundo da representação: “O que desejava... An! Esquecia-se...”. [...] “também não sabia falar. Às vezes largava nomes arrevesados, por embromação”. (RAMOS, 2001, p. 36). Mais significativo ainda é a atitude de Fabiano diante da tentativa de organização mental: “Não podia arrumar o que tinha no interior. Se pudesse...” (RAMOS, 2001, p. 36). A dificuldade de manifestação verbal de Fabiano e a conseqüente recusa pela fala deixam-se entrever por meio das constantes interferências do narrador, que revela ao leitor o universo interior das protagonistas. Esta dificuldade intensifica-se como linguagem seca, resultante da simbiose da personagem com o meio, e atinge seu máximo grau como silêncio.

É importante destacar que *Vidas secas*, antes de qualquer outro tema, enfatiza o drama da comunicação humana. Fabiano, sinhá Vitória, os meninos e a cachorra Baleia formam um grupo solidário e solitário. Por mais que os unam os laços de uma ocupação espacial comum, cada qual permanece do lado de cá de si, entregue ao desgarrado abandono. O primitivismo geral coloca à disposição

das personagens meios de sociabilidade ineficientes. Isso pode ser constatado no capítulo “Inverno”, no momento em que as personagens aparecem reunidas no grupo familiar e a nota predominante é a falta de comunicação entre eles:

A família estava reunida em torno do fogo, Fabiano sentado no pilão caído, sinhá Vitória de pernas cruzadas, as coxas servindo de travesseiro aos filhos. A cachorra Baleia, com o traseiro no chão e o resto do corpo levantado, olhava as brasas que cobriam de cinzas [...] na verdade nenhum deles prestava atenção às palavras do outro: iam exibindo as imagens que lhes viam ao espírito, e as imagens sucediam-se, deformavam, não havia meio de dominá-las.” (RAMOS, 2001, p. 63-4).

Tanto a unidade afetiva como a interação comunicativa desses seres é impossível de realizar-se. Tal impossibilidade constitui-se, assim, como elemento chave para o encadeamento do embate de Fabiano e de seus antagonistas: o soldado amarelo e o fazendeiro. A inquietação de Fabiano é enfocada como fator de perturbação, desde o momento em que foi expulso pela seca, até atingir o maior grau de dramaticidade nos momentos em que se depara com seus antagonistas:

[...] Apossara-se da casa porque não tinha onde cair morto, passara uns dias mastigando raiz de imbu e sementes de mucumã. Viera a trovoada. E com ela, o fazendeiro, que o expulsara. Fabiano fizera-se de desentendido e oferecera seus préstimos, resmungando, coçando os cotovelos, sorrindo aflito. O jeito que tinha era ficar.[...] (RAMOS, 2001, p. 19).

A figura impostora do fazendeiro aparece em cena de modo abrupto e, aparentemente, impõe-se pelo domínio da situação, em virtude da suposta inferioridade de Fabiano. Entretanto, essa aura de submissão, da qual Fabiano se reveste, assegura-lhe a certeza de que sua resistência e seu apego à vida do campo eram superiores a quaisquer obstáculos. Até mesmo, ao poder do

fazendeiro, incapaz de suportar o duro modo de vida que a seca impunha à região sertaneja. No entanto, Fabiano desdenha de todos aqueles que gozam de certo poder. Seu Tomás da Bolandeira, por exemplo, era culto, mas não possuía capacidade para suportar o período de estiagem. Em verdade, era um fraco:

Fabiano lembrou-se de seu Tomás da Bolandeira. Dos homens do sertão o mais arrasado era seu Tomás da Bolandeira. Por quê? Só se era porque lia mais. Ele, Fabiano, muitas vezes dissera: – Seu Tomás vossemecê não regula. Para que tanto papel? Quando a desgraça chegar, seu Tomás se estripa igualzinho os outros. Pois viera a seca, e o pobre velho, tão bom e tão lido, perdera tudo, andava por aí, mole. Talvez já tivesse dado o couro às varas, que pessoa como ele não podia agüentar verão puxado. (RAMOS, 2001, p. 22).

A fala de Fabiano é permeada por um sentimento de aversão às personagens possuidoras de virtudes contrárias as dele. O fazendeiro que o expulsara era um fraco, porque não resistia ao período de seca, fugia e só aparecia “junto à trovoada”, quando percebia sinais de prosperidade na fazenda. Já Seu Tomás da Bolandeira era um bom sujeito, porém apegado aos valores da cultura erudita, aos livros, por isso incapaz de suportar o modo de vida do sertão.

Fabiano manifesta superioridade em relação ao fazendeiro e a Seu Tomás da Bolandeira, pois estes não são capazes de suportar o período de seca. Assim, a condição de bicho, assumida por Fabiano, relaciona-se com a resistência, proporcionada pela própria natureza. Por isso, Fabiano desdenha e desconfia de todos que habitam na cidade, sobretudo daqueles que detêm algum tipo de poder. Sem essa força advinda da natureza, Fabiano seria reduzido a nada. Esse sentimento de aversão torna-se mais intenso no momento em que ele se depara com o soldado amarelo:

Fabiano estremeceu, chegaria à fazenda a noite fechada. Entretido com o diabo do jogo, tonto de aguardente, deixara o tempo correr. E não levava querosene, ia-se alumiar durante a semana com pedaços de facheiro. Aprumou-se, disposto a viajar outro empurrão

desequilibrado-o. voltou-se e viu ali perto o soldado amarelo, que o desafiava, a cara enferrujada, uma ruga na testa. Mexeu-se para sacudir o chapéu de couro, aquele tico de gente ia ao barro. Olhou as coisas e as pessoas em roda e mordeu a indignação. Na caatinga ele às vezes cantava de galo, mas na rua encolhia-se. (RAMOS, 2001, p. 29).

No meio da caatinga, ao encontrar o soldado amarelo, Fabiano sente-se superior. Agora quem detém poder é ele, Fabiano, enquanto o soldado amarelo é um “pingo de gente”:

Fabiano pregou nele os olhos ensangüentados, meteu o facão na bainha. Podia matá-lo com as unhas. Lembrou-se da surra que levara e da noite passada na cadeia. Sim senhor. Aquilo ganhava dinheiro para maltratar as criaturas inofensivas. Estava certo? O rosto de Fabiano contraía-se, medonho, mas feio que um focinho. Hem? Estava certo? Bulir com as pessoas que não fazem mal a ninguém. Por quê? Sufocava-se, as rugas da testa aprofundavam-se, os olhos azuis abriam-se demais, numa interrogação dolorosa. (RAMOS, 2001, p. 101).

Fabiano poderia facilmente matar o soldado amarelo que tanto mal lhe causara: surpreende-o apequenado, perdido na caatinga. Fabiano, ereto e armado de facão, é o dominador; o soldado amarelo, curvado, escondido, batendo os dentes de medo, é o dominado. Essa percepção nova abala a estereotipia de Fabiano, levando-o a sujeitar-se às regras indispensáveis à permanência naquele mundo: “A princípio, o vaqueiro não compreendeu nada... De repente notou que aquilo era um homem e, coisa mais grave, uma autoridade” (RAMOS, 2001, p. 100). Fabiano, destituído de sua bravura, curva-se diante do soldado amarelo e, com isso, reitera o autoritarismo do governo por meio de um estereótipo tautológico:

Vendo-o *acanalhado* e *ordeiro*, o soldado ganhou *coragem*, *avançou*, pisou *firme*, perguntou o caminho. E Fabiano tirou o chapéu:

– *Governo é governo.*<sup>3</sup>

Tirou o chapéu de couro, curvou-se e ensinou o caminho ao soldado amarelo (RAMOS, 2001, p. 135)

Há uma interação total entre as condições do espaço e o discurso lingüístico, Fabiano reitera o autoritarismo do governo. Desse modo, a linguagem serve para preencher o vazio gerado por uma situação nova, não correspondente aos quadros mentais e estereotipados pelas ações de Fabiano. Ao invés de vingança, a personagem encerra-se no mesmo silêncio de quando fora preso: “estirava o beijo e rosnava.” (RAMOS, 2001, p. 105). Demonstra uma atitude de superioridade em relação ao soldado amarelo apenas pela força física, e não verbal; falta-lhe o conhecimento das palavras. Fabiano não expressa verbalmente os seus sentimentos de vingança, mas estes ficam embutidos em seus pensamentos, os quais somente são conhecidos nos monólogos:

[Fabiano] tinha medo e repetia que estava em perigo, mas isto lhe pareceu tão absurdo. Medo daquilo? Nunca vira uma pessoa tremer tanto assim. Cachorro. Ele não era o dunga na cidade? Não pisava os pés dos matutos, na feira? Não botava gente na cadeia? Sem-vergonha, mofino. (RAMOS, 2001, p. 100-01)

A tessitura da narrativa graciliana permeia-se por uma densa ambigüidade discursiva, que se perfaz pela fusão das categorias espaço/tempo, bem como pela aproximação dialética entre o narrador e as personagens. A rigorosa ordem, pela qual passam esses elementos narrativos, mostra o silêncio das personagens. A linguagem, entretanto, é produzida, quer nos valores lingüísticos, quer na arte da composição.

---

<sup>3</sup> Grifos nossos.

#### 1.4. Linguagem/realidade

O romance *Vidas secas* aciona o mecanismo do imaginário. A linguagem da narrativa demonstra conseqüência ou desdobramento inevitável desse modo específico. Por isso, não obriga qualquer compreensão simplificada do real. Nem mesmo pode admitir o real fora de sua tensão dialética, fora de sua inarredável organização existencial, porque este real revela-se poético, dinâmico e contínuo num fazer-se, num permanente vir-a-ser. O real, representado na narrativa graciliana, desvela-se na linguagem verbal, a qual caracteriza uma desrealização da realidade ao transformá-la em signos-símbolos<sup>4</sup>. A mimese poética desfaz-se e atinge o espaço da universalidade. Como há sempre o perigo de desarticulações na totalidade do real, ele tanto mais é quanto mais supera ou integra os conflitos dos elementos contrastantes. Para isso, a realidade não abre mão da idealidade na narrativa, uma vez que essas duas formas de experiência humana estão inevitavelmente sustentadas pelo pacto solidário que entre elas existe e as faz existir. A narrativa graciliana, portanto, parte da realidade para recriar uma realidade. Mas este vínculo da narrativa não pode converter-se num cerceamento, em razão da correspondência com a realidade, aqui entendida no seu sentido físico, fotográfico e fechado. Esta realidade física recebe da organização formal da narrativa novo alento e inédito perfil; pela circunstância mesma de que não existem isoladamente, já que retiram da estrutura da linguagem sua força e sua vida. Essa estrutura, vitalizada por suas forças intermediárias, é sempre mais do que sensibilidade e idealidade.

Em *Vidas secas* há um interessante movimento não “complementarizável”, do geral para o particular e do particular para o geral. Aquela particularidade individualizada que é, em todos os níveis, a obra literária, tanto em sua interioridade, como linguagem, quanto em suas relações exteriores com a história e a historicidade. Inscreve-se sempre num espaço de realidade maior, que a generaliza. Os modelos mais gerais no romance graciliano particularizam-se,

---

<sup>4</sup> Cf. Alfredo Bosi (2004, p. 72) “A voz abre caminho para que se dê uma nova presença dos seres: a re-presentação do mundo sob as espécies de significados que o espírito descola do objeto. A voz produz, no lugar da coisa, um fantasma sonoro, a palavra.”

diferentemente do modo pelo qual se particularizam no mundo natural, neste pela reprodução, naquele pela criação.

Logo, *Vidas secas* revela característica material que a diferencia de uma pura e desmaterializada construção mental, visto que é uma construção na esfera da linguagem, que pode, inclusive, ser acionada sonoramente<sup>5</sup>. Esta noção é indispensável para apreender o que o romance possui de físico e de material, pois em parte, pelo menos, resulta de um movimento que participa desta natureza:

Sinhá Vitória percebeu-lhe a inquietação [de Fabiano] na cara torturada e levantou-se também, acordou os filhos, arrumou os picuás. [...] Chegariam lá antes da noite, beberiam, descansariam, continuariam a viagem com o luar. Tudo isso era duvidoso, mas adquiria consistência. (RAMOS, 2001, p. 125)

A frágil consciência da simbiose não-verbal de Fabiano e sinhá Vitória, embaciada pela modelagem lingüística, faz o leitor perceber toda uma estrutura construída pela estereotipia da percepção: movimentos, espaços, distância, gestos, objetos. A percepção de sinhá Vitória realiza-se pela captura da simbiose não-verbal, a qual produz um discurso na dimensão não-verbal. Com efeito, não é por códigos verbais que o universo das personagens é dominado; a repressão já é exercida na dimensão do próprio espaço que habitam. Por conseguinte, constata-se uma permutação entre o real e o ficcional. A língua reproduz, modela e fabrica a realidade. O ficcional, portanto, sofre um deslocamento na narrativa, permanecendo para fora do discurso, no próprio real, e o real passa a corresponder ao real feito em palavras, linguagem, metamorfoseado em poesia: “[Fabiano] resmungava, rezingava, numa aflição, tentando espichar os recursos minguidos, engasgava-se, engolia em seco” (RAMOS, 2001, p. 92).

Por conseguinte, a linguagem da narrativa graciliana não representa só reflexo, reprodução ou reiteração da realidade. Ela desenvolve uma ação dialógica e criativa, porque recolhe fragmentos verbais da realidade e até finge copiar essa

---

<sup>5</sup> Segundo Alfredo Bosi (2004, p. 136), “o discurso poético, enquanto tecidos de sons, vive um regime de ciclos”. O discurso poético move inconscientemente o princípio vital da natureza. O tempo da forma verbal em *Vidas Secas*, por exemplo, reproduz em si o eterno retorno do tempo e da poesia.

realidade. A linguagem subverte a si mesma, subverte a percepção; entretanto, o romance graciliano reflete, na subversão de uma frase, por exemplo, a percepção da referente personagem: “[Fabiano] olhou as cédulas arrumadas na palma, os níqueis e as pratas, suspirou, mordeu os beiços”. (RAMOS, 2001, p. 95). Para chegar a essa subversão, seria preciso cultivar a *função poética* da linguagem já consagrada por Jakobson (2003). A criação intencional da realidade é evidenciada por meio do signo do silêncio. Logo, a linguagem na obra *Vidas secas* retrata a estereotipia das personagens pela função poética e representa a relação conflituosa e dialética da prática de linguagem das personagens. No conflito pelo conhecimento e pelo domínio da palavra, a linguagem criativa e poética desmonta, denuncia a realidade e revela o silêncio que perpassa todo o discurso: o silêncio das personagens, o silêncio da natureza, o silêncio do sertão.

No processo de construção como ato criador, encontra-se, na narrativa graciliana, a mais pura tradição literária, um sentido de verossimilhança, de representação semântica e externa, aproximando-se o mais possível de uma linguagem denotativa e oferecendo a ilusão (compartilhada conscientemente com o leitor) de que se está mesmo refletindo a realidade. É certo que, noutros momentos, o verossímil da respectiva narrativa faz-se interno, apoiando-se na lógica da sintaxe e inscrevendo-se nas convenções da obra de ficção. O leitor sabe que penetra num universo imaginário, cujo verossímil, puramente textual, é capaz de justificar todos os tipos de narrativas fantásticas, mágicas e absurdas. A verdade da ficção perde, nesses casos, sua simetria com a realidade e com a verdade histórica e passa a concordar internamente com a lógica própria e analógica. Estabelece-se um paradoxo responsável pelo fato de a substância artística ganhar ou perder a sua independência, segundo o grau de competência, de ousadia e de virtuosidade do criador. Isto se refere à tensão entre o real e sua recriação, perfeitamente integrados na obra *Vidas secas*, de modo a produzir uma imagem significativa do real.

A consciência majorada da brecha entre mundo e linguagem fica, em parte, pelo menos, sanada pela concepção da narrativa *Vidas secas*, como saída para reingresso modificado dos sujeitos (autores e leitores) no âmbito da realidade. A

respectiva obra salta continuamente do particular da concretude para a generalidade do discurso, salta também da abstração de tudo que ainda não é linguagem para a concretude da linguagem. Uma vez que a obra literária é um permanente retorno ao que está fora dela e ao que nela própria está.

Assim, como qualquer traço da natureza ligado à função, a obra graciliana favorece um regressar mais integrado à realidade, representando uma tomada de consciência que a torna mais real e possibilita a sua alteração pelas forças criativas da linguagem. Esse reaparecer da realidade em *Vidas secas* é, na verdade, o seu surgimento.

O despertar da realidade neste romance graciliano incide, como qualquer outro aspecto de sua natureza, sobre a utilização de recursos técnicos da representação, variáveis e adequados ao momento histórico. Trata-se, em última análise, da representação da realidade. Essa variação natural de procedimentos acaba por abolir a dicotomia entre realismo e anti-realismo. As fronteiras entre o real e o representado são tênues, visto que o discurso literário possui sua própria realidade: a literatura.

A desordem da realidade no discurso da obra *Vidas secas* visa a uma ordenação efetivamente mais orgânica da mesma. Neste aspecto, qualquer processo que, em primeira instância, possa parecer um afastamento da realidade – distorção, nuançamento, realce, apagamento, macroscopia e detalhamento – dificulta a sua captação e acaba por compensar amplamente essa dificuldade, produzindo uma percepção mais aguçada da mesma. Tais procedimentos permitem que a realidade apareça sob uma outra luz porque ela permanecia invisível, à custa de cânones específicos, tanto estabelecidos pela obra, quanto pela tendência literária. Evidentemente, em *Vidas secas*, trata-se de criar um tropeço para a percepção, de modo a causar, no final do processo, o desvelamento da realidade.

A obra *Vidas secas* apresenta a resistência das personagens à linguagem. Esta reação contra a linguagem manifesta-se em consonância com a situação de precariedade de vida das personagens. As reações das personagens, mesmo de

ordem física, cristalizam-se em *topói* literários<sup>6</sup> e são, freqüentemente, analisadas em depoimentos de escritores. (Cf. COWLEY, 1968, p. 279). O drama da aquisição da linguagem (Cf. DELEUZE, 1974, P. 191-99) não termina nunca, tanto no plano ontogenético, quanto filogenético. Não se pode mesmo falar de uma linguagem adquirida, mas sempre por adquirir. Mesmo a mais articulada, justamente por este excesso de articulação, começa a se quebrar<sup>7</sup>, mantém algo de afonia original, também no seu término, como um grão de desordem e de caos, para induzir a um novo início. Como a linguagem é sempre linguagem por adquirir, a elaboração da obra *Vidas secas* revela manter uma analogia constante com a paixão, a aquisição da linguagem pelo homem e pela criança em particular.

Enfim, as estratégias utilizadas pelo escritor para confrontação com essa problemática parecem ser de dois tipos distintos e opostos, mas não excludentes; uma de obliteração e outra de liberação. Tais estratégias mostram o nascimento da obra *Vidas secas*, reveladora do colapso de resistências e de habilidosos recalcamientos lingüísticos. Não se pode concordar, na íntegra, com Freud quando associa a “intensa capacidade de sublimação” do artista a “determinado grau de frouxidão nas repressões”. (FREUD, 1976, p. 419-39). A presença do discurso na obra *Vidas Secas* representa o recalcamiento de um certo tipo de conflito da personagem com a linguagem e a decisão, parcial pelo menos, desse conflito. A presença de uma estratégia de obliteração predomina na obra graciliana e transforma o conflito da linguagem numa relação exacerbada. Uma estratégia de liberação prevalece no narrador, cujo discurso demonstra ser a expressão permanente desse conflito.

### 1.5. A linguagem do silêncio como recusa da mimese

O paradoxo essencial da obra *Vidas secas*, em relação ao qual se mantém elusiva, é o de que a imagem se faz mais real do que o real, ou no próprio real. A linguagem utilizada produz o silêncio, aprimora as relações entre o real e a

<sup>6</sup> Essas reações de caráter físico acompanham abalos de outra ordem e mantêm fortes analogias com a produção discursiva, podem ser observados no conjunto da obra de outros escritores, como a de Clarice Lispector, por exemplo, em que são expressas, sobretudo, através de vômitos e dores.

<sup>7</sup> É o que ocorre na conclusão da obra de Clarice Lispector, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, quando o máximo de articulação acaba, finalmente, por produzir a sua desarticulação.

narrativa, ora representando um, ora outro como englobante ou como englobado. Isto desloca continuamente a questão da origem da narrativa, ora colocada no discurso, ora na realidade.

O movimento nadificador da narrativa graciliana encontra-se na origem da linguagem, quando o narrador sugere uma idéia de objetividade: “Como não sabia falar direito, o menino balbuciava expressões complicadas, repetia as sílabas, imitava os berros dos animais, o barulho do vento, o som dos galhos que rangiam na caatinga... Agora tinha tido a idéia de aprender uma palavra” (RAMOS, 2001, p. 59). A separação da linguagem ocorre a partir de uma situação traumática e alarmante, que encontra analogias em outras situações do mesmo tipo, como a separação da criança do ventre materno, do seio materno, o próprio drama da aquisição da linguagem infantil (Cf. DELEUZE, 1974, p. 191-199). Esse quadro confere uma alta voltagem emocional à linguagem na narrativa graciliana e a torna poética. A linguagem, em sua origem, é poética e como tal restabelece continuamente as condições e as características de uma linguagem originária.

