

Andréia Queila Santos Gomury

**“INFELIZES, MIUDINHOS,
FUGITIVOS”:**

PONTO DE VISTA, REFERENCIAÇÃO E IMAGEM
DO SERTANEJO EM VIDAS SECAS,
DE GRACILIANO RAMOS



2021

Andréia Queila Santos Gomury

**“INFELIZES, MIUDINHOS,
FUGITIVOS”:**

PONTO DE VISTA, REFERENCIAÇÃO E IMAGEM
DO SERTANEJO EM VIDAS SECAS,
DE GRACILIANO RAMOS



2021

2021 by Editora e-Publicar
Copyright © Editora e-Publicar
Copyright do Texto © 2021 Os autores
Copyright da Edição © 2021 Editora e-Publicar
Direitos para esta edição cedidos à Editora e-Publicar pelas autoras.

Editora Chefe

Patrícia Gonçalves de Freitas

Editor

Roger Goulart Mello

Diagramação

Roger Goulart Mello

Projeto gráfico e Edição de Arte

Patrícia Gonçalves de Freitas

Revisão

Os autores

Todo o conteúdo dos artigos, dados, informações e correções são de responsabilidade exclusiva dos autores. O download e compartilhamento da obra são permitidos desde que os créditos sejam devidamente atribuídos aos autores. É vedada a realização de alterações na obra, assim como sua utilização para fins comerciais.

A Editora e-Publicar não se responsabiliza por eventuais mudanças ocorridas nos endereços convencionais ou eletrônicos citados nesta obra.

Conselho Editorial

Alessandra Dale Giacomini Terra – Universidade Federal Fluminense

Andréa Cristina Marques de Araújo – Universidade Fernando Pessoa

Andrelize Schabo Ferreira de Assis – Universidade Federal de Rondônia

Bianca Gabriely Ferreira Silva – Universidade Federal de Pernambuco

Cristiana Barcelos da Silva – Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro

Cristiane Elisa Ribas Batista – Universidade Federal de Santa Catarina

Daniel Ordane da Costa Vale – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Danyelle Andrade Mota – Universidade Tiradentes

Dayanne Tomaz Casimiro da Silva - Universidade Federal de Pernambuco

Diogo Luiz Lima Augusto – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Elis Regina Barbosa Angelo – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Ernane Rosa Martins - Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás

Ezequiel Martins Ferreira – Universidade Federal de Goiás

Fábio Pereira Cerdera – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro



2021

Francisco Oricelio da Silva Brindeiro – Universidade Estadual do Ceará
Glaucio Martins da Silva Bandeira – Universidade Federal Fluminense
Helio Fernando Lobo Nogueira da Gama - Universidade Estadual De Santa Cruz
Inaldo Kley do Nascimento Moraes – Universidade CEUMA
João Paulo Hergesel - Pontifícia Universidade Católica de Campinas
Jose Henrique de Lacerda Furtado – Instituto Federal do Rio de Janeiro
Jordany Gomes da Silva – Universidade Federal de Pernambuco
Jucilene Oliveira de Sousa – Universidade Estadual de Campinas
Luana Lima Guimarães – Universidade Federal do Ceará
Luma Mirely de Souza Brandão – Universidade Tiradentes
Mateus Dias Antunes – Universidade de São Paulo
Milson dos Santos Barbosa – Universidade Tiradentes
Naiola Paiva de Miranda - Universidade Federal do Ceará
Rafael Leal da Silva – Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Rita Rodrigues de Souza - Universidade Estadual Paulista
Willian Douglas Guilherme - Universidade Federal do Tocantins

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)

G634i Gomury, Andréia Queila Santos, 1976-.
“Infelizes, miudinhos, fugitivos” [livro eletrônico] : ponto de vista, referência e imagem do sertanejo em Vidas secas, de Graciliano Ramos / Andréia Queila Santos Gomury. – Rio de Janeiro, RJ: e-Publicar, 2021.

Formato: PDF
Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader
Modo de acesso: World Wide Web
Inclui bibliografia
ISBN 978-65-89340-75-1
DOI 10.47402/ed.ep.b20213760751

1. Análise do discurso literário. 2. Ramos, Graciliano, 1892-1953. Vidas secas – História e crítica. I. Título.

CDD B869.3

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

Editora e-Publicar
Rio de Janeiro – RJ – Brasil
contato@editorapublicar.com.br
www.editorapublicar.com.br



2021

APRESENTAÇÃO

Este livro é fruto da dissertação de mestrado que defendi em 2019 na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), sob a orientação do professor doutor Nabil Araújo de Souza, e se insere no projeto de pesquisa “Retorno à Poética: imagologia, referenciação, genericidade” por ele coordenado

Alfredo Bosi (2006), em conformidade com o esquema historiográfico nacionalista-realista compartilhado com Nelson Werneck Sodré (1964), localiza *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, no fecho de uma progressão evolutiva do sertanismo, a título de “obra prima da sobriedade formal” na qual “o esforço de objetivação foi bem logrado” (BOSI, 2006, p. 403).

Podemos realmente dizer que esse esforço de objetivação em *Vidas secas* foi bem logrado? Existe, de fato, em *Vidas secas*, esse esforço de objetivação?

Partindo dessas questões, busco demonstrar, ao longo das páginas deste livro, que o esforço de objetivação não foi bem logrado no romance, conforme afirma Bosi. De acordo com Alan Rabatel (2016), a ideia de uma “focalização zero” não resiste à análise. Haverá sempre as marcas de alguém tentando se apagar no texto

Com os estudos imagológicos de Daniel-Henri Pageaux (2011), podemos compreender a impossibilidade de se apagar as marcas enunciativas. Segundo o autor, “a imagem é uma espécie de língua, de língua segunda para dizer o Outro e, conseqüentemente, para dizer também um pouco de si, de sua cultura” (PAGEAUX, 2011, p. 111). Com essa definição de imagem, ele nos mostra que sempre haverá as marcas de quem enuncia, os rastros de subjetividade de quem articula determinado discurso. Em *Vidas secas* identificamos as marcas da subjetividade enunciativa em terceira pessoa a serviço de um certo imaginário.

Essas afirmações de Pageaux são suplementadas pela teoria da referenciação de Lorenza Mondada e Danièle Dubois (2003). Para elas, a referenciação não está ancorada em um “valor de verdade”, e, sim, verdade enquanto construção.

A construção dos objetos de discurso é marcada pela instabilidade das categorias, ou seja, não se pergunta como as informações são transmitidas e, sim, como as atividades humanas e linguísticas estruturam e dão sentido ao mundo.

Sendo assim, segundo Mondada e Dubois (2003, p. 21), a estabilidade é produzida criando-se “efeitos de objetividade e de realidade – que, desde então, não podem ser considerados como dados, mas como resultantes de processos simbólicos complexos”.

Vidas secas, portanto, à luz da imagologia, da teoria do ponto de vista e da referenciação, extrapola os limites de “produção da ilusão de um mundo objetivo (da objetividade do mundo), ‘pronto’ para ser percebido cognitivamente pelos indivíduos racionais” (MONDADA; DUBOIS, 2003, p. 21), entrando, assim, em tensão com o esquema historiográfico teleológico nacionalista-realista de Bosi e Sodré.

DEDICATÓRIA

À minha amada família

AGRADECIMENTOS

Agradecimento especial ao meu orientador, professor Nabil Araújo, pelo gosto de ser professor e ensinar. Pela paciência e generosidade com que conduziu a orientação nas tantas vezes que nos reunimos, pelas incansáveis explicações. Gratidão.

Agradecimento eterno aos meus pais queridos, Célia e Rodolfo, pelo amor, dedicação e apoio incondicionais.

Ao meu irmão Rodrigo, pelo companheirismo, pelas conversas e boas risadas.

Às professoras Andréa Werkema e Anita Moraes, que aceitaram compor minha banca de qualificação e de defesa, pelas valiosas contribuições e observações, tão importantes no desenvolvimento desta pesquisa.

Ao grupo de pesquisa Retorno à poética: imagologia, referenciação, generecidade, em especial, à Thayane Verçosa, pela acolhida.

Aos amigos que fiz durante a toda minha vida acadêmica, aos do mestrado, aos amigos da vida e todos que torceram por mim na conclusão de mais uma etapa de minha vida.

A Deus, meu alimento diário de sabedoria, força e luz.

A arte não reproduz o visível; ela torna visível.

Paul Klee, 1920

RESUMO

GOMURY, Andréia Queila Santos. “*Infelizes, miudinhos, fugitivos*”: ponto de vista, referenciação e imagem do sertanejo em *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos. 2019. 77 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

Em conformidade com o esquema historiográfico nacionalista-realista compartilhado com Sodré (1964), Bosi (2006) localiza *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, no fecho de uma progressão evolutiva do sertanismo, a título de “obra prima da sobriedade formal” na qual “o esforço de objetivação foi bem logrado” (BOSI, 2006, p. 403). Analisado o ponto de vista narrativo e o processo de referenciação no romance, observamos o sertanejo figurado pelo narrador como a imagem do Outro a partir do ponto de vista de um Eu, ou seja, identificamos as marcas da subjetividade enunciativa em terceira pessoa a serviço de um certo imaginário, o que, por sua vez, desmonta a tese da objetivação, colocando em xeque a inserção de Graciliano e sua obra no esquema historiográfico teleológico nacionalista-realista.

Palavras-chave: Ponto de vista. Referenciação. Imagem. Sertanejo. *Vidas secas*.

ABSTRACT

GOMURY, Andréia Queila Santos. “*Unhappy, little ones, fugitives*”: point of view, referencing and image of the sertanejo in *Vidas secas*, by Graciliano Ramos. 2019. 77 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

In accordance with the nationalist-realist historiographical scheme shared with Sodré (1964), Bosi (2006) locates *Vidas secas*, by Graciliano Ramos, at the close of an evolutionary progression of sertanism, as a “masterpiece of formal sobriety” in which “the effort of objectification was well succeeded” (BOSI, 2006, p. 403). Analyzing the narrative point of view and the process of referencing in the novel, we observe the sertanejo figured by the narrator as the image of the Other from the point of view of an I, that is, we identify the marks of enunciative subjectivity in the third person in the service of a certain imaginary, which, in turn, disassembles the objectification thesis, putting in check the inclusion of Graciliano and his work in the nationalist-realistic teleological historiographic scheme.

Keywords: Point of view. Referencing. Image. Sertanejo. *Vidas secas*.

Sumário

INTRODUÇÃO	14
NACIONALISMO, REALISMO E SERTANISMO NA HISTORIOGRAFIA DA LITERATURA BRASILEIRA	11
GRACILIANO RAMOS E <i>VIDAS SECAS</i> NO ESQUEMA HISTORIOGRÁFICO DE SODRÉ E BOSI.....	16
PONTO DE VISTA, REFERENCIAÇÃO E IMAGEM DO SERTANEJO EM <i>VIDAS SECAS</i>	24
Voz narrativa em 3ª pessoa	24
Alteridade e identidade em <i>Vidas secas</i>	27
ETHOS, PERSONA, IMAGINÁRIO	58
CONCLUSÃO	61
REFERÊNCIAS	64

INTRODUÇÃO

Esta dissertação, focada nos processos de construção da imagem do sertanejo em *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, tem como pano de fundo a crítica ao modo como a historiografia literária brasileira enquadrou as obras dos escritores ditos “sertanistas” e/ou “regionalistas”.

A leitura de vários historiadores importantes de nossa literatura possibilitou-nos observar a constituição de uma narrativa pautada por um parâmetro a um só tempo nacionalista e realista. Esses autores, ao escreverem suas obras, guiaram suas narrativas em direção a um alvo que, evolutivamente, encarnaria o máximo de realismo nacionalista.

Caracterizado o esquema teleológico nacionalista-realista constitutivo da historiografia literária brasileira, passamos ao estudo do sertanismo/regionalismo como objeto privilegiado dessa historiografia. Encontramos aí exemplarmente ilustrado o percurso narrativo que caminha progressivamente rumo ao télos nacionalista e realista.

Com Sodré (1964) e Bosi (2006),¹ temos a progressão evolutiva no sertanismo em seus modos de representação do real: parte-se de um sertanismo romântico como “pequeno realismo da minúcia” (SODRÉ, 1964, p. 324), segue-se com o sertanismo naturalista como “concepção mimética da prosa” (BOSI, 2006, p. 207), até o sertanismo modernista como um “realismo de visão crítica” (BOSI, 2006, p. 389).

Para os dois historiadores, a teleologia sertanista/regionalista encontra um de seus pontos de consolidação em *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, que Bosi (2006, p. 403) define como “obra prima da sobriedade formal”, na qual “o esforço de objetivação foi bem logrado”.

Esse esquema historiográfico teleológico pode ser compreendido, empregando-se termos barthesianos, como um progressivo aumento do “efeito de real” produzido pela nossa literatura, do romantismo ao modernismo, sob o efeito daquilo que Barthes (1988) chama de “ilusão referencial”. Essa “objetividade” narrativa, para Barthes, coincidiria, na verdade, com um progressivo apagamento das marcas do enunciador no seu discurso. É esse mesmo processo

¹ A primeira edição da obra de Nelson Werneck Sodré veio a lume em 1938 e a de Alfredo Bosi em 1970. Neste trabalho utilizaremos a 4ª edição, bastante modificada e ampliada, da obra de Sodré, e a 45ª edição da obra de Bosi.

que se observa na crescente “objetivação” da narrativa moderna, segundo Norman Friedman (2002), em sua hoje clássica tipologia dos “pontos de vista” na ficção.

Em contraste, concordamos com Fernando Cristóvão (1986) que Graciliano percebe a objetividade e a verdade como mais dependentes da construção do que da reprodução. É o objetivismo da verdade construída.

Nesse sentido, *Vidas secas* apresenta-se como forma mais complexa e elaborada de onisciência limitada. Segundo Cristóvão (1986), a onisciência da terceira pessoa, na obra de Graciliano, só atinge a verdadeira amplitude nas descrições exteriores.

Mesmo a alegação de Cristóvão (1986) de uma “onisciência verdadeira da terceira pessoa nas descrições exteriores” pode ser contestada, quando lembramos, com Alain Rabatel (2016), que a ideia de uma “focalização zero” não resiste à análise, tampouco a de “focalização externa”, pois não há outra instância enunciativa e narrativa além do narrador e da personagem. Haverá sempre as marcas de alguém tentando se apagar no texto.

Com Pageaux (2011), podemos compreender a impossibilidade de se apagar as marcas enunciativas. Segundo ele, “a imagem é uma espécie de língua, de língua segunda para dizer o Outro e, conseqüentemente, para dizer também um pouco de si, de sua cultura” (PAGEAUX, 2011, p. 111). Com essa definição de imagem, ele nos mostra que sempre haverá as marcas de quem enuncia, os rastros de subjetividade de quem articula determinado discurso.

Essas afirmações podem ser suplementadas pela teoria da referenciação de Mondada e Dubois (2003). Para elas, a referenciação não está ancorada em um “valor de verdade”, e, sim, verdade enquanto construção. A construção dos objetos de discurso é marcada pela instabilidade das categorias, ou seja, não se pergunta como as informações são transmitidas e, sim, como as atividades humanas e linguísticas estruturam e dão sentido ao mundo.

Sendo assim, segundo Mondada e Dubois (2003, p. 21), a estabilidade é produzida criando-se “efeitos de objetividade e de realidade – que, desde então, não podem ser considerados como dados, mas como resultantes de processos simbólicos complexos”.

Vidas secas, portanto, à luz da imagologia, da teoria do ponto de vista e da referenciação, extrapola os limites de “produção da ilusão de um mundo objetivo (da objetividade do mundo), ‘pronto’ para ser percebido cognitivamente pelos indivíduos racionais” (MONDADA; DUBOIS, 2003, p. 21), entrando, assim, em tensão com o esquema historiográfico teleológico nacionalista-realista de Sodré e Bosi.

NACIONALISMO, REALISMO E SERTANISMO NA HISTORIOGRAFIA DA LITERATURA BRASILEIRA

Bosi (2006, p. 141), em *História concisa da Literatura Brasileira*, afirma:

As várias formas de sertanismo (romântico, naturalista, acadêmico e, até, modernista) que têm sulcado as nossas letras desde os meados do século passado nasceram do contato de uma cultura citadina e letrada com a matéria bruta do Brasil rural, provinciano e arcaico. Como o escritor não pode fazer folclore puro, limita-se a projetar os próprios interesses ou frustrações na sua viagem literária à roda do campo. Do enxerto resulta quase sempre uma prosa híbrida onde não alcançam o ponto de fusão artístico o espelhamento da vida agreste e os modelos ideológicos e estéticos do prosador.

Na citação, várias formas de sertanismo são apontadas pelo autor, assim como o modo de representação do real a partir do Romantismo. Esse modo de representação que Bosi denomina como um “projetar os próprios interesses ou frustrações na sua viagem literária à roda do campo” faz com que percebamos o sertanismo e, principalmente, o sertanejo representado pelo escritor, como a construção do Outro (do Brasil rural, provinciano e arcaico) a partir do ponto de vista de um Eu (do escritor pertencente à cultura citadina e letrada).

Para os estudos imagológicos de Pageaux, essa construção do Outro seria uma imagem, uma espécie de cocriação de imagens do outro e de si nos discursos.

[...] toda imagem procede de uma tomada de consciência, por mínima que seja, de um Eu em relação a um Outro, de um aqui em relação a um alhures. Portanto, a imagem é a expressão, literária ou não, de um distanciamento significativo entre duas ordens de realidade cultural. A imagem é a representação de uma realidade cultural estrangeira por meio da qual o indivíduo ou o grupo que a elaborou (ou que a partilham ou que a propagam) revelam e traduzem o espaço social, ideológico, imaginário nos quais querem se inserir (PAGEAUX, 2011, p. 110-11).

Podemos aqui entender o estrangeiro não exatamente como aquele que vem de outro país e, sim, o Outro que não Eu. O Outro que construo imagetivamente por meio de palavras. Para Pageaux (2011, p. 111), ao falar do Outro crio para ele uma imagem que jamais será neutra, pois representa aquilo que desejo dizer, uma vez que “toda alteridade revela uma identidade – ou vice-versa”. E é no jogo entre alteridade e identidade que as imagens surgem; e também os estereótipos: “A imagem aqui é um meio em concorrência com a língua para dizer alguma coisa. E é, às vezes, a monossímia dessa mensagem que se torna o problema num estudo literário. Mas o texto literário pode também se construir por meio de estereótipos” (PAGEAUX, 2011, p. 111).