Como poética, torna-se linguagem desviada, porque se desvia do uso convencional. A desagregação da linguagem na narrativa graciliana revela a possibilidade de uma interpretação do mito de Babel, passa a valer pelo caráter vazio e inarticulado da linguagem que desvia e instrumentaliza o discurso. O narrador mostra o referido mito na obra *Vidas secas* por meio da personagem:

[Fabiano] Ouviu o falatório desconexo do bêbedo, caiu numa indecisão dolorosa. Ele também dizia palavras sem sentido, conversa à toa. Mas irou-se com a comparação, deu marradas na parede. Era bruto, sim senhor, nunca havia aprendido, não sabia explicar-se. (RAMOS, 2001, p. 36)

O narrador joga com a linguagem, desestabilizando as forças da trivialização e do código utilizado pelo senso comum. O jogo em que se engaja o narrador de *Vidas secas* significa a força de envolver-se com o código e com seus signos, sem destruí-los. Segundo Barthes (1971), a literatura assume, nesse jogo, o poder de tirar o poder da língua, tirando a vida da vida. A literatura reconhece o

poder dos mecanismos de intercâmbio social, pertencentes ao Estado, nas opiniões correntes, nos espetáculos, nos jogos, nos esportes, nas informações e nas relações familiares privadas. Em razão de sua força desrealizadora, a literatura logra alcançar o *status* de construtora de um outro sistema que, diferentemente do senso comum, não oprime nem prende a todos numa rede de regras a serem obedecidas. Para Barthes (1971), a literatura é, por essência, uma trapaça salutar das regras viabilizadoras da compreensão do real, em que a evolução da linguagem desvela o mundo em constante reflexão. Logo, a narrativa graciliana favorece a característica principal do aflorar da linguagem contra as forças de representação que constituem o jogo de regras sociais intercambiadas, entendidas como simulacro. A língua que a narrativa constrói obedece a regras, esconde significados e estabelece-se como significantes do que não é. Nesta perspectiva, a narrativa graciliana como prática de desrealização do real, liberta e desinstitui o mecanismo do simulacro. Nesta função utópica e contraditória de alcance e desrealização do real, *Vidas secas* inscreve-se como faculdade humana de re-criação.

Em primeira fase de recusa voluntária da mímese, no século XIX, predominou o caráter fragmentário e por isso enigmático da obra de arte. Nesse sentido, negando-se à harmonia morfológica do acabamento, *Vidas secas*, portanto, nega o mito de Babel, segundo o qual a realidade apresenta também um sentido transcendente, acabado e harmônico. (Cf. PIMENTA, 1978, p. 78)

Por conseguinte, a realidade poética em *Vidas Secas* realiza-se em contigüidade com o movimento decriador da linguagem, no sentido de representar o real não apenas em seus contornos, mas também em sua essencialidade. A narrativa revela a representação do real em sua essencialidade por intermédio da linguagem artística. O efeito nadificador da mímese incide tanto sobre as personagens e o narrador, quanto sobre os seus demais elementos como o tempo, o espaço a linguagem.

Para cabalmente abranger a totalidade do movimento mimético em *Vidas secas* é necessário observar-se que do ponto de vista da natureza da narrativa a nadificação do real torna-o mais real e poético, desobjetivando-o. Não se trata de

perder o real. Entretanto, por meio de um risco calculado e de uma quase-perda, o próprio ato lingüístico da narrativa ganha e, do real toma posse, interiorizando-o também no silêncio pregnante de linguagem, obtido pelo *logos-linguagem*, que sucede a esse ato.

Com efeito, entre o real e a linguagem na obra graciliana estabelece-se um espaço no qual o real jaz pulverizado no silêncio. Esse real restaurado, recriado como pela primeira vez, é o real poético. Devemos entendê-lo tanto em simbiose quanto apartado da realidade: “Fabiano estava silencioso, olhando as imagens e as velas acesas, constrangido na roupa nova, o pescoço esticado, pisando em brasas” (RAMOS, 2001, p. 75). Por meio da personagem Fabiano, o horizonte estético afasta-se e nega-se em relação ao sentido desejado pela totalidade, a todo e qualquer sentido passível de integração e, finalmente, a todo e qualquer sentido, até atingir um limite de recusa que só pode ser o *silêncio*. Este representa, por sua vez, a recusa integral dos últimos restos da mímese. Como linguagem, *Vidas secas* revela a realidade empírica, por meio do narrador. A situação do discurso do narrador imita e acentua a situação das personagens, cuja realidade fragmenta-se por intermédio da linguagem. Essa realidade parece, contudo, exacerbada na narrativa graciliana, em virtude da consciência do perdedor da linguagem. Em verdade, por meio desta realidade, um mundo é perdido e outro ganho.

Em *Vidas secas*, a recusa do silêncio mimético revela-se, em suma, como atitude ante a idéia de qualquer representação do mundo, pois para essa realidade dura, brusca e seca, na qual as personagens estão inseridas, a melhor representação é o silêncio. Como elucidava Sartre: “Calar-se não é ser mudo, é recusar falar, portanto falar ainda.” (apud VERGEZ, 1976, p. 414).

## CAPÍTULO II – A POÉTICA DO SILÊNCIO

### 2.1. A nova retórica da resistência

#### 2.1.1. A consciência lingüística na construção ficcional

A construção ficcional da obra *Vidas secas* oferece motivos para se pensar a realidade da linguagem e suas implicações na inserção das personagens – aí incluídas as identidades derivadas da percepção do narrador e delas mesmas, por meio dos monólogos – bem como a extensão do universo que elas conseguem abranger.

A história é uma só, um só drama. O de uma família de retirantes perambulando constantemente por causa da seca: Fabiano, sinhá Vitória, os dois meninos e a cachorra Baleia. Nesse pequeno mundo pesa um grande silêncio, visto que falta o vento que traz a chuva, faltam palavras para assegurar maior realidade a essas vidas, difusamente humanas e consumidas pelo mister extenuante de sobreviver. A gestualidade preenche as lacunas para agregar algum sentido à comunicação rudimentar entre os membros deste pequeno grupo. O sentido da visão assume grande importância nesse contexto. Sobretudo pelos olhos ocorre a apreensão do mundo ao redor. Quando as personagens expressam-se, comunicam-se por expressões e gestos captados por meio do olhar. O único vivente que compreendia Fabiano era sinhá Vitória. Ele nem precisava falar, bastavam os gestos: “... os recursos de expressão eram minguados”. (RAMOS, 2001, p. 64) Por isso, “Fabiano quando estava de bom humor... esfregava as mãos”. (RAMOS, 2001, p. 65) Quando estavam todos reunidos “tentavam remediar a deficiência falando alto”. (RAMOS, 2001, p. 64) Mesmo as crianças (o menino mais velho e o mais novo) não entendem bem uma história que o pai conta, porque não lhe vêem o rosto:

Fabiano tornou a esfregar as mãos e iniciou uma história bastante confusa, mas como só estavam iluminadas as alpercatas dele, o gesto passou despercebido. O menino mais velho abriu os ouvidos, atento. Se pudesse ver o rosto do pai, compreenderia talvez uma parte da narração (RAMOS, 2001, p. 64)

A expressão poética revelada por Fabiano constitui-se memória porque está relacionada diretamente com a voz e os gestos. Seus recursos de linguagem mostram-se minguados, por isso ele transmite uma história compreendida somente por meio dos gestos. A *performance* oral de Fabiano realiza-se entre a fala e o gesto; a memória é, portanto, o espaço da virtualidade, a partir deste espaço a palavra poética manifesta a sua relação, ao mesmo tempo em que se apresenta como única:

[Fabiano] estava convencido de que todos os habitantes da cidade eram ruins. Mordeu os beiços. Não poderia dizer semelhante coisa. Por falta menor agüentara facão e dormira na cadeia. Ora, o soldado amarelo... Sacudiu a cabeça, livrou-se da recordação desagradável e procurou uma cara amiga na multidão. (RAMOS, 2001, p. 76)

A rememoração de Fabiano manifesta-se como voz e mostra-se capaz de produzir registros visuais. Sua memória explora imagens e situações que ficaram anteriormente registradas. Ao condicionar a lembrança à capacidade de visualizar o lugar e os acontecimentos, Fabiano revela a linguagem da pré-verbalidade. A palavra vocalizada por meio da memória torna-se voz da personagem. Uma vez que a protagonista não emite nenhuma palavra, tudo se encontra em sua memória. Desse modo, o leitor somente toma conhecimento da voz de Fabiano por meio dos monólogos expressos pelo narrador – o artesão da comunicação verbal. Com isso, o trânsito da voz configura-se domínio do narrador, que mostra os pensamentos e a voz interior de Fabiano. Zumthor (Cf. 1993, p. 160) denomina este procedimento de “movência”, ou seja, “uma série aberta de manifestações variáveis de um arquétipo”, tornando-se única na *performance* oral silenciosa de Fabiano. As manifestações provindas da memória de Fabiano revelam “as

virtualidades preexistentes de toda a produção textual” (ZHUMTHOR, 1993, p. 161-3). Neste aspecto, a memória de Fabiano é o espaço privilegiado desta virtualidade em que a palavra poética manifesta-se como linguagem pré-verbal:

Agora não criava porco e queria ver o tipo da prefeitura cobrar dele imposto e multa. Arrancavam-lhe a camisa do corpo e ainda por cima davam-lhe facão e cadeia. Pois não trabalharia mais, ia descansar.

Talvez não fosse. Interrompeu o monólogo e levou uma eternidade contanto e recontando mentalmente o dinheiro. (RAMOS, 2001, p. 97)

A definição de palavra poética como memória vocalizada e, por conseguinte, como citação, mediada pelo discurso interior, reporta-se à teoria de P. Zumthor (1993). A memória de Fabiano mostra-se como espaço virtual da voz e dimensiona o discurso interior, pleno de palavras, como espaço individual, embora dialógico.

As personagens vivem num mundo concreto dos objetos, dos seres e dos fenômenos reais. Desse modo, pela via da linguagem verbal, as palavras, representantes desses objetos de existência concreta, do mundo real e da vida cotidiana das personagens geram um entendimento mais nítido. Tanto Fabiano como a família somente entendem o mundo dos objetos e das sensações, revelado por meio da voz do narrador.

Nessa perspectiva, a família apresenta uma forte identificação com o ambiente natural, hostil na maior parte do tempo, mas seguro, porque conhecido. Na verdade, ela não deseja viver num outro espaço, apenas quer condições para ali permanecer. Bastaria o termino da chuva para seus sonhos serem atendidos. O maior drama desta família é a vida nômade, a constante necessidade de mudar para fugir da seca e, conseqüentemente, da morte. Transplantar suas raízes para outra terra, significa recomeçar sempre.

Fabiano, um ser confuso e solitário, atrapalha-se com as palavras. Quando as utiliza nas relações indispensáveis com outras personagens, prejudica-se sempre:

Fabiano também não sabia falar. Às vezes largava nomes arrevesados, por embromação. Via perfeitamente que tudo era besteira. Não podia arrumar o que tinha no interior. Se pudesse... Ah! Se pudesse, atacaria os soldados amarelos que espancam as criaturas inofensivas. (RAMOS, 2001, p. 36)

Fabiano percebe a existência de dois mundos – o da natureza, dos objetos e o da cultura, dos fatos sociais – que ele não consegue conciliar. No primeiro, sente-se forte e, de certo modo, à vontade; no outro, sente-se fraco, impotente, inferior, desprotegido, à mercê das forças que o esmagam: “Vivia agarrado aos bichos... Nunca vira escola. Por isso não conseguia defender-se, botar as coisas nos seus lugares.” (RAMOS, 2001, p. 36). A personagem vive em conflito. Na busca de sua identidade tenta integrar-se ora à natureza, ora ao grupo das personagens consideradas opositoras. Essa ambivalência decorre, sobretudo, de sua marginalização: tanto a natureza como as personagens citadinas o rejeitam:

Um perigo entrar na bodega. Estava com desejo de beber um, quarteirão de cachaça, mas lembrava-se da última visita feita à venda de seu Inácio. Se não tivesse tido a idéia de beber, não lhe haveria sucedido aquele desastre. Nem podia tomar uma pinga descansado. Bem. Ia voltar para casa e dormir. (RAMOS, 2001, p. 98)

A memória de Fabiano mostra-se como parte da retórica voltada para as técnicas por meio das quais as imagens e lugares fixam-se no espaço interior da mente. A memória prudente integradora da esfera da racionalidade e da reminiscência que, segundo Aristóteles (1998) é uma manifestação intelectual. Na memória de Fabiano coexistem imagem e voz como “um espelho mágico onde a imagem não se apaga, mesmo depois de passada” (ZUMTHOR, 1987, 155). Neste aspecto, Fabiano, em termos de comportamento, identifica-se com o mundo das coisas concretas. A sua linguagem interior impõe limites estreitos à organização do seu pensamento. No entanto, ele percebe que a linguagem distingue o homem dos bichos: “Vivia preso como um novilho amarrado ao mourão, suportando ferro quente. Se não fosse isso, um soldado amarelo não lhe

pisava o pé não.”(RAMOS, 2001, p. 37). Assim, Fabiano comunica seus pensamentos por meio da memória. Percebe a linguagem como um fator importante para a conquista de espaço sabe também que ela se conecta ao desenvolvimento da capacidade intelectual própria do homem. Para que essa faculdade desenvolva-se é necessário o conhecimento da organização do sistema lingüístico, via meio social. O modo de vida de Fabiano encontra correspondência na cultura do isolamento do sujeito que, mais afastado dos lugares onde circulam os discursos, reduz a possibilidade de desenvolver a linguagem. Isto provoca uma tensão dialética, ou seja, uma força o impulsiona a identificar-se com o mundo animal, onde se sente como elemento superior: “Vivia longe dos homens, só se dava bem com os animais... Montado, confundia-se com o cavalo, grudava-se a ele. Falava uma linguagem cantada, monossilábica e gutural, que o companheiro entendia.” (RAMOS, 2001, p. 19).

À medida que Fabiano nega sua fraqueza como personagem do campo, também manifesta sua revolta contra as personagens citadinas que não reconhecem a humanidade dele. Contudo, entre a afirmação e a negação dessa humanidade, Fabiano é apresentado como um ser ambíguo; ora destituído das faculdades intelectuais, ora dotado de intensa sensibilidade, astucioso, capaz de observar o mundo que o cerca e de modificá-lo pelo poder da reflexão. Por não dominar a linguagem verbal, ele resiste ao confronto lingüístico com seus antagonistas, para evitar o desequilíbrio e, com isso, o fracasso:

Às vezes utilizava nas relações com as pessoas a mesma língua com que se dirigia aos brutos – exclamações, onomatopéias. Na verdade falava pouco. Admirava as palavras compridas e difíceis da gente da cidade, tentava reproduzir algumas, em vão, mas sabia que elas eram inúteis e talvez perigosas.” (RAMOS, 2001, p. 20)

Fabiano admira a fala bonita dos homens da cidade, como demonstração do respeito das pessoas humildes à forma culta da linguagem. Por vezes imita algumas palavras desse falar culto, mas percebe a inutilidade disso dentro do mundo em que vive. Acostumado a falar pouco e mal, constata o perigo desse

falar difícil que ele não domina. Por isso, Fabiano se cala, emudece. Prepondera o silêncio absoluto equivalente ao da natureza seca que o rodeia. A propósito, Fabiano vive em função da natureza, do conhecido e do familiar. Enquanto esse espaço restrito em que vive a protagonista exige aptidões necessárias à sobrevivência, como a força e a resistência física, o espaço citadino exige aptidões intelectuais. A diferença entre esses espaços desafia a compreensão de Fabiano, causa-lhe confusão e revolta, geradoras de um sentimento de inferioridade, frente à personagem urbana. Consciente das injustiças de que é vítima, Fabiano não se defende ao longo da narrativa e percebe que pertence a uma *casta* inferior cujos valores, como dignidade e respeito, não são reconhecidos.

A solidão e o isolamento de Fabiano e sua família repete-se no âmbito doméstico, onde a comunicação verbal entre os elementos do grupo apóia-se em exclamações, palavras isoladas e frases pouco compreensíveis. Nesse contexto de isolamento e de interação precária, o traço de união é a miséria, destino comum dos retirantes:

Sinhá Vitória tinha amanhecido nos seus azeites. Fora de propósito dissera ao marido umas inconveniências a respeito da cama de varas. Fabiano, que não esperava semelhante desatino, apenas grunhira: – “Hum! hum! (RAMOS, 2001, p. 40)

Fabiano sonha com um mundo onde ele possa ser um homem e não um “bicho”. Tenta, pela repetição, convencer-se de que é um bicho – “Você é um bicho, Fabiano, - Um bicho, Fabiano” (RAMOS, 2001, p. 20 e 21), numa tentativa de inibir uma aspiração à condição de homem e reafirmar a sua força. Fabiano vê-se como um bicho, uma coisa. Configura-se como personagem próxima da rudeza física dos animais, por isso, sente-se melhor entre eles. Essa forma de evitar conflitos é mais uma manifestação da importância da linguagem como elemento capaz de influenciar o homem.

O discurso direto revela o desempenho lingüístico de Fabiano; sua dificuldade em articular as palavras ao estruturar frases. Isto demonstra o

problema da abstração: ele só entende e apreende signos com referentes concretos, visíveis e palpáveis. Quando tenta estabelecer uma comunicação, geralmente ocorre um desencontro, em que o conteúdo e a forma fragmentam-se. Desse modo, a personagem não consegue expressar satisfatoriamente aquilo que pensa, vê e sente. Para Jakobson (2003, p. 37): “falar implica a seleção de certas entidades lingüísticas e sua combinação em unidades lingüísticas de mais alto grau de complexidade... quem fala seleciona palavras e as combina em frases, de acordo com o sistema sintático da língua que utiliza”. Assim, o falante de uma língua não está livre da escolha de palavras: a seleção deve ser feita a partir do repertório verbal daquele que vai emitir a mensagem. O narrador aproxima-se do ato da fala quando troca informações com o leitor; aquele que fala e aquele que escuta devem possuir um “fichário de representações pré-fabricadas” (JAKOBSON, 2003, p. 37).

Nesse sentido, Fabiano como falante nativo apresenta limitação lingüística. Entretanto, demonstra uma percepção aguçada da importância da linguagem para a convivência e para o conhecimento de mundo. Desta forma, a interdependência entre pensamento e linguagem evidencia a incapacidade de Fabiano em organizar o seu universo mental. Uma vez que o pensamento processa-se pela linguagem, a expressão verbal dele processa-se por meio de uma seqüência, de uma cadeia sintagmática em que cada elemento ocupa o seu lugar. Isto explica como as imagens, as impressões e as sensações sobrepõem-se na mente de Fabiano. A incapacidade de organização mental gera um estado permanente de confusão. Mas isso não impede a personagem de perceber que toda sua limitação mental decorre da limitação de seus recursos lingüísticos e, portanto, o domínio da linguagem romperia a tensão, promotora da perda de sua identidade:

[Fabiano] lançava o desafio numa fala atrapalhada, com o vago receio de ser ouvido. [...] Depois de muitos berros, supôs que havia ali perto homens escondidos, com medo dele. Insultou-os:

– Cambada de...

Parou agoniado... sem atinar com a palavra. Cambada de quê? Tinha o nome debaixo da língua. E a língua engrossava, perra.

Fabiano não consegue defender-se, gritar por seus direitos mais elementares. Nesse plano, o papagaio é um símbolo muito triste no romance, por encarnar o desempenho lingüístico de Fabiano, totalmente ineficaz, inútil e mudo. Desempenho este marcado pela incapacidade de Fabiano de compreender as regras lingüísticas que lhe assegurariam a competência de produzir um discurso pertinente com uma realidade nova. A personagem limita-se a repetir seqüências lingüísticas, sem a menor noção de seu significado. Restringe-se a frases feitas, palavras cujo sentido desconhece. Sua produção lingüística realiza-se nos limites do que a língua possui de mais geral. Predominam no seu discurso frases curtas e incompletas: “Esses capetas têm idéias...”; “Cambada de...” (RAMOS, 2001, p.78).

O sintagma também é raro na fala da família sertaneja. Esta realiza sua comunicação no paradigma onde as frases se reduzem à palavra que, quase sempre, alterna-se com interjeições e exclamações:

Não era propriamente conversa: eram frases soltas, espaçadas, com repetições e incongruências. Às vezes uma interjeição gutural dava energia ao discurso ambíguo. Na verdade nenhum deles prestava atenção às palavras do outro: iam exibindo as imagens que lhes vinham ao espírito, e as imagens sucediam-se, deformavam-se, não havia meio de dominá-las. Como os recursos de expressão eram minguados, tentavam remediar a deficiência falando alto. (RAMOS, 2001, p. 63-64).

No vocabulário elementar de Fabiano, os impropérios ocupam lugar de destaque: *capetas, safado, condenado do diabo, escarro de gente, mofino, inferno, ladrões, ladroeira, cambada de cachorros, preguiçosos, faladores, miseráveis, pestes, excomungados*. Palavras como “Pestes”; “Miseráveis” (RAMOS, 2001, p. 112) são mais freqüentes, por isso, indicam que, mesmo no domínio do *xingamento*, em que se esperaria uma variação maior, em razão da explosão da carga emocional, vocabulário da personagem é igualmente restrito.

Os elementos abstratos da linguagem, cujos referentes apresentam existência meramente lingüística, como as conjunções, desafiam o seu entendimento e, como se prestam a construções subordinadas, de alto grau de complexidade, criam embaraços para Fabiano. A personagem emprega as conjunções em seqüência como se, sozinhas, fossem capazes de comunicar alguma coisa e de constituir recortes do mundo extralingüístico: "Isto é. Vamos e não vamos. Quer dizer. Enfim, contanto, etc. É conforme" (RAMOS, 2001, p. 27).