Portanto, os estudos imagológicos se interessam em compreender como as imagens criadas se cristalizam para atender certos discursos hegemônicos. E, no caso de nossa pesquisa, o papel da imagem do sertanejo estabelecido na historiografia literária brasileira.

E foi na construção de um discurso hegemônico nacionalista que os escritores, engajados em levar para a nossa literatura aquilo que a Independência realizara na política, encontraram na imagem do homem do interior o representante da sociedade brasileira em suas características nacionais no que tange à variedade regional, seja pela exuberância da natureza, pela grandiosidade do cenário ou pela magnitude dos quadros rurais, conforme apontado por Sodré (1964, p.323):

No sertanismo verifica-se o formidável esforço da literatura para superar as condições que a subordinavam aos modelos externos. Existe, nos iniciadores da ficção romântica, sinais evidentes desse esforço. Verificaram logo que o índio não tem todas as credenciais necessárias à expressão do que é nacional. Transferem ao sertanejo, ao homem do interior, àquele que trabalha na terra, o dom de exprimir o Brasil.

Maria Helena Rouanet, em “Crítica e história literária no século XIX: verso e reverso da mesma moeda?” (1996), aponta para a construção do discurso nacionalista engendrado por nossos escritores românticos com desdobramentos tanto na crítica quanto na história literária daquele momento.

A partir de sua pesquisa, confirmamos a paulatina execução de um projeto pedagógico literário pautado no discurso nacionalista.

Um primeiro passo para a reflexão poderia ser relacionar o par *crítica literária* e *história literária* à preocupação de nossos intelectuais oitocentistas com uma pedagogia da nacionalidade. Não faltam exemplos da inquietação demonstrada por todos os que escreviam, no Brasil do século XIX, quanto a uma imperiosa necessidade de reunir conhecimentos considerados *úteis*, uma vez que o brasileiro manifestaria não apenas ignorância das “coisas do Brasil”, mas também – e talvez principalmente – um profundo descaso a este respeito [...]. E uma “História da Literatura Nacional” seria sem dúvida uma das formas de se levar a bom termo essa incumbência. (ROUANET, 1996, p. 9-10, grifo nosso).

Segundo Rouanet (1996, p. 9), ao examinar os textos críticos e os de história dos literatos oitocentistas, percebe-se “um processo consciente de constituição de um sistema intelectual cujas bases [...] seriam sólidas o bastante para garantir sua eficácia e sua continuidade ao longo de todo século XX”.

Em suma, nosso romantismo literário muito contribuiu para a construção de uma narrativa historiográfica que privilegiasse o esquema nacionalista. Franchetti (2013) destaca os princípios e métodos das principais sínteses produzidas na segunda metade do século passado e que até hoje são as matrizes altas das formas de trabalho levadas a cabo na maioria das escolas médias e superiores no Brasil.

O panorama traçado por Franchetti (2013) evidencia a união desses historiadores para a construção de uma narrativa que conduza à instituição de um ser “nacional”: o “Nós” brasileiros

(leitores da história literária) que participamos de alguma forma da natureza do herói coletivo nacional.

O autor, ao traçar o painel da história literária, assinala exatamente o processo de constituição desse herói nacional, ao modo de um tólos. Sobre isso, Franchetti comenta:

Acima das diferenças de método, princípio e orientação política, o que une as histórias de Sodré, Coutinho, Candido e Bosi é uma aposta na possibilidade de narrar uma série de ações que conduzam à constituição de um ser “nacional”. Isto é, uma aposta em que é possível compor uma narrativa em que uma personagem suprapessoal, relevante para a definição dos contornos da nação, apareça como herói. Essa personagem conceito, em cada uma das sínteses aqui mencionadas, caminha em direção à plena realização, numa série de peripécias em que vai triunfando sobre adversidades várias. A forma profunda desse discurso é, sem dúvida, épica. Sua realização particular, uma modalidade de romance de formação (FRANCHETTI, 2013, p. 94, grifo nosso).

Temos, portanto, uma narrativa que aponta para a progressiva instituição de um herói nacional: eis a teleologia implicada por nossa historiografia literária.

Flora Süssekind, em *Tal Brasil, qual romance?* (1984), discute a busca da identidade nacional (o “Nós” brasileiros, o “herói nacional”, conforme assinalado por Franchetti) por meio da ficção literária e aponta a ideologia da estética naturalista como base para a construção dessa identidade. Essa construção, segundo a pesquisadora, dá-se pela repetição do Naturalismo na história da literatura brasileira, formando, assim, um sistema estético.

Como exemplo desse sistema, Süssekind (1984) compara as epígrafes e notas introdutórias de três romances naturalistas de períodos diferentes de nossa literatura: o naturalismo da virada do século XIX para o século XX; o naturalismo de 1930; e o naturalismo de 1970.

Em *O cortiço*, romance exemplar da virada de século, usa Aloísio Azevedo como uma de suas epígrafes um dos mais conhecidos enunciados do Direito Criminal: “La vérité, toute la vérité, rien que la vérité”. Na nota introdutória de 1933 a *Cacau*, avisa, por sua vez, Jorge Amado: “Tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura e o máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores da fazenda de cacau do sul da Bahia”. (3, p. 12). E também é “um mínimo de literatura para um máximo de honestidade” o que parece reivindicar José Louzeiro para o seu *Infância dos Mortos* de 1977: “Os fatos que substanciam esta narrativa foram tirados do nosso amargo cotidiano. O autor não teve a preocupação de alinhá-los, cronologicamente, nem se absteve de descrever situações brutais que mostram muito bem o grau de desumanização a que chegamos”. (58, p. 6) “Verdade” da vida de um cortiço, no caso de Aluisio de Azevedo; “honestidade” na narração da “vida dos trabalhadores da fazenda de cacau do sul da Bahia” em *Cacau*; narrativa de fatos “tirados do nosso amargo cotidiano” em *Infância dos Mortos*.

José Louzeiro chega a se valer para a epígrafe de notícia publicada no *Jornal do Brasil* de 5 de abril de 1976: “Há cerca de 15 milhões de menores abandonados ou em estado de carência no Brasil, à espera de alguma ajuda. Representam pouco menos de um terço dos 48 milhões 226 mil 718 brasileiros entre zero e 18 anos distribuídos pelo Norte (3, 83%), Nordeste (31,64%), Sudeste (42, 91%), Sul (16,64%) e Centro-Oeste (5,08%)”. (58, p.7) A notícia de jornal funciona no mesmo sentido das “verdades

científicas” de Aluísio Azevedo, da “honestidade” de Jorge Amado (SÜSSEKIND, 1984, p. 36-7).

Da matriz de um naturalismo oitocentista até os neonaturalismos das décadas de 1930 e 1970, forja-se, na repetição e simetria, conforme Flora, uma literatura enquanto espelho/imagem do Brasil e de sua sociedade.

Quer se trate de uma obra de fim do século, dos Trinta ou da década de Setenta, é dominante a correlação da atividade literária com as ações contidas em verbos como retratar, ver, olhar, enxergar. Todas essas correlações lançam a literatura para o campo da ótica, da fotografia, da visão. Essa analogia permite ao naturalismo a obtenção de um efeito ótico e ideológico de identidade (SÜSSEKIND, 1984, p. 99).

Segundo Sússekind (1984), para que essa literatura naturalista fosse retrato fiel da realidade e permitisse “um efeito ótico e ideológico de identidade”, ela precisava provocar no leitor a sensação de que o representado nos livros era verdadeiro e contava-se sozinho.

Não é o romance, o literário o que importa, mas a possibilidade de tais narrativas retratarem com “verdade” e “honestidade” aspectos da “realidade brasileira”. Importa que o trabalho com a linguagem, os recursos narrativos, a literatura, cedam lugar à perseguição naturalista de um *décor* brasileiro, personagens típicos e uma identidade nacional. Repete-se, no que diz respeito à literatura brasileira, a exigência de que *radiografe* o país. Mais que fotografia, o texto se aproxima do diagnóstico médico a captar sintomas e mazelas nacionais. A ordenar descontinuidades e diferenças. A buscar uma identidade chamada Brasil e uma estética naturalista que permitam uma simetria perfeita à máxima: Tal Brasil, tal romance (SÜSSEKIND, 1984, p. 38).

Entretanto, ao “buscar uma identidade chamada Brasil e uma estética naturalista que permitam uma simetria perfeita à máxima: Tal Brasil, tal romance”, será necessário “ordenar descontinuidades e diferenças”. Essas descontinuidades e diferenças se devem a narrativas que escapam à ideologia estética naturalista. Esses desvios são chamados por Sússekind (1984) de “fraturas”, narrativas literárias que, ao serem analisadas criticamente, revelam-se à margem do sistema estético naturalista, que se caracteriza, por sua vez, pelo nivelamento das diferenças:

Não basta, no entanto, para caracterizar o Naturalismo dominante na ficção brasileira como “ideologia estética”, a ênfase nos ocultamentos, inversões e na sua representação una de uma identidade cheia de cortes e divisões. Não basta observar que possui um campo fértil para o seu sucesso no país. Um país periférico e com divisões sociais, regionais e intelectuais das mais diversas, que se utiliza de uma estética da objetividade, da analogia e da representação para fazer de sua literatura um retrato capaz de lhe dar ficcionalmente a unidade que não possui (SÜSSEKIND, 1984, p. 46, grifo nosso).

Abel Barros Baptista mostra como a nossa historiografia literária constrói uma narrativa que aplaina as “fraturas” (Sússekind), fundindo o realismo ao nacionalismo na trajetória teleológica rumo à brasilidade plena.

O pesquisador evidencia, assim como Franchetti, a caminhada da história literária brasileira rumo ao télos nacionalista: “[...] a história literária da época colonial foi sendo

redescrita a fim de nela se delimitarem linhas de um abasileiramento progressivo rumo à nacionalidade plena” (BAPTISTA, 2005, p. 31).

Com Baptista (2005), podemos também observar que a projeção do tólos nacionalista caminha conjuntamente com a projeção de um tólos realista, que, na verdade, se fundem. A ação de uma teleologia nacionalista e realista na construção de nossa história literária fica clara quando Abel analisa a teoria da literatura brasileira de Antonio Candido a partir do conceito-chave norteador de seu livro: a ideia de formação².

Já no começo de *Formação da literatura brasileira* se lia que, sob certo “aspecto” – a adoção, nas novas condições, da perspectiva da noção romântica da literatura do Brasil “como expressão da realidade local e, ao mesmo tempo, elemento positivo na construção nacional” – “o presente livro constitui (adaptando o título do conhecido estudo de Benda) uma ‘história dos brasileiros no seu desejo de ter uma literatura’” (BAPTISTA, 2005, p. 56, grifo nosso).

Caracterizada a teleologia nacionalista e realista na historiografia literária brasileira, iniciada no século XIX, constituiu-se também um discurso nacionalista e realista na narrativa do sertanismo/regionalismo, parte importante de nossa história literária.

Podemos notar a construção do esquema teleológico ao lermos criticamente obras importantes de nossa historiografia literária que abordam narrativas literárias que põem seu foco em determinada região do país. Nessas narrativas, percebemos a construção/continuação de uma escrita que caminha em direção a um alvo nacionalista e realista.

Observamos isso em Ronald de Carvalho, com *Pequena história da literatura brasileira* (1919), no capítulo “O Romantismo”, em que traça um painel do romance em nossa literatura.

Ronald de Carvalho começa por Joaquim Manuel de Macedo que, segundo o autor, “compreendeu admiravelmente as tendências da nossa alma popular, sentimental e piegas” (CARVALHO, 1984, p. 212).

Para o historiador, apenas com José de Alencar teremos estabelecido obras em que a questão nacional chega a excelência assim como a configuração de um realismo com o escritor: “Apesar de ter nascido em uma região pobre de paisagens, como o Ceará, tinha uma tal intuição

² Haroldo de Campos em *O sequestro do Barroco na formação da Literatura Brasileira: o caso Gregório de Matos* (2011) já havia apontado para a construção de uma teleologia nacionalista e realista na história literária brasileira de Candido e, recentemente, no livro *Para além das palavras: representação e realidade em Antonio Candido* (2015), a professora Anita Martins Rodrigues de Moraes, ao analisar várias obras do autor, inclusive *Formação*, observa que a representação da realidade brasileira, em Candido, parte de uma elaboração do real, o que também aponta para a constituição de um tólos nacionalista e realista na história literária de Antonio Candido.

da natureza que bem poucos já se aproximaram dele nesse particular” (CARVALHO, 1984, p. 213).

Ronald traça o percurso de Alencar a Euclides da Cunha, sendo este último o tólos da narrativa.

Onde e quando houve em nossa literatura pré-romântica uma voz assim, uma tal energia, um tal poder descritivo, sem ênfase, sem recursos de retórica, suave e temeroso, como a própria natureza onívota e fecunda? Alencar é um precursor do estilo nervoso, cheio de tumultos, cortado de acidentes, vário, cambiante, meigo e violento de Euclides da Cunha. É mister acentuar essa semelhança, pois há em ambos uma constante exaltação pela terra, em ambos o ambiente domina o homem, a noção do espaço é mais sensível que a do tempo. Nos dois temperamentos, existem afinidades surpreendentes; ambos eram recolhidos, tímidos e superexcitados. Euclides, entretanto, era mais selvagem, mais doentio na sua morbidez, mais desassombrado na sua sociofobia. Alencar, diante dos outros, escondia-se polidamente; Euclides fugia como uma caudal, fragorosamente (CARVALHO, 1984, p. 216).

Em relação ao sertanismo, Ronald mostra as suas primícias com Bernardo Guimarães, ainda que em sua análise questione se haveria um sertanismo após *Pelo Sertão*, de Afonso Arinos. Segue, portanto, a análise do sertanismo em Franklin Távora e Taunay, que segundo o autor “aparece com mais vigor em Távora, e mais sobriedade e elegância em Taunay” (CARVALHO, 1984, p. 217) do que em Bernardo Guimarães.

O autor continua a análise das obras sertanejas de Távora destacando a perfeita compreensão do escritor em relação à vida rústica brasileira para em seguida encerrar essa total compreensão em Euclides da Cunha: “Seus matutos ainda guardam no corpo franzino aqueles nervos de aço com que encontrou mais tarde o autor dos *Sertões*” (CARVALHO, 1984, p. 218).

Podemos observar o tólos projetado por Ronald ao final do capítulo em que estabelece fases de aprimoramento do romance. Nesse painel, caracteriza-se a escrita de quem caminha em direção a um alvo, em que autores e obras são avaliados segundo uma progressão de qualidade, onde um se sobrepõe ao outro. Essa progressão qualitativa seria, para o historiador, medida pelo quanto de nacionalismo e realismo as obras apresentariam.

Reduzindo, agora, a uma lei geral de evolução da história do romance nacional, de Teixeira de Sousa a Escagnolle Taunay, veremos que, na sua primeira fase, isto é, com o *Filho do Pescador*, os *Romances* e *Novelas* (Norberto) e outras produções somenos, predominou o caráter local, meramente descritivo, sem preocupações outras que não fossem as da fantasia do autor; na segunda fase, com a *Moreninha* e o *Guarani* já o sentimento de uma tese se esboça, o estilo torna-se mais dúctil, a fabulação complica-se mais; finalmente, na terceira e última fase, com as *Memórias de Um sargento de Milícias*, *A Escrava Isaura*, *O Cabeleira*, e *Inocência* nota-se um movimento de reação contra o gênero puramente idealista, a construção dos tipos e das cenas é mais observada, a realidade passa para primeiro plano, tanto na pintura dos quadros como na dos caracteres, e já se vislumbram as intenções psicológicas de Machado de Assis e de Aluísio Azevedo (CARVALHO, 1984, p. 220, grifo nosso).

Com Heron de Alencar, no livro *A literatura no Brasil*, clássico de nossa historiografia literária, organizado por Afrânio Coutinho, no volume sobre o Romantismo (1969), percebemos a mesma determinação de um tólos. De um caminhar em direção ao alvo esperado, de um discurso nacionalista realista.

Ao contrário de Ronald de Carvalho, Alencar (1969) enxerga em *O filho do pescador* (1843), de Teixeira e Sousa, o nacionalismo e o realismo, nesse que foi o primeiro romance romântico brasileiro.

O filho do pescador se desenrola nacionalmente na praia de Copacabana, e as personagens, em sua maioria, são retiradas do cotidiano. Isso significava, desde então, a inclusão da natureza como elemento fundamental do nosso romance romântico, e também uma tendência ao realismo de detalhe, que seria dominante a partir da época (ALENCAR, 1969, p. 228).

Para Alencar (1969), assim como em Ronald de Carvalho, após o romance de Teixeira e Sousa, há uma progressiva evolução da escrita romanesca: “Daí por diante, seria possível distinguir três aspectos da evolução da nossa novelística romântica: o romance histórico, a novela urbana e as narrativas regionais” (ALENCAR, 1969, p. 228-9).

Com o romance regionalista, conforme Alencar (1969), nasce a atitude e a estética romântica como possível fruto da reação contra o subjetivismo exagerado, ou seja, o descentramento do eu romântico.

Essa reação, de sentido humanista, visa a eliminar ou pelo menos debilitar a personalidade do autor como centro único e indivisível do mundo do romance, para refletir outros seres, cujo desenho se faz com a ajuda da pintura dos ambientes regionais que os caracterizam (ALENCAR, 1969, p. 250).

Portanto, a construção da história literária de Heron de Alencar começa com a escrita de *O filho do pescador* e segue progressivamente até chegar à escrita de José de Alencar, cujas obras regionalistas apontam o tólos, que se configura pelo apagamento do eu.

No capítulo “O Regionalismo na ficção”, na mesma obra, o próprio Afrânio Coutinho também reforça a teleologia que se apresenta com a contribuição regionalista ao Realismo, ou seja, do apagamento do eu na narrativa ficcional.

Em seu texto, Afrânio aponta o caminhar evolutivo de um regionalismo romântico em direção a um regionalismo realista, ou, conforme o autor: “Do simples localismo ao largo regionalismo literário” (COUTINHO, 1969, p. 219). Para ele, esse “largo regionalismo literário” é a expressão autêntica do regionalismo, uma vez que

graças ao senso de verdade do Realismo, a mentalidade literária brasileira perdeu o sentimentalismo na consideração da regionalidade, e passou a compreender que o regionalismo literário consiste, no dizer de Howard W. Odum, em apresentar o

espírito humano nos seus diversos aspectos, em correlação com o seu ambiente imediato, em retratar o homem, a linguagem, a paisagem e as riquezas culturais de uma região particular, consideradas em relação às reações do indivíduo, herdeiro de certas peculiaridades de raça e tradição (COUTINHO, 1969, p. 220).

Na leitura feita por Afrânio Coutinho do regionalismo e de sua produção literária, os escritores teriam captado em prosa, com a máxima veracidade, os temas, os costumes, os tipos e as linguagens das várias regiões do Brasil, criando-se “um tipo de herói – o herói regional – de estatura quase épica em seus aspectos de super-homem, em luta contra um destino fatal, traçado pelas forças superiores do ambiente” (COUTINHO, 1969, p.221-2).

Há que não esquecer ainda um aspecto tipicamente brasileiro do regionalismo: o sertanismo, a valorização e idealização do sertão e do tipo do sertanejo. Desde o movimento romântico, e sucedendo ao indianismo, esse filão atravessa de ponta a ponta o nosso regionalismo. No início, era um processo de idealização e sentimentalismo, de feitio otimista, através do qual o sertão é visto somente no seu aspecto róseo, o sertão bom e saudável, povoado de criaturas boas, sadias, e vigorosas, de almas puras. É o Brasil supostamente mais brasileiro. Numa fase mais tardia, esse sertanismo corrompeu-se no caipirismo, representação caricatural e grotesca, cujos tipos constituíram uma enorme galeria do nosso romance e teatro, até os nossos dias. O Juca Mulato é o símbolo poético da idealização sentimental, enquanto o Jeca Tatu é a representação realista do sertanejo ou caipira, corroído pela desesperança e pela doença. De qualquer modo o sertanismo é uma reação nativista mais vigorosa do que o indianismo, e sobretudo mais autêntica, porque baseada numa realidade nacional mais entrosada à trama de nossa civilização (COUTINHO, 1969, p. 222).

Podemos melhor observar esse tópos a partir do esquema historiográfico teleológico realista traçado por Sodré (1964) e continuado por Bosi (2006) que acompanha, em seus livros, uma progressão evolutiva nos modos de representação do real. Com isso, temos a divisão do sertanismo em: sertanismo romântico como “pequeno realismo da minúcia” (SODRÉ, 1964, p. 324); sertanismo naturalista como “concepção mimética da prosa” (BOSI, 2006, p. 207); sertanismo modernista como um realismo de “visão crítica” (BOSI, 2006, p. 389).

Sodré (1964, p. 403) é quem propõe a transição do sertanismo ao regionalismo. Para ele o sertanismo estaria ligado à prosa romântica enquanto o regionalismo teria influência do naturalismo.

Na configuração da prosa romântica do sertanismo, Sodré (1964) verifica a preocupação no sertanismo em transfundir um sentido nacional à ficção romântica. A preocupação se dá, de acordo com o autor, por o sertanismo surgir e caminhar ainda ao lado do indianismo, cuja influência externa transparece como um falso Brasil. Mesmo assim, segundo Sodré, os escritores sertanistas tentarão afirmar, por meio dos cenários e das personagens do interior, o sentido nacional de seus trabalhos.

E levam tão longe essa afirmação de brasilidade que são tentados a reconstituir o quadro de costumes. Caem naquela vulgaridade dos detalhes, naquele pequeno realismo da minúcia, naquela reconstituição secundária em cuja fidelidade colocam

um esforço cândido e inútil. Não são menos românticos, evidentemente, quando assim procedem. E não têm melhores condições do que os indianistas para definir o que existe de nacional na literatura. Seria ingrato, entretanto, desconhecer o sentido ingênuo desse novo aspecto de um esforço que não poderia encontrar o êxito porque o êxito não dependia apenas dele (SODRÉ, 1964, p. 324, grifo nosso).

Esse pequeno realismo da minúcia segue, segundo Sodré (1964), com o primeiro sertanista, Bernardo Guimarães, que em seus romances, ao tentar “reconstituir com fidelidade o quadro de costumes [...] descai para a simples oralidade narrativa. [...] da demasia romântica, ao lado da trivialidade miúda na reconstituição de determinados aspectos” (SODRÉ, 1964, p. 324).

Conforme Sodré (1964, p. 324), o caso se repete com Franklin Távora: “Do aparente realismo deste, outro crítico poderia dizer, com justeza: ‘Quanto ao realismo, puramente descritivo, é de caráter romântico’”.

Já com Visconde de Taunay, Sodré reconhece no escritor alguém que é capaz de salvar o sertanismo de sua perdição completa, mesmo que permanecendo dentro dos seus rumos e moldes. “Com uma extraordinária memória visual, reconstitui os ambientes do interior com a miúda fidelidade que tantos confundiram com realismo, enquanto transfere também a alguns tipos essa fidelidade” (SODRÉ, 1964, p. 325).

Alfredo Bosi em sua história cita vastamente a de Sodré endossando sua visão a respeito do sertanismo na literatura brasileira, concordando com sua descrição do romantismo como “pequeno realismo da minúcia”.

Com o sertanismo naturalista (denominado regionalismo, conforme a transição proposta por Sodré), entende-se, a partir de Bosi, que nem toda literatura regionalista perdeu-se no extremo do preciosismo ou do banal. Para Alfredo Bosi, o projeto explícito dos regionalistas era a “fidelidade ao meio a descrever”, um aprofundamento da linha realista, estendendo-a para a compreensão de ambientes rurais ainda virgens para nossa ficção.

Em alguns contistas cuja produção aparece no começo do século, a matéria rural é *tomada a sério*, isto é, assumida nos seus precisos contornos físicos e sociais dentro de uma *concepção mimética de prosa*. É o caso do regionalismo de Valdomiro Silveira, de Simões Lopes Neto, de Hugo de Carvalho Ramos, que resultou de um aproveitamento literário das matrizes regionais (BOSI, 2006, p. 207, grifo nosso).

Valdomiro Silveira, assim como Afonso Arinos, compartilha, segundo Bosi, de uma prosa regional patética e veraz:

Arinos temperava a transcrição da linguagem mineira com um sensível comprazimento de prosa clássica; já em Valdomiro Silveira predomina o gosto da fala regional em si mesma: sintaxe, modismos, léxico, fonética, quase tudo acha-se colado à vivência dos homens e das coisas do interior (BOSI, 2006, p. 211).

Em Hugo de Carvalho Ramos, em contraste com Arinos, figura-se o sertão com alguns vigorosos traços. Em *Tropas e Boiadas*, revelam-se contos onde as personagens absorvem inteiramente a paisagem, e vivem os problemas autênticos da região, “não obstante certa estilização preciosa a que, aliás, dificilmente poderia subtrair-se o adolescente inseguro recém-vindo da província para a Capital” (BOSI, 2006, p. 215).

Com Simões Lopes Neto, dentro do quadro do regionalismo antimodernista, Bosi reconhece imediatamente um valor que transcende a categoria em que a história o fixou.

É o artista enquanto homem que tem algo de si a transmitir, ainda quando pareça fazer apenas documentário de uma dada situação cultural. Seus contos fluem num ritmo tão espontâneo, que o caráter semidialetal da língua passa a segundo plano, impondo-se a verdade social e psicológica dos entrecchos e personagens (BOSI, 2006, p. 212).

Já o regionalismo modernista, Bosi o identifica como fruto dos abalos sofridos em nossa sociedade na década de 1930: crise cafeeira, a Revolução, o declínio do Nordeste, as fendas nas estruturas sociais. Segundo o historiador, todos esses abalos condicionaram os estilos ficcionais marcados pela rudeza, pela captação direta dos fatos, enfim, por uma retomada do naturalismo, de um novo naturalismo, bastante funcional no plano da narração-documento que então prevaleceria. Para Bosi (2006), os romances produzidos por esse realismo logravam alcançar densidade moral e verdade histórica muito mais profunda.

Assim, ao realismo “científico” e “impessoal” do século XIX preferiram os nossos romancistas de 30 uma visão crítica das relações sociais. Esta poderá apresentar-se menos áspera e mais acomodada às tradições do meio em José Américo de Almeida, em Érico Veríssimo e em certo José Lins do Rêgo, mas daria à obra de Graciliano a grandeza severa de um testemunho e de um julgamento (BOSI, 2006, p. 389).

Observamos que a própria forma de categorização do sertanismo/regionalismo aponta para algo que vai se aperfeiçoando, aprimorando-se: de um “pequeno realismo” caminhamos em direção a um realismo de “visão crítica”. Do realismo romântico passamos pelo realismo do naturalismo até atingirmos o realismo modernista (ou o novo naturalismo) da geração de 1930. Um realismo que supera o outro: seja em relação ao apagamento do eu na narrativa ou ao comprometimento com a veracidade histórica.

Sendo assim, teríamos modos de representação do real que se sobrepunham até atingir o ápice, o ponto de chegada; e nessa linha evolutiva seriam apenas selecionadas obras que se enquadrassem no esquema historiográfico nacionalista e realista.

Esse esquema historiográfico pode ser compreendido, em termos barthesianos, como um progressivo aumento do efeito de real produzido por nossa literatura, do romantismo ao modernismo, sob o efeito daquilo que Barthes (1988) chama de “ilusão referencial”:

A nível de discurso, a objetividade – ou carência dos signos do enunciante – aparece assim como uma forma particular de imaginário, o produto do que se poderia chamar de ilusão referencial, visto que o historiador pretende deixar o referente falar por si só. Essa ilusão não é exclusiva do discurso histórico: quantos romancistas – na época realista – imaginam ser “objetivos” porque suprimem no discurso os signos do eu! (BARTHES, 1988, p. 149).

Para Barthes, o efeito de real se encaminha para a apresentação de algo “novo”, de um verossímil moderno, que dá a ilusão de que a história se conta sozinha. Ou seja, a tentativa de colar o significante ao referente, deixando de fora o significado e, portanto, a cultura, a ideologia e o imaginário de quem constrói o texto:

Esse novo verossímil é muito diferente do antigo, pois não é nem o respeito das “leis do gênero” nem sequer a sua máscara, mas procede da intenção de alterar a natureza tripartida do signo para fazer da notação o simples encontro de um objeto e de sua expressão. A desintegração do signo – que parece ser a grande causa da modernidade – está certamente presente no empreendimento realista, mas de maneira algo regressiva, pois se faz em nome de uma plenitude referencial, quando se trata, ao contrário, hoje, de esvaziar o signo e afastar infinitamente o seu objeto até colocar em causa, de maneira radical, a estética secular da “representação” (BARTHES, 1988, p.165).

A ilusão de que a história se conta sozinha a partir da supressão dos signos do eu é exatamente o mesmo efeito de que tratara, anos antes, Norman Friedman, em seu clássico texto sobre os pontos de vista na ficção. A “objetividade” que Barthes associa ao efeito de real foi definida por Friedman como “objetivação”, progressivamente conquistada na narrativa moderna através da passagem de um a outro dos oito pontos de vista tipificados pelo autor: autor onisciente intruso, narrador onisciente neutro, “eu” como testemunha, narrador-protagonista, onisciência seletiva múltipla, onisciência seletiva, modo dramático e câmera. Observa-se, aí, um progressivo apagamento do eu enunciativo justamente como medida da “objetivação” conquistada pela narrativa. A passagem do primeiro ao segundo tipo de instância narrativa é assim descrita por Friedman:

Uma vez que o próximo passo em direção à objetivação difere do autor onisciente intruso apenas devido à ausência de intromissões autorais diretas (o autor fala de modo impessoal, na terceira pessoa), podemos continuar nossa discussão sobre as diversas *media* disponíveis para a transmissão do material da história em questão. A ausência de intromissão não implica necessariamente, contudo, que o autor negue a si mesmo uma voz ao usar o espectro do narrador Onisciente Neutro (FRIEDMAN, 2002, p. 174, grifo nosso).

E assim a passagem do quarto ao quinto tipo de instância narrativa:

Apesar do fato de que tanto o modo “Eu” como Testemunha quanto o Narrador-protagonista estejam limitados à mente do narrador, há, ainda, *alguém* fazendo a fala, *alguém* narrando. O próximo passo em direção à objetivação do material da história é a eliminação não somente do autor, que desaparece com o espectro do “Eu” como Testemunha, como também de qualquer espécie de narrador (FRIEDMAN, 2002, p. 177, grifo nosso).

Para chegar a essas categorizações, Friedman leva em conta a distinção de Percy Lubbock entre “sumário” e “cena”, entre a maior ou a menor intervenção do narrador; ou seja, quanto mais ele intervém, mais ele conta; quanto mais ele se isenta, mais ele mostra.

Sobre isso, Friedman explica a partir de Lubbock:

A arte da ficção, afirma, não tem início até que o romancista pense sua história como algo a ser *mostrado*, a ser tão exposta que se conte por si mesma [em vez de ser *contada* pelo autor]... ela deve *parecer* verdadeira, e é tudo. Ela não se faz parecer verdadeira por simples afirmação (LUBBOCK, 1921 *apud* FRIEDMAN, 2002, p. 169-70).

Com a categorização criada por Friedman, observa-se uma escala de desaparecimento progressivo do enunciador da narrativa: da máxima presença autoral à sensação de seu desaparecimento completo – do sumário à cena. Nessa perspectiva, da narrativa tradicional à narrativa moderna, do autor onisciente intruso à câmera, identifica-se a coincidência, ao longo da história da literatura, do apagamento do eu narrador com a conquista do efeito de real; consequentemente: da “objetividade” (Barthes) ou “objetivação” (Friedman). É nessa chave de leitura que podemos compreender o porquê de *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, ser chamado por Bosi (2006, p. 403) de “obra prima da sobriedade formal”, na qual “o esforço de objetivação foi bem logrado”.

Emergem, aqui, entretanto, questões cruciais: Podemos realmente dizer que esse esforço de objetivação em *Vidas secas* foi bem logrado? Indo além: existe, de fato, em *Vidas secas*, esse esforço de objetivação?

GRACILIANO RAMOS E *VIDAS SECAS* NO ESQUEMA HISTORIOGRÁFICO DE SODRÉ E BOSI

Em “Brasil: liberdade e literatura nos anos 30”, Sodré afirma:

Na surpreendente e farta galeria dos que surgem então nas letras, há um que é diferente. Trata-se de Graciliano Ramos. Seus romances são reconstituições literárias da paisagem humana nordestina, mas com um conteúdo universal. Sem concessões ao pitoresco. Sem concessões – que o conteúdo de denúncia justificaria – ao que é apenas adjetivo. A força está no tema e, sobretudo, na maneira de tratá-lo, na fidelidade ao real, sem perda do nível literário, da qualidade artística. O romancista sabe extrair o essencial da cena que descreve, sem exageros, sem notas dissonantes, nem para realçar (SODRÉ, 1999, p. 80, grifo nosso).

Essa abordagem temática das obras de Graciliano será questionada por Antonio Candido nos seguintes termos:

O gosto, ou pelo menos a tolerância pelo informe, o não-artístico (em relação aos padrões da tradição ou aos da vanguarda), levou por vezes a supervalorizar escritores que pareciam ter a virtude do espontâneo; e a não reconhecer devidamente certas obras de fatura requintada, mas desprovidas de ideologia ostensiva [...]. E talvez um artista de grande nível, como Graciliano Ramos, tenha sido mais valorizado pelo temário,

considerado inconformista e contundente, do que pela rara qualidade da fatura, que lhe permitiu fazer obras realmente válidas (CANDIDO, 1989, p. 197-8, grifo nosso).

Para entendermos o que seria a “qualidade da fatura” nos livros de Graciliano Ramos para Antonio Candido, nos voltemos para um célebre ensaio de Candido sobre Graciliano, “Os bichos do subterrâneo”, do livro *Tese e antítese*.³ O crítico destaca três aspectos distintos na obra do escritor: a série de romances escritos em 1ª pessoa (*Caetés*, *São Bernardo* e *Angústia*), as narrativas feitas em 3ª pessoa (*Vidas secas* e os contos de *Insônia*) e as obras autobiográficas (*Infância* e *Memórias do Cárcere*).

Ao destacar esses aspectos, Candido (1978) analisa as obras segundo a perspectiva da “pesquisa profunda do homem” e diferencia as obras escritas em 1ª pessoa das obras de Graciliano escritas em 3ª pessoa. Para o crítico, os romances em 3ª pessoa enfatizam “a visão mais destacada da realidade, estudando modos de ser e condições de existência, sem a obsessiva análise psicológica dos outros [romances em 1ª pessoa]” (CANDIDO, 1978, p. 97). Nessa transição, em *São Bernardo*, por exemplo, Candido analisa no livro uma narrativa que acompanha exclusivamente a secura da personagem principal, Paulo Honório:

Num nítido antinaturalismo, a técnica é determinada pela redução de tudo, seres e coisas, ao protagonista. Não se trata mais de situar um personagem no contexto social, mas de submeter o contexto ao seu drama íntimo. Circunstância tanto mais sugestiva quanto Graciliano Ramos guardou nele a capacidade de caracterização realista dos homens e do mundo, conservando a maior impressão de objetividade e verossimilhança ao lado da concentração absoluta em Paulo Honório, facilitada pela técnica da narrativa na primeira pessoa. O mundo áspero, as relações diretas e decisivas, os atos bruscos, a dureza de sentimentos, tudo que forma a atmosfera de *S. Bernardo*, decorre da visão pessoal do narrador (CANDIDO, 1978, p. 104).

Com *Angústia*, de acordo com Candido (1978), Graciliano Ramos, sob o ponto de vista da análise da personalidade, completa a sua pesquisa, uma vez que a análise do Eu atinge, simbolicamente, a materialização do homem dilacerado, isto é, a duplicação, a formação de uma alma exterior que adquire realidade e projeta o desdobramento do ser:

Tecnicamente *Angústia* é o livro mais complexo de Graciliano Ramos. Senhor dos recursos de descrição, diálogo e análise, emprega-os aqui num plano que transcende completamente o naturalismo, pois o mundo e as pessoas são uma espécie de realidade fantasmal, colorida pela disposição mórbida do narrador. A narrativa não flui, como os romances anteriores. Constrói-se aos poucos, em fragmentos, num ritmo de vai e vem entre realidade presente, descrita com saliência naturalista, a constante evocação do passado, a fuga para o devaneio e a deformação expressionista. Daí um tempo novelístico muito mais rico e, diríamos, tríplice, pois cada fato apresenta ao menos três faces: a sua realidade objetiva, a sua referência à experiência passada, a sua deformação por uma crispada visão subjetiva. Se, por exemplo, está andando de bonde, o narrador registra em atropelo a percepção exterior, quase delira com as

³ Esse ensaio também aparece em *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*.

agruras por que vem passando, foge na imaginação para certo período da mocidade, recua por um mecanismo associativo até a infância, volta à obsessão presente e à visão deformada da rua. Deste modo, a narrativa oscila incessantemente nos três planos, ganhando intensidade dramática e alucinatória (CANDIDO, 1978, p. 108, grifo nosso).