O vocabulário de Fabiano relaciona-se diretamente com as suas experiências. Os pensamentos melhores expressos são os que se materializam lingüisticamente por meio de comparações com fatos concretos:

Fabiano estirou o beijo e enrugou mais a testa:

– Chi! Que fim de mundo! (RAMOS, 2001, p. 108-9).

A limitada linguagem de Fabiano expressa a vida miserável e mesquinha a que ele e os seus estão sujeitos. Uma vida que os torna uma coisa entre outras, sem o direito de expressar vontades ou sentimentos, como no momento em que o patrão "berrava sem precisão."

Enfim, *Vidas secas* explicitamente revela a realidade poética de um ambiente em que as personagens não conhecem os mecanismos da língua e não reconhecem o repertório lingüístico de uso interacional. Simula demonstrar a condição do sertanejo nordestino. Esta obra não parece obsoleta, porque revela uma retórica verbal silenciosa e caótica da moral humana, presente e viva em nossa sociedade.

### **2.1.2. Esvaziamento da linguagem na retórica do silêncio**

No âmbito da literatura, a consciência da precariedade da palavra para expressar o mundo não verbal exerce sobre o escritor o efeito de uma espada de Dâmocles pairando sobre sua cabeça<sup>8</sup>. Diante do dilema de ser portador de uma

---

<sup>8</sup> Dâmocles era um cortesão de Dionísio, o Antigo, (tirano de Siracusa de 405 a 367 a.C) de quem invejava a felicidade. Ciente disso, Dionísio ordenou que durante um banquete fosse suspensa sobre a cabeça de

ferramenta possivelmente insuficiente para erigir sua obra – mas da qual deve fazer uso, caso queira manter seu ofício – resta ao escritor optar entre o que Steiner (1988) chama de “a retórica suicida do silêncio” e a tentativa de transmitir, por meio da própria língua, a precariedade do ato comunicativo. Sem perder totalmente de vista a primeira alternativa, *Vidas secas* revela uma linguagem precisa e exata, não apenas em termos de léxico, como também em verossimilhança, isto é, como expressão das nuances dos sentimentos e dos pensamentos das personagens. Atinge um minimalismo expressivo, calcado no uso de palavras absolutamente necessárias e insubstituíveis, capazes de expressar tanto idéias e sentimentos complexos, como os de um Luís da Silva, em *Angústia*, por exemplo, quanto estados de consciência rudimentares, como os de Fabiano em *Vidas secas*.

Esta obra revela o emblema do processo de esvaziamento da linguagem, levado a cabo por seu criador. As protagonistas representam seres “primitivos”, incapazes de resistir às determinantes da natureza. A linguagem com sua lacônica *secura* constrói a metáfora daquilo que é narrado. O relato da vida sem saída das personagens atinge o *status* de arte justamente em razão da estrutura da narrativa, revestida da mesma carga opressiva do universo retratado. As personagens são condicionadas pelo contexto e, entregues ao próprio destino, apesar de imersas no espaço enorme que as circunda, trafegam sob o peso de uma atmosfera psicológica claustrofóbica e opressiva, enfatizada formalmente, pela incapacidade das personagens de expressar seus sentimentos. Presas às circunstâncias, são ainda mais prisioneiras de si mesmas, pois o *déficit* lingüístico não lhes permite interagir ativamente com o mundo.

Por conseguinte, Fabiano e sua família revelam-se embrutecidos, próximos à rusticidade animal. Comunicam-se basicamente por monossílabos, exclamações, onomatopéias e gritos. Das “reflexões” de Fabiano – como no

---

Dâmocles uma espada, mantida por um fio de crina de cavalo, para que o cortesão compreendesse o quão frágil é a felicidade dos tiranos. Cf. HOUAISS, Antônio (dir.). *Pequeno Dicionário Enciclopédico Koogan Larousse*. Rio de Janeiro, Editora Larousse do Brasil, 1979. Tal qual a espada de Dâmocles, que simboliza o perigo que pode ameaçar um homem em plena felicidade, a possibilidade do fracasso da linguagem para expressar um mundo que não é verbal constitui uma ameaça permanente para o escritor, cuja ferramenta de trabalho é justamente a palavra.

episódio “cadeia”, por exemplo, quando “rumina” as razões de sua prisão – o leitor só toma conhecimento pela voz do narrador que as descreve, intercalando-as com a “fala” da personagem:

(...) Mas agora rangia os dentes, soprava, merecia castigo

– An!

(...) por que vinham bulir com um homem que só queria descansar?

Deviam bulir com outros.

– An!

Estava tudo errado.

– An! (RAMOS, 2001, p. 33-4)

O mesmo processo é repetido no episódio “inverno”, em que o narrador explicita os temores de sinhá Vitória frente à possibilidade de uma inundação. Estes temores mostram-se parcialmente apaziguados pelas admoestações que a personagem silenciosamente faz a si mesma e transpõe para o plano verbal, em monossílabo:

[...] Deus não permitira que sucedesse tal desgraça.

– An! (RAMOS, 2001, p. 66)

A água tinha subido, alcançado a ladeira, estava com vontade de chegar aos juazeiros do fim do pátio. Sinhá Vitória andava amedrontada: “moveu o abano com força para não ouvir o barulho do rio, que se aproximava.”(RAMOS, 2001, p. 66); Seria possível que a água topasse os juazeiros? Se isto acontecesse, a casa seria invadida, os moradores teriam de subir o morro, como preás. Suspirava atijando o fogo com o cabo da quenga de coco. Deus não permitiria que sucedesse tal desgraça.

A casa era forte.

- An! (RAMOS, 2001, p. 66)

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

Os esteios de aroeira estavam bem fincados no chão duro.

– An!

As varas estavam bem amarradas com cipós nos esteios de aroeiras.

– An! (RAMOS, 2001, p. 66).

O processo de embrutecimento, de animalização destas vidas secas, atinge o paroxismo no apagamento da identidade do sujeito, do qual os grunhidos, característicos tanto de Fabiano quanto de sinhá Vitória, são apenas um exemplo. O outro é o dos filhos do casal, designados apenas como “o menino mais velho” e “o menino mais novo” possuem para os próprios pais o mesmo *status* dos bichos: “Menino é como bicho. Não pensa.” (RAMOS, 2001, p. 121-22)

Para evidenciar este processo de animalização das personagens, a cadela Baleia apresenta caracteres humanos. Assim, ao contrário do casal retirante, bestializado, a cadela não somente pensa como revela sensibilidade e riqueza interior que, em sua sutileza, ultrapassam em muito as demonstradas por Fabiano e os seus. Longe, porém, de significar uma espécie de “panteísmo nordestino”, em que o sopro divino tanto poderia estar no homem como no cão, a humanidade de Baleia configura-se como artifício literário revelador dos contornos sufocantes de um mundo onde a condição humana está permanentemente sob ameaça; seja do peso determinante do meio físico, seja do fantasma assustador do silêncio.

### **2.1.3. O processo metonímico na construção do poético**

Ao simbolizar não a realidade, mas a “realidade” contida na linguagem, *Vidas secas* revela um jogo de simulacros e representações. A obra cifra-se no silêncio da escrita para deixar-se decifrar no ato polissêmico da leitura. A linguagem faz-se silêncio pelos caminhos de suas próprias leis, ou seja, renuncia ao seu sentido puramente lingüístico e vital, para representar o silêncio da obra. Desse modo, o silêncio converte-se em expressão de si mesmo, origina as suas

próprias normas, inventa o seu código de valores estéticos e instaura-se como centro de um sistema retórico da narrativa graciliana, possibilitando ao leitor decodificação e co-produção da obra. Decorre daí a taxa de verossimilhança deste romance que não se processa em função da realidade, mas em função da "realidade" da linguagem, ou seja, em função do sentido conotativo do texto. Como discurso literário, *Vidas secas* não possui um referente no real, pois sua "realidade" é a própria linguagem expressa.

Assim, o campo de forças do processo de verossimilhança estabelece-se na linguagem. Conforme Aristóteles (1998) no capítulo XV da *Poética*, a semelhança com o natural é necessária numa ficção, cuja proposta é agradar. Para Todorov (2003), a verossimilhança ocorre no modo de elaboração do dizer e não na correlação da obra com a realidade. Assim, em *Vidas secas*, a verossimilhança configura-se na forma de dizer. O processo usado na busca do verossímil vale-se, quase sempre, de operação retórica de base metonímica, em que as associações dão-se por contigüidade.

Com relação à operação retórica, Jakobson (2003), desenvolvendo idéias lingüísticas de Saussure, fala nos pólos metafórico e metonímico da linguagem:

O desenvolvimento de um discurso pode ocorrer segundo duas linhas semânticas diferentes: um tema (*Topic*) pode levar a outro quer por similaridade, quer por contigüidade. O mais certo seria talvez falar de processo metafórico no primeiro caso, e de processo metonímico no segundo caso, de vez que eles encontram sua expressão mais condensada na metáfora e na metonímia respectivamente. (JAKOBSON, 2003, p. 55).

Assim, para Jakobson (2003), a metonímia, operando por combinação, realiza-se no plano sintagmático, enquanto a metáfora, operando por seleção, ocorre no plano paradigmático. Todavia, tanto a metáfora como a metonímia, no romance *Vidas secas*, processam-se no plano paradigmático, pois ambas revelam uma operação substitutiva no significante para realçar o significado. O que as distingue é o tipo de substituição: por associação, na metáfora; por contigüidade,

na metonímia. O plano sintagmático é o plano da função normal da língua, é a língua se constituindo no discurso; o paradigmático é o plano dos *desvios* e *estranhamentos*.

Nesse sentido, os episódios cíclicos, componentes do ornamento arquetônico da narrativa *Vidas secas*, são “evocados” por meio de uma associação que opera por contigüidade, pela sinédoque ou pela metonímia, ou ainda, pela metáfora construída sobre bases metonímicas. O primeiro e o último capítulos revelam como foi gerado esse tipo de discurso, uma vez que apontam os acontecimentos centrais do romance. Nesses capítulos, a metonímia elucida o tema da obra e a técnica de narração. Encontram-se neles ainda a base estrutural da narrativa e o motivo gerador da “Mudança” e da “Fuga”: “Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos. Ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progredira bem três léguas.”(RAMOS, 2001, P. 9) Por meio do início e do fechamento da série de episódios curtos e contrapostos, a narrativa desenvolve-se. A analogia, porém, entre os sintagmas não é absoluta, mas por intermédio dela estabelece-se o princípio metonímico, responsável por integrar os dois planos do romance: o real (*Vidas*) e o imaginário (*Secas*). Estes dois planos, duais na aparência, articulam-se de tal maneira que representam a obra globalmente, como expressão da compatibilidade de contrários.

Desta maneira, a passagem do real paisagístico para o acontecimento imaginário ocorre com a passagem da operação metonímica para a metafórica; é a permuta por contigüidade cedendo lugar à permuta por associação, mas sempre dentro da percepção analógica, conforme as seguintes passagens: “Você é um *bicho*, Fabiano” (RAMOS, 2001, p. 18) ou “[*Fabiano*] aparecera como um *bicho*, entocara-se como um bicho...” (RAMOS, 2001, p. 19). As percepções da vida de Fabiano como “gente” e “bicho”, por intermédio do narrador, estão em relação de causa e efeito. Essa relação metonímica leva à metáfora, subjacente em cada palavra, sobretudo quando relacionadas, no final, aos pés de Fabiano que “esmoreciam” e “as alpercatas calavam-se na escuridão... As alpercatas chiavam

de novo no caminho coberto de seixos” (RAMOS, 2001, p. 117). O chiado seco e inapelável do *Destino* dos miseráveis, ecoando na consciência do leitor.

A interação entre o princípio construtivo da composição da narrativa graciliana e a percepção objectual da realidade exterior estabelece-se numa relação dialética constitutiva. Trata-se da base sob a qual se eleva um complexo conjunto de imagens. O objetivo de apresentar um eixo temático, escolhido com plena consciência, tem origem provável no fecundo e abrangente exercício da observação das relações, dos processos, das formas e das manifestações mais diversas da realidade exterior, apresentada fisicamente à percepção sensorial e mental.

Com efeito, a aguda percepção das cores, dos sons, dos cheiros e das formas, bem como a capacidade de estabelecer relações associativas ou analogias entre diferentes universos, próximos e distantes, parecem fundamentais para captar a experiência e redesenhar o mundo por meio de imagens. Ao sugerir visões, sensações, cheiros e movimentos, as palavras traduzem sensorialmente o real e compõem um espaço poético por transposição metafórica da linguagem:

O mulungu do bebedouro cobria-se de arribações. Mau sinal, provavelmente o sertão ia pegar fogo. Vinham em bandos, arranchavam-se nas árvores da beira do rio, descansavam, bebiam e, como em redor havia comida, seguiam viagem para o sul. O casal agoniado sonhava desgraças. O sol chupava os poços, e aquelas excomungadas levavam o resto da água, queriam matar o gado. (RAMOS, 2001, p. 108).

A imaginação criadora procura diminuir a distância entre palavra e objeto, para investir no poder de recriação do real, que a imagem comporta. A transfiguração estética do real passa, necessariamente, pelo trabalho com a linguagem e desvela o poético da obra. É, portanto, sobretudo no plano da linguagem que toda a força imagética da narrativa de Graciliano Ramos revela-se ao olhar do leitor.

Fabiano “examinava o céu, a barra que tingia o nascente, e não queria convencer-se da realidade” (RAMOS, 2001, p.117). Desde o começo da caminhada, tentou “distinguir qualquer coisa diferente da vermelhidão que todos os dias espiava, com o coração ao baques”. (RAMOS, 2001, p.117) A fuga, a idéia de seca, a sede, a fome, a miséria e a morte devolvem-no ao silêncio da linguagem, à solidão, pois no delírio de uma nova vida o que Fabiano e sinhá Vitória mais queriam era acomodar-se “num sítio pequeno” (RAMOS, 2001, p. 125) e cultivar um “pedaço de terra”.

Finalmente, o processo metonímico na obra constrói-se em contigüidade com o movimento de criação da linguagem, no sentido de representar o real não apenas em seus contornos, mas também em sua essencialidade. Tratar-se-á sempre, desta forma, de possuir o real em sua essencialidade por intermédio da linguagem artística. O efeito nadificador da mímese tanto incide sobre os objetos representados na obra, quanto sobre os seus demais elementos, o tema, o tempo, o espaço, a linguagem.

## **2.2. A memória como voz da escritura**

A voz das personagens em *Vidas secas* insere-se na política do silêncio. O silenciamento atrelado à memória submete, subverte e inverte a linguagem, de modo a estabelecer concessão ou indeferimento da palavra para que esta salte do mundo interior e adquira liberdade. Conforme Orlandi (1997), o silêncio pode ser visto por dois prismas: como parte da retórica da dominação e da retórica da resistência.

O narrador do romance graciliano faz entrever o silêncio constituído na vida da família de Fabiano. Mas o silêncio evidenciado por esse narrador grita ao leitor para comovê-lo com o sofrimento dos retirantes. O narrador identifica as personagens com o mundo narrado, por meio da absorção da realidade pela linguagem: “Realmente a vida não era má. Pensou com um arrepio na seca, na viagem medonha que fizera em caminhos abrasados, vendo os ossos e garranchos.” (RAMOS, 2001, p. 82)

A ruína social encontra seu lugar na narrativa, a consciência das personagens submerge na destruição que obedece à curva de vidas e de morte da paisagem opressiva:

Entrava dia e saía dia. As noites cobriam a terra de chofre. A tampa anilada baixava, escurecia, quebrada pelas vermelhidões do poente. Miudinhos, perdidos no deserto queimado, os fugitivos agarraram-se, somaram as suas desgraça e os seus pavores (RAMOS, 2001, p. 13).

Construída sobre uma “estrutura desmontável”, por meio de uma série de contos da cena agreste, *Vidas secas* reflete a consumação formal de uma percepção de mundo pela voz interior das personagens. A carência material e a gratuidade do poder estão na superfície dolorosa, mas harmônica, em que personagem e paisagem confundem-se na mudez complacente. Este romance parece chegar às portas de uma metafísica da danação da personagem na terra, encerrando atavismo e sociabilidade num mesmo silêncio primitivo, cuja força se faz sentir nas falhas sempre perceptíveis do tecido da civilização humana.

Esta obra reflete a recusa ao pitoresco, cujo discurso do narrador cresce de tal maneira que se apropria do discurso da personagem, reduzindo-a quase totalmente ao silêncio. A ausência de diálogo é paradoxal, pois revela um anseio de aproximação da língua literária com a expressão oral, ou seja, a tentativa de reproduzir espontaneamente a realidade e as reações da personagem. Segundo P. Zumthor (1993) a parelha voz-escritura está atravessada de tensões. Os estudiosos da oralidade entendem a escritura como linguagem sem voz, mas, ainda assim, buscam a vocalidade da palavra no texto:

Dentro da palavra viva iniciática, se deposita o gérmen de todo o conhecimento. O texto rabínico não é um livro: ele é um ato de palavra citada: a tradição e a voz. Partes inteiras da Bíblia, tais como os salmos, conservam as marcas formais e as particularidades semânticas de um discurso oral. [...] A tradição oral tornou-se fonte única da escritura.” (ZUMTHOR, 1993, p. 96).

Uma das formas que assume a correlação narrador-personagem e mostra a voz das personagens suprimida na escritura, reaparece no discurso do narrador, não para desequilibrar a sua construção, mas para ressecá-la. O narrador produz um discurso que faz o leitor questionar a possibilidade de a protagonista falar. Fabiano vê-se, em muitos momentos, como um escravo: “E, pensando bem, ele não era homem: era apenas um cabra ocupado em guardar coisas dos outros” (RAMOS, 2001, p.18). Consciente de estar preso à uma situação de exploração, Fabiano brada num primeiro momento: “Você é um bicho Fabiano”. Após refletir sobre seu estado, reforça: “Um bicho, Fabiano” (RAMOS, 2001, p. 18).

Essa é uma das poucas vezes em que Fabiano fala. No entanto, o leitor parece ouvi-lo constantemente. Isso ocorre por meio do discurso interior, ou seja, pelos monólogos:

Deu um passo para a catingueira. Se ele gritasse agora “desafasta”, que faria o polícia? não se afastaria, ficaria colado ao pé do pau. Uma lazeira, a gente podia xingar a mãe dele. Mas então... Fabiano estirava o beijo e rosnava. Aquela coisa arriada e achacada metia as pessoas na cadeia, dava-lhes surra. Não entendia. Se fosse uma criatura de saúde e muque, estava certo. Enfim apanhar do governo não é desfeita, e Fabiano até sentiria orgulho ao recordar-se da aventura. Mas aquilo... Soltou uns grunhidos. Por que motivo o governo aproveitava gente assim? Só se ele tinha receio de empregar tipos direitos. Aquela cambada só servia para morder as pessoas inofensivas. Ele, Fabiano, seria tão ruim se andasse fardado? Iria pisar os pés dos trabalhadores e dar pancada neles? Não iria (RAMOS, 2001, p.105).

Neste fragmento, vozes entrecruzam-se; a visão de mundo do narrador mistura-se a do protagonista: “Iria pisar os pés dos trabalhadores e dar pancadas neles?”. Essa técnica narrativa induz o leitor a ouvir o silêncio que brada para ser ouvido.

Logo, o silêncio perfaz-se na narrativa, visto que Fabiano manifesta carência de palavras. Assim, a protagonista é de pouca fala, mas de muito desejo,

o que a leva para além de si – para o anseio do homem universal. O estilo literário deste romance apresenta a suspensão de circunlóquios. As palavras inúteis são descartadas para que a linguagem crua e cáustica represente a realidade de subvida das personagens. Um romance áspero, porém sensível. Fabiano afigura-se como um homem simples, mas a convivência com Seu Tomás da Bolandeira desperta-o para o desejo e para a busca da palavra.

Seu Tomás da bolandeira falava bem, estragava os olhos em cima de jornais e livros, mas não sabia mandar: pedia. Esquisitice um homem remediado ser cortês. Até o povo censurava aquelas maneias. Mas todos obedeciam a ele. Ah! Quem disse que não obedeciam?  
(RAMOS, 2001, p. 22)

Evidencia-se o desejo de Fabiano pela palavra, pois parece saber o poder que a linguagem oferece. A leitura que ele faz da situação de vida próspera do amigo Tomás é porque este sabia falar. Fabiano aspira ao poder por meio da linguagem, no primeiro momento, o poder elementar: viver dignamente. Mas o poder passa pela palavra. Nessa querência quixotesca, Fabiano perde o senso do real, já que o desejo está sempre posto além do real. Esquece suas possibilidades e insere-se no campo do hipotético:

Não sabia (...) Não podia arrumar o que tinha no interior. Se pudesse ...Ah! Se pudesse, atacaria os soldados amarelos que espancam as criaturas inofensivas” (RAMOS, 2001, p.16).

Para um estudo da cosmovisão da obra *Vidas secas*, embasado nos estudos de Lourival de Holanda (1992, p.17), o conceito do que é silêncio em literatura é retomado. Dentre as definições levantadas pelo teórico, duas são apresentadas:

1. Há textos que possuem de forma sucinta, um silêncio essencial.
2. Silenciar é dizer algo por outra via, já que o silêncio potencia o que ali reluz, presente, pelo fulgor mesmo de sua ausência.

É justamente por intermédio desse silêncio que o signo lingüístico é apresentado em *Vidas secas*. Nesta obra, a forma romanesca é desmistificada com lúcida radicalidade, por meio de um processo antiemocional da narrativa. A técnica de distanciamento do narrador, por sua vez, convida a consciência do leitor à reflexão sobre as condições de sobrevivência no sertão.