Conforme Candido (1978, p.113), depois de *Angústia* “o lastro de observação do mundo, segundo a narrativa direta, vai decantar-se (num alto nível de depuração) em *Vidas secas*”. Sobre isso Candido explica:

Vidas secas é o único dos seus romances escrito em terceira pessoa, e isto, não fossem outros motivos, bastaria para aguçar o nosso interesse. É também o único inteiramente voltado para o drama social e geográfico da sua região, que nele encontra a expressão mais alta [...]. Como nos outros livros, é perfeita a adequação da técnica literária à realidade expressa. Em lugar de contentar-se com o estudo do homem, Graciliano Ramos o relaciona aqui intimamente ao da paisagem estabelecendo entre ambos um vínculo poderoso, que é a própria lei da vida naquela região (CANDIDO, 1978, p. 114, grifo nosso).

Para Candido (1978, p. 98), houve em Graciliano Ramos “uma rotação de atitude literária, tendo a necessidade de inventar cedo o passo, em certo momento, à necessidade de depor”.⁴ Podemos entender essa “rotação de atitude literária” como uma conversão do sumário em cena (FRIEDMAN, 2002), ou seja, do “contar” em “mostrar”.

Mesmo com a crítica de Candido à leitura puramente temática das obras de Ramos, observamos o esquema teleológico que se estabelece na análise do escritor a partir da focalização na pesquisa profunda do homem.

Assim, Candido reforça a constituição do télos, por *Vidas secas* ser a perfeita “adequação da técnica literária à realidade expressa”. A adequação pode ser compreendida como a forma a serviço de uma realidade local.

Entendemos que essa ideia de “adequação” se encontra no crítico Candido em consonância com a poderosa teoria da literatura brasileira formulada pelo historiador Candido, enquanto processo de “formação”, conforme visto em Baptista (2005).

Costa Lima (1991), assim como Baptista (2005), em sua análise de *Formação*, reforçamos a ideia da constituição do télos realista e nacionalista na história de Candido.

Podemos encontrar sua análise no ensaio “Concepção da história literária na ‘Formação’”, no qual o autor destaca três eixos que fundamentam a atividade crítico-literária

⁴ A ideia de *Vidas secas* ser menos “invenção” e mais “depoimento” se coaduna com a declaração de Nelson Pereira dos Santos sobre a filmagem da obra: “Outra questão fundamental na adaptação para o cinema é a decisão de quem vai contar a história. Quem conta a história no livro deve definir, em princípio, a posição da câmera. Em *Vidas secas*, foi fácil, acho que é o único livro de Graciliano contado na terceira pessoa, e o narrador, portanto, passa a ser a própria câmera” (SANTOS *apud* SALEM, 1987, p. 172).

no século XX: a especificidade da linguagem literária, a relação da linguagem literária com a sociedade e a ideia de literatura nacional.

Destacados os três eixos, Costa Lima (1991) observa no prefácio da segunda edição de *Formação* a crítica de Candido ao critério determinista. Essa crítica o afastaria das histórias orientadas pelo fator nacional, supondo-se que o historiador privilegie os fatores estético e sociológico.

Ao prosseguir sua análise, Costa Lima (1991) aponta a relevância que o nacional assume no projeto crítico-histórico de Candido, subordinando-se, assim, o literário a um critério expressivo-representacional.

Em síntese, o primeiro exame de *Formação* levava a considerá-la como inserida em uma concepção da obra literária que derivava da interação de sua especificidade face a seu confronto com própria sociedade. Este resultado, sem dúvida banal, foi contido desmentido pela continuação da análise, que parece mostrar que a estabilidade estética conferida por Candido à “estrutura” é antes efeito de uma concepção mais tributária de uma visão tradicional do que se estava disposto a admitir (COSTA LIMA, 1991, p. 155).

A forma em Candido, assim como em Lukács antes de sua adesão ao marxismo, tem caráter a-histórico; entretanto, segundo Costa Lima (1991), esse caráter é inautêntico, uma vez que no desafio de equilibrar o universal com o particular, nossos escritores, para Candido, deveriam adaptar a forma europeia herdada de modo que pudesse dar expressão à realidade local, criando-se, assim, uma literatura propriamente brasileira, por sua vez articulada à literatura ocidental. Ou seja, a “qualidade da fatura” defendida por Candido, conforme visto mais acima, seria incorporar a realidade local, transfigurando-a, ao sistema simbólico da literatura ocidental; ajustar tal tradição literária para dela participar.

Por isso, localizamos na análise do crítico Candido a manutenção da expressão do nacionalismo/realismo que encontrará em *Vidas secas* a “obra prima da sobriedade formal”, na qual “o esforço de objetivação foi bem logrado” (BOSI, 2006, p. 403). Ou, conforme o próprio Candido (1978, p. 114), “o único [dos romances de Graciliano] inteiramente voltado para o drama social e geográfico da sua região, que nele encontra a expressão mais alta”.

Anita de Moraes, em seu livro *Para além das palavras: representação e realidade em Antonio Candido* (2015), analisa a teoria da representação da realidade de Candido. Para o historiador e crítico, segundo Moraes (2015, p. 17), “o efeito de verdade que uma obra literária pode produzir no leitor decorreria de ‘uma traição metódica’, não de uma aproximação mais direta/imediata com a realidade”.

Com isso, segundo Moraes (2015, p. 18), Candido estaria se posicionando a favor da recuperação da “abordagem sociológica sem incorrer no equívoco determinista e numa concepção de *mimesis* como retrato imediato, que torna a obra literária como transparente”. Para ele, a produção artística surgiria da deformação, da transfiguração do “real”. Essa “deformação”, “transfiguração” teria um ponto integrador que daria conta do paradoxo “externo-feito-interno”: “Este ponto de vista ampara-se na tese de que ‘os elementos externos de ordem social serão filtrados através de uma concepção estética e trazidos ao nível da fatura’, o que garante ‘a singularidade e autonomia da obra’” (MORAES, 2015, p. 18).

Essa singularidade e autonomia da obra seriam regidas pelo conceito de organicidade. O conceito utilizado por Candido considera “o objeto artístico como, quando esteticamente bem-sucedido, uma espécie de organismo. Trata-se, assim, de um objeto no sentido forte, algo posto no mundo, que não apenas a ele se refere ou remete, mas nele está. Como organismo, a obra não seria uma janela para determinada realidade, mas um conjunto de relações” (MORAES, 2015, p. 18-9).

Mesmo propondo a autonomia da obra, o que Candido parece sugerir, conforme Moraes (2015), é que a obra somente passaria a ter valor estético se integrasse, de maneira orgânica, elementos externos em sua composição; a obra teria valor se desse sentido e direção à sociedade enquanto projeto civilizador.

Dentro dessa chave de leitura, Candido considera *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, como “perfeita [...] adequação da técnica literária à realidade expressa”. Ou seja, a “qualidade da fatura” estaria na capacidade do artista em adequar a obra ao real, integrando elementos externos em sua obra a serviço do projeto civilizador: do projeto literário pautado no discurso realista e nacionalista.

Para Candido, a obra literária é expressão da realidade nacionalista-realista, mesmo que tal representação literária seja entendida como elaboração (transfiguração) e não como simples apresentação imediata dessa realidade. O que comprova, conforme Costa Lima, que o tom descritivo da *Formação* dissimula os juízos de valor que Candido imprime à sua história literária, ou seja, o télos nacionalista e realista é dissimulado pelo discurso da “adequação da técnica literária à realidade expressa”.

Entretanto, não é a realidade que se expressa na obra, e sim o sujeito enunciativo.

Um grande analista da obra de Graciliano Ramos é o crítico português Fernando Cristóvão. Cristóvão (1986) analisa o ponto de vista da 3ª pessoa em *Vidas secas* e o estilo de narrar breve e seco do escritor.

Segundo o pesquisador, Graciliano não define a verossimilhança, mas dá pistas de que ela se encontra na significação e interpretação do real, ou seja, a verdade é mais dependente da construção do que da reprodução. É o objetivismo da verdade construída.

Partindo dessas análises, podemos compreender a construção do ponto de vista da terceira pessoa nas obras de Graciliano. Ramos, segundo Cristóvão, não apreciava o tipo de narrador onisciente, pois ultrapassaria a experiência individual por saber demais, e incorreria na inverossimilhança, violando, assim, o critério de verdade na escrita. “E, sempre que usou a terceira pessoa, procurou corrigir o distanciamento próprio deste foco narrativo pelo recurso ao monólogo interior indireto, que obriga a uma proximidade” (CRISTÓVÃO, p. 1986, p. 35).

O próprio Candido (1978, p. 114) reconhece que *Vidas secas*

[...] conserva, sob a objetividade da terceira pessoa, o filete da escavação interior. Cada um desses desgraçados, na atrofiação da sua rusticidade, se perscruta, se apalpa, tenta compreender, ajustando o mundo a sua visão, – de homem, de mulher, de menino, até de bicho, pois a cachorra Baleia, já famosa em nossa literatura, também tem os seus problemas, e vale sutilmente como vínculo entre a inconsciência da natureza e a frouxa consciência das pessoas (CANDIDO, 1978, p. 114, grifo nosso).

Para ele, como vimos, esse reconhecimento remete à “própria lei da vida naquela região”, pelo que se estabelece que é a realidade que aí se expressa, sem a influência do narrador.

Para Cristóvão (1986), ao se utilizar da 3ª pessoa, Graciliano obteria ângulos de visão que com a 1ª pessoa não conseguiria. Portanto, para a narração do fantástico, cujo estatuto escapa à exigência do verossímil, o escritor utilizava a 3ª pessoa pura. E para a narração em que a natureza é personagem junto com pessoas e animais, a 3ª pessoa temperada com o que há de 1ª pessoa no processo do monólogo interior indireto.

Por isso, *Vidas secas* apresenta-se como forma mais complexa e elaborada de onisciência limitada. Segundo Cristóvão (1986, p. 40):

A onisciência da terceira pessoa só atinge, portanto, verdadeira amplitude nas descrições exteriores e, sempre que passa às análises psicológicas onde reina o monólogo interior, sofre as limitações que a fazem equivaler à primeira pessoa gramatical.

Para Cristóvão, *Vidas secas* marca a contemporização e não uma adesão pura e simples às tendências literárias dominantes na época. “Nele se afrontam duas tendências narrativas que

pendem mais para se excluir do que para se unir: o da linha sociológica e o da linha psicológica” (CRISTÓVÃO, 1986, p. 38).

Na primeira tendência, o uso da 3ª pessoa gramatical (a imparcialidade e a onisciência). Já na segunda, o emprego da 1ª pessoa (a subjetividade e a introspecção). Por isso, no livro, o uso contínuo da 3ª pessoa sofre oscilações de autenticidade.

Essas oscilações se dão, de acordo com Cristóvão, já com o título do romance, onde as duas tendências se confrontam. “O adjetivo *secas*, predicando *vidas*, surpreende por só metaforicamente se justificar: *vidas* aponta para a psicologia, *secas* para a sociologia. Uma é a tendência do romance realista regionalista; a outra, a do realismo psicológico” (CRISTÓVÃO, 1986, p. 38).

Devido à vida em situação-limite como são as vividas pelos retirantes nordestinos, exigia-se uma descrição realista de caráter documental do ambiente na obra, entretanto, segundo Cristóvão (1986), não foi o que fez Graciliano em *Vidas secas*. Para ele, o autor fugia do documental, como bem se expressa na sobriedade das descrições das paisagens, na ausência de tons coletivistas e na concentração das atenções do narrador sobre a família de Fabiano. *Vidas secas*, para Fernando Cristóvão, contraria a corrente do gênero e se distingue como romance psicológico onde a análise se sobrepõe, quase anulando, o documentário sociológico.

Mesmo a alegação de Cristóvão (1986) de uma “onisciência verdadeira da terceira pessoa nas descrições exteriores” pode ser contestada, quando lembramos, com Rabatel (2016), que a ideia de uma “focalização zero” não resiste à análise, tampouco a de “focalização externa”, pois não há outra instância enunciativa e narrativa além do narrador e da personagem.

Em sua obra *Homo Narrans – por uma abordagem enunciativa e interacionista da narrativa* (2016), Alain Rabatel analisa profundamente o ponto de vista do sujeito falante, a partir de estudos realizados anteriormente sobre o tema.

Na “Introdução geral” ao volume, Rabatel explica alguns conceitos-chave contidos na obra, como o porquê de *homo narrans*, o estado da arte do ponto de vista (PDV) e seu especial interesse pela narração.

Esses conceitos também envolvem a análise das narrativas e a argumentatividade existente nela, as pistas textuais deixadas pelo sujeito e o envolvimento dos leitores na narrativa/narração, especialmente por sua identificação com o ponto de vista do narrador e das personagens.

O foco de estudo de Rabatel (2016) é o sujeito, ou seja, aquele que ocupa o lugar de fala não mais por uma lógica que reduz seu papel a uma voz mais ou menos desencarnada, mas por intermédio de uma lógica da narração que confere a essa voz um corpo, um tom, um estilo, uma inscrição em uma história, gostos e posições assumidas que só existem por meio da forma de criar mundos e personagens. Entretanto, o autor lembra que esse *homo narrans* (ou homem que narra) apenas completa seu processo narrativo na relação com seu público.

Se, portanto, pensamos em *Homo narrans* como sujeito, é na medida em que sua fala é complexa, heterogênea, mas, ainda, é, sobretudo porque ela é opaca. Por aquilo que narra e, sobretudo, pelo próprio fato de narrar, encenando diferentes centros de perspectiva, o sujeito que narra, abre, preferencialmente, uma caixa de Pandora de onde saem vozes autorizadas e outras que o são menos, mas que, no entanto, desestabilizam a autoridade das primeiras, de modo que a narrativa, longe de ser uma ilustração de uma verdade preestabelecida, abre-se para possibilidades infinitas de interpretação (RABATEL, 2016, p. 22).

Rabatel (2016), no segundo ponto de sua “Introdução”, apresenta-nos sucintamente a abordagem enunciativa do ponto de vista em suas implicações narratológicas e os principais domínios nos quais a abordagem do PDV renova a análise narrativa e de sua narração, em torno da noção de mimese, da ligação entre centros de perspectiva e dinâmica interpretativa (do efeito do PDV do lado do leitor), ou seja, das relações complexas que o narrador estabelece com seus personagens. Esses diferentes campos permitem destacar as relações que a narração estabelece com a argumentação (principalmente a indireta) e com o dialogismo.

Em seguida, Rabatel propõe uma definição bastante geral do PDV:

Em sua forma mais geral, o PDV define-se pelos meios linguísticos pelos quais um sujeito considera um objeto, em todos os sentidos do termo a considerar, quer o sujeito seja singular ou coletivo. Quanto ao objeto, ele pode corresponder a um objeto concreto, certamente, mas também a um personagem, uma situação, uma noção ou um acontecimento, porque, em todos os casos, trata-se de objetos de discurso (RABATEL, 2016, p. 30).

Alain Rabatel cita um pequeno trecho da Bíblia, contido no primeiro livro de Samuel, onde demonstra, contrariando Genette, que não existe focalização zero e muito menos focalização externa.

[...] a ideia de uma focalização zero (que Genette explica como ausência de focalização, como ponto de vista do narrador ou como focalização variável, resultante de todas as focalizações – explicações contraditórias, incompatíveis para uma definição científica) não resiste à análise. E nem tampouco a focalização externa, uma vez que não há outra instância enunciativa e narrativa, além do narrador e do personagem (RABATEL, 2016, p. 32).

Em todo discurso haverá sempre as marcas discursivas de quem enuncia; por isso, em *Vidas secas*, não podemos afirmar, conforme Cristóvão (1986), que haja “onisciência verdadeira da terceira pessoa nas descrições exteriores”.

Podemos identificar essas marcas, por exemplo, no vocabulário escolhido para a construção de uma imagem, que aponta, mesmo que indiretamente, para quem seleciona o material linguístico da narrativa em questão: “**Miudinhos**, perdidos no deserto queimado, os **fugitivos** agarraram-se, somaram as suas desgraças e os seus pavores” (RAMOS, 2015, p. 14).

PONTO DE VISTA, REFERENCIAÇÃO E IMAGEM DO SERTANEJO EM *VIDAS SECAS*.

Voz narrativa em 3ª pessoa

Vidas secas, único romance narrado em 3ª pessoa, é também uma experimentação do escritor, principalmente quando observamos o narrador desse livro. Antonio Candido, ao analisar os livros de Graciliano, enxerga o caráter experimental da obra: “Olhando no conjunto os seus quatro romances, sentimos que, se cada um deles representa uma experiência nova, *Vidas secas* talvez seja o mais diferente” (CANDIDO, 1992, p. 103).

Ao analisarmos, percebemos nitidamente as marcas de quem constrói o texto. Ou, conforme Rui Mourão:

Não há preocupação de ocultar as projeções da silhueta do romancista, que se impõe sem constrangimento, na sua vitoriosa onisciência. Ele se instala com o ponto de vista narrativo ora do lado de fora de suas figuras, ora na cabeça de uma ou de outra, quando não dentro de duas ao mesmo tempo (MOURÃO, 2003, p. 117).

As mediações que o narrador faz, segundo Mourão (2003), são visíveis mesmo quando se trata de um monólogo interior das personagens. Não há interrupção da voz do narrador para a da personagem.

Contradizendo Mourão, Almeida (1981) defende a mediação do narrador como aquele que traduz o que as personagens não podem dizer e não como aquele que interfere no discurso deixando marcas pessoais.

O narrador necessita aparecer como mediador entre o universo nebuloso do personagem e o leitor, não para tecer considerações pessoais, mas para “traduzir” verbalmente um discurso cuja responsabilidade última cabe ao personagem. Não tem qualquer fundamento afirmar-se, como o faz Rui Mourão, que “em momento algum aquela voz central se interrompe para ceder lugar a qualquer outra”. Mormente porque, visando conferir à sua “tradução” o máximo de fidelidade e concretude possíveis o narrador se vale extensamente do discurso indireto-livre, o qual, como sabemos, representa uma incorporação, pelo discurso indireto, dos torneios frasais do sujeito falante (ou pensante) (ALMEIDA, 1981, p. 253).

Ao lermos a justificativa de Almeida ao rebater a análise feita por Mourão, percebemos que, para defender o seu ponto de vista em relação à narração em 3ª pessoa na obra de Graciliano, ele utiliza a palavra *traduzir*. Sabemos, pelos estudos da tradução, que a mesma não é isenta das marcas de quem traduz, pois sempre haverá os rastros do tradutor, a escolha de

palavras, adaptação à cultura que se destina, e até cortes de censura no texto, dependendo do país e época em que a obra for traduzida.

Sobre a tradução, Jakobson (1974), no capítulo “Aspectos linguísticos da tradução”, explica que o significado de uma palavra não pode ser entendido a partir de um conhecimento não linguístico ou sem a assistência do código verbal e afirma que tanto para o linguista quanto para o usuário comum das palavras

o significado de um signo linguístico não é mais que sua tradução por outro signo que lhe pode ser substituído, especialmente um signo “no qual ele se ache desenvolvido de modo mais completo”, como insistentemente afirmou Peirce, o mais profundo investigador da essência dos signos (JAKOBSON, 1974, p. 64).

Jakobson (1974) distingue três maneiras de interpretar o signo verbal: a tradução intralingual ou reformulação, a tradução interlingual ou tradução propriamente dita e a tradução intersemiótica ou transmutação.

A tradução intralingual utiliza uma palavra por outra, mais ou menos sinônima, ou seja, consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua. Entretanto, segundo Jakobson (1974), “quem diz um sinônimo não diz equivalência completa” e dá o exemplo de “todo celibatário é solteiro, mas nem todo solteiro é celibatário”. Jakobson (1974, p. 65) continua explicando que também na tradução interlingual “não há comumente equivalência completa entre as unidades de código, ao passo que as mensagens podem servir como interpretações adequadas das unidades de código ou mensagens estrangeiras”.

Para Roman Jakobson, ao traduzir de uma língua para outra, substituem-se mensagens em uma das línguas, não por unidades de código separadas, mas por mensagens inteiras de outra língua. Esse tipo de tradução, para ele, caracteriza-se como uma forma de discurso indireto, no momento em que o tradutor recodifica e transmite uma mensagem recebida de outra fonte, resultando, dessa forma, em um processo de tradução que envolveria duas mensagens equivalentes em dois códigos diferentes.

Em *Metalinguagem e outras metas* (2006), no capítulo “Da tradução como criação e como crítica”, Haroldo de Campos recorre a vários autores da tradução para chegar ao conceito de tradutor-recriador.

Para Campos (2006), a tradução de textos criativos será sempre uma recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais dificuldades tiver o texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta para a recriação.

Numa tradução dessa maneira não se traduz apenas o significado, *traduz-se* o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de

imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a *iconicidade* do signo estético, entendido por signo icônico, aquele “que é de certa maneira similar àquilo que ele denota”). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois no avesso da tradução literal (CAMPOS, 2006, p. 35).

Em conformidade com a concepção jakobsoniana de tradução intralingual, Octavio Paz (2009, p. 9) postula a tradução no mesmo idioma, na medida em que “aprender a falar é aprender a traduzir: quando a criança pergunta a sua mãe o significado desta ou daquela palavra, o que ela realmente quer é que traduza para sua linguagem o termo desconhecido”. Assim como para Haroldo de Campos, também para Octavio Paz toda tradução é criação, é recriação.

Cada texto é único e, simultaneamente, é a tradução de outro texto. Nenhum texto é inteiramente original, porque a própria linguagem em sua essência já é uma tradução: primeiro, do mundo não-verbal e, depois, porque cada signo e cada frase é a tradução de outro signo e de outra frase. Mas esse raciocínio pode se inverter sem perder sua validade: todos os textos são originais porque cada tradução é distinta. Cada tradução é, até certo ponto, uma invenção e assim constitui um texto único (PAZ, 2009, p. 15).

A partir dos autores supracitados, entendemos a tradução não enquanto simples transposição: haverá sempre um mediador, no caso, um tradutor. Sendo assim, em *Vidas secas*, jamais teremos a anulação das marcas subjetivas daquele que narra, de modo a demonstrar que o narrador não se apaga no texto e, portanto, traduzir é criar, é interferir no texto, é deixar as marcas de quem traduz: “É fora de dúvida, por esse lado a narrativa não se insere naquela linha de criação mais atualizada que procura escamotear a participação do romancista e oferecer ao leitor a objetividade de um texto que se inventa, com movimentos livres e desenvoltos” (MOURÃO, 2003, p. 119).

Entretanto, não devemos estabelecer equivalência entre a fala do narrador e a suposta fala da personagem, já que, segundo Mourão (2003, p. 118): “Nada que aparece aí – nem o vocabulário, nem a sintaxe, nem o ritmo das frases – brotaria com espontaneidade da boca de um primitivo”.⁵ Sendo ou não um primitivo, jamais atingiremos quem verdadeiramente é Fabiano “em si mesmo”, uma vez que o único acesso possível aos personagens depende do narrador, que traduz, por meio do discurso indireto livre (DIL), as falas, os pensamentos e os sentimentos das personagens.

Essa mediação, ou tradução, que podemos observar a partir do DIL, é feita em *Vidas secas* por meio de um Eu (narrador) que constrói a imagem do Outro (sertanejo) e do seu espaço:

⁵ Mourão parece retomar o termo *primitivo* utilizado por Candido em *Ficção e confissão*: “Paulo Honório e Luís da Silva pensam, logo existem. Fabiano existe simplesmente. O seu mundo interior é amorfo e nebuloso, como o dos dois filhos e da cadela Baleia. O que há nele são os mecanismos da associação e participação; quando muito o resíduo indigerido da atividade quotidiana. É, portanto, mais que simples, primitivo; e o livro, mais tosco do que puro (CANDIDO, 1992, p. 45, grifo nosso).

“A imagem é a representação de uma realidade cultural estrangeira por meio da qual o indivíduo ou o grupo que a elaborou (ou que a partilham ou que a propagam) revelam e traduzem o espaço social, ideológico, imaginário nos quais querem se inserir” (PAGEAUX, 2011, p. 110-11, grifo nosso).

E mesmo sendo uma das características do discurso indireto livre não haver marcas que indiquem a separação da fala do narrador da fala da personagem, ainda assim percebemos as marcas subjetivas do narrador que se impõem, uma vez que nada do que o narrador diz sairia tal e qual da boca de Fabiano ou de qualquer membro de sua família.

Alteridade e identidade em *Vidas secas*

Segundo Pageaux (2011, p. 111), “a imagem é uma espécie de língua, de língua segunda para dizer o Outro e, conseqüentemente, para dizer também um pouco de si, de sua cultura”. Pageaux (2011, p. 113) ainda explica que “num dado momento histórico, numa sociedade determinada e num quadro cultural estabelecido, não se pode dizer tudo e qualquer coisa sobre o Outro”.

Como identificar, então, esse Eu (o discurso do narrador) que constrói a imagem do Outro?

De acordo com Rabatel (2016, p. 30),

o sujeito responsável pela referência do objeto, exprime seu PDV, tanto direta, por comentários explícitos, como indiretamente, pela referência, isto é, pelas escolhas de seleção, de combinação, de atualização do material linguístico. Contrariamente a uma ideia muito disseminada, essas escolhas sinalizam-se apenas explicitamente, por marcas de subjetividade, estampadas como tais. São identificadas, ainda, por intermédio das escolhas mais objetivantes e/ou implícitas.

Essas afirmações podem ser suplementadas pela teoria da referência de Lorenza Mondada e Danièle Dubois. Para elas, a referência não está ancorada em um “valor de verdade” e, sim, em verdade enquanto construção. A construção dos objetos de discurso é marcada pela instabilidade das categorias, ou seja,

[...] o problema não é mais, então, de se perguntar como a informação é transmitida ou como os estados do mundo são representados de modo adequado, mas de se buscar como as atividades humanas, cognitivas e linguísticas, estruturam e dão sentido ao mundo (MONDADA & DUBOIS, 2003, p.20).

A estabilidade é produzida criando-se “efeitos de objetividade e de realidade – que, desde então, não podem ser considerados como dados, mas como resultantes de processos simbólicos complexos” (MONDADA & DUBOIS, 2003, p.21).

Vidas Secas, de Graciliano, extrapola os limites de “produção da ilusão de um mundo objetivo (da objetividade do mundo), ‘pronto’ para ser percebido cognitivamente pelos indivíduos racionais” (MONDADA & DUBOIS, 2003, p. 21), entrando, assim, em tensão com o sistema historiográfico teleológico nacionalista-realista de Sodré e Bosi.

Pageaux (2011) estabelece três níveis de análise da imagem, ao modo de operadores de leitura: a palavra, a relação hierarquizada e o cenário.

1ª nível: a palavra

Nesse primeiro nível, o texto seria

um conjunto de palavras, um léxico para dizer o Outro. Convém, em um texto, identificar o campo lexical, as possíveis isotopias, os processos de comparação que são espécies de equivalentes ou de aproximação para dizer o Outro, ser atento à adjetivação, expressão elementar do julgamento de valor e de hierarquização, realçar as palavras do Outro, inscritas no texto, sem equivalentes possíveis, assim como tantos elementos de alteridade irredutíveis: encontramos, em outra esfera, a questão do intraduzível. Encontramos, também, uma base possível para o estudo do discurso crítico sobre o Outro (recepção) (PAGEAUX, 2011, p. 112).

Neste nível, percebemos, a partir do ponto de vista (PDV), direta (comentários explícitos) ou indiretamente (análise dos vocábulos), as marcas de subjetividade do Eu que por meio da referenciação (das escolhas do léxico) constrói discursivamente a imagem das personagens, o que sinaliza, conforme Rabatel (2016), a posição assumida de um narrador que deixa rastros de si em seu processo criador, ou seja, as expressões de um Eu narrador que constrói a imagem do Outro: o sertanejo.

Nos capítulos que se seguem da obra, podemos observar, a partir do PDV, os marcadores explicitados acima, conforme os trechos destacados:

Primeiro capítulo, “Mudança”:

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, 2015, p. 9).

O pirralho não se mexeu, e Fabiano desejou matá-lo. Tinha o coração grosso, queria responsabilizar alguém por sua desgraça (RAMOS, 2015, p. 10).

Ainda na véspera eram seis viventes, contando com o papagaio. Coitado, morrera na areia do rio, onde haviam descansado, à beira de uma poça (RAMOS, 2015, p. 11).

Sinhá Vitória, queimando o assento no chão, as mãos cruzadas segurando os joelhos ossudos, pensava em acontecimentos antigos que não se relacionavam: festas de casamento, vaquejadas, novenas, tudo numa confusão (RAMOS, 2015, p. 11). Resolvera de supetão aproveitá-lo como alimento e justificara-se declarando a si mesma que ele era mudo e inútil. Não podia deixar de ser. Ordinariamente a família falava pouco (RAMOS, 2015, p. 11-2).

Os calcanhares, duros como cascos, gretavam-se e sangravam (RAMOS, 2015, p. 12). Sinhá Vitória acomodou os filhos, que arriaram como trouxas, cobriu-os com os molambos (RAMOS, 2015, p. 12).

Miudinhos, perdidos no deserto queimado, os fugitivos agarraram-se, somaram as suas desgraças e os seus pavores (RAMOS, 2015, p. 14).

E ele, Fabiano, era como a bolandeira (RAMOS, 2015, p. 15).

Segundo capítulo, “Fabiano”:

A cabeça inclinada, o espinhaço curvo, agitava os braços para direita e para a esquerda. Esses movimentos eram inúteis, mas o vaqueiro, o pai do vaqueiro, o avô e outros antepassados mais antigos haviam-se acostumado a percorrer veredas, afastando o mato com as mãos. (RAMOS, 2015, p. 17-8).

Ele, a mulher e os filhos tinham-se habituado à camarinha escura, pareciam ratos – e a lembrança dos sofrimentos passados esmorecera (RAMOS, 2015, p. 18).

O corpo do vaqueiro derreava-se, as pernas faziam dois arcos, os braços moviam-se desengonçados. Parecia um macaco (RAMOS, 2015, p. 19).

A cachorra Baleia, aos saltos, veio lambe-lhe as mãos grossas e cabeludas (RAMOS, 2015, p. 20).

Terceiro capítulo, “Cadeia”:

O vocabulário dele era pequeno, mas em horas de comunicabilidade enriquecia-se com algumas expressões de seu Tomás da bolandeira (RAMOS, 2005, p. 28).

Fabiano sempre havia obedecido. Tinha muque e substância, mas pensava pouco, desejava pouco e obedecia (RAMOS, 2005, p. 28).

Fabiano também não sabia falar. Às vezes largava nomes arrevesados, por embromação (RAMOS, 2005, p. 36).

Os meninos eram uns brutos como o pai (RAMOS, 2005, p. 37).

Quarto capítulo, “Sinhá Vitória”:

Encheu a boca de saliva, inclinou-se - e não conseguiu o que esperava. Fez várias tentativas, inutilmente (RAMOS, 2005, p. 42).

Quinto capítulo, “O Menino Mais Novo”:

Não se conformando com semelhante indiferença depois da façanha do pai, o menino foi acordar Baleia, que preguiçava, barriguinha vermelha descoberta, sem vergonha (RAMOS, 2005, p. 48).

Examinou as pernas finas, a camisinha encardida e rasgada (RAMOS, 2005, p. 51).

Meteu os dedos finos pelo rasgão, coçou o peito magro (RAMOS, 2005, p. 52).

Sexto capítulo, “O Menino Mais Velho”:

A cachorra Baleia acompanhou-o naquela hora difícil. Repousava junto à trempe, cochilando no calor, à espera de um osso. Provavelmente não o receberia, mas acreditava nos ossos, e o torpor que a embalava era doce (RAMOS, 2005, p. 56).

Tinha o vocabulário quase tão minguado como o do papagaio que morrera no tempo da seca. Valia-se, pois, de exclamações e de gestos, e Baleia respondia com o rabo, com a língua, com movimentos fáceis de entender (RAMOS, 2005, p. 57).

Afagou-a com os dedos magros e sujos (RAMOS, 2005, p. 57).

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 catinga, roçando-se (RAMOS, 2005, p. 59).

Esfregou as mãos finas, esgaravatou as unhas sujas (RAMOS, 2005, p. 60).

Sétimo capítulo, “Inverno”:

Não era propriamente conversa: eram frases soltas, espaçadas, com repetições e incongruências (...). 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, 2005, p. 64).

Sentado no pilão, Fabiano derreava-se, feio e bruto, com aquele jeito de bicho lerdo que não se aguenta em dois pés (RAMOS, 2005, p.68).

Oitavo capítulo, “Festa”:

Tinham fechado a casa, atravessado o pátio, descido a ladeira, e pezunhavam nos seixos como bois doentes dos cascos. Fabiano, apertado na roupa de brim branco feita por sinhá Terta, com chapéu de beata, colarinho, gravata, botinas de vaqueta e elástico, procurava erguer o espinhaço, o que ordinariamente não fazia. Sinhá Vitória, enfronhada no vestido vermelho de ramagens, equilibrava-se mal nos sapatos de salto enorme. Teimava em calçar-se como as moças da rua – e dava topadas no caminho (RAMOS, 2005, p. 71).

Aí Fabiano parou, lavou os pés duros, procurando retirar das gretas fundas o barro que lá havia (RAMOS, 2005, p. 72).

Mas a disposição esmorecia: o espinhaço vergava, naturalmente, os braços mexiam-se desengonçados (RAMOS, 2005, p. 76).

Nono capítulo, “Baleia”:

Ela era como uma pessoa da família: brincavam juntos os três, para bem dizer não se diferenciavam, reboavam na areia do rio e no estrume fofo que ia subindo, ameaçava cobrir o chiqueiro das cabras (RAMOS, 2005, p. 86).

Décimo capítulo, “Contas”:

Na porta, virando-se, enganchou as rosetas das esporas, afastou-se tropeçando, os sapatões de couro cru batendo no chão como cascos (RAMOS, 2005, p. 95).

Precisava fatigar-se no lombo de um cavalo ou passar o dia consertando cercas. Derreado, bambo, espichava-se e roncava como um porco (RAMOS, 2005, p. 99).

Décimo primeiro capítulo, “O Soldado Amarelo”:

Corcunda, parecia farejar o solo - e a catinga deserta animava-se, os bichos que ali tinham passado voltavam, apareciam-lhe diante dos olhos miúdos (RAMOS, 2005, p. 101).

Agitando os chocalhos e os látegos, chegou a mão esquerda, grossa e cabeluda, à cara do polícia, que recuou e se encostou a uma catingueira (RAMOS, 2005, p. 103).

Décimo segundo capítulo, “O Mundo Coberto de Penas”:

Não queria lembrar-se do patrão nem do soldado amarelo. Mas lembrava-se, com desespero, enroscando-se como uma cascavel assanhada (RAMOS, 2005, p. 112).

Mexeu-se com violência, carregou a espingarda furiosamente. A mão grossa, cabeluda, cheia de manchas e descascada, tremia sacudindo a vareta (RAMOS, 2005, p. 114).

Sinhá Vitória tinha razão: era atilada e percebia as coisas de longe. Fabiano arregalava os olhos e desejava continuar a admirá-la. Mas o coração grosso, como um cururu, enchia-se com a lembrança da cadela (RAMOS, 2005, p. 115).

Décimo terceiro capítulo, “Fuga”:

As mãos grossas, por baixo da aba curva do chapéu, protegiam-lhe os olhos contra a claridade e tremiam (RAMOS, 2005, p. 119).

Os pés calosos, duros como cascos, metidos em alpercatas novas, caminhariam meses (RAMOS, 2005, p. 122).

Na testa de Fabiano o suor secava, misturando-se a poeira que enchia as rugas fundas, embebendo-se na correia do chapéu (RAMOS, 2005, p. 124).

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, 2005, p. 128).

Os trechos selecionados foram escolhidos por expressarem, através de certo campo lexical, os julgamentos de valor do narrador acerca das personagens.