É importante ressaltar também que o narrador utiliza-se do discurso indireto livre. Demonstra empatia não só pela protagonista, mas também pelo leitor que toma conhecimento dos fatos a partir da perspectiva das personagens:

(...) Era bruto, sim senhor, nunca havia aprendido, não sabia explicar-se. Estava preso por isso? Como era? Então mete-se um homem na cadeia porque ele não sabe falar direito? Que mal fazia a brutalidade dele? Vivia trabalhando como um escravo. Desentupia bebedouro, consertava as cercas, curava os animais – aproveitara um casco de fazenda sem valor. Tudo em ordem, podiam ver. Tinha culpa de ser bruto? Quem tinha culpa? (RAMOS, 2001, p. 35-6).

O discurso indireto livre mostra a voz de Fabiano a partir de seu universo interior. Instaura, entretanto, um impasse no leitor, quanto ao foco, ou seja, se a fala pertence ao narrador ou à protagonista: “Que mal fazia a brutalidade dele?” Essa técnica repete-se constantemente na narrativa e representa o modo de o narrador demonstrar empatia com a situação crítica das personagens: a migração forçada, as humilhações, os sonhos irrealizados e a falta de perspectiva de progresso.

Há outro propósito nos monólogos de Fabiano, o de tornar audível o silêncio. A excepcionalidade deste texto de Graciliano Ramos, encontra-se na frase depurada, concisa, no uso da linguagem crua e ressecada, porém reveladora de um silêncio que inquieta e agita protagonista e leitor, ainda que ilusoriamente.

A ilusão de Fabiano é a de que, se lhe dessem tempo, poderia explicar-se, defender-se, “botar as coisas nos seus lugares”, mas não sabia falar. Assim,

Fabiano conscientiza-se do quanto está desarmado naquele meio, em que a palavra é expressão de poder. Privado da palavra não possui, portanto, acesso ao poder. Precisaria armar-se de um discurso de poder permeado pela ideologia dominante e, com isso, aprender a relação “palavra-poder”.

No entanto, a força desse discurso é tamanha que finda por fazer Fabiano aceitar e, até mesmo, assumir a dominação que esse discurso veicula, ou seja, sua redução ao silêncio. A personagem não consegue divisar claramente os limites que lhe são impostos, ainda que tenha consciência da existência deles.

Fabiano pouco sabe do governo; há apenas uma abstração, materializada nos fiscais da feira – imagem do poder e do arbítrio. Para o matuto, “governo” é uma palavra vaga, levemente ameaçadora, mas sem oposição. Ignorada, a realidade daquele referente pesa, não pode enfrentar a força que não conhece. E, se por um momento, a personagem pensa em vingar-se, sente-se presa duplamente, pois é pai de família. Os laços sociais amansam sua ira, mas está presa à convenção de que “governo é governo”:

E, por mais que forjasse, não se convencia de que o soldado amarelo fosse governo. Governo, coisa distante e perfeita, não se podia errar. O soldado amarelo estava ali perto, além da grade... jogava com os matutos e provocava-os depois. O governo não devia consentir tão grande safadeza (RAMOS, 2001, p. 34).

No capítulo “Festa”, o narrador mostra a posição do matuto na cidade, aonde raro vai. A roupa o aperta porque é preciso fechar-se num traje, comparecer ao evento e representar o papel de um ser sociável. Todavia, “a multidão apertava-o mais que a roupa embarçava-o” (RAMOS, 2001, p. 75). O narrador opõe, de modo pungente, as duas situações de Fabiano: no campo, mesmo metido nos couros, está livre e voa no lombo de um bicho; na cidade: “a sensação que experimentava não diferia muito da que tinha tido ao ser preso”. (RAMOS, 2001, p. 75). Nada representa melhor a nulidade da protagonista na multidão de personagens estranhas. Fabiano se sabe (vê) ali, frágil, temendo ser agarrado, subjugado, espremido. Como é o olhar que empresta vida às coisas, ele

não é ninguém: “as criaturas que se juntavam ali não o viam”. (RAMOS, 2001, p. 75). Fabiano é uma peça, num jogo que teme, porque ignora regras e, com isso, tudo lhe parece estranho, hostil: “Fabiano tentava não perceber essas desvantagens. Marchava direito, a barriga para fora, as costas aprumadas, olhando a serra distante” (RAMOS, 2001, p. 71).

Segundo Lourival Holanda (1992, p. 32), toda a tradição não assumida, não pensada, estagna e impede o processo de continuidade. Monólito que, em vez de balizar o caminho, obstrui-o. A tradição de Fabiano e da família é, na verdade, o silêncio, a inabilidade para verbalizar seus anseios por causa da palavra que oprime o desfavorecido.

Fabiano, repetindo a tradição ancestral, continua vaquejando. Ao mesmo tempo em que o peso da tradição oprime-o, também o protege, porque se condicionou àquele hábito. Por isso, somente segue por caminhos desconhecidos, quando impelido pela circunstância. Cumpre assim seu destino: ” Tinha vindo ao mundo para amansar brabo, curar feridas com rezas, consertar cercas de inverno a verão. Era sina.” (RAMOS, 2001, p. 96).

As idéias de exploração que perpassam a obra possuem seu esteio no uso inadequado das palavras proferidas pelas personagens. Apesar de o narrador não tematizar explicitamente o processo de correção da linguagem, a evocação freqüente de Fabiano ao conhecimento intelectual de Seu Tomás da Bolandeira alude ao domínio da palavra como fator de criatividade. Para tanto, o narrador apresenta os momentos em que as personagens conjecturam sobre a carência de “idéias” para saber defender-se. Assim, sinhá Terta é apresentada como possuidora de uma “ponta de língua”, pois falava tão bem como “gente da cidade”. Há também referências à capacidade de sinhá Vitória, detentora de “miolo”, por fazer cálculos, enquanto o vaqueiro embrulhava-se. A propósito, Fabiano, ao recordar-se do episódio da cadeia, reconhece que tal incidente ocorreu porque não proferiu as palavras adequadamente. Desse modo, o narrador aponta a falta de criatividade da protagonista: “Tudo porque se esquentara e disseram uma palavra inconsideravelmente. Falta de criação.”

A idéia de exploração revela-se, ainda, quando do abuso de poder do fazendeiro. A reação de Fabiano é a submissão, construída pela dificuldade de falar e, conseqüentemente, de se opor:

Quase não vinha à fazenda, só botava os pés nela para achar ruim de tudo. O gado aumentava, o serviço ia bem, mas o proprietário descompunha o vaqueiro. Natural. Descompunha porque podia descompor, e Fabiano ouvia as descomposturas com o chapéu de couro debaixo do braço, desculpava-se e prometia emendar-se (RAMOS, 2001, p. 22).

Fabiano é o silêncio, pois cala a própria voz e acolhe a voz alheia do patrão. Nulifica-se no consentimento e repete o patrão, fundamento da pedagogia do desastre. Reduzir alguém ao silêncio é matá-lo. Sinhá Vitória sabe disso, pois sente que precisa exorcizar a má sorte, xingá-la, porque consentir é fundir-se ao mal. Ela tenta fugir daquele silêncio de morte e solidão. Precisava falar, pois se ficasse calada, seria como um pé de mandacaru, secando, morrendo. Queria enganar-se, gritar, dizer que era forte. No entanto, a quentura medonha, as árvores transformadas em garranchos, a imobilidade e o silêncio não valiam nada.

Do mesmo modo, Fabiano, acuado pelas circunstâncias, deseja sempre falar: “Necessitava falar com a mulher, afastar aquela perturbação” (RAMOS, 2001, p. 20). “Precisava consultar Sinhá Vitória (...) explicar-se, convencer-se de que não praticara injustiça matando a cachorra” (RAMOS, 2001, p. 114). A palavra seria, nesse momento, o recurso para esclarecimento de suas posições e defesa de seus interesses.

Também o silêncio constitui-se como uma forma de defesa de Fabiano em relação à realidade. Assim, o texto situa-se entre o jogo escritural e a circunstância a que está submetido. O escritor sabe o seu campo restrito e sua reduzida eficácia. Dessa forma, não podendo transformar o mundo, Graciliano Ramos transforma a linguagem, para dar vazão ao silêncio. Holanda (1992, p. 27) assevera:

Embora a linguagem espelha o social, funda nele a sua ordem de razão – minando-a, se está ameaçando aquele. Se a linguagem enquanto reiteração da práxis, é o reflexo, reprodução, em consequência, quando subvertida, ela desmonta os estereótipos sociais.

Enfim, o silêncio de Fabiano expressa a opressão, pois o sistema lingüístico inábil denuncia o sistema social. O silêncio em *Vidas secas* assume o papel de tradição, ou seja, uma sofrência silenciosa e ancestral, de quem tem destino de boi mal guiado. Tradição esta que toma a forma de atavismo cego: “se pudesse mudar-se (...) mas estava acostumado” (RAMOS, 2001, p. 95). Também toma a forma de respeito paralisador. Fabiano era bruto: “Bruto, sim Senhor, mas sabia respeitar os homens” (RAMOS, 2001, p. 93). Assim prefere o alijamento: “Deus o livrasse de história com governo” (RAMOS, 2001, p. 94). Tal concepção apresenta-se também em toda a família. Em primeiro lugar, na fidelidade canina: “nem Baleia ousaria morder Fabiano prestes a matá-la: consumara a vida em submissão” (RAMOS, 2001, p. 89). É uma rendição sofrida e não pensada. Na teimosia de sinhá Vitória: “... conserva o guarda-chuva suspenso, com o castão para baixo e biqueira para cima, enrolada no lenço” (RAMOS, 2001, p.73) e “Ela não saberia explicar” o porquê, mas sempre vira o costume nas outras matutas. Dessa maneira, o costume vira tradição. Na festa, as personagens submetem-se ao ritual, comparecem à cidade vestidas de forma que acham que serão aceitas pela sociedade. Para Zumthor, “só simbolicamente a memória é livro, visto que nela se encontra registrada a palavra viva de onde emana a coerência de uma escritura; a coerência de inscrição do homem e de sua história pessoal e coletiva na realidade do destino” (ZUMTHOR, 1993, p. 156). A palavra, retida na memória tanto das personagens quanto do narrador, mostra-se de grande importância para a cultura de transmissão oral. Esta técnica de criação verbal na composição da escritura graciliana pode descender da tradição oral, visto que se apropria da arte verbal como aspecto da voz na escritura.

O silêncio de Fabiano aparentemente significa o estado de miséria a qual é submetido e o sentimento de injustiça e de inferioridade, frente aqueles que detêm alguma forma de poder: o soldado amarelo (institucional), o fazendeiro

(econômico) e Seu Tomás da Bolandeira (intelectual). Fabiano procura expressar-se por meio dos gestos, pois fala freqüentemente por onomatopéias e por sons guturais:

Fabiano caiu de joelhos, repetidamente uma lâmina de facão bateu-lhe no peito, outra nas costas. Em seguida abriram uma porta, deram-lhe um safanão que o arremessou para as trevas do cárcere. A chave tilintou na fechadura, e Fabiano ergueu-se atordoado, cambaleou, sentou-se num canto, rosnando: Hum! Hum! (RAMOS, 2001, p. 30).

A marginalização involuntária da comunidade humana, segundo Massaud Moisés (1970) é o aspecto crucial em *Vidas secas*, em que Fabiano e sua família são isolados geográfica, social e culturalmente. Viviam sós, num ponto perdido do espaço. Sem convívio social, a vida que levavam era de verdadeiros bichos do mato. Proveniente dessa realidade, Fabiano insere-se na sociedade, misturando-se à coletividade. No entanto o seu sentimento é de incompreensão e de desconfiança.

Agora Fabiano conseguia arranjar as idéias. O que o segurava era a família. Vivia preso como um novilho amarrado ao mourão, suportando ferro quente. Se não fosse isso, um soldado amarelo não lhe pisava o pé não (RAMOS, 2001, p.37)

Fabiano sente pesar sobre sua cabeça a catástrofe da luta contra a natureza e contra as injustiças sociais, a marginalização da comunidade humana, a passividade e a revolta íntima contra todos os que o exploram. Em meio a condições adversas, apega-se à vida com todas as forças, investindo contra tudo e todos para sobreviver:

Era. Apossara-se da casa porque não tinha onde cair morto, passara dias mastigando raiz de imbu e sementes de mucunã. Viera a trovoadada. E, com ela, o fazendeiro, que o expulsara. Fabiano fizera-se

de desentendido e oferecera seus préstimos, resmungando, coçando os cotovelos sorrindo aflito. (RAMOS, 2001, p. 19)

Para a protagonista, o mundo é oprimente, cheio de desenganos e trapaças. O contato com o patrão, com o feirante, com o negociante e com o bodegueiro torna-se penoso. Todos o roubam, ou na medida, ou no preço ou na conta. Isso representa a conseqüência do isolamento cultural de Fabiano – pouco fala e mal sabe coordenar seus pensamentos: “Por isso Fabiano se desviava daqueles viventes... – Preguiçosos, ladrões, faladores, morfinos” (RAMOS, 2001, p. 76).

Nesse aspecto, surge o silêncio, uma ruptura na linguagem que evidencia a dor insuportável de Fabiano frente à sua incapacidade de designar as coisas do mundo, tão grande, distante e alheio:

Sim, com certeza as preciosidades que se exibiam nos altares da igreja e nas prateleiras das lojas tinham nomes... Como podiam os homens guardar tantas palavras? Era impossível, ninguém conservaria tão grande soma de conhecimentos. Livres dos nomes, as coisas ficavam distantes e misteriosas (RAMOS, 2001, p. 84).

Fabiano percebe que se houvesse possibilidade de economizar algum dinheiro, seria outro homem, poderia possuir um roçado, seria respeitado e propiciaria educação aos filhos. Enfim, tiraria sua família da vida de miséria e espezinhamento para viverem dignamente como seres humanos.

Diante de um mundo hostil e desumano, Fabiano reage com passividade, embora alimente um profundo sentimento de revolta, em face das regras (as quais ele sequer compreende) de um jogo absurdo. Sua revolta é surda (silenciosa), íntima, sofrida, porém jamais transformada em ação. Fabiano revolta-se contra a violência do soldado amarelo que, após provocá-lo e espancá-lo, joga-o, por fim, numa cela de cadeia.

Na cidade, Fabiano sentia-se inferior à multidão, via em cada pessoa um inimigo. Sabe que acaba sempre vencido, humilhado e ludibriado, por isso prefere

resignar-se no silêncio. Quando insatisfeito com a vida de miséria e sofrimento, pensa na possibilidade de se vingar de todos os que o espezinham, entrando no bando de cangaceiros. Um desejo irrealizado, pois se sente preso à família.

Como não consegue realizar o simples desejo da mulher de comprar uma cama de couro, igualzinha a de Seu Tomás da Bolandeira, Fabiano frustra-se. Apesar de não realizar as aspirações, mesmo diante da hostilidade e da aspereza do mundo que os rodeia, Fabiano e sua família não desistem de lutar. Trava-se uma luta da vida contra a morte em que para viver é preciso opor-se à realidade, ao mundo desumano e opressor. Assim, Fabiano e sua família continuam sua peregrinação em “Fuga” da realidade, marchando em silêncio.

### **2.3. Poesia-resistência**

“O princípio realista da poesia”, que “redobra o constrangimento dos homens”, (ADORNO, 1980, p. 270) encontra na arte uma forma de sobrevivência, de luta pela autonomia do homem, em que o artista representa o sujeito social. Entretanto, Adorno (1980) entende ser impossível a reação à reificação. Acrescenta, neste sentido, que a coisificação “de todas as relações entre os indivíduos, que transforma suas características humanas em lubrificante para o andamento macio da maquinaria; a alienação e auto-alienação universais reclamam ser chamadas pelo nome, e para isso o romance está qualificado como forma artística” (Adorno, 1980, p. 270).

Nesta perspectiva, *Vidas secas* demonstra ser uma obra que recolhe para dentro de si a cultura de uma sociedade, cuja realidade peculiar adquire parâmetro universal. Esta obra revela a sua atualidade no instante em que produz uma nova forma de fazer arte, dialogando com outros meios expressivos de linguagem.

Em *Vidas secas*, a poesia salta aos olhos por meio do discurso do narrador. O ritmo e as imagens, tanto do espaço como das personagens, além de constituir o poético, comovem o leitor. Octavio Paz em *Signos e rotação* evidencia:

O dizer do poeta se encarna na comunhão poética. A imagem transmuta o homem e converte-o por sua vez em imagem, isto é, em

espaço onde os contrários se fundem. E o próprio homem desgarrado desde o nascer, reconcilia-se consigo quando se faz imagem, quando se *faz outro*. A poesia é metamorfose, mudança, operação, alquímica, e por isso limítrofe da magia, da religião e de outras tentativas para transformar o homem e fazer deste ou daquele esse outro que é ele mesmo. [...] A poesia coloca o homem fora de si e, simultaneamente, o faz regressar ao seu ser original: volta-se para si. O homem é sua imagem: ele mesmo e aquele outro. Através da frase que é ritmo, que é imagem, o homem – esse ser perpétuo chegar a ser – é. A é entrar no ser. (1972, p. 50).

Dissolvidas no sistema capitalista, as personagens Fabiano, sinhá Vitória e os meninos perdem as características de indivíduos e seguem o padrão genérico universal. O fato de o narrador omitir o nome das crianças, por exemplo, encontra-se em consonância com a tendência geral de desprezo pelos seres mais frágeis e de indiferença com o menor indefeso. Trata-se de uma violação à cidadania, pois nega ao indivíduo um direito dos mais básicos: o direito à identidade, sendo que o direito à existência é essencial. O fato de o menino mais velho e o menino mais novo não possuírem nome representa um silêncio que transmite uma grande carga de agressividade ao ser humano. Esse recurso pode evidenciar o estilo do discurso do narrador em considerar “redundante” atribuir nomes aos meninos, porque eles são a repetição dos pais, que por sua vez, os são de seus antepassados.

Em *Vidas secas* o discurso resiste à fala, mas mostra-se móvel, por isso transpassa e transcende a aparência da matéria-em-si de que a imagem é portadora. A propósito das personagens inseridas no discurso poético, como os meninos, por exemplo, Alfredo Bosi acrescenta que a poesia

... furtou-se à vontade mitopoética aquele originário de nomear, de empreender a natureza e os homens, poder de suplência e união. As almas e objetos foram assumidos e guiados, no agir do cotidiano, pelos mecanismos do interesse, da produtividade; e o seu valor foi-se

medindo quase automaticamente pela posição que ocupam na hierarquia de classe ou de *status*. (BOSI, 2004, p. 164).

Entretanto, ao tratar da poesia resistência, Alfredo Bosi (2004) conclui que:

há muito que não consegue integrar-se, feliz, nos discursos correntes da sociedade. Daí vêm às saídas difíceis: o símbolo fechado, o canto oposto à língua da tribo, antes brado ou sussurro que discurso pleno, a palavra esgar, a autodesarticulação, o silêncio. O canto deve ser “um grito alarme”, [...] Essas formas estranhas pelas quais o poético sobrevive em um meio hostil ou surdo, não constituem o ser da poesia, mas apenas o seu modo historicamente possível de existir no meio capitalista. [...] A poesia moderna foi compelida à estranheza e ao silêncio. Pior, foi condenada a tirar só de si a substância vital.” (BOSI, 2004, p. 165-66).

Em *Vidas secas*, a poesia parece condenada aos resíduos da paisagem, da memória e do sonho. A paisagem é desoladora e repleta de obstáculos como fome, sede e cansaço. As personagens atravessaram caminhos espinhosos. Por horas a fio pisavam a margem do rio, onde tudo remetia à destruição, ao desespero e à morte. A lama seca que escaldava os pés angustiava o espírito de Fabiano, que, na ambição humana de chegar a algum lugar, tenta abandonar o filho:

Pelo espírito atribulado do sertanejo passou a idéia de abandonar o filho naquele descampado. Pensou nos urubus, nas ossadas, coçou a barba ruiva e suja, irresoluto, examinou os arredores. Sinhá Vitória estirou os beiço indicando vagamente a direção e afirmou com sons guturais que estavam perto [...] designou os juazeiros invisíveis. (RAMOS, 2001, p. 10)

A contradição, característica típica do ser humano, está presente na angústia de Fabiano. Diante da idéia de abandonar o filho que atrasava a viagem, a consequência seria deixá-lo entregue a própria sorte: “Pensou nos urubus, nas

ossadas” e ficou “irresoluto”. A dúvida de Fabiano é solucionada pela interferência de sinhá Vitória: gesticula, confiante na própria intuição, acredita estarem “perto”. O gesto e os sons, emitidos com otimismo e simplicidade pela mulher, fortalecem o espírito do marido para prosseguir a caminhada.

A poesia resiste à falsa ordem, a barbárie e ao caos. “Resiste ao contínuo ‘harmonioso’ pelo descontínuo gritante; resiste ao descontínuo gritante pelo contínuo harmonioso.” (BOSI, 2004, p. 168). A condição a que as personagens estão submetidas reflete a incerteza da realização dos seus sonhos. Portanto, a poesia resiste fixada na memória de Fabiano; e Fabiano resiste imaginando “uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia” (BOSI, 2004, p. 169).

[Fabiano] passara semanas capiongo, fantasiando vinganças, vendo a criação definhar na catinga torrada. Se a seca chegasse, ele abandonaria mulher e filhos, coseria a facadas o soldado amarelo, depois mataria o juiz, o promotor e o delegado. Estivera uns dias assim murcho, pensando na seca e roendo a humilhação. Mas a trovoada roncara, viera cheia, e agora as goteiras pingavam, o vento entrava pelos buracos das paredes.” (RAMOS, 2001, p. 67)

A instabilidade da vida é retratada na inconstância dos acontecimentos, que trazem insegurança e alteram o humor das personagens. Com a possibilidade do surgimento da seca há um desequilíbrio de Fabiano. O estado do chefe de família não era de entusiasmo, como revela o uso dos termos “capiongo”, “murcho”, “roendo humilhações” e “fantasiando vinganças”. Esse estado de espírito renova-se com a chegada da estação das águas, quando surgem novas perspectivas. A vida ganha dimensão em todos os liames, conforme expressam as seguintes metonímias: “a trovoada roncara, viera a cheia, e agora goteiras pingavam, o vento entrava pelos buracos das paredes” e o “rio subia a ladeira” (RAMOS, 2001, p. 67). Uma das entradas possíveis para caracterizar a linguagem e o silêncio em *Vidas secas* é, portanto, a poesia.

Enfrentando o deserto, o grupo de retirantes segue em busca de abrigo, de seu *paraíso perdido*, alcançado com a chegada a casa em que se acomodam.

Esta casa suscita a idéia de proteção e de aconchego. A sensação de segurança da família é indiscutível, em especial, de sinhá Vitória:

... Alcançou o pátio, enxergou a casa baixa e escura, de telhas pretas [...]. Àquela hora sinhá Vitória devia estar na cozinha, acocorada junto à trempe, a saia de ramagens entaladas entre as coxas, preparando a janta. Fabiano sentiu vontade de comer. (RAMOS, 2001, p. 25)

Este movimento de imagens circula na memória de Fabiano. A poesia resiste autônoma à fala, posto que ela se basta a si mesma. A caatinga, os urubus, os mandacarus, todos os seres vivos que estão presos e resistem neste espaço desolador representam elementos de resistência da poesia. Nesta constante relação dos seres vivos com o espaço, neste jogo de tensão dialética, Fabiano busca a interioridade de sua essência, para melhor conhecer-se. E, no seu percurso existencial, procura conhecer o mundo, entender as relações com os outros e a sua relação com o mundo. Na cadeia, por exemplo, Fabiano lembrou que

... Sinhá Vitória devia estar desassossegada com a demora dele. A casa no escuro, os meninos em redor do fogo, a cachorra Baleia vigiando. Com certeza haviam fechado a porta da frente [...]. Havia muitas coisas. Ele não podia explicá-las, [...]. Ele, Fabiano, um bruto, não contava nada. Só queria voltar para junto de sinhá Vitória, deitar-se na cama de varas (RAMOS, 2001, 33-34).

A casa é o elemento central, pois se relaciona aos demais elementos poéticos da narrativa. O movimento das pequenas coisas, aparentemente insignificantes pela simplicidade com que são apresentadas, imprime o ritmo do silêncio ao cotidiano e confere a presença da poesia no discurso de *Vidas secas*. Ao ouvir o ronco dos trovões, por exemplo, “sinhá Vitória se escondera na camarinha com os filhos, tapando as orelhas, enrolando-se nas cobertas” (RAMOS, 2001, p. 65). Com a possibilidade de a enchente invadir a casa, sinhá

Vitória suspira e apela para a fé: “Deus não permitiria que sucedesse tal desgraça”. (RAMOS, 2001, p. 66).

Pouco sentido possui a vida desses retirantes que sonham com proteção e aconchego enquanto encaram um destino que lhes obriga a peregrinar em terras alheias e desertas. O vazio de suas vidas e de sua linguagem é geral, assim como o próprio deserto que se confunde com a realidade também deserta:

Estavam no pátio de uma fazenda sem vida. O curral deserto, o chiqueiro das cabras arruinado também deserto, a casa do vaqueiro fechada, tudo denunciava abandono.

Fabiano procurou e, em vão perceber um toque de chocalho. Avizinhou-se da casa, bateu, tentou forçar a porta. Encontrando resistência, penetrou num cercadinho cheio de plantas mortas, rodeou a tapera, alcançou o terreiro do fundo, viu um barreiro vazio, um bosque de catingueiras murchas, um pé de turco e o prolongamento da cerca do curral. Trepou-se no mourão do canto, examinou a catinga, onde avultavam as ossadas e o negrume dos urubus. Desceu, empurrou a porta da cozinha. Voltou desanimado, ficou um instante no copiar, fazendo tenção de hospedar ali a família. (RAMOS, 2001, p. 12-13)

A imensidão do deserto é um espaço aberto e ilimitado, oposto do ambiente restrito e fechado da casa que, como uma concha, envolve e protege seus habitantes. Além desse valor mundano, a casa transmite outras impressões. A propósito da simbologia desse espaço, “a casa é nosso canto do mundo. Ela é na expressão popular, o primeiro universo. É um verdadeiro cosmos, em toda a acepção do termo. Até a mais modesta habitação, vista intimamente, é bela” (BACHELARD, 1978, p. 200).

Desse modo, “todo espaço verdadeiramente habitado traz a essência da noção de casa [...] na mais interminável dialética, o ser abrigado sensibiliza os limites de seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos” (BACHELARD, 1978, p. 200).

De acordo com Bachelard (Cf. 1978), a casa representa todos os abrigos, refúgios e aposentos, os quais estão imbuídos de valores oníricos. A casa verdadeiramente “vívuda” está imbuída de sentimentos relacionados ao presente e, mais ainda, ao passado, no qual os benefícios recebidos são reconhecidos com mais ênfase (eventualmente a do *paraíso perdido*). Assim, este filósofo afirma:

O verdadeiro bem-estar tem um passado. Todo um passado vem viver, pelo sonho, numa casa nova. [...] A casa, como o fogo, como a água, nos permitirá evocar, [...] luzes fugidias de devaneio que clareiam a síntese do imemorial e da lembrança. Nessa região longínqua, memória e imaginação não se deixam associar. Uma e outra constituem, na ordem dos valores, a comunhão da lembrança e da imagem. Assim, a casa não vive somente o dia-a-dia, no fio de uma história, na narrativa de nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos.[...] Vivemos fixações, fixações de felicidade. Reconfortamo-nos revivendo lembranças deixando-lhes seus valores de imagens. As lembranças do mundo exterior nunca terão a mesma tonalidade das lembranças da casa. Evocando as lembranças da casa, acrescentamos valores de sonho; nunca somos verdadeiros historiadores, somos sempre um pouco poetas e nossa emoção traduz apenas, quem sabe, a poesia perdida. (BACHELARD, 1978, p. 200-01)

Em *Vidas secas*, a personagem sinhá Vitória, encontra-se entregue as suas lembranças: “Pensou de novo na cama de varas e mentalmente xingou Fabiano. Dormiam naquilo, tinham se acostumado, mas seria mais agradável dormirem numa cama de lastro de couro, como outras pessoas” (RAMOS, 2001, p. 40). A fixação de sinhá Vitória por uma cama de couro aparece em diversos momentos da narrativa: “curtidos os dissabores, a cama de novo lhe aparecera no horizonte acanhado... Agora pensava nela de mau humor. Julgava-a inatingível e misturava-a às obrigações da casa” (RAMOS, 2001, p. 41). Para explicar o sonho interpenetrado por lembranças, Bachelard (1978) declara: “Vivemos fixações,

fixações de felicidade. Reconfortamo-nos revivendo lembranças de proteção” (1978, p. 201).

Em uma das passagens de *Vidas secas*, sinhá Vitória se afeiçoa à fazenda como se fosse sua: “Esquecera a vida antiga, era como se tivesse nascido depois que chegara à fazenda” (RAMOS, 2001, p. 43). Na tentativa de apagar as lembranças tristes do passado, despertadas pelo marido, sinhá Vitória busca uma fuga, ocupando-se de seus afazeres:

Chegou à porta, olhou as folhas amarelas das catingueiras. Suspirou. Deus não havia de permitir outra desgraça. Agitou a cabeça e procurou ocupações para entreter-se. Tomou a cuia grande, encaminhou-se ao barreiro, encheu de água o caco das galinhas, endireitou o poleiro. Em seguida foi ao quintalzinho regar os craveiros e as panelas de losna. E botou os filhos para dentro de casa, que tinham barro até nas meninas dos olhos. (RAMOS, 2001, p. 43-44)

Essa passagem do romance revela o silêncio poético que surge quando sinhá Vitória procura “ocupações para entreter-se”. Demonstra ainda a poesia no uso expressivo do termo “quintalzinho” – o espaço silencioso que contorna a casa e na ação caprichosa da personagem, ao ocupar-se de seus afazeres.

A casa é um espaço delimitado: estreita as relações e se opõe ao espaço ilimitado da natureza que representa; um obstáculo a ser explorado e vencido de maneira estratégica pelos retirantes. Simboliza o espaço onde as personagens podem estabelecer o silêncio para o repouso, para ganhar fôlego antes de retornar à busca. Representa uma trégua necessária para preservar a vida. Finalmente, a casa constitui-se como momento para acender o fogo e procurar sustento para o corpo. Na busca dos elementos indispensáveis à sobrevivência, Fabiano encontra a água, símbolo da vida, misturada com terra nos bebedouros dos animais. É essa água que vai saciar a sede da família e adiar a morte:

[Fabiano] tomou a cuia, desceu a ladeira, encaminhou-se ao rio seco, achou no bebedouro dos animais um pouco de lama. Cavou a areia

com as unhas, esperou que a água marejasse e, debruçando-se no chão, bebeu muito. Saciado, caiu de papo para cima olhando as estrelas que vinham nascendo. Uma, duas, três, quatro, havia muitas estrelas, havia mais cinco estrelas no céu. O poente cobria-se de cirros – e uma alegria doida enchia o coração de Fabiano. (RAMOS, 2001, p. 14)

A água renovou o espírito de Fabiano, que, satisfeito ao alimentar o corpo, lançou-se na terra e contemplou o céu e as estrelas. Como um poeta, deixou-se invadir pela melodia silenciosa do firmamento e com “uma alegria doida que enchia o coração”, pôs-se a contar estrelas. Esse momento exclusivo de Fabiano é especialmente poesia e silêncio. Um silêncio repleto. O céu e as estrelas representam precisamente o silêncio de Fabiano. Esse momento de contemplação e conseqüente evasão conduzem Fabiano a transcender a realidade, abandonando, com isso, seu estado colérico e angustiante.

“O ser vibrante do silêncio não depende só da voz que o precede: ela dá estímulo, mas não é tudo. Outro momento, aquele que mantém a intersubjetividade, o momento da *atenção*, ponta extrema e fina do espírito, é que traz à consciência social o sentido vivo do silêncio.” (2000, p. 129).

Fabiano, arrebatado por um fragmento de felicidade, recobra sua esperança e anima-se em olhar

... o céu de novo. Os cirros acumulam-se, a lua surgiu, grande e branca. Certamente ia chover. [...] E ele, Fabiano, era como a bolandeira. Não sabia por quê, mas era. Uma, duas, três, havia mais de cinco estrelas no céu. A lua estava cercada de um halo cor de leite. Ia chover” (RAMOS, 2001, p. 15).

A poesia e o silêncio constituem-se na ausência de palavras das personagens. Em tempos de seca, Fabiano compara-se a bolandeira. Novamente

conta as estrelas e, conforme as experiências dos mais velhos, acredita nas promessas de chuva que o halo da lua insinua. Fabiano interrompe a contemplação:

“Lembrou-se dos filhos, da mulher e da cachorra, que estavam lá em cima, debaixo de um juazeiro, com sede. Lembrou-se do preá morto. Encheu a cuia, ergueu-se, afastou-se lento para não derramar a água salobra. Subiu a ladeira. [...]

Chegou. Pôs a cuia no chão, escorou-a com pedras, matou a sede da família. Em seguida acocorou-se, remexeu o aió, tirou o fuzil, acendei as raízes de macambira, soprou-as, inchando as bochechas cavadas. Uma labareda tremeu, elevou-se, tingiu-lhe o rosto queimando, a barba ruiva, os olhos azuis. Minutos depois o preá torcia-se e chiava no espeto de alecrim (RAMOS, 2001, p. 15).

Esta passagem da narrativa reúne os quatro elementos da natureza (terra, água, ar e fogo) e mostra a sua interligação com a necessidade de harmonia no universo, cada ser desempenha um papel imprescindível para que todos atinjam o estado de felicidade. A descrição detalhada de cada ação da personagem conduz o leitor a acompanhar seus movimentos e a vislumbrar a imagem da cena. O humilde cotidiano de Fabiano, empenhado num ritual sagrado para uma mísera refeição, é uma cena inspiradora de respeito e de admiração. A simplicidade dos objetos apresentados não deve passar despercebida, tendo em vista a sua coerente e criteriosa seleção. No trecho analisado, a última frase mostra a etapa do cozimento do alimento e a atenção dedicada a esse processo. É importante não deixar escapar o detalhe do som e do movimento, no momento em que a caça está sendo assada. Esta técnica provoca no leitor a mesma expectativa criada para as personagens. Afinal, a fome campeia e se faz necessário acelerar o andamento da comida. Para ganhar tempo, Fabiano enche as bochechas e apressa o ritmo do fogo.

O silêncio constrói-se como símbolo da resistência da personagem à linguagem verbal e, ainda, é responsável pelo modo diferente de narrar que, por sua vez, imprime um novo ritmo à leitura da obra. É por esse viés que os sonhos e

os pesadelos das personagens deste romance revelam angústias, desejos e frustrações, tal como no instante de contentamento de Fabiano: “o rio subia a ladeira, estava perto dos juazeiros... – e Fabiano, seguro, baseado nas informações dos mais velhos, narrava uma briga de que saíra vencedor. A briga era sonho, mas Fabiano acreditava nela” (RAMOS, 2001, p. 67).

Na posição de vencedor, Fabiano só aparece em sonho. A respeito de sonho, Valéry (1999, p. 93) elucida que “o espírito do sonhador parece um sistema no qual as forças externas se anulam ou não agem, e cujos movimentos internos não podem provocar nem deslocamento do centro, nem rotação.”

O estado de contentamento no qual Fabiano se encontra, transporta-o para o ponto mais alto de seu sonho. Entre o sonho e a realidade, surge a perturbação desta personagem: “Fabiano estirou o beijo, duvidando, sinhá Vitória combateu a dúvida. Porque não haveriam de ser gente, possuir uma cama igual a de Seu Tomás da bolandeira? Fabiano franziu a testa: lá vinham os despropósitos. Sinhá Vitória insistiu e dominou-o” (RAMOS, 2001, p. 121). A propósito desta passagem Fábio Lucas (1999, p. 114) comenta: “Num dos raros momentos de idílio, de fabricação de sonhos, Fabiano hesita, mas sinhá Vitória restabelece a confiança no futuro”.

Até a cama de couro – que era o objeto do maior sonho de sinhá Vitória, e que Fabiano achava “doidice” da mulher por ser “luxo” de rico –, ele já incluía entre os seus desejos como quase realizáveis:

O pasto cresceria no campo, as árvores se enfeitariam, o gado se multiplicava. Engordariam todos, ele, Fabiano, a mulher, os dois filhos e a cachorra Baleia. Talvez sinhá Vitória adquirisse uma cama de lastro de couro. Realmente o jirau onde se espichavam era incômodo (RAMOS, 2001, p. 67)

A constante menção à cama almejada por sinhá Vitória é mais um elemento da poética do silêncio. Frequentemente a personagem absorve-se no seu grande sonho e, nesse momento, volta-se para si, evitando o diálogo. Dessa forma, a voz reprimida configura-se monólogo interior. Assim, neste instante privilegiado de

solidão individual, a imaginação alça vôo e surge o devaneio, típico da linguagem silenciosa.

A cena de Fabiano alegrando-se com a chegada do inverno indica apenas uma possibilidade, mas nenhuma certeza de seus sonhos. Segundo Bosi (1988, p. 11):

Narrar a necessidade é perfazer a forma do ciclo. Entre a consciência narradora, que sustém a história, e a matéria narrável, sertaneja, opera um pensamento desencantado que figura o cotidiano do pobre sob o ritmo pendular: da chuva à seca, da folga à carência, do bem-estar à depressão, voltando sempre do último estado ao primeiro. [...] Os tempos do lavrador e do vaqueiro são necessariamente mais largos, o que dá à sua angústia ou à sua esperança um andamento subjetivo mais arrastado e capaz de preencher o futuro com vagarosas fantasias. (1988, p. 11)

A chegada do inverno suscita trabalho e promessa de sobrevivência. O processo espiralado da existência humana relaciona-se ao devir. Bakhtin (1998, p. 338) afirma:

Todos os processos do trabalho estão voltados para o porvir. [...] A vida agrícola e a vida da natureza (da terra) são medidas pelas mesmas escalas, pelos mesmos acontecimentos, têm os mesmos intervalos inseparáveis uns dos outros, dados num único (indivisível) ato do trabalho e da consciência. A vida humana e a natureza são percebidas nas mesmas categorias. As estações do ano, as idades, as noites e os dias (e as suas subdivisões), o acasalamento (casamento), a gravidez, a maturidade, a velhice e a morte, todas essas categorias-imagens servem da mesma maneira tanto para a representação da vida da natureza (no aspecto agrícola). Todas essas representações são profundamente cronotópicas. Assim o tempo está mergulhado na terra, semeado nela, aí ele amadurece. Em seu curso une-se a mão laboriosa do homem e a terra, e é possível criar esse curso, apalpá-lo,

respirá-lo [...], vê-lo. Ele é compacto, irreversível (nos limites do ciclo), realista. (1998, p. 338)

Ao elaborar a teoria sobre o romance, Bakhtin (1988) o considera inacabado, como um princípio construtivo não só do devir, como também do plurilingüismo, da plurivocalidade e da pluralidade de estilos. O romance é apresentado, assim, como um metagênero, capaz de exercitar continuamente o criticismo de suas estruturas. Entretanto, o narrador de *Vidas secas* confere uma dinâmica ao discurso: o monólogo cede lugar ao diálogo. O monólogo, segundo Irene Machado (1995) é uma invenção do narrador para testar seu próprio discurso. No romance graciliano, portanto, o narrador mostra-se disposto a tudo, inclusive à busca da palavra poética. Este narrador transforma o monólogo das personagens, cria a possibilidade de entender o monólogo dialogizado como projeção dos próprios conflitos verbais de Fabiano; de um duplo, de um Fabiano com seu avesso. O narrador polemiza esta personagem, ao mesmo tempo em que se permite penetrar no fundo da memória dele em busca da palavra no interior da personagem. A suposta palavra de Fabiano, de fato, possibilita ao narrador falar. A interlocução introduz no monólogo a reprodução da fala das personagens do discurso polêmico, imensamente positivo para se entender toda a resistência à expressão verbal.

Percorrido o tempo do sonho de Fabiano, passamos a observar mais de perto o grande desejo de sinhá Vitória por uma cama confortável. Verificar a razão de se sonhar obstinadamente com uma cama. Dentre tantas carências que atormentavam sinhá Vitória, sua grande ambição é possuir uma cama de couro.

A cama fixada ao chão precisaria ser trocada. A partir de então, outros sonhos poderiam surgir para dar sentido ao existir. A cama é o lugar do acasalamento, ou do casamento. É, como assevera Victor Knoll (1965, p. 22), “símbolo de repouso e amor feito em calma e segurança. Era bastante para sua felicidade.”

A cama, para Belmira Magalhães (1996, p. 79) é renovadora do sono e está impregnada de simbologia, pois representa o

... lugar onde se realizam, normalmente e considerando a realidade representada, sempre os possíveis atos de amor, de paixão, que separam o gênero humano dos outros animais, na medida que não basta fazer um ato instintivo. É preciso torná-lo bonito, sentido, tanto física como emocionalmente. [...] Da mesma forma, a arte [...] possibilita ao gênero humano o deslocamento do cotidiano.

Em relação à cama ambicionada por sinhá Vitória, Rosenfeld (1994, p. 143) a considera uma quimera: “Vitória [...] com o mais alto ideal de sua vida, com a utópica cama de couro que, em vez das madeiras abauladas, sobre as quais eles dormem, é coberta de uma pele elástica”.

A cama também é um símbolo que, no contexto da obra, representa a sede humana pela plenitude. Em sua incompletude e imperfeição, Fabiano e sinhá Vitória procuram algo que preencha a sua solidão, o seu silêncio. A cama é o lugar de (re)pouso, do ato de amor e de paixão, do sono e dos sonhos; o espaço da realização, da satisfação plena do ser humano. Em suma, trata-se de uma satisfação que nem a personagem, nem o ser real poderá atingir, porque a busca está presente em todas as etapas da vida. Neste sentido, Ernst Fischer (1981, p. 247-48, 251-52) entende ser uma ingenuidade do homem esperar alcançar:

A felicidade universal, a realização de todos os sonhos, o encerramento do curso histórico. [...] Na verdade, o homem sempre quererá ser mais do que é, sempre se revoltará contra as limitações da sua natureza, sempre lutará pela imortalidade. Se alguma vez se desvanecesse o anseio de tudo conhecer e tudo poder, o homem já não seria mais homem. [...] Sendo mortal e, por conseguinte, imperfeito, o homem sempre se verá como parte de uma realidade infinita que o circunda e sempre se achará em luta contra ela. Volta e meia se defrontará com a contradição constituída pelo fato de ser um “Eu” limitado e, ao mesmo tempo, fazer parte de um todo ilimitado.