Esses julgamentos foram agrupados em adjetivos, comentários e comparações. Sendo os adjetivos as marcas subjetivas indiretas do narrador e os comentários e as comparações, as marcas diretas, conforme quadro abaixo:

Adjetivos	Comentários	Comparações
(os joelhos) ossudos	Ordinariamente andavam pouco	(Os calcanhares) duros como cascos
Miudinhos	Tinha o coração grosso, queria responsabilizar alguém por sua desgraça	arriaram como trouxas
(as mãos) grossas e cabeludas	Coitado	era como a bolandeira
(pernas) finas; (a camisinha) encardida e rasgadas	tudo numa confusão	pareciam ratos
(dedos) finos; (peito) magro	Não podia deixar de ser. Ordinariamente a família falava pouco	Parecia um macaco Os meninos eram uns brutos como o pai
(dedos) magros e sujos	Esses movimentos eram inúteis	Tinha o vocabulário quase tão minguado como o do papagaio
(mãos) finas; (unhas) sujas	O vocabulário dele era pequeno	e pezunhavam nos seixos como bois doentes dos cascos

(Fabiano) feio e bruto; (bicho) lerdo	mas pensava pouco, desejava pouco e obedecia	como cascos
(os pés) duros	Fabiano também não sabia falar; por embromação	como um porco enroscando-se como uma cascavel assanhada Mas o coração grosso, como um cururu
(mão esquerda) grossa e cabeluda	inutilmente	(Os pés calosos) duros como cascos
(A mão) grossa, cabeluda, cheia de manchas e descascada.	sem vergonha	<u>brutos</u> , como Fabiano, Sinhá Vitória e os dois meninos
(As mãos) grossas	Provavelmente não o receberia	
(as rugas) fundas	Como não sabia falar direito	
	Não era propriamente conversa; Como os recursos de expressão eram minguados.	
	o que ordinariamente não fazia	
	Teimava em calçar-se como as moças da rua	
	o espinhaço vergava, naturalmente, os braços mexiam-se desengonçados	
	para bem dizer não se diferenciavam (corcunda), parecia farejar o solo.	

A partir da expressão do PDV por meio da referenciação (das escolhas dos adjetivos, da elaboração dos comentários e das comparações), conforme Pageaux, conseguimos perceber, além do julgamento de valor, a forma como o Eu estabelece certa hierarquia entre si e o Outro.

Analisando *Vidas secas*, a partir desse primeiro nível, temos um julgamento construído na oposição humano *versus* animal (animalizado) e humano *versus* coisa (coisificado).

Os adjetivos escolhidos pelo narrador para qualificarem as mãos, as pernas, os dedos, as unhas, os joelhos, os pés, o peito e o rosto (pelas rugas) das personagens evidenciam uma animalização do homem do sertão e de seu corpo (bicho lerdo, pés duros, mãos cabeludas, Fabiano feio e bruto, rugas fundas).

Os comentários do narrador confirmam a animalização dos sertanejos pela pouca ou quase ausência de linguagem: “falava pouco”, “o vocabulário dele era pequeno”, “pensava pouco, desejava pouco e obedecia”, “Fabiano também não sabia falar. Às vezes largava nomes arrevesados, por embromação”, “Como não sabia falar direito”, “Não era propriamente

conversa”, “Como os recursos de expressão eram minguados”. Pelos seus gestos: “corcunda, parecia farejar o solo”, “o espinhaço vergava, naturalmente, os braços mexiam-se desengonçados”. Pela brutalização: “Tinha o coração grosso”. Pela distinção deles das pessoas da cidade; como se as roupas usadas pelas pessoas da cidade não pudessem ser vestidas também pelos sertanejos: “Teimava em calçar-se como as moças da rua”. Ou pela identificação com os bichos como no trecho do capítulo “Baleia” em que comenta a semelhança das crianças com a cachorra Baleia: “para bem dizer não se diferenciavam”.

Assim como as comparações – segundo Pageaux (2011), “são espécies de equivalentes ou de aproximação para dizer o Outro” – que o narrador faz de suas personagens com animais: “pareciam ratos”, “Parecia um macaco”, “como um porco”, “como uma cascavel assanhada”, “e pezunhavam nos seixos como bois doentes dos cascos”. Nessa comparação, até o verbo empregado pelo narrador denota a animalização enquanto deformação: “pezunhar” que significa mover os pezunhos (pé grande e de má formação). Partes do corpo do sertanejo são descritas como partes do corpo de animais: “(Os calcanhares) duros como cascos”. A animalização pela linguagem: “Tinha o vocabulário quase tão minguado como o do papagaio”. Essa comparação do vocabulário com o do papagaio aponta para a pouca fala da família ou a repetição de tudo o que ouviam como, por exemplo, Fabiano que vivia a imitar as palavras do seu Tomás da bolandeira em suas tentativas de conversa na cidade. Em outro momento, os meninos e Fabiano são coisificados: os meninos como trouxas de roupas (“que arriaram como trouxas”) e Fabiano como a bolandeira (“era como a bolandeira”). O próprio Fabiano se torna referência de animalização na comparação de seus filhos a ele (“Os meninos eram uns brutos como o pai”).

Percebemos, assim, que o discurso produzido pelo narrador em relação às personagens, em *Vidas secas*, reverbera em várias imagens (sentidos), “as possíveis isotopias”, conforme Pageaux. O que retoma Alan Rabatel quanto a não haver neutralidade do PDV.

[...] o sujeito que narra abre, potencialmente, uma caixa de Pandora de onde saem vozes autorizadas e outras que o são menos, mas que, no entanto, desestabilizam a autoridade das primeiras, de modo que a narrativa, longe de ser uma ilustração de uma verdade preestabelecida, abre-se para possibilidades infinitas de interpretação (RABATEL, 2016, p. 22, grifo nosso).

A não neutralidade do PDV encontra escopo no processo de referenciação de Mondada e Dubois (2003); nesse processo, a objetividade do mundo não é algo dado e determinado, ou seja, não existe um valor de verdade, e sim a construção de uma verdade que se estabiliza por meio da legitimação de práticas discursivas e cognitivas social e culturalmente situadas, versões públicas do mundo.

Isso também é constatado para o discurso indireto livre (DIL) que estabelece relação entre o narrador e as personagens, conforme veremos nos trechos abaixo:

Primeiro capítulo, “Mudança”:

Pensou na família, sentiu fome. Caminhando, movia-se como uma coisa, para bem dizer não se diferenciava muito da bolandeira de seu Tomás (RAMOS, 2015, p. 15).

Segundo capítulo, “Fabiano”:

Às vezes utilizava nas relações com as pessoas a mesma língua com que se dirigia aos brutos – exclamações, onomatopeias. 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, 2005, p. 20).

Em horas de maluquice Fabiano desejava imitá-lo: dizia palavras difíceis, truncando tudo, e convencia-se de que melhorava. Tolice. Via-se perfeitamente que um sujeito como ele não tinha nascido para falar certo (RAMOS, 2005, p. 22).

Fabiano uma coisa da fazenda, um traste seria despedido quando menos esperasse (RAMOS, 2005, p. 23).

Não queria morrer. Estava escondido no mato como tatu. Duro, lerdo como tatu. Mas um dia sairia da toca, andaria com a cabeça levantada, seria homem (RAMOS, 2005m, p. 24).

Terceiro capítulo, “Cadeia”:

Que desculpa iria apresentar a Sinhá Vitória? Forjava uma explicação difícil. Perdera o embrulho da fazenda, pagara na botica uma garrafada para sinhá Rita louceira. Atrapalhava-se: tinha imaginação fraca e não sabia mentir (RAMOS, 2005, p. 29).

Se lhe tivessem dado ensino, encontraria meio de entendê-lo. Impossível, só sabia lidar com bichos (RAMOS, 2005, p. 35).

Quarto capítulo, “Sinhá Vitória”:

Efetivamente os sapatos apertavam-lhe os dedos, faziam-lhe calos. Equilibrava-se mal, tropeçava, manquejava, trepada nos saltos de meio palmo. Devia ser ridícula, mas a opinião de Fabiano entristecera-a muito (RAMOS, 2005, p. 41).

Fabiano, que não esperava semelhante desatino, apenas grunhira: - “Hum! Hum!” E emudecera, porque realmente mulher é bicho difícil de entender, deitara-se na rede e pegara no sono (RAMOS, 2005, p. 40).

Quinto capítulo, “O menino mais novo”:

Trepado na ribanceira, o coração aos baques, o menino mais novo esperava que o bode chegasse ao bebedouro. Certamente aquilo era arriscado, mas parecia-lhe que ali em cima tinha crescido e podia virar Fabiano (RAMOS, 2005, p. 50).

Sétimo capítulo, “Inverno”:

Aquele homem era assim mesmo, tinha o coração perto da goela (RAMOS, 2005, p. 64).

Oitavo capítulo, “Festa”:

Descoberta a expressão teimosa, alegrou-se. Cambada de cachorros. Evidentemente os matutos como ele não passavam de cachorros (RAMOS, 2005, p. 79).

Nono capítulo, “Baleia”:

Ela também tinha o coração pesado, mas resignava-se: naturalmente a decisão de Fabiano era necessária e justa. Pobre da Baleia (RAMOS, 2005, p. 86).

Décimo capítulo, “Contas”:

Não se conformou: devia haver engano. Ele era bruto, sim senhor, via-se perfeitamente que era bruto, mas a mulher tinha miolo (RAMOS, 2005, p. 94).

Devia ser ignorância da mulher, provavelmente devia ser ignorância da mulher. Até estranhara as contas dela. Enfim, como não sabia ler (um bruto, sim senhor), acreditara na sua velha. Mas pedia desculpa e jurava não cair noutra (RAMOS, 2005, p. 95).

Tudo na verdade era contra ele. Estava acostumado, tinha a casca muito grossa, mas às vezes se arrelia. Não havia paciência que suportasse tanta coisa (RAMOS, 2005, p. 97).

Se lhe dessem o que era dele, estava certo. Não davam. Era um desgraçado, era como um cachorro, só recebia ossos (RAMOS, 2005, p. 97).

Décimo primeiro capítulo, “O 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 (RAMOS, 2005, p. 104).

Se possuísse espelhos, veria rugas e cabelos brancos. Arruinado, um caco. Não sentira a transformação, mas estava-se acabando (RAMOS, 2005, p. 106).

Décimo segundo capítulo, “O Mundo Coberto de Penas”:

Não queria lembrar-se do patrão nem do soldado amarelo. Mas lembrava-se, com desespero, enroscando-se como uma cascavel assanhada. Era um infeliz, era a criatura mais infeliz do mundo. Devia ter ferido naquela tarde o soldado amarelo, devia tê-lo cortado a facão. Cabra ordinário, mofino, encolhera-se e ensinara o caminho. Esfregou a testa suada e enrugada. Para que recordar vergonha? Pobre dele. Estava então decidido que viveria sempre assim? Cabra safado, mole. Se não fosse tão fraco, teria entrado no cangaço e feito misérias. (RAMOS, 2005, p. 112).

Assim como estava, ninguém podia respeitá-lo. Não era homem, não era nada. Aguentava zinco no lombo e não se vingava (RAMOS, 2005, p. 112).

Fabiano, um desgraçado, um cabra, dormia na cadeia e aguentava zinco no lombo. Podia reagir? Não podia. (RAMOS, 2005, p. 114).

Décimo terceiro capítulo, “Fuga”:

Não poderia nunca liquidar aquela dívida exagerada. Só lhe restava jogar-se ao mundo, como negro fugido (RAMOS, 2005, p. 117).

Eles dois velhinhos, acabando-se como uns cachorros, inúteis, acabando-se como Baleia. Que iriam fazer? Retardaram-se, temerosos. Chegariam a uma terra desconhecida e civilizada, ficariam presos nela. (RAMOS, 2005, p. 128).

Percebemos, analisando o DIL nos trechos destacados, as marcas subjetivas do narrador, o que contradiz Almeida (1981) ao afirmar que a mediação, em *Vidas secas*, é feita por simples “traduções” que conferem “o máximo de fidelidade e concretude possíveis”. Há, conforme Mourão (2003), “as projeções da silhueta do romancista que se impõe sem constrangimento, na sua vitoriosa onisciência”. As “traduções” são na verdade, conforme Campos (2006), criações feitas por um “tradutor-recriador”. O léxico, sejam os adjetivos, os comentários (pensamentos, sentimentos) e as comparações, utilizado no DIL é o mesmo ou equivalente ao discurso do narrador.

Com isso, observamos, mais uma vez, que mesmo no DIL não há isenção da subjetividade do narrador, o que corrobora, conforme Rabatel, não haver neutralidade do PDV.

Por isso, foram também privilegiados os trechos em que os julgamentos estivessem presentes nesse discurso, conforme tabela abaixo:

Adjetivos	Comentários (pensamentos)	Comparações
(Fabiano) uma coisa; (Fabiano) um traste	para bem dizer não se diferenciava muito da bolandeira de seu Tomás Na verdade falava pouco; em vão, mas sabia que elas eram inúteis e talvez perigosas	movia-se como uma coisa
um bruto	Tolice. Via-se perfeitamente que um sujeito como ele não tinha nascido para falar certo	Estava escondido no mato como tatu. Duro, lerdo como tatu
Era um desgraçado	tinha imaginação fraca e não sabia mentir	Evidentemente os matutos como ele não passavam de cachorros
Cabra ordinário, mofino; Cabra safado, mole	Impossível, só sabia lidar com bichos	era como um cachorro, só recebia ossos
(Fabiano) um desgraçado, um cabra	Efetivamente; Devia ser ridícula	como negro fugido
	porque realmente mulher é bicho difícil de entender	
	Certamente aquilo era arriscado	
	Aquele homem era assim mesmo, tinha o coração perto da goela	
	Ela também tinha o coração pesado	
	Ele era bruto, sim senhor, via-se perfeitamente que era bruto	
	Devia ser ignorância da mulher, provavelmente devia ser ignorância da mulher	
	tinha a casca muito grossa	

	Era um sujeito violento, de coração perto da goela	
	Era um infeliz, era a criatura mais infeliz do mundo	
	Pobre dele; Se não fosse tão fraco	
	Não era homem, não era nada	
	acabando-se como uns cachorros, inúteis, acabando-se como Baleia	

Os sertanejos se veem aí qualificados, assim como no discurso do narrador, como animais ou meros objetos (coisas): “uma coisa”, “um bruto”. Alguns adjetivos utilizados são os mesmos do narrador: “infeliz”, “bruto”, “duro”. Outros adjetivos são equivalentes, como, por exemplo, “coração *pesado*”/ “coração *grosso*”, expressando a mesma carga de julgamento do narrador.

A animalização também está presente, assim como o faz o narrador, na representação que as personagens fazem de si, via DIL, seja nas comparações ou nos comentários: “Estava escondido no mato como tatu. Duro, lerdo como tatu”; “era como um cachorro, só recebia ossos”; “tinha a casca muito grossa”; “acabando-se como uns cachorros, inúteis, acabando-se como Baleia”; “Evidentemente os matutos como ele não passavam de cachorros”. Na forma como expressam sua autoconsciência linguística: “Na verdade falava pouco; em vão, mas sabia que elas eram inúteis e talvez perigosas”; “Tolice. Via-se perfeitamente que um sujeito como ele não tinha nascido para falar certo”.

A coisificação está presente na forma como os sertanejos falam de si ou em seus comentários: “Não era homem, não era nada”; “movia-se como uma coisa”; “como negro fugido”.

A maneira como as personagens se representam, via DIL, é projetada pelas imagens construídas pelo narrador.

2º nível: a relação hierarquizada

O segundo nível estaria ligado às sequências narrativas e às relações hierarquizadas.

Da palavra passamos a unidades mais abrangentes, as sequências narrativas. A imagem em um texto é um conjunto de relações hierarquizadas. Esses processos de diferença hierarquizada vão se expressar e se desenvolver conforme diversos registros: a) o quadro espaço-temporal (a escrita do espaço do Outro, o tempo no qual o Outro está situado), situado entre o polo negativo (representação disfórica) e o polo positivo (eufórica); b) o sistema dos personagens, também amplamente opositivo, abre um grande leque de combinação, de nuances possíveis: oposição entre personagem masculino *versus* personagem feminino, entre civilização *versus* barbárie ou primitivo, entre adulto (personagem visto como adulto) *versus* personagem infantilizado (visto como uma criança grande), entre homem *versus* animal (o Outro é animalizado) – as relações de nominação são também processos de dominação (por

meio da linguagem e dos símbolos); e) a cultura do Outro: o texto literário é tomado (assumimos o contrassenso) como uma soma de afirmações (ou de silêncios) sobre a cultura, aqui entendida em seu sentido antropológico (culinário, lazer, música, práticas sociais, religião, arte...). Em todos esses registros, trata-se de ver como se escreve e se elabora, no cerne do texto, um sistema de qualificação diferencial (PAGEAUX, 2011, p. 112-13).

A relação hierarquizada se estabelece, conforme apontado no primeiro nível, em *Vidas secas*, a partir da oposição homem *versus* animal (o Outro é animalizado ou coisificado), sendo o homem, nessa hierarquia, quem possui a linguagem, e o animal (ou coisa), aquele desprovido da mesma.

Nessa oposição hierárquica discursiva, construída pelo jogo entre o Eu e o Outro, linguagem *versus* não linguagem, além de o narrador criar discursivamente uma imagem animalizada para o sertanejo, portanto desprovido de fala, o sertanejo também projeta sobre si, conforme visto no primeiro nível de análise, a imagem do animal, do bruto, que se choca com a incerteza em ser homem ou animal quando comparado aos homens da cidade: “–Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta. Conteve-se, notou que os meninos estavam perto, com certeza iam admirar-se ouvindo-o falar só. E, pensando bem, ele não era homem” (RAMOS, 2005, p.18).

A não linguagem da família de Fabiano evoca a própria seca que assola interruptamente suas vidas, tornando tudo escasso, até a fala. Essa evocação se dá, por exemplo, pelos adjetivos que encontramos no romance: secas, finas, magras que qualificam partes do corpo dos sertanejos.

Fabiano, dentro desse contexto hierárquico, é aquele que se adaptou a ser bicho, corpo enformado, que repete gestos desnecessários, por hábito.