A limitação do “Eu” é a própria poesia do silêncio ou a resistência à linguagem verbal, refletida no paradoxo humano. À família de *Vidas secas*, resta apenas esperar pela chuva, porque não exerce poder sobre a natureza. Caso chova, tudo muda. A paisagem transforma-se e, com ela, toda a natureza: quando chove a vida é devolvida às personagens, aos animais, às plantas:

... olhou a catinga amarela, que o poente avermelhava. Se a seca chegasse, não ficaria planta verde. Arrepiou-se, chegaria, naturalmente. Sempre tinha sido assim, desde que ele se entendera. E antes de se entender, antes de nascer, sucedera o mesmo – anos bons misturados com anos ruins” (RAMOS, 2001, p. 23).

Para o sertanejo, não há melhor lugar que o seu torrão, quando este é banhado pelas chuvas. Mesmo convicto da oposição bipolar de que é constituído o seu espaço – chuva/seca; céu/inferno –, Fabiano busca o equilíbrio entre os opostos: Inverno e estiagem são estações de que somos feitos. As personagens são espaço e tempo, indissociáveis e intrínsecos. Isso é poesia e silêncio. Entretanto, ora Fabiano é, ora não é, dependendo de seus desejos e de suas condições. Ele festeja para celebrar a vida e/ou chorar a morte. Neste contexto, a morte é senão o silêncio absoluto da vida.

Portanto, nesse meio contraditório, o poético é ressaltado pela resistência das personagens à linguagem. As personagens ficam mudas para economizar o fôlego e, assim, resistir. Extraem “de si a substância vital” para prosseguir a caminhada. Portanto, na dor das personagens desumanizadas, o silêncio faz-se poesia. O próprio título do romance sugere a metáfora do silêncio da existência.

A dinâmica do processo da vida, cujo fluir acontece paulatinamente, obedecendo a cada etapa, pode ser associada ao cotidiano das personagens. Desde o capítulo intitulado “Mudança”, há uma imposição do destino em forçar o deslocamento das personagens. Trata-se da busca imperativa da vida pela sobrevivência, até atingirem a melhor fase, o “Inverno”. Depois da “festa”, a ressaca, o silêncio – tudo retorna, outra vez com sentido de mudança – é a “Fuga”, motivada pelas mesmas necessidades anteriores ao auge da vida.

Nessa persistência em ser, resistir e buscar desempenhar o seu papel diante do mundo, nota-se a teimosia das personagens, em especial de sinhá Vitória, que demonstra uma força de resistência particular, sucumbida pelo silêncio e pelo sonho de uma vida melhor, a ponto até de conduzir a família. As vidas dessas personagens não sucumbem; assim como o mandacaru que resiste à seca.

Em *Ficção e confissão*, Antônio Cândido (1999, p. 47) mostra que o drama de *Vidas secas*

... é justamente esse entrosamento da dor humana na tortura da paisagem. Fabiano ainda não atingiu o estágio de civilização em que o homem se liberta mais ou menos dos elementos. Sofre em cheio o seu peso, sacudido entre a fome e a relativa fartura; a curva da sua existência segue docilmente os caprichos hidrográficos que lhe dão vida ou morte.

Cândido (1999) alude ao mito do eterno retorno, quando se refere ao primeiro e ao último capítulo do romance, onde a história é marcada por uma fuga no início e por outra no final. Ambas são “situações idênticas, de tal modo que o fim, encontrando o princípio, fecha a ação num círculo. Entre a seca e as águas, a vida do sertanejo se organiza, do berço à sepultura, a modo de retorno perpétuo” (CÂNDIDO, 1999, p. 48).

Nesse sentido, o grupo tem como objetivo alcançar a sobrevivência, enfrentando para isso o seu grande inimigo (obstáculo) – a sede, o cansaço, as pedras, a incomunicabilidade, a fome e os espinhos. Os maiores problemas do grupo decorrem essencialmente de sua própria condição de humanos sobreviventes em meio à natureza hostil. O espaço personificado dessa natureza é a poética do silêncio, que domina a narrativa.

Com o exposto, o silêncio e o poético estão intrinsecamente ligados em *Vidas secas*, uma vez que prevalecem os elementos verdadeiramente artísticos.

## CAPÍTULO III – ASPECTOS ESTRUTURAIS E ESTILÍSTICOS DA COMUNICAÇÃO NO ROMANCE “VIDAS SECAS”

### 3.1. O narrador

O narrador de *Vidas secas* é do tipo que Friedman (apud LEITE, 1985, p. 47) denomina de *onisciência múltipla seletiva*, ou *multiseletiva*, cujo discurso é indireto<sup>9</sup>, com predominância do estilo indireto livre.

A narrativa começa com Fabiano e sua família – sinhá Vitória, o Menino mais velho, o Menino mais novo e a cachorra Baleia – fugindo da seca do sertão, em busca de sonhos e de uma terra que possa tirá-los da miséria. A família caminha debaixo do sol escaldante, cansada e faminta. Encontram, por fim, uma fazenda abandonada e aí fixam residência para trabalhar. O narrador evidencia cada personagem e, para tanto, dedica-lhes um capítulo alternadamente. Assim, são narrados os pensamentos e os sentimentos das personagens, incluindo os sonhos, os medos, as angústias e as lembranças que surgem de forma fragmentada, por intermédio do discurso indireto livre.

Com efeito, a narração não ocupa o lugar primordial no texto; não se narra uma história; descreve-se, divaga-se, reflete-se e deduz-se. Desse modo, constata-se a dispersão da escrita, responsável por conduzir o leitor às divagações contínuas, retardando o avanço da ação. A escrita é primordialmente em capítulos curtos, mas de múltiplos significados. Gera a si própria, abrindo vários caminhos, alguns divergentes, porém harmonizados num todo. O narrador não abdica do seu estatuto de sujeito da enunciação: seleciona, resume e interpreta a fala e o pensamento das personagens; opera uma série de conversões no plano dos tempos verbais, da categoria lingüística das personagens e das locuções adverbiais de tempo e de lugar. Observe-se que na narrativa não há voz das personagens, mas a voz de um narrador, introduzida

---

<sup>9</sup> Friedman (apud, Leite, 1985, p. 48) fala que este tipo de discurso é característico da onisciência seletiva múltipla, o qual passa em silêncio do exterior para o interior, exibindo a sucessão de pensamentos das personagens, o que envolve o discurso indireto para o discurso indireto livre.

mediante uma forte subordinação sintático-semântica que dá origem a um relato informativo, mediatizado, sem a feição “teatral” e atualizadora do discurso direto:

[Fabiano] ... Se lhe tivessem dado tempo, ele teria explicado tudo direitinho. Mas pegado de surpresa, embatucara. Quem não ficaria azuretado com semelhante despropósito? Não queria capacitar-se de que a malvadez tivesse sido para ele. Havia engano, provavelmente o amarelo o confundira com outro. Não era senão isso. Então porque um sem-vergonha desordeiro se arrelia, bota-se um cabra na cadeia, dá-se pancadas nele? Sabia perfeitamente que era assim, acostumara-se a toda as violências, a todas as injustiças (RAMOS, 2001, p. 33).

Os pensamentos de Fabiano representam a própria vacilação entre a fala e a escritura. À luz do dialogismo bakhtiniano, fica descaracterizada a dimensão da linguagem única em *Vidas secas*. A fala e a escritura são sistemas de linguagem, por isso não devem ser confinadas em campos opostos. O romance representa realização de língua e de fala. A fala de Fabiano considerada à luz do dialogismo de Bakhtin (1988) deve então ser entendida como imagem de linguagem e não como transmissão de voz. Trata-se de um discurso bivocalizado, duplamente orientado pela sua condição de fala e escritura.

Por intermédio dos pensamentos de Fabiano é possível compreender-se o caráter das formulações teóricas que M. Bakhtin (1988) elaborou para o estudo do romance. Uma tentativa de sistematizar a poética desse gênero, por meio de uma revisão das características estilísticas da prosa romanesca, fora, portanto, das teorias clássicas, em que a irreverência do discurso do romance nunca pôde ser considerada integralmente. Por conseguinte, *Vidas secas* como gênero, revela o confronto entre dois sistemas de signos: fala e escritura.

Para Bakhtin (1988, p. 139), “o tema do sujeito que fala tem um peso enorme, pois no cotidiano se fala, sobretudo, a respeito do que os outros dizem”. Este parece ser o ponto central em que se configura a estilística do romance *Vidas*

secas. A escritura que enuncia o texto do romance graciliano, demonstra a representação de uma voz, seja ela do narrador ou de Fabiano.

O narrador, portanto, proporciona uma confluência de vozes, marca sempre, de forma mais ou menos difusa, a atitude do narrador em face das personagens, atitude essa que pode ser de distanciamento irônico ou satírico. Surge uma contaminação compacta da voz do narrador e da voz das personagens, capaz de criar no leitor uma dificuldade de interpretação no que tange à identificação da focalização adotada na narrativa. O narrador, porém, adentra-se nos pensamentos e nos sentimentos das personagens de forma quase imperceptivelmente, por quase toda a narrativa. A sua voz mistura-se a voz silenciosa das personagens. Isto ocorre até o final da narrativa:

[Fabiano] desceu o copiar, atravessou o pátio, avizinhou-se da ladeira pensando na cachorra Baleia. Coitadinha. Tinham-lhe aparecido aquelas coisas horríveis na boca, o pêlo caíra, e ele precisara matá-la. Teria procedido bem? Nunca havia refletido nisso. A cachorra estava doente. Podia consentir que ela mordesse os meninos? Podia consentir? Loucura expor as crianças à hidrofobia. (RAMOS, 2001, p. 109)

Por conseguinte, o narrador tece o fio da história e oferece ao leitor o fio tênue do humilde cotidiano da família. Ao mesmo tempo, pela sondagem interna de cada personagem, mostra como elas vivem e agüentam esse dia a dia, como se localizam nele e como se situam em relação umas às outras.

Para Benjamim (1985), o narrador é figura primordial do mundo da palavra viva e, portanto, liga-se indissolivelmente ao trabalho artesanal da comunicação narrativa. Entretanto, o narrador desta obra graciliana não focaliza a coisa em si, mas se envolve e imprime sua marca naquilo que conta:

Fabiano estirou os beiços e enrugou mais a testa suada: impossível compreender a intenção da mulher. Não atinava. Um bicho tão pequeno! Achou a coisa obscura e desistiu de aprofundá-la. Entrou em casa, trouxe o aió, preparou um cigarro, bateu com o fusível na pedra,

chupou uma tragada longa. Espiou os quatro cantos, ficou alguns minutos voltado para o norte, coçando o queixo. (RAMOS, 2001, p. 10).

O narrador tece e constrói uma teia onde o leitor é convidado a entrar como se de um labirinto tratasse. Uma construção onde tudo surge do ato de pensar do contador de histórias e arrasta-se por vezes para pontos indeterminados. O pensar do narrador é contínuo, segue o fluxo da linguagem; não sofre mudanças, apenas torna a divisão dos capítulos da obra em ilusão por não obedecer a qualquer mudança ou corte de pensamento. Esses capítulos apresentam um título revelador da continuidade interior da narrativa que não se quebra, levando o leitor à reflexão e à divagação. Assim, o título de cada capítulo propõe ao leitor um determinado olhar sobre a obra, de modo a considerá-la sob diferentes perspectivas; possíveis sentidos que unem todos os desvios. Cada título mostra-se repleto de sentidos, com um jogo associativo que ultrapassa a forma dos acontecimentos e permite diferentes e múltiplos olhares. Portanto, todos os títulos atribuídos aos capítulos relacionam-se a algo implícito no romance.

No célebre capítulo dedicado à Baleia, observa-se a passagem do seu delírio, já à beira da morte. Fabiano tivera que matá-la, porque Baleia estava doente. Foi um golpe a mais para a infeliz família, pois, no seu universo rude e seco, ainda havia lugar para afeto dedicado ao animal. Mais que isso: homens e animais encontram-se relativamente unidos pela mesma penúria que os atinge quando falta a chuva. O narrador simula a fala da cachorra Baleia e associa os pensamentos da mesma (que não possui consciência da morte iminente) às limitadas representações do seu cotidiano, assim como um sonho com um mundo “cheio de preás, gordos, enormes”, sem seca e sem miséria:

A tremura subia, deixava a barriga e chegava ao peito de Baleia. Do peito para trás era tudo insensibilidade e esquecimento. Mas o resto do corpo se arrepiava, espinhos de mandacaru penetravam na carne meio comida pela doença.

Baleia encostava a cabecinha fatigada na pedra. A pedra estava fria, certamente sinhá Vitória tinha deixado o fogo apagar-se muito cedo.

Baleia queria dormir. E lamperia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espojariam com ela, rolariam com ela num pátio enorme, num chiqueiro enorme. O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes. (RAMOS, 2001, p. 91)

Este capítulo intitulado *Baleia* aproxima-se da fábula, ao apresentar como protagonista uma cachorra com pensamentos e sentimentos. Nessa passagem da narrativa, evidencia-se o processo de humanização do animal. A agonia de Baleia é silenciosa, descrita e narrada em minúcias pela voz do narrador, que revela o universo interior e a visão de mundo da personagem, por meio do discurso indireto livre. O narrador conta que “a pedra estava fria”, insere uma sensação-pensamento de Baleia e desvenda o “silêncio completo, nenhum sinal de vida nos arredores”, no momento em que Baleia dava o último suspiro.

A narrativa é exterior e, ao mesmo tempo, interior, revelando-se econômica. Um elemento visível e sem importância, como uma cama de vara, apresenta-se bastante desveladora, pela ausência da mesma. O leitor urbano que sempre dormiu num berço e depois naturalmente numa cama sensibiliza-se com os sonhos de sinhá Vitória. Neste caso, o espaço entre esse tipo de leitor e o universo da personagem, em cuja mente o discurso localiza-se, demonstra o poder de manifestar o desconhecido por meio do mais habitual e corriqueiro:

O menino [mais novo] deitou-se na esteira, enrolou-se e fechou os olhos. Fabiano era terrível. No chão, despídos os couros, reduzia-se bastante, mas no lombo da égua alazã era terrível.

Dormiu e sonhou. Um pé de vento cobria de poeira a folhagem das imburanas, sinhá Vitória catava piolhos no filho mais velho. Baleia descansava a cabeça na pedra de amolar. (p. 49).

O narrador apresenta uma narração em forma de círculo concêntrico, centrado aparentemente na exigência de uma ordem temporal e associado a um tipo de discurso metonímico. A operação metonímica revela a função da problemática do tempo, para captá-lo e desenvolvê-lo no espaço ficcional. Esse

expediente retórico demonstra a concretização da duração do tempo e possibilita a fluência do passado ao futuro, do abstrato da língua para o concreto da linguagem, em que, no dizer do narrador, a vida continuaria: “As palavras de sinhá Vitória encantavam-no. Iriam para adiante, alcançariam uma terra desconhecida. Fabiano estava contente e acreditava nessa terra, porque não sabia como ela era nem onde era”. (RAMOS, p. 126).

Já no capítulo “O menino mais velho”, o narrador mostra a sede de conhecimento do menino que, por sua vez, paga muito caro por isso. Num meio onde não há comunicação entre pais e filhos, a palavra ainda está presa à realidade e, por isso mesmo, assombra as personagens que a tateiam cuidadosamente. O menino inquietava-se com a palavra *inferno* que ouvira da boca de sinhá Terta quando ela benzia as feridas de Fabiano. Indagada sobre o significado da palavra, a mãe alegou tratar-se de um lugar muito ruim. A vagueza da resposta da mãe levou o menino a inquirir o pai, de quem obteve apenas o silêncio. Assim, volta a insistir com a mãe para entender como sabia que o inferno é um lugar ruim, se ela já havia estado lá. Por causa disso recebeu uns cascudos:

[o menino mais velho] não acreditava que um nome tão bonito servisse para designar coisa ruim. E resolvera discutir com sinhá Vitória. Se ela houvesse dito que tinha ido ao inferno, bem, sinhá Vitória impunha-se, autoridade visível e poderosa. Se houvesse feito menção de qualquer autoridade invisível e mais poderosa, muito bem. Mas tentara convencê-lo dando-lhe um cocorote, e isto lhe parecia absurdo. (RAMOS, 2001, p. 60)

Assim, neste fragmento, percebe-se a escassez da fala, do conhecimento e da linguagem de Fabiano e de sinhá Vitória. Da autoridade e da força bruta da família e mesmo da situação, surge a reflexão do menino sobre a ruindade do seu próprio mundo – a pobreza, a miséria, a seca, a mudez – que passa a ser visto como infernal:

Entristeceu. Talvez sinhá Vitória dissesse a verdade. O inferno devia estar cheio de jararacas e suçuaranas, e as pessoas que moravam lá recebiam cocorotes, puxões de orelhas e pancadas com bainha de faca. (RAMOS, p. 61)

Não houve explicações aprazíveis; o menino mal sabia falar direito, balbuciava apenas expressões embaraçadas, repetia os sons dos bichos, das plantas, dos ventos, por isso sua experiência imediata servia-lhe de ponto de referência para conceituar inferno, relacionando-se ao seu próprio mundo que sempre acreditara ser bom. Surge-lhe, e até mesmo para o leitor, uma questão nova do perverso e do diabólico. Para Jakobson (2003) cada ato de comunicação verbal envolve, na linguagem comum, um comunicador, um comunicado e um comunicante. Nesse sentido, percebe-se a falta de comunicação entre as personagens.

O que parece ser indiscutível, neste romance graciliano, é o movimento da narrativa agindo e reagindo sobre si mesma. O olho condutor do narrador não altera o ângulo do foco narrativo, mas promove a substituição dos seus instrumentos de observação, de seleção múltipla, de procura pela linguagem das personagens. A composição narrativa caminha de uma indeterminação para uma objetivação, à medida que surgem os recursos de linguagem da narrativa.

No primeiro capítulo, verifica-se que o narrador mostra uma imagem quase gestual do movimento da estrutura narrativa, pois esta se abre, apresentando o espaço onde as personagens caminham, depois se limita a revelar a sobrevivência da família que caminha sem destino. Ainda para fixar um momento definido da estância narrativa, o narrador apresenta: “A família... reunida em torno do fogo, Fabiano sentado no pilão caído, sinhá Vitória de pernas cruzadas, as coxas servindo de travesseiro no chão e o resto do corpo levantado, olhavam as brasas que se cobriam de cinza.” (RAMOS, 2001, p. 63).

Enfim, a onisciência múltipla do narrador apanha o flagrante do silêncio das personagens, sem o emprego do discurso direto. O narrador aparece para falar pelas personagens, pois elas não prestam atenção às palavras umas das outras: “as imagens que lhe vinham ao espírito, e as imagens sucediam-se, deformavam-

se, não havia meio de dominá-las. Como os recursos de expressão eram minguados, tentavam remediar a deficiência falando alto.” (RAMOS, 2001, 55-56). O narrador, portanto, subverte-se, permanece do lado de fora dos acontecimentos, apenas denuncia e carrega consigo todo o peso da comunicação narrativa.

### 3.2. Tempo e espaço

No âmbito da realidade, *Vidas secas* apresenta-se como um romance que se intemporaliza e se inespacializa; uma sobrevivência do tempo e do espaço. No discurso narrativo pulsa, simultaneamente, o tempo que fica e o nóculo do espaço que permanece.

Cada capítulo contém sentimento da terra nordestina (de sua parte áspera, dura e cruel), que não deixa de ser amada pelos que a ela ligam-se de forma telúrica. Cenas como a do primeiro capítulo, em que Fabiano e sua família se movimentam em busca de uma nova terra, retratam o silêncio do espaço e do tempo da natureza:

Estavam no pátio de uma fazenda sem vida. O curral deserto, o chiqueiro das cabras arruinado e também deserto, a casa do vaqueiro fechada, tudo anunciava abandono. Certamente o gado finara e os moradores tinham fugido... Fabiano encontrando resistência, penetrou num cercadinho cheio de plantas mortas, rodeou a tapera, alcançou o terreiro fundo, viu um barreiro vazio, um bosque de catingueiras murchas, um pé de turco e o prolongamento da cerca. Trepou-se no mourão do canto, examinou a caatinga, onde avultavam as ossadas e o negrume dos urubus. (RAMOS, 2001, p. 12).

Pela descrição do espaço, abre-se a diegese à expressão do tempo de vivência das personagens. Tudo o que o narrador, nos monólogos interiores, concede a Fabiano, a sinhá Vitória e aos meninos, são pensamentos e reflexões à dimensão do que poderia ter acontecido realmente:

[Fabiano] lembrou-se dos filhos, da mulher e da cachorra, que estavam lá em cima, debaixo de um juazeiro, com sede. Lembrou-se do preá morto. Encheu a cuia, ergueu-se, afastou-se, lento, para não derramar a água salobra. subiu a ladeira... Sentiu um arrepio na catinga, uma ressurreição de garranchos e folhas secas (RAMOS, 2001, p. 15).