A cabeça inclinada, o espinhaço curvo, agitava os braços para a direita e para a esquerda. Esses movimentos eram inúteis, mas o vaqueiro, o pai do vaqueiro, o avô e outros antepassados mais antigos haviam-se acostumado a percorrer veredas, afastando o mato com as mãos. E os filhos já começavam a reproduzir o gesto hereditário (RAMOS, 2005, p. 17).

Fabiano e a família apenas sobrevivem, não vivem. Sobrevivem à seca; o que reforça a animalização das personagens pelo instinto de sobrevivência.

Essa sobrevivência remete, conforme Pageaux (2011), à “escrita do espaço do Outro” que reforça a animalização das personagens pela diferenciação do “tempo no qual o Outro está situado”: o lugar inóspito, inabitável, seco. Ou seja, o espaço que pertence apenas aos selvagens, aos brutos, aos iletrados. Local reservado aos animalizados utilizarem seus facões, suas roupas rotas de couro, agirem por instinto e grunhirem à vontade.

Observamos a escrita desse espaço no capítulo “O Soldado Amarelo”. Nele vemos o espaço no qual Fabiano transita, o espaço que lhe pertence. Espaço de simbiose, onde sertanejo, caatinga e tudo que nela habita se completam e se fundem. O espaço da seca.

Fabiano meteu-se na vereda que ia desembocar na lagoa seca, torrada, coberta de catingueiras e capões de mato. Ia pesado, o aió cheio a tiracolo, muitos látegos e chocalhos pendurados num braço. O facão batia nos tocos. Espiava o chão como de costume, decifrando rastos. Conheceu os da égua ruça e da cria, marcas de cascos grandes e pequenos. A égua ruça, com certeza. Deixara pelos brancos num tronco de angico. Urinara na areia e o mijo desmanchara as pegadas, o que não aconteceria se se tratasse de um cavalo. Fabiano ia desprecatado, observando esses sinais e outros que se cruzavam, de viventes menores. Corcunda, parecia farejar o solo - e a caatinga deserta animava-se, os bichos que ali tinham passado voltavam, apareciam-lhe diante dos olhos miúdos. Seguiu a direção que a égua havia tomado. Andara cerca de cem braças quando o cabresto de cabelo que trazia no ombro se enganchou num pé de quipá. Desembaraçou o cabresto, puxou o facão, pôs-se a cortar as quipás e as palmatórias que interrompiam a passagem (RAMOS, 2005, 101-02).

A animalização do espaço do Outro é melhor compreendida no deslocamento do sertanejo para o espaço da cidade. O capítulo “Festa” demonstra a hierarquização de espaços, conforme Pageaux (2011), a hierarquização entre o polo positivo (cidade) e polo negativo (a caatinga), quando a família sertaneja precisa se trajar de forma adequada para circular em um ambiente que não é o seu. Esse não pertencimento ao espaço da cidade se marca pelas roupas e pelo desconforto que elas causam nos sertanejos ao serem utilizadas.

Fabiano, Sinhá Vitória e os meninos iam à festa de Natal na cidade. Eram três horas, fazia grande calor, redemoinhos espalhavam por cima das árvores amarelas nuvens de poeira e folhas secas. Tinham fechado a casa, atravessado o pátio, descido a ladeira, e pezunhavam nos seixos como bois doentes dos cascos. Fabiano, apertado na roupa de brim branco feita por Sinhá Terta, com chapéu de beata, colarinho, gravata, botinas de vaqueta e elástico, procurava erguer o espinhaço, o que ordinariamente não fazia. Sinhá Vitória, enfronhada no vestido vermelho de ramagens, equilibrava-se mal nos sapatos de salto enorme. Teimava em calçar-se como as moças da rua - e dava topadas no caminho. Os meninos estreavam calça e paletó. Em casa sempre usavam camisinhas de riscado ou andavam nus (RAMOS, 2005, p. 71).

A relação hierarquizada homem (letrado) versus animal (iletrado) é reconhecida por Fabiano. Para ele ser homem é ser senhor de suas próprias terras; já ser bicho, como se denomina ao longo do livro, é cuidar das terras alheias e sobreviver à seca.

[Fabiano] era apenas um cabra ocupado em guardar coisas dos outros. Vermelho, queimado, tinha os olhos azuis, a barba e os cabelos ruivos; mas como vivia em terra alheia, cuidava de animais alheios, descobria-se, encolhia-se na presença dos brancos e julgava-se cabra. Olhou em torno, com receio de que, fora os meninos, alguém tivesse percebido a frase imprudente. Corrigiu-a, murmurando: - Você é um bicho, Fabiano. Isto para ele era motivo de orgulho. Sim senhor, um bicho, capaz de vencer dificuldades (RAMOS, 2005, p. 18-9).

Diante da constatação de Fabiano, e dentro do universo da seca, mesmo que as palavras bonitas e difíceis o encantassem, ele não encontrava utilidade nelas: “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, 2005, p. 20). Essa inutilidade “das palavras compridas” se deve ao espaço e às condições em que vive com a família e à forma como se enxergava: um animal; animal que apenas necessitava da força bruta para exercer o seu papel: ser um vaqueiro. Sendo assim, Fabiano sabe seu espaço de pertencimento nessa hierarquia, uma vez que não era senhor de terras, “era apenas um cabra ocupado em guardar coisas dos outros”.

O mesmo questionamento do pai em relação às palavras é feito pelo menino mais velho, no capítulo “Festa”. Devido ao espaço (estar em um ambiente que não é o seu) e à quantidade de objetos desconhecidos, tanto na igreja quanto nas lojas, o menino se ressentia pelo perigo que aqueles objetos (feitos por homens) e seus nomes podiam representar para si e seus familiares (meros animais), uma vez que “indivíduos que mexiam nelas cometiam imprudência”.

O menino mais velho hesitou, espiou as lojas, as toldas iluminadas, as moças bem-vestidas. Encolheu os ombros. Talvez aquilo tivesse sido feito por gente. Nova dificuldade chegou-lhe ao espírito, soprou-a no ouvido do irmão. Provavelmente aquelas coisas tinham nomes. O menino mais novo interrogou-o com os olhos. Sim, com certeza as preciosidades que se exibiam nos altares da igreja e nas prateleiras das lojas tinham nomes. Puseram-se a discutir a questão intrincada. Como podiam os homens guardar tantas palavras? Era impossível, ninguém conservaria tão grande soma de conhecimentos. Livres dos nomes, as coisas ficavam distantes, misteriosas. Não tinham sido feitas por gente. E os indivíduos que mexiam nelas cometiam imprudência. Vistas de longe, eram bonitas. Admirados e medrosos, falavam baixo para não desencadear as forças estranhas que elas porventura encerrassem (RAMOS, 205, p. 82).

Segundo Bakhtin (2015), as “relações de nomeação são também processos de dominação (por meio da linguagem e dos símbolos)”. Domina-se pela linguagem, pelo poder de nomear coisas e pessoas. Por isso, tanto Fabiano (de forma mais consciente) quanto o menino mais velho têm medo das palavras e, principalmente, daqueles que as dominam.

A oposição hierárquica de linguagem *versus* não linguagem, que desvela a conscientização do sertanejo do espaço que ocupa, pode ser entendida a partir da problemática do “discurso autoritário”, segundo Bakhtin. Para Bakhtin (2015), trata-se de um discurso organizado hierarquicamente no passado, uma linguagem especial, como, por exemplo, a palavra dos pais; pode se tornar objeto de profanação, um tabu, cujo nome não pode ser pronunciado em vão.

Discurso esse que, em *Vidas secas*, foi reconhecido e incorporado pelos sertanejos. Um exemplo da palavra que não pode ser pronunciada em vão, por ser um tabu, é inferno. O menino mais velho pergunta à sua mãe o seu significado por achá-la bonita, mas é castigado por designar coisa ruim:

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-la dando-lhe um cocorote, e isto lhe parecia absurdo (RAMOS, 2005, p. 59).

Sinhá Vitória impõe sua autoridade de mãe, seja pela proibição da palavra ou pela força bruta (o castigo): “Sinhá Vitória impunha-se, autoridade visível e poderosa” (p. 59).

Essa conscientização decorre do discurso autoritário, que, conforme Bakhtin, exige do Outro um reconhecimento incondicional.

O discurso autoritário exige de nossa parte um reconhecimento incondicional e nunca um domínio livre e uma assimilação com meu próprio discurso. Por isso ele não permite nenhum jogo com um contexto que o moldura, jogo com seus limites, nenhuma transição vacilante, variações estilizantes livremente criadoras. Ele penetra em nossa consciência verbal como uma massa compacta e indivisível, precisa ser integralmente confirmado ou integralmente refutado. Ele se integrou de forma indissolúvel à autoridade externa – com o poder político, uma instituição, uma pessoa–, persiste e cai junto com ela. Não pode ser dividido: deve concordar com um aceitar parcialmente outro, rejeitar totalmente o terceiro. Por isso, a distância em relação ao discurso autoritário permanece imutável em toda a sua extensão: aqui é impossível o jogo com as distâncias: fusão e divergência, aproximação e afastamento (BAKHTIN, 2015, p. 137-8).

Por isso, na repetição e incorporação do discurso autoritário, pela vida que levam, sem perspectivas, Fabiano e sua família se conformam em serem bichos, em não utilizarem a linguagem para a comunicação; a comunicação entre eles passa a ser feita por meio de sons guturais, como animais. Conforme apresentado no capítulo inicial do livro em que Fabiano decide abandonar seu filho, o menino mais velho, pela estrada.

Sinhá Vitória estirou o beijo indicando vagamente uma direção e afirmou com alguns sons guturais que estavam perto. Fabiano meteu a faca na bainha, guardou-a no cinturão, acorrou-se, pegou no pulso do menino, que se encolhia, os joelhos encostados no estômago, frio como um defunto. Aí a cólera desapareceu e Fabiano teve pena. Impossível abandonar o anjinho aos bichos do mato. Entregou a espingarda a Sinhá Vitória, pôs o filho no cangote, levantou-se, agarrou os bracinhos que lhe caíam sobre o peito, moles, finos como cambitos. Sinhá Vitória aprovou esse arranjo, lançou de novo a interjeição gutural, designou os juazeiros invisíveis (RAMOS, 2015, p. 10-1, grifo nosso).

Essa (não) linguagem expressa pela família de Fabiano, seja o discurso corporal (gestos repetidos por hábito): “A cabeça inclinada, o espinhaço curvo, agitava os braços para a direita e para a esquerda. Esses movimentos eram inúteis, mas o vaqueiro, o pai do vaqueiro, o avô e outros antepassados mais antigos haviam-se acostumado a percorrer veredas, afastando o mato com as mãos”, sejam os grunhidos, aponta para o discurso autoritário, vinculado a um passado hierárquico e incorporado como verdade.

Pela resignação que lhe foi inculcada pelo discurso autoritário, Fabiano prevê para os filhos o mesmo destino que o seu. Por isso tem medo de suas perguntas e entende as palavras

como perigosas. O saber demais, na lógica de Fabiano e pelas condições de vida que levavam, não serviria para nada; pelo contrário, traria muitos riscos; os meninos deveriam se acostumar à profissão de vaqueiro, tornarem-se duros como cascos de tatus e se protegerem dos sofrimentos causados pela vida no sertão.

Indispensável os meninos entrarem no bom caminho, saberem cortar mandacaru para o gado, consertar cercas, amansar brabos. Precisavam ser duros, virar tatus. Se não calejassem, teriam o fim de seu Tomás da bolandeira. Coitado. Para que lhe servira tanto livro, tanto jornal? Morreria por causa do estômago doente e das pernas fracas. Um dia... Sim, quando as secas desaparecessem e tudo andasse direito. Seria que as secas iriam desaparecer e tudo andar certo? Não sabia. Seu Tomás da bolandeira é que devia ter lido isso. Livres daquele perigo, os meninos poderiam falar, perguntar, encher-se de caprichos. Agora tinham obrigação de comportar-se como gente da laia deles. (RAMOS, 2005, p. 24-25).

Além do reconhecimento e assimilação do discurso autoritário dos pais, esse discurso é assimilado e reconhecido, pelos sertanejos, pela autoridade externa, que se materializa no romance através das vozes autoritárias do poder político.

Essas vozes autoritárias, que submetem o sertanejo aos seus mandos e desmandos, são representadas pela figura do soldado amarelo que utiliza de sua autoridade de governo e do medo para forçar Fabiano a jogar:

Fabiano atentou na farda com respeito e gaguejou, procurando as palavras de seu Tomás da bolandeira: - Isto é. Vamos e não vamos. Quer dizer. Enfim, contanto, etc. É conforme. Levantou-se e caminhou atrás do amarelo, que era autoridade e mandava. Fabiano sempre havia obedecido. Tinha muque e substância, mas pensava pouco, desejava pouco e obedecia” (RAMOS, 2015, p. 28).

O mesmo ocorre nos capítulos “Cadeia” e “Contas”, nos quais Fabiano estabelece embates tanto com o soldado amarelo quanto com o seu patrão, ambos símbolos de autoridade.

Ora, o soldado amarelo ... Sim, havia um amarelo, criatura desgraçada que ele, Fabiano, desmancharia com um tabefe. Não tinha desmanchado por causa dos homens que mandavam (RAMOS, 205, p. 32).

Então porque um sem-vergonha desordeiro se arrelia, bota-se um cabra na cadeia, dá-se pancada nele? Sabia perfeitamente que era assim, acostumara-se a todas as violências, a todas as injustiças. E aos conhecidos que dormiam no tronco e aguentavam cipó de boi oferecia consolações: -- "Tenha paciência. Apanhar do governo não é desfeita". [...] E, por mais que forcejasse, não se convenciu de que o soldado amarelo fosse governo. Governo, coisa distante e perfeita, não podia errar. O soldado amarelo estava ali perto, além da grade, era fraco e ruim, jogava na esteira com os matutos e provocava-os depois. O governo não devia consentir tão grande safadeza (RAMOS, 205, p. 33).

Percebemos, em relação ao soldado amarelo, um Fabiano que questiona atitudes, mas obedece. Obedece porque o soldado é Governo, é autoridade máxima, portanto merece respeito. Mesmo assim Fabiano indaga, desconfia da autoridade. Sabe que a atitude do soldado é errada, que o soldado franzino somente utilizou-se de violência porque sendo autoridade Fabiano não iria reagir.

Fabiano, nesses capítulos, ao mesmo tempo em que tem obediência à autoridade, sabe que é errado utilizar-se de um cargo para prender arbitrariamente. Põe a culpa da prisão em sua falta de estudo. Por isso não fala direito, não sabe colocar as ideias no lugar e explicar seus direitos. Defender-se. A todo o momento se diz um bruto, um bicho, que seu habitat natural é a caatinga, em meio aos animais, único local onde sabe se relacionar.

Mesmo considerando-se um animal, Fabiano, ao reencontrar o soldado amarelo na caatinga, um ano após a prisão, não se vinga. Mesmo estando em seu habitat, local onde “manda”, ele decide não se utilizar de seu “poder” contra o soldado, pois sabe que “Governo é governo”. E mesmo que o soldado tenha usado da autoridade e da covardia na cidade, Fabiano tem consciência de qual é o seu lugar, mesmo estando em seu território.

Entende, de alguma forma, para além da obediência, que a barbaridade da cidade, dos homens letrados, não é coisa boa. Por isso ensina o caminho de volta ao soldado perdido: “Tirou o chapéu de couro, curvou-se e ensinou o caminho ao soldado amarelo” (RAMOS, 2005, p. 107).

A mesma autoconsciência acontece na relação de Fabiano com seu patrão: sabe que na hierarquia deve obediência. Mesmo questionando a conta do patrão, sabendo do roubo em forma de juros, não pode reclamar. Tem família e o patrão pode expulsá-lo da fazenda. Ainda que questione, a relação de poder se dá pela manutenção do medo.

O patrão zangou-se, repeliu a insolência, achou bom que o vaqueiro fosse procurar serviço noutra fazenda. Aí Fabiano baixou a pancada e amunhecou. Bem, bem. Não era preciso barulho não. Se havia dito palavra à-toa, pedia desculpa. Era bruto, não fora ensinado. Atrevimento não tinha, conhecia o seu lugar. Um cabra. Ia lá puxar questão com gente rica? Bruto, sim senhor, mas sabia respeitar os homens. Devia ser ignorância da mulher, provavelmente devia ser ignorância da mulher (RAMOS, 2005, p. 94).

Dentro da esfera do trabalho, da relação patrão e empregado, o patrão exerce a mesma autoridade que o soldado exerce em sua representação do governo. Prova disso é a lembrança de Fabiano anos atrás quando se envolveu em um episódio com o agente da prefeitura. Ao vender carne de porco na cidade foi interpelado pelo agente que o cobrou imposto sobre a carne vendida. Fabiano mais uma vez questionou, retrucou, mas acabou pagando.

Diante de uma personagem que não sabe de nada, que não entende muita coisa, que obedece, apesar de tudo, vemos surgir a construção de um discurso que revela mecanismos e formas de opressão. Diante de alguém que nada entende, que se considera um animal, um bruto, de coração grosso, percebemos um jogo muito bem elaborado de desvelamento de um sistema que é tão animal e bruto quanto suas personagens. A ironia reforça um discurso

meticulosamente pensado e construído, que também é uma pergunta ao leitor: “Podia comer a carne? Podia ou não podia?”. Nessas perguntas temos as vozes sociais, assim como a autocrítica do narrador em relação ao sistema criado pelos homens do poder, pelos homens letrados.

Recordou-se do que lhe sucedera anos atrás, antes da seca, longe. Num dia de apuro recorrera ao porco magro que não queria engordar no chiqueiro e estava reservado às despesas do Natal: matara-o antes de tempo e fora vendê-lo na cidade. Mas o cobrador da prefeitura chegara com o recibo e atrapalhara-o. Fabiano fingira-se desentendido: não compreendia nada, era bruto. Como o outro lhe explicasse que, para vender o porco, devia pagar imposto, tentara convencê-lo de que ali não havia porco, havia quartos de porco, pedaços de carne. O agente se aborrecera, insultara-o, e Fabiano se encolhera. Bem, bem. Deus o livrasse de história com o governo. Julgava que podia dispor dos seus troços. Não entendia de imposto (RAMOS, 2005, p. 95-6)

Supunha que o cevado era dele. Agora se a prefeitura tinha uma parte, estava acabado. Pois ia voltar para casa e comer a carne. Podia comer a carne? Podia ou não podia? O funcionário batera o pé agastado e Fabiano se desculpara, o chapéu de couro na mão, o espinhaço curvo: - Quem foi que disse que eu queria brigar? O melhor é a gente acabar com isso. Despedira-se, metera a carne no saco e fora vendê-la noutra rua, escondido. Mas, atracado pelo cobrador, gemera no imposto e na multa. Daquele dia em diante não criara mais porcos. Era perigoso criá-los. (RAMOS, 2005, p. 96).