Logo, a narrativa graciliana liga-se a um passado e a um futuro pretérito, como uma ponte pênsil, sendo o discurso o próprio modo de manifestar o presente. O que fica preservado na narrativa revela um caráter simultaneamente lutuoso (elegíaco) e auroral (utópico). A vitória da aurora sobre o luto, uma escolha feita da ação artística sobre a mera inação contemplativa, que faz Fabiano e sinhá Vitória sonharem e partirem, numa outra etapa do seu destino: movimentar-se como errantes em busca de uma terra nunca prometida. O final da história é a retirada, como fora no princípio uma chegada, numa sorte inevitável:

A vida na fazenda se tornara difícil... No céu azul as últimas arribações tinham desaparecido. Pouco a pouco os bichos se finavam, devorados pelo carrapato. E Fabiano resistia, pedindo a Deus um milagre... Desceram a ladeira, atravessaram o rio seco, tomaram rumo para o sul. Com a fresca da madrugada, andaram bastante, em silêncio, quatro sombras no caminho estreito coberto de seixos miúdos (RAMOS, 2001, p. 117)

A forma gramatical dos verbos exerce na obra graciliana uma função diferente da que “os gramáticos pensaram conectando os tempos verbais às divisões do tempo” (NUNES, 2003, p. 39). Na narrativa encontram-se, pois, tempos verbais para situar o leitor no processo comunicacional da linguagem. Diante disso, os tempos *pretérito perfeito*, *imperfeito* e *mais que perfeito* utilizados na narrativa revelam, por meio do distanciamento e do fluxo livre que imprimem à linguagem, o que o narrador está contando. Por conseguinte, estes tempos demonstram reclamar uma tensão no uso da linguagem, responsável pela aproximação do leitor à obra. E, além disso, reflete o mundo do intercurso

cotidiano e das situações humanas devastadoras que a família de retirantes vive no percurso silencioso de sua caminhada pelo sertão.

A seca maléfica constitui uma oposição à busca, uma vez que se torna um obstáculo entre o ponto de partida e o de chegada da família sertaneja. Essa oposição estabelece uma relação – tempo/espaço – em que os bons tempos (épocas de chuva) associam-se aos bons lugares (campo bom para plantação), enquanto os maus tempos remetem a lugares e tempos ruins (tempos de estiagem). Logo, a seca é um tempo e um espaço de infelicidade. O espaço/seca é o espaço personificado que toma conta da narrativa. Esse espaço ganha a dimensão de personagem principal – e nesse sentido ele é privilegiado. A natureza, espaço/seca, transforma-se num círculo poético que se fecha e acaba por isolar o grupo de retirantes. O isolamento das personagens reflete o silêncio e o dilaceramento da alma humana, em volta no círculo do espaço/tempo da natureza seca.

Agora Fabiano examinava o céu, a barra que tingia o nascente, e não queria convencer-se da realidade... Se achassem água por ali por perto, beberiam muito, sairiam cheios, arrastando os pés. Fabiano comunicou isto a sinhá Vitória e indicou uma depressão no terreno... Estava a falar variedades... Fabiano inventava o bebedouro, descrevia-o, mentia sem saber que estava mentindo. E sinhá Vitória excitava-se, transmitia-lhe esperança. (RAMOS, 2001, p. 117-123).

A descrição da paisagem não parece motivadora de uma busca. Entretanto, os caminhantes estão esperançosos, sonham e caminham “num silêncio grande”. A esperança é a mola propulsora da procura ao apontar para uma possibilidade de vitória destes retirantes. A natureza seca, áspera, moribunda e silenciosa representa o aspecto negativo, em oposição à busca do grupo de retirantes pelo itinerário de condições humanas dignas (aspecto positivo). O itinerário, na narrativa poética, constitui-se uma oposição positiva e outra negativa, a serem enfrentadas pelas personagens, identificadas com a seca e com o silêncio da paisagem.

A questão da origem em geral e a do tempo e espaço em particular não podem ser expressas por um momento e para um local. A obra *Vidas secas* desloca a origem para um momento e para um local – o do discurso. Embora esse mesmo discurso desloque a origem para outro momento e local, situados na realidade, quando da síncope provisória da narrativa. Na impossibilidade de datar e de situar essa origem, o narrador marca-a pela sua própria pulsação, pelo tique do discurso e pelo taque da realidade. Por serem móveis e imóveis, marcados e desmarcados, esse momento e esse centro estão em toda a narrativa.

Assim, a arrogância perpassada no discurso deste romance graciliano fica anulada pela sua cessação provisória, de modo que ora o discurso é o reino e a realidade o exílio, ora o discurso é o exílio e a realidade o reino. Neste sentido, Todorov (1969, p. 123) afirma: "Inútil procurar a origem das narrativas no tempo, é o tempo que se origina nas narrativas". Contudo, a obra literária não é um *index sui*; ela se derrama no universo literário, universo esse tão navegado no tempo, quanto o tempo nele se engaveta. Barthes (1971, p. 212-13) declara:

Mas então, dir-nos-ão, em que se transforma a obra ela mesma? Se o sentido de cada elemento reside na possibilidade de integrar-se em um sistema que é a obra, esta última teria um sentido? Caso se decida que a obra é a maior unidade literária, é evidente que a questão do sentido da obra não tem sentido. Para ter um sentido a obra deve ser incluída em um sistema superior. Se não se faz isto, é necessário confessar que a obra não tem sentido. Ela só se relaciona com ela mesma, é pois um *index sui*, ela indica-se a si própria, sem enviar a nenhum outro lugar. Mas é uma ilusão crer que a obra tem uma existência independente. Ela aparece em um universo literário povoado pela obras já existentes e é aí que ela se integra. Cada obra de arte entra em relações complexas com as obras do passado que formam, segundo as épocas, diferentes hierarquias.

A noção de tempo e espaço na narrativa graciliana aproxima-se da orientação poética de Bakhtin (2003) – a teoria do cronotopo, que define a evolução do romance como gênero. Já as relações intervocais na obra *Vidas secas*, podem ser mais bem entendidas à luz desta afirmação de P. Zumthor

(1993, p. 163): “a movência instaura um duplo dialogismo: interior ao texto e exterior a ele, engendrado por suas relações com os outros”.

Da mesma forma resolve-se a questão da origem do romance, pela oposição do tempo e do discurso. Do tempo propriamente dito, pelo fato de que tanto se inscreve de um lado, quanto de outro e decorre da pulsação ou do tique-taque de um cronômetro, com um dos ponteiros no tempo e outro no discurso. Considerando-se que o discurso, de certa forma parado no tempo, para existir depende do tempo, este, por sua vez, depende desta espécie de não tempo que é o discurso.

Conseqüentemente, na obra *Vidas secas* não se constata o real da vivência em bruto do tempo histórico e da espacialidade geográfica, senão complementa do momento em que passa a existir por meio da experiência verbalizada. Assim, a mimese artística assenta-se na concepção de que a representação confere existência ao real.

Logo, o sertão representado assemelha-se e, ao mesmo tempo, distingue-se do sertão real correspondente, uma vez que se encontra elevado ao plano do discurso. A obra *Vidas secas* é um documento, em determinado aspecto, sobre o espaço e o tempo representados. Consubstancia-se, assim, na base do paradoxo. Sob o prisma da mediação da obra *Vidas secas*, espaços-e-tempos, antes estranhos, tornam-se familiares.

Portanto, na obra *Vidas secas*, o que era mundo interior e mundo exterior, em separado, torna-se, à custa do tempo e do espaço, conjugado. Nesta narrativa não há subjetividade pura nem objetividade pura, mas ambas em simultaneidade.

À primeira vista, o relacionamento entre discurso literário técnica narrativa realiza-se na direção do discurso literário para a técnica da narração, como se esse tipo de discurso condicionasse a natureza da técnica. A técnica de desenvolver o circuito do temporal determina o ritmo circular e o discurso metonímico. Em vários episódios do romance, o final metafórico repete-se, de modo que a narrativa fecha-se no silêncio da linguagem e, ao mesmo tempo, abre-se para outro plano – o do silêncio na refabulação da leitura. No arco de tempo que se estende entre escritura e leitura parece haver toda uma retórica do

silêncio, um sistema de signos em disponibilidade sobre uma estrutura de discurso quase metonímico.

Em suma, neste romance, por meio dos processos técnicos narrativos surge o tempo no centro das preocupações do discurso do narrador. Este não conta uma história, não analisa um estado de alma ou descreve costumes, mas, assume a voz na narrativa como um recurso para revelar a falta de competência lingüística das personagens, provocada pelas condições precárias de vida.

### 3.3. A construção da narrativa sob a ótica do silêncio

Dentre as várias tentativas de classificação das estruturas ficcionais, Irène Simon (apud TELES, 1979, p. 316) aponta a que parece mais simples. Nesta, a narrativa tradicional (ou clássica) é examinada em dois grupos – o de estruturas “épica” (ou aberta) e o de estrutura “dramática” (ou fechada). Modernamente, há uma terceira possibilidade estrutural – a narrativa “lírica” (ou temporal), na linha do novo romance. Aristóteles (1998) sobre a natureza das ações e, conseqüentemente, das fábulas (capítulos V e X da *Arte Poética*), mostra que na narrativa “épica” a ação organiza-se em função das aventuras e das peripécias da personagem central, enquanto a unidade encontra-se na dependência dos episódios que podem suceder-se abertamente, como na *Odisséia*. Já na estrutura “dramática”, vê-se a ação dispendo-se em torno de um núcleo temático. Desaparece, assim, a possibilidade linear dos episódios e obtém-se a unidade na trama conflitual, na direção de um objetivo temático.

A clareza didática da classificação de Irène Simon (apud TELES, 1979) permite colocar *Vidas secas* entre as narrativas de estrutura “dramática”. Embora o romance de Graciliano Ramos possa não se enquadrar exatamente em nenhuma dessas classificações, por pertencer ao mesmo tempo a todas. O primordial não é, por certo, o rigorismo ou a exclusividade desse ou daquele tipo classificatório, mas a forma de estruturação geral da obra. Nesse sentido, *Vidas secas* apresenta-se como um romance de estrutura “dramática”, fechando a ação no centro de um espiral que se vai ampliando até perder-se no silêncio ou, antes, no recôndito do deserto, misturado ao sonho de Fabiano e de sinhá Vitória.

Este tipo de construção circular – a narrativa termina como começa, com a família retirando-se – afasta o romance *Vidas secas* da caracterização da narrativa tradicional, com seu início, meio e fim perfeitamente identificáveis. Portanto, é possível demonstrar que a narrativa graciliana é composta por uma sucessão de pequenos quadros que focalizam aspectos diversos da família sertaneja (Fabiano, sinhá Vitória, os dois filhos e a cachorra Baleia). A narrativa surpreende pelo relato objetivo dessas vidas sem horizontes, sem grandes ambições e exploradas por outras personagens. Ao fugir da seca, a família encontra uma fazenda abandonada. Instala-se, mas, com a época das chuvas, o dono volta e Fabiano submete-se às suas ordens, para trabalhar como vaqueiro. A incapacidade de usar a linguagem, de falar “palavras difíceis”, isola Fabiano das outras personagens. Fabiano associa a linguagem ao mundo dos “homens sabidos” e passa a temer ambos. A palavra parece-lhe dotada de um poder mágico e, por isso, admira os que conseguem pronunciá-la. Quando volta o período da seca, a família recomeça suas andanças. Fabiano e sinhá Vitória, de olhos no futuro, mantêm ainda uma remota esperança que as coisas melhorem e seus filhos não precisem mais passar por essa situação:

Iriam para adiante, alcançariam uma terra desconhecida. Fabiano estava contente e acreditava nessa terra, porque não sabia como ela era nem onde era. Repetia docilmente as palavras de sinhá Vitória, as palavras que sinhá Vitória murmurava porque tinha confiança nela. E andavam para o sul, metidos naquele sonho (RAMOS, 2001, p. 126).

A problemática do tempo (o conflito entre o tempo físico e o psicológico) revela o expediente técnico da construção do romance *Vidas secas*. A oposição entre a dimensão temporal e a distância interior desvenda o modo que o narrador escolheu para contar a história e mostra ainda o ritmo e o teor da linguagem. Embora se trate de uma “escolha” motivada, é inegável a orientação intelectual e lógica da seleção lingüística no ordenamento e na expressão dos elementos da narrativa. A história é percebida no tempo, transcorrendo-se. Para captá-la em sua “totalidade”, o narrador armou o seu projeto de abordagem, criando a narrativa não somente com a ruptura da linearidade (seqüência lógica dos acontecimentos),

mas mergulhando as personagens em situações caóticas. Esse recurso possibilita uma leitura aleatória iniciada em qualquer capítulo interdependente desta obra.

Desse modo, a narrativa graciliana revela-se interativa<sup>10</sup>, ou seja, consiste em um único discurso, cujos acontecimentos se repetem. Todavia, representa um papel limitado, pois o narrador evoca um estado inicialmente estável, pelo uso dos verbos no imperfeito (de valor interativo), antes de introduzir a série de acontecimentos singulares que constituem a narrativa. Proust (apud TODOROV, 1969, p. 6) foi um dos primeiros a confiar ao interativo um papel dominante, a ponto de criar um “pseudo-interativo”. O efeito global desse procedimento, segundo Todorov (1969) pode ser certa suspensão do tempo do acontecimento. Percebe-se isto em *Vidas secas*: “[Fabiano] sabia que aquela explosão era perigosa, temia que o soldado amarelo surgisse de repente e viesse plantar-lhe o pé a reião” (RAMOS, 2001, p. 78).

Não se pode fugir à evidência – o mistério em função do qual se aguçam os instrumentos narrativos de *Vidas secas* – da existência da estranha figura humana que subsiste precariamente, prisioneira da sede, da carência de bens materiais, da carência de tudo que necessitam para sobreviver, da carência até do bem maior a todo e qualquer ser humano: a linguagem. Na verdade, a única linguagem é a do narrador, que fornece todas as informações sobre os acontecimentos, até mesmo, os pensamentos e os sonhos das personagens. A linguagem das personagens é precária, revela a linguagem primeira: o pensamento, a linguagem pré-verbal, que determina os monólogos, e este por sua vez, o silêncio.

O narrador, enfim, mostra a imagem precária de todas as personagens, a imagem da vida de cada uma delas. Mostra a vida na presença viva da linguagem, no seu espanto. O mistério da vida, na sua acepção filosófica mais rigorosa, consome os dias de Fabiano e de sinhá Vitória.

---

<sup>10</sup> A respeito de narrativa interativa, conferir Todorov, 1969, p. 59-60.

### 3.4. Conflito: angústia, solidão e silêncio das personagens

A família sertaneja é vítima de forças naturais incontrolláveis representadas pela seca. Outros romances já haviam tratado deste tema no século XIX. Entretanto, ao avesso de autores como Manuel de Oliveira Paiva (*Dona Guidinha do Poço*, 1890), Domingos Olympio (*Luzia homem*, 1903), José Américo de Almeida (*A bagaceira*, 1928) e Rachel de Queiroz (*O quinze*, 1930) em *Vidas secas* não se encontram longas descrições do fenômeno da seca. O narrador assinala reflexo na interioridade das personagens, que integram a família, inclusive a *cachorra Baleia*.

Os conflitos surgem nas personagens gracilianas por dois motivos: por inadaptação ao meio e seus colorários e por angústia, solidão e silêncio da família de retirantes. O primeiro é mais sofrido; o segundo, mais pensado, porque ocorre no plano da linguagem. Se um é humano, outro é mais profundo pela proposição de idéias. Uma distinção mostra-se necessária: a personagem mais humana, mais sofrida, comporta alta dose de autenticidade; a personagem em conflito por angústia e solidão, comporta uma autenticidade diferente, em termos de literatura brasileira. Tem-se uma primeira impressão, superficial e errada, de que se trata de seres artificiais, não dramáticas, pré-fabricadas, sem existência e conteúdo humano vivido. Mas essa visão não mede o tipo de abordagem proposta na obra. A autenticidade, originalidade e consistência das personagens são conseqüências de uma filosofia de vida.

Logo, o mais importante em *Vidas secas*, além da linguagem, é a personagem. É sobre ela que o narrador incide sua cosmovisão. As personagens, diante do mundo sertanejo, são vistas numa dupla situação: de um lado absorvidas pela realidade; de outro, tentam impor à circunstância o seu modo de ser, sua concepção dos outros e da vida. Mostram-se dominadas, rendem-se ante as solicitações mais fortes que vêm de fora. Com isso, surgem casos conflitantes para as personagens: a) descoberta de um momento de ruptura do equilíbrio de seu mundo; b) procura da autenticidade; c) solidão; d) incomunicabilidade; e) procura dos valores existenciais. Esses dados podem ser resumidos em três mais amplos: angústia, solidão e silêncio.

De certa maneira, a instabilidade gerada pela seca não permite à família de Fabiano estabelecer alguma lógica ou alguma idéia de continuidade para suas existências. Advém daí o fracasso dos retirantes em organizar o seu pensamento rústico e em construir nexos capazes de conferir sentido a seus atos e reações. Pode-se dizer que há um significado trágico na seca porque as personagens, mesmo nos sonhos, não conseguem derrotá-la, limitando-se a tentar sobreviver no meio inóspito. A seca não atinge os seres apenas fisicamente, mas também lhes calcina a alma. O narrador ultrapassa a questão da natureza inclemente como fator único para explicar a miséria econômica e mental da linguagem das personagens. O mundo que estas vivem é o do mais completo atraso social. Trata-se do mundo arcaico do latifúndio nordestino, anterior à modernização capitalista; marcado por relações sócio-econômicas brutais e desumanas.

Um exemplo destas relações primitivas e conflituosas aparece no capítulo *Contas*. Em poucas frases, o narrador revela o sistema implacável do latifúndio: “Fabiano recebia na partilha a quarta parte dos bezerros e a terça parte dos cabritos. Mas como não tinha roça (...) comia da feira, desfazia-se dos animais, não chegava a ferrar um bezerro ou assinar a orelha de um cabrito” (RAMOS, 2001, p. 92). Por isso, o vaqueiro está sempre endividado com o patrão e quando vai acertar as contas recebe uma ninharia. “São os juro”, diz o proprietário das terras, contrariando os cálculos que sinhá Vitória fizera com seu método de calcular, usando sementes diversas sobre o chão. Fabiano tenta protestar, mas o patrão ameaça-o, como quem diz “cale-se” e não resta ao sertanejo senão retrucar que a mulher enganara-se nas contas. Depois, já sozinho, Fabiano experimenta uma revolta surda, silenciosa e nebulosa contra a fonte principal de sua infelicidade: não saber se comunicar.

Outro exemplo de conflito *silencioso* ocorre no capítulo *Cadeia*. Não é somente o latifúndio que esmaga Fabiano, também o próprio Estado, encarnado na figura do soldado amarelo, exerce o seu arbítrio, quando da injusta prisão da protagonista. Frente à tamanha prepotência, o vaqueiro demonstra a incapacidade de compreender a razão dos fatos, pois o “vocabulário dele era pequeno”. “Havia muitas coisas. Ele não podia explicá-las. (...) Nunca vira uma escola.” “Ele,

Fabiano, um bruto, não contava nada.” (RAMOS, 2001, p. 26, 34). A inconformidade diante da prisão e a lembrança da maldade do soldado amarelo, sintetizam-se na aspiração ao cangaço, mostrada em seus devaneios: “Entraria num bando de cangaceiros e faria estrago nos homens que dirigiam o soldado amarelo.” (...) “Era a idéia que lhe fervia a cabeça. Mas havia a mulher, havia os meninos, havia a cachorrinha” (RAMOS, 2001, p. 38). Essa idéia de resignação projeta-se na visão do futuro de seus filhos: “Quando crescessem, guardariam as reses de um patrão invisível, seriam pisados, maltratados, machucados por um soldado amarelo” (RAMOS, 2001, p. 38). Na concepção de Fabiano “os meninos eram uns brutos, como o pai”. (RAMOS, 2001, p.38) Tudo isso é apresentado em um monólogo de extraordinária complexidade, em razão da indigência mental da protagonista.

O Estado opressor surge na figura do cobrador municipal de impostos, disposto a taxar um porco, que Fabiano pretendia vender na cidade. Mais uma vez, o vaqueiro sente-se vítima de uma potência ameaçadora e estranha, localizada no espaço urbano, o governo, representado por seus agentes, explora e humilha Fabiano – destituído de qualquer benesse do Estado.

No capítulo *O soldado amarelo*, uma grande chance de vingança surge para Fabiano quando encontra o soldado perdido na caatinga. O soldado treme covardemente por saber que a vida não vale nada no sertão: pelos códigos da honra sertaneja, Fabiano pode e deve vingar-se da humilhação sofrida. No entanto, a protagonista vacila e mais uma vez se cala. Em seus monólogos revela não ter certeza se realmente “tinha sido provocado. Tinha ou não tinha?” (RAMOS, 2001, p.102)”. Por um lado, matar o inimigo confirmaria para si próprio que era um verdadeiro homem; por outro lado, aquele traste de gente representava o governo e “apanhar do governo não é desfeita...” RAMOS, 2001, p.105). Por isso mesmo, em dado momento, Fabiano imagina ver o soldado crescendo, como num pesadelo:

Grudando-se à catingueira, o soldado apresentava apenas um braço, uma perna e um pedaço de cara, mas esta banda de homem

começava a crescer aos olhos do vaqueiro. E a outra parte, a que estava escondida, devia ser maior. Fabiano tentou afastar a idéia absurda. (*Vidas Secas*, 2001, p. 102).

A decisão do vaqueiro de poupar o soldado amarelo advém menos da piedade do que de qualquer fraqueza pessoal. O que o impede de assassiná-lo é a identificação do mesmo com o governo. Esta força onipotente, absoluta, que paira acima de todas as circunstâncias e assusta, impede a vingança. “Governo é governo”, (RAMOS, 2001, p.107) declara Fabiano, tirando o chapéu para o desafeto e ensinando-lhe o caminho, no desfecho do capítulo.