Nessas passagens do livro, as relações de poder são bem demarcadas, porém muito questionadas por Fabiano, e, ainda que ele as aceite, percebemos um narrador que pretende evidenciar as desigualdades, os maus tratos e abuso de autoridade dos homens letrados, dos civilizados. Sendo assim, fica claro que não há neutralidade enunciativa.

Ao longo do livro vemos tentativas de mudança que fracassam pelas forças que exercem a autoridade: seja o soldado, seja o patrão ou até mesmo a seca. No caso dos meninos e de Baleia, além da seca, a autoridade de Fabiano e Sinhá Vitória.

Um dia... Sim, quando as secas desaparecessem e tudo andasse direito... Seria que as secas iriam desaparecer e tudo andar certo? Não sabia. Seu Tomás da bolandeira é que deveria ter lido isso. Livres daquele perigo, os meninos poderiam falar, perguntar, encher-se de caprichos. Agora tinham a obrigação de comportar-se como gente da laia deles (RAMOS, 2015, p. 25).

Essas forças que exercem autoridade representam o discurso daqueles que detêm o poder, e fazem com que Fabiano e sua família aceitem seus destinos como judeus errantes à espera do grande Messias, a chuva, que viria dar ressurreição aos seus corpos mortificados pela seca.

E mesmo com as lutas e a resignação, Fabiano ainda tinha esperança de o destino mudar, conhecer novas pessoas. Não desejava morrer naquela situação. Viver a vida como um rato dentro de uma roda, à mercê das voltas sempre iguais do tempo. Seguindo os rastros da chuva e fugindo da seca. O ciclo eterno. O Sísifo da seca.

Virou o rosto para fugir à curiosidade dos filhos, benzeu-se. Não queria morrer. Ainda tencionava correr mundo, ver terras, conhecer gente importante como seu Tomás da

bolandeira. Era uma sorte ruim, mas Fabiano desejava brigar com ela, sentir-se com força para brigar com ela e vencê-la. Não queria morrer. Estava escondido no mato como tatu. Duro, lerdo como tatu. Mas um dia sairia da toca, andaria com a cabeça levantada, seria homem (RAMOS, 2005, p. 24).

3º nível: o cenário

O terceiro nível estaria ligado ao cenário, ou conforme Pageaux:

Trata-se de buscar compreender e interpretar, num terceiro momento, essas hierarquias, esses intervalos, essas diferenças. Ver o texto como o resultado de um conjunto de escolhas possíveis para dizer o Outro. Estas não são ilimitadas, mesmo que a escrita possa multiplicar nuanças. Será necessário, portanto, segundo a natureza das escolhas feitas, revelar o funcionamento de uma ideologia, seguir e definir a lógica de um imaginário. Diremos que essas escolhas dependem amplamente do contexto histórico, social, cultural, político – e teremos razão, se reconhecermos que *é a partir desses dados* que o texto é escrito, e não *por causa* deles. Em compensação, não se dirá que o texto depende das relações diplomáticas entre os dois países, entre as duas culturas (como já se fez, com resultados evidentemente caricaturais e polêmicos). São outras as relações que devem ser evocadas, que mantêm ligações complexas com o estado político e cultural, e que fazem o papel de uma espécie de filtro no que diz respeito aos dados, aos acontecimentos. Encontram-se aqui relações unilaterais ou bilaterais, unívocas ou recíprocas, que desenham o que já nomeei e apresentei: as fundamentais atitudes diante do Outro (essencialmente: mania, fobia, filia) (PAGEAUX, 2011, p. 113).

Nesse nível, segundo Pageaux, o texto é “o resultado de um conjunto de escolhas possíveis para dizer o Outro”. Essas escolhas criam imagens que revelam o funcionamento de uma ideologia: “Trata-se de compreender a lógica da representação ou, para não esquecer a literatura, a lógica de uma escrita, de um imaginário. Mas, às vezes, será necessário se contentar em revelar o funcionamento de uma ideologia” (PAGEAUX, 2011, p. 111).

Sendo assim, como compreender e interpretar a hierarquia que encontramos no texto? Como o conjunto de escolhas constrói em *Vidas secas* a atitude do Eu em relação ao Outro? Que ideologia/imaginário esse conjunto de escolhas revela?

Vimos com Bosi (2006, p. 141), logo no início desse estudo, que nas várias formas de sertanismo na literatura brasileira haveria sempre a projeção estético-ideológica de um Eu (no caso o escritor e sua cultura citadina e letrada) sobre o Outro (o sertanejo com seu Brasil rural, arcaico e iletrado).

Essa projeção se confirmou nos diversos desdobramentos do sertanismo/regionalismo de nossa literatura estereotipada: da idealização romântica de José de Alencar, com a exaltação (mania) de seus sertanejos, ao realismo pessimista de Monteiro Lobato, com o rebaixamento (fobia), por exemplo, do Jeca Tatu.

Conforme observado no primeiro nível de análise da imagem, estabeleceu-se, num primeiro momento, pelas escolhas lexicais, em *Vidas secas*, uma relação hierarquizada entre o

Eu narrador e o Outro sertanejo, sendo o lugar do sertanejo, na hierarquia, o do iletrado animalizado, e o lugar do narrador, o do “cidadino e letrado”.

Apesar disso, pode-se dizer que Graciliano não endossa, em *Vidas secas*, o estereótipo que identifica letramento e civilidade, por um lado, e iletramento e barbárie, por outro.

Para Daniel-Henri Pageaux, o estereótipo é uma forma de comunicação bloqueada; é a enunciação de sentido único. Neste tipo de comunicação, a imagem criada do Outro por um Eu se estabelece dentro de uma hierarquia bem definida e fortemente estereotipada, cujo intuito é quase sempre depreciativo. Sobre o estereótipo, Pageaux (2011, p. 111) comenta:

Ele se apoia sobre a confusão do atributo e do essencial (tal povo é ou não é), sobre a confusão entre o Fazer e o Ser (tal povo sabe ou não sabe), sobre a confusão entre Natureza e Cultura (o físico e a aparência são os atributos que definem o Ser). Ele estabelece uma hierarquia imediata, mas implícita, entre o Outro e Eu. Ele concerne fundamentalmente à oposição dicotômica. Ele se coloca contrapondo-se. Ele contrapõe ao mesmo tempo em que se enuncia. Ele revela não apenas uma cultura bloqueada, mas tautológica, repetitiva. É a partir dessa dimensão de afirmação tautológica que o estereótipo – pelo trabalho da ironia, da paródia, do distanciamento crítico – pode ser descontextualizado e empregado em perspectivas de autoderrição (é, pois, assim que pensamos!), e mesmo de catarse ideológica: é necessário enunciarlo para expulsá-lo.

Para além da “hierarquia imediata” homem *versus* animal (coisa), percebemos que a imagem criada pelo narrador de *Vidas secas* não reforça nenhum tipo de estereótipo, ou seja, não há nem uma idealização (mania) e muito menos desprezo (fobia) por aqueles que se narra.

A enunciação da relação hierarquizada entre homem *versus* animal parece, antes, desvelar a barbárie infundida na própria civilização, sendo manifesta a empatia do narrador por suas personagens.

O narrador de *Vidas secas* parece saber que a barbárie também se encontra na civilização e que o letramento não é sinônimo de civilidade. Na oposição entre o Eu e o Outro, na relação hierarquizada estabelecida, a hierarquia dá margem à reflexão. Com um narrador que mais questiona e desconfia do que se isenta, o que destoia da afirmação do historiador Bosi a respeito das “várias formas de sertanismo” (BOSI, 2006, p. 141) e a representação do sertanejo em nossa história literária. Entretanto, o próprio Alfredo Bosi, ao analisar, como crítico, *Vidas secas*, tem um discurso diferente do apresentado enquanto historiador. Seu olhar apurado revela a desconfiança do narrador do romance.

Vidas secas é um romance escrito por volta de 1937, quando a migração interna começa a tomar vulto. Do Nordeste para São Paulo, principalmente, Graciliano olha atentamente para o homem explorado, simpatiza com ele, mas não parece entender na sua fala e nos seus devaneios algo mais do que a voz da inconsciência. Contudo, o que dá alcance revolucionário à sua visão, que poderia passar por ilustrada e progressista apenas, é a desconfiança alerta que alimenta também em relação ao

discurso do “civilizado”. Se a voz do iletrado é pobre e partida, a do letrado é oca, se não perigosa (BOSI, 1982, p. 43).

Como, então, se dá, em *Vidas secas*, o revelar da barbárie na própria civilização? Como o discurso engendra um imaginário que questiona o estereótipo letrado *versus* iletrado sem ser contraditório?

O imaginário se revela na expressão do PDV do narrador, por meio da referenciação, dos rastros de quem enuncia a narrativa.

Essa referenciação, que se dá pelas escolhas dos adjetivos e pela elaboração dos comentários e das comparações, é entendida, num primeiro momento, conforme vimos, como pejorativa, depreciativa, mas vai se mostrando como forma de o narrador se aproximar das personagens e revelar sua empatia por elas.

O processo de referenciação revela um Eu narrador que, ao criar discursivamente a imagem do Outro sertanejo, projeta, de forma refratária, a imagem da seca; nessa imagem temos a denúncia da indústria da seca e a exposição de seu sistema que animaliza, maltrata e exclui.

A refração que encontramos no romance pode ser compreendida a partir da noção de heterodiscurso de Bakhtin. Para ele, o heterodiscurso no romance “é [o] *discurso do outro na linguagem do outro*, que serve à expressão refratada das intenções do autor” (BAKHTIN, 2015, p. 113).

As “intenções do autor” ganham corpo nas formas de representar e organizar estilisticamente as vozes socioideológicas no romance. “As vozes históricas e sociais que povoam a língua fornecem-lhe percepções concretas, organizam-se no romance em um harmonioso sistema estilístico que traduz a posição socioideológica diferenciada do autor e de seu grupo no heterodiscurso da época” (BAKHTIN, 2015, p. 78).

A premissa indispensável do gênero romanesco para Bakhtin (2015, p. 29) é “a estratificação interna de cada língua em cada momento de sua existência histórica”; assim: “através do heterodiscurso social e da dissonância individual, que medra no solo desse heterodiscurso, o romance *orquestra* todos os seus temas, todo o seu universo de objetos e sentidos que representa e exprime”. E ainda:

O discurso do autor, os discursos dos narradores, os discursos dos heróis são apenas as unidades basilares de composição através das quais o heterodiscurso se introduz no romance; cada um deles admite uma diversidade de vozes sociais e uma variedade de nexos e correlações entre si (sempre dialogadas em maior ou menor grau). Tais nexos e correlações especiais entre enunciados e linguagens, esse movimento do tema através das linguagens, sua segmentação em filetes e gotas de heterodiscurso social e

sua dialogização constituem a peculiaridade basilar da estilística romanesca, seu *specificum* (BAKHTIN, 2015, p. 29-30).

Mesmo que haja no romance uma diversidade de vozes sociais (o discurso do autor, os discursos dos narradores, os discursos dos heróis) que dialogam entre si, haverá sempre alguém no comando da organização dessas vozes, alguém que dará uma moldura interpretativa ao discurso do Outro, e isso, mesmo no “discurso do dia a dia”, como lembra Bakhtin:

É necessário observar o seguinte: incluído no contexto, o discurso do outro sempre sofre certas mudanças semânticas por mais precisa que seja a sua transmissão. O contexto que moldura o discurso do outro cria um fundo dialogante cuja influência pode ser muito grande. Através dos meios correspondentes de molduragem podem-se conseguir transformações muito substanciais de um enunciado alheio citado com precisão. Um polemista de má-fé e finório sabe perfeitamente que fundo dialógico subpor às palavras de seu adversário citadas com precisão para deturpar o seu sentido. Por meio da influência contextual é particularmente fácil aumentar o grau de objetificação do discurso do outro e provocar reações dialógicas ligadas a essa objetificação; assim, é muito fácil tornar cômico o mais sério enunciado. Inserida no contexto do discurso, a palavra do outro não entra em contato mecânico com o discurso que a emoldura, mas numa unificação química (no plano semântico e expressivo); o grau de influência dialogante recíproca pode ser imenso. Por isso, quando se estudam as diferentes formas de transmissão do discurso do outro não se pode promover uma separação entre os meios de informação do próprio discurso do outro e os modos de sua molduragem contextual (dialogante); uma é inseparável da outra. Tanto a enformação quanto a molduragem do discurso do outro (contexto pode começar a preparar de muito longe a inserção do discurso do outro) traduzem o ato único de relação dialógica com tal discurso, relação essa que determina todo o caráter de sua transmissão e todas as mudanças semânticas e acentuais que nele ocorrem durante sua transmissão (BAKHTIN, 2015, 133-34).

O Eu que emoldura o discurso do Outro, que organiza as vozes no romance é denominado por Rabatel (2016) de “principal”. É ele quem hierarquiza as vozes no romance e possui a “responsabilidade enunciativa” que se expressa por seu PDV. Essa expressão depende de uma “responsabilidade”, de uma “ética”, por isso Rabatel enfatiza a importância de identificar essa voz *principal* em um enunciado:

A ideia de identificar um *principal* é muito útil, pois ele fornece um ponto de apoio à necessária hierarquização dos enunciadores que estão em cena. De nossa parte, o *principal* não determina, essencialmente, o conteúdo (discurso da lei, da ciência, da autoridade), nem mesmo pelos mecanismos linguísticos de apagamento enunciativo. Ele se define pelo fato de que é ele que corresponde ao PDV do locutor, enquanto tal, do locutor ser do mundo, e, para além dele, ao sujeito falante. Em outros termos, é em relação a esse principal que o locutor engaja seu PDV, e é em relação a esse PDV que será/seria susceptível de lhe pedir contas, se necessário (RABATEL, 2016, p. 85).

É a essa voz *principal*, portanto, a que possui a “responsabilidade enunciativa”, que se deveria remeter, em última instância, a molduragem do discurso a partir de três modelos sintáticos: o discurso direto, o discurso indireto e o discurso indireto livre.⁶

⁶ Que Bakhtin chama de “discurso direto impessoal”.

Ao tratar do que chama de discurso direto impessoal (que continuaremos a chamar de discurso indireto livre – DIL), Bakhtin observa que:

Essa forma de transmissão introduz no fluxo desordenado e descontínuo do discurso interior do herói (pois essa desordem e essa descontinuidade teriam de ser reproduzidas ao empregar-se a forma do discurso direto) uma ordem e coerência estilística. Além disso, por suas peculiaridades sintáticas (terceira pessoa) e os traços basilares (lexicológicos e outros), essa forma permite combinar de maneira orgânica e coerente o discurso interior do outro com o texto do autor. Ao mesmo tempo, porém, essa forma [o discurso indireto impessoal] permite conservar a estrutura expressiva do discurso interior dos heróis e certa reticência e instabilidade próprias do discurso interior, o que é absolutamente impossível na transmissão do discurso indireto em forma seca e lógica. São essas peculiaridades que tornam essa forma mais adequada à transmissão dos discursos interiores dos heróis. Evidentemente essa forma é híbrida, sendo que a voz do autor, que interfere no discurso do herói, pode apresentar um variado grau de atavismo e inserir seu segundo assento (irônico, indignado, etc) no discurso que transmite. (BAKHTIN, 2015, p. 106-7).

Em suma, por meio do DIL, o narrador traduz o discurso de suas personagens dando “ordem” e “coerência estilística” ao seu discurso (ordem essa que não existiria, em *Vidas secas*, em caso de emprego extensivo do discurso direto). É pela voz molduradora do narrador-tradutor que conseguimos entender o mundo interior das personagens, o mundo nebuloso e confuso que se apresenta na obra.

A desorganização do discurso do Outro em *Vidas secas* é sugerida pelo discurso indireto do narrador em alguns trechos que abordam a desorientação de pensamentos e sentimentos das personagens, como no capítulo inicial: “Sinhá Vitória queimando o assento no chão, as mãos cruzadas segurando os joelhos ossudos, pensava em acontecimentos antigos que não se relacionavam: festas de casamento, vaquejadas, novena, tudo numa confusão” (RAMOS, 2015, p. 11, grifo nosso). Assim como no capítulo “Cadeia” em que há a constatação de que as personagens necessitam do narrador-tradutor para expressar e organizar o que eles não conseguem expressar: “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” (p. 36, grifo nosso).

Esse desordenamento do discurso interior das personagens então sugerido em discurso indireto pelo narrador aponta, por um lado, para a impossibilidade de se falar pelo Outro, e, por outro, para a necessidade de um narrador-tradutor que introduza nesse universo “uma ordem e uma coerência estilística” (via DIL). Por isso, no DIL, encontramos as marcas subjetivas do narrador: ora explícitas (com a utilização, por exemplo, dos mesmos vocábulos) e ora implícitas (com a utilização de sinônimos). E é exatamente na utilização dos sinônimos (“quem diz sinônimo não diz equivalência completa”, conforme Jakobson) que a alteridade se expressa e revela a identidade de um Eu que demonstra não poder ser o Outro, nem falar pelo Outro; de

um Eu, portanto, que só existe porque o Outro existe, só existe em relação com o Outro, no jogo cruzado que se estabelece na narrativa: o discurso do narrador traduz Fabiano, que traduz o narrador.

O DIL, no qual a aproximação (a empatia) mais se realiza em *Vidas secas* por conta da fusão das vozes do narrador/tradutor e das personagens, na medida em que, por um lado, evidencia a incontornável subjetividade do Eu, é justamente o que possibilita, por outro lado, ao narrador letrado se autocriticar: “Se a voz do iletrado é pobre e partida, a do letrado é oca, se não perigosa” (BOSI, 1982).⁷

Além dessas passagens apontarem, via DIL, um narrador onipresente no texto, emoldurando, pela tradução, tudo aquilo que as personagens sozinhas não poderiam expressar, essa organização do discurso interior das personagens serve para revelar a própria ideologia do narrador: “além disso, por suas peculiaridades sintáticas (terceira pessoa) e os traços estilísticos basilares (lexicológicos e outros), essa forma permite combinar de maneira orgânica e coerente