A imobilidade secular do universo rural manifesta-se na noção de destino imutável que preside a consciência de Fabiano e a vida das demais personagens. Várias vezes no texto repetem-se ações e pensamentos que confirmam esta inexorabilidade. No segundo capítulo, o narrador mostra que até o andar e os gestos de Fabiano reproduzem os antepassados. Já no capítulo *O Menino mais novo*, o filho tenta imitar o jeito do pai. Não há, portanto, alternativas de fugir desta ordenação social, conforme pensa o vaqueiro em sua forma rústica de observar o mundo:

Tinha obrigação de trabalhar para os outros, naturalmente conhecia o seu lugar. Bem. Nascer com esse destino, ninguém tinha culpa de ele haver nascido com um destino ruim. Que fazer? Podia mudar a sorte? Tinha vindo ao mundo para amansar boi brabo, curar feridas com rezas, consertar cercas de inverno a verão. Era sina. O pai vivera assim. O avô também. (*Vidas Secas*, 2001, p. 49)

O minucioso cenário naturalista contrapõe algumas frases breves sobre a seca, insistindo sobretudo no “*vôo negro dos urubus*” como indicador da devastação e da morte causadas por ela, gerando o silêncio total e absoluto. No entanto, a seca é onipresente no texto. Ela determina as duas migrações da família – *Mudança e Fuga* –. Determina ainda a instabilidade de Fabiano e sua

gente, pois estes nunca sabem quanto tempo poderão permanecer num local e quando deverão fugir dos efeitos do cataclismo.

O ponto de vista composto na narrativa favorece muito a introdução das personagens, sem que a narrativa sofra a solução de continuidade. Sabe-se que Fabiano se angustia, sinhá Vitória sonha e os meninos quase não pensam. Não em razão daquilo que o narrador revela, mas segundo as ordens dos fatores internos, aquilo que as personagens fazem ou pensam; externos, segundo o ambiente distinto em que estão colocadas.

A impotência verbal da família sertaneja, representada na obra, espelha o primitivismo e a pobreza de sua existência. As personagens expressam-se preferencialmente por interjeições guturais, onomatopéias, resmungos, muxoxos, rugidos e gritos. Muitas vezes, estas pobres articulações são substituídas por gestos, por olhares ou por um simples espichar de lábios. Esta família lembra aquelas personagens de cinema mudo que precisavam gesticular muito para serem compreendidas pelos espectadores:

Não era propriamente conversa: eram frases soltas, espaçadas, com repetições e incongruências. Às vezes uma interjeição gutural dava energia ao discurso ambíguo. Na verdade nenhum deles prestava atenção às palavras do outro: iam exibindo as imagens que lhe vinham ao espírito, e as imagens sucediam-se, deformavam-se, não havia meio de dominá-las. Como os recursos da expressão eram minguados, tentavam remediar a deficiência falando alto. (*Vidas Secas*, 2001, p. 63-64)

O romance registra a ânsia de linguagem das personagens que desejam superar a miséria, a angústia e a solidão, como única forma de compreender o mundo, aparentemente caótico e ameaçador.

A família de retirantes vive o conflito gerado pela inadaptação ao meio, sofre a situação com amargura e sem palavras. De fato, o narrador revela o drama vivido pelas personagens, vítimas de uma situação insustentável. O primordial é o drama, o sofrimento do seres no momento de luta pela sobrevivência. As

personagens dependem muito mais de sua vivência do que do próprio uso da linguagem. Para o narrador não importa descrever as personagens, mas sentir e mostrar o drama, o conflito que elas vivem. Não precisam sequer ser nomeadas, como no caso do Menino mais novo e do Menino mais velho, pois seus dramas cruzam-se, confundindo-se com os dramas dos pais.

### 3.5. A busca da linguagem

Os estudos realizados por Bakhtin (1988), concebem a linguagem como uma forma de interação social desenvolvida por meio das experiências do indivíduo em constante relação com o outro. Por meio dessa concepção de linguagem, subentende-se por quê o ato comunicativo não se realiza nessa obra. Se a interação entre interlocutores é o princípio fundador da linguagem, é evidente que no espaço artístico do romance *Vidas secas* não há condições para tal realização. Portanto, essa linguagem não se desenvolve, visto que a obra retrata as personagens caladas por natureza, reinando entre elas uma comunicação rudimentar, muitas vezes, metaforizada na linguagem dos animais. Mergulhados num silêncio constante; as personagens só dialogam em situações extremas e, ainda sim, de forma grotesca:

Ordinariamente a família falava pouco. E depois daquele desastre viviam todos calados, raramente soltavam palavras curtas.  
(RAMOS, 2001, p. 11)

É perceptível na narrativa que as personagens estão, de certa forma, insatisfeitas com a situação de obscuridade em que vivem. O uso continuado do discurso indireto livre reforça o mergulho no mundo interior, no universo mental fragmentado das personagens. Os questionamentos são inevitáveis, por exemplo, quando Fabiano admira a inteligência de Seu Tomás da Bolandeira, queria ser como ele, ter habilidade com as palavras. Sem dúvida algo lhe falta, já que a existência humana parece estar determinada pela busca inconsciente de um objeto absoluto, cuja falta o priva da sensação de plenitude, experimentada no período da linguagem

pré-vebral: o silêncio. Ora, Fabiano, Sinhá Vitória, o Menino mais velho e o Menino mais novo são seres “ensimesmados”, semimudos, fechados na ignorância e no analfabetismo; vivem de ruminar o mundo incompreensível, porque de palavras sem sentido. De certa forma, empreendem uma conflituosa busca por uma linguagem (o objeto de desejo), intuindo que somente o domínio desta pode levá-los a compreender a natureza hostil e a enfrentar, de modo menos desigual, a luta diária com os falantes da cidade. Uma vez que, como linguagem, o inconsciente estruturasse. Por isso, a busca pela linguagem seria inevitável e pressupõe a consciência de sua falta. Advém desta concepção que refletir sobre a busca pela linguagem quase sempre implica tropeços, desencontros e frustrações. Para qualquer tentativa de realização, cabe a Fabiano ter consciência da necessidade de enfrentar os obstáculos, e ainda viver com a hipótese da não concretização de seus desejos.

A busca das personagens pela linguagem constitui-se conflituosa, pois as condições não são nada favoráveis: o caminho é cheio de pedregulhos, o tempo é seco, a catinga não lembra a primavera. Dessa forma, implica-se a necessidade de substituição da busca de desejo por outro, mesmo que este não ofereça satisfação plena. Isto é demonstrado por sinhá Vitória, nas dispersas horas de seus dias e nos sonhos de suas noites, avultando a possibilidade de adquirir uma cama mais confortável do que a que possuía:

Seria agradável dormirem numa cama de lastro de couro, como outras pessoas. Fazia mais de um ano que falava nisso ao marido. (...) A cama de novo lhe aparecera (...) Julgava-a inatingível (...) Se o cuspo a alcançasse o terreiro, a cama seria comprada antes do fim do ano. Encheu a boca de saliva, inclinou-se - e não conseguiu o que esperava. (...) outra vez Sinhá Vitória pôs-se a sonhar com a cama de lastro de couro.(...) foi-lhe preciso um grande esforço para isolar o objeto do seu desejo. (...) Não possuíam nada: (...) Mas iam vivendo (...) e eram quase felizes. Só faltava uma cama. Era o que aperreava Sinhá Vitória. (RAMOS, 2001, 40-45).

É notório que sinhá Vitória não adquire a cama, mas enquanto sonha com coisas amenas, sublima a busca pelo objeto absoluto, que lhe ajudaria a enfrentar a seca e as convenções que os marginalizam tanto.

Enfim, em *Vidas secas*, as personagens revelam o desdobramento do problema da comunicação, uma vez que a oposição da arte à dominação costuma ser uma mímese – não um retrato posado desta. Nesse sentido, esta obra fecha-se, à medida que silencia qualquer mundo, aponta retroativamente para aquele outro mundo condenado ao silêncio, seja da verborragia, seja do controle coletivo da linguagem. É contra seu mundo que a personagem decide emudecer, buscar o silêncio transformado em utopia da narrativa absoluta.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa dissertação teve como tema o desvelar do silêncio na obra *Vidas secas*, de Graciliano Ramos. No decurso deste trabalho, procurou-se delinear o trajeto de uma prática escritural, partindo da abordagem do silêncio como linguagem pré-verbal, com o objetivo de verificar-se a manifestação do silêncio na obra. O romance transpõe a realidade cotidiana por meio da linguagem e da incomunicabilidade das personagens.

Esta obra graciliana demonstra preocupação em reproduzir um mundo rudimentar, pré-verbal, no qual o narrador, “escultor” do silêncio, aproxima sua linguagem a dos desprovidos de palavra, despindo a linguagem da narrativa dos excessos ou protuberâncias, até alcançar, paradoxalmente, pela própria palavra, a coisa mais próxima do silêncio, a linguagem mais referencial, limpa de qualquer elemento acessório ou ornamental.<sup>11</sup>

As personagens intentam ultrapassar os condicionamentos impostos pelo espaço e produzem, com isso, um efeito poético. Nesse sentido, a narrativa apresenta-se como uma síntese daquilo que Steiner (1988, p. 68) identifica como “um dos atos mais originais e característicos do espírito moderno”, uma reavaliação do silêncio e de sua insólita capacidade de expressar-se, mesmo com a recusa da linguagem.

O narrador revela-se onisciente, acompanha a trajetória das personagens, perscruta o íntimo e revela o pensamento delas. Às vezes, aparece do lado de fora das personagens, comentando a vida de Fabiano, de sinhá Vitória, dos meninos e da cachorra Baleia, às vezes aparece confundindo-se com os pensamentos de um ou de outro personagem e, às vezes, como consciência coletiva do grupo. O narrador dissolve qualquer excesso retórico em favor de uma linguagem sucinta, produzida quase com monólogos interiores, inclusive dos animais. A linguagem monológica ascética do narrador funciona para revelar os

---

<sup>11</sup> A conhecida “fúria supressora” de Graciliano que, segundo Otto Maria Carpeaux, seria capaz de “(...) eliminar tudo o que não é essencial, as descrições pitorescas, o lugar-comum das frases feitas, a eloquência tendenciosa. Seria capaz de eliminar ainda páginas inteiras, capítulos inteiros, eliminar os seus romances inteiros. Eliminar o próprio mundo (...)”. CARPEAUX, Otto Maria. *Visão de Graciliano Ramos*. In: RAMOS, Graciliano. **Angústia**. Op. Cit., p.239.

dramas da família diante da estrutura de miséria em que vivem e da falta de comunicação que os impede de avançar em busca de novos horizontes.

O herói não só questiona a si e ao mundo como também o desejo de dominar a palavra. Fabiano encontra-se no processo embrionário da linguagem. Por toda a narrativa é evidente a teoria do desvelamento da linguagem do silêncio, fulcro da obra de Graciliano Ramos. A problematização da incomunicabilidade é conseqüência da solidão irremediável das personagens. Ao mesmo tempo, a exploração da necessidade das personagens de entregar-se de corpo e alma à luta pela sobrevivência demonstra um retorno aos ritos iniciais da linguagem. Estes heróis solitários – Fabiano, sinhá Vitória e os meninos – lutam para entender a vida ante o absurdo da miséria e da morte, para encontrar uma essência de si e do mundo a sua volta, pela sobrevivência e, finalmente, lutam pela busca da palavra.

O espaço descrito em *Vidas secas* recorre ao cenário: a seca é o acontecimento levado adiante pela natureza, conduzindo as personagens ao ponto de partida, quando elas pretendem atingir o da chegada. Os acontecimentos ruins associam-se à estação má. Nesse sentido, a seca é uma objeção aos bons momentos do inverno, do qual sinhá Vitória guarda boas recordações. Na memória – onde o silêncio configura-se como linguagem pré-verbal – a personagem encontra o refúgio.

O romance *Vidas secas*, ao contrário do romance tradicional, que se organiza em relações de causa e efeito, revela estruturar-se de acordo com a lógica do silêncio, após a dolorosa peregrinação existencial dos heróis pelo árido sertão nordestino. Esse comando de ação silenciosa perpassa todo o romance, retalhado em capítulos interdependentes entre si, autônomos, portanto. O livro não se compõe de uma narrativa só, mas de vários capítulos nucleares seccionados, em que os fatos terminam em si; não surgem para ocupar lugar numa cadeia de acontecimentos com um princípio, um meio e um fim. Os dramas focalizados não evoluem em qualquer sentido, mas acontecem diante do leitor e exibem-se em sua inteireza, construindo a idéia de um cenário completo.

Dessa maneira, este trabalho constatou o papel preponderante dos aspectos estruturais do discurso narrativo, tais como a onisciência do narrador, o espaço, os monólogos das personagens, o discurso indireto livre, o discurso direto e o modo de construção das imagens no surgimento das impressões do silêncio.

A análise da obra *Vidas secas* revelou, ainda, a presença constante da poesia, razão pela qual confere atualidade e imortalidade à obra. A propósito, nada é arranjado de modo aleatório e a linguagem mostra-se imbuída de significações. Cada detalhe resulta da escolha criteriosa e sugere sensibilidade artística. Cada elemento do texto possui uma carga de significações, de modo a imprimir um caráter de universalidade à obra. O texto mostra-se poético, pois em sua estrutura aparecem repetições e figuras de linguagem. As comparações instauradas pelo narrador – Fabiano como “vaqueiro”, “bicho” e “cabra” – constituem-se recursos poéticos discursivos.

Entretanto, o que encanta neste romance – mais que a sua estrutura estilística – é a falta de linguagem, o problema da comunicação e a solidão das personagens. O cuidado do narrador em focalizar cada personagem isoladamente indica a solidão e o primitivismo vivido pelo grupo, como resultado dos toscos e ineficientes meios de sociabilidade a que teve acesso. Apesar de partilharem misérias, afeições e espaços comuns, as personagens vivem entregues ao seu próprio abandono, já que não conseguem articular mais do que rudes palavras, exclamações, insultos ou interjeições.

Assim, a obra expõe a precariedade da comunicação verbal e o tamanho da barreira que isola as personagens pela falta de domínio da palavra. Este romance apresenta um corpo a corpo dramático das personagens pela busca da palavra como meio de ascensão social. As palavras, como entidades autônomas, transformam-se em verdadeiros obstáculos com sentidos míticos. A obra trabalha, por isso, a linguagem em dois planos: no externo, as palavras não passam de tentativas inacabadas de diálogo, enquanto no interno os diálogos evoluem sem erros lingüísticos, com coerência e uma extrema capacidade de visualização da imagem linguagem.

Por conseguinte, a linguagem de *Vidas secas* atravessa o pavoroso emudecimento das personagens, da paisagem e do espaço. A escrita surge transformando-se numa escrita do silêncio, expressão paradoxal à medida que a narrativa, como texto organizado, nunca silencia. Em verdade, o romance projeta o silêncio como forma de expressão artística. Em termos mais amplos, isso pode significar que o romance, imitando as trevas do discurso, representa a recusa da fala pelas personagens e constrói o caminho do emudecimento, recurso que instaura o poético.

Finalmente, este trabalho não se propôs a resolver exhaustivamente as questões referentes ao processo de escrita de *Vidas secas*, limitou-se, no entanto, a compreender a manifestação do silêncio na obra. Este percurso, longe de resolver todas as questões pertinentes ao silêncio como linguagem pré-verbal, suscitou novas interrogações.

Confirma-se, portanto, a certeza da representatividade da obra analisada, incorporada no caudal da nossa literatura, reluzindo na poderosa afirmação da sua singularidade: *o silêncio como o todo poderoso, só ele reina, absoluto.*

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. **Posição do narrador no romance contemporâneo**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: abril, 1980.

ADRIANO, Carlos A . **A estética da fome**. *São Paulo: Cult*. Janeiro, 2001.

ARISTÓTELES. **Arte Retórica e Arte Poética**. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho, 16ª ed. São Paulo: Ediouro, 1998.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do espaço**. Tradução de Joaquim Jose´Moura Ramos. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini; José Pereira Júnior; Augusto Góes Júnior; Helena Spryndis Nazário; Homero Freitas de Andrade. 4ª ed. São Paulo: EDUNESP/HUCITEC, 1998.

\_\_\_\_\_. A respeito de problemas da obra de Dostoiévski”. In: **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. A pessoa que fala no romance. In: **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini et alli. São Paulo: Hucitec, 1988.

BARTHES, Roland. **Análise estrutural da narrativa**. pesquisas semiológicas. Petrópolis: Vozes, 1971.

BASTOS, Hermenegildo José. **Destroços da modernidade**. *São Paulo: Cult*. Janeiro, 2001.

BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas. Magia e Técnica. Arte e Política**. 2ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1985.

BLIKSTEIN, Isidoro. **Kasper Hauser ou a fabricação da realidade**. 4ª ed. São Paulo: Cultrix, 1995. 98p.

BOSI, Alfredo. **Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideologia**. São Paulo: àtica, 1988.

- \_\_\_\_\_. **O ser e o tempo na poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BRAYNER, S. **Graciliano Ramos – seleção de textos**. Coleção Fortuna Crítica 2, Direção de Afrânio Coutinho. Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1978.
- BRIK, O. Ritmo e sintaxe. O. BRIK et al. **Teoria da literatura: formalistas Russos**. Porto Alegre: Globo, 1973, p. 131-139.
- CANDIDO, Antônio. **Tese e antítese**. 4ª ed., São Paulo: T.A. Queiroz, Editor, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Ficção e confissão**: ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.
- \_\_\_\_\_. **A Personagem de ficção**. 10ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CAMPEDELLI, Samira Y. **Tempos da literatura brasileira**. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1986.
- CASTRO, Dácio Antônio de. Roteiro de leitura. **Vidas secas de Graciliano Ramos**. São Paulo: Ática, 1997.
- COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil: era modernista**. 4ª ed. São Paulo Global, 1997.
- COUTINHO, C. N. **Literatura e Humanismo**. Editora Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1976
- COWLEY, Malcolm. **Escritores em ação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica e sentido**. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1974.
- DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1974.
- ECO, Umberto. **Obra aberta**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- FELINTO, Marilene. “Posfácio”, In: **Vidas secas**. 97ª ed. Record: Rio de Janeiro, 2005.
- FILHO, Domício Proença. **A Linguagem literária**. 7ª ed. São Paulo: Ática, 2001. (Série Princípios)

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Silêncio. In: **Dicionário Aurélio básico da Língua Portuguesa**, FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. São Paulo: Nova Fronteira, 1995.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. Tradução de Leandro Konder. 8ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

FREUD, Sigmund. **Conferências introdutórias sobre psicanálise**. 3ª parte. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

GUINSBURG, J. **Degraus nas trevas**. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 2001.

HOLANDA, Lorival. **Sob o signo do silêncio**. São Paulo: Edusp, 1992.

JAKOBSON, Roman. **Lingüística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2003.

KNOLL, Victor. **Vidas secas**. São Paulo: Revista do Livro. 1965. p. 8.27-28, 7-30.

LEITE, Guaciara Marcondes Machado. **Sobre poesia, narrativa e tradução**. Livre Docência. Faculdade de Ciências e Letras – UNESP, Araraquara.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O Foco narrativo: ou a polêmica em torno da ilusão**. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1985.

LUCAS, Fábio. Particularidades estilísticas de *vidas seca*. José Antônio Segatto e Ude Baldan, orgs. **Sociedade e literatura no Brasil**. São Paulo: UNESP, 1999. 107-119

MACHADO, Irene A. **O romance e a voz: a prosaica de M. Bakhtin**. Rio de Janeiro: Imago Ed., São Paulo: FAPESP, 1995. 340p.

MAGALHÃES, Belmira. A representação metafórica da função da arte em *Vidas Secas* de Graciliano Ramos ou os desejos de sinhá Vitória e a possibilidade de uma mudança da cotidianidade. In: **Boletim GT Mulher. A mulher na literatura**. Natal: ANPOLL/CCHLA/PPGEL/UFRN. 1981.

MASSAUD, Moisés. **História da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1989.

MICHAELIS. **Moderno dicionário da língua portuguesa**. São Paulo: Melhoramentos, 1998.

- NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. 2ª ed. São Paulo: Ática, 2003, 84p.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. São Paulo: UNICAMP, 1997.
- PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva: 1972.
- PINTO, Manuel da Costa. **Os cárceres da linguagem**. São Paulo: Cultrix, 2001.
- POULET, Georgs. **O espaço proustiano**. Rio de Janeiro; Imago, 1992.
- RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. 83ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- RAMOS, C. **Mestre Graciliano – Confirmação Humana de uma obra**. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1979.
- RICOUER, Paulo. **Tempo e narrativa**. Campinas: Papyrus, 1994.
- ROSENFELD, Anatol. **Letras e Leituras**. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- SATRE, Jean-Paul. **Que é Literatura?** São Paulo: Ática, 1989.
- SCHOLES Robert & KELLOGG Robert. **A natureza da narrativa**. Tradução de Gert Meyer. Editora Mcgraw-Hill do Brasil, 1977.
- SEGOLIN. Fernando. **Personagem e anti-personagem**. São Paulo: Cortez e Moraes, 1978.
- STEINER, George. **Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra**. Tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- TELES, Gilberto Mendonça. **A Retórica do silêncio, teoria e prática do texto literário**. São Paulo: Cultrix, 1979.
- TODOROV, Tzvetan. **As Estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- \_\_\_\_\_. “Lês discorus de fiction”. In: *Diccionaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Seuil, 1972.
- \_\_\_\_\_. **Poética do prosa**. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VERGEZ, André. **História dos Filósofos**. Tradução de Lélia de Almeida Gonzalez. 3ª ed. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1976.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a “literatura” medieval**. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa P. Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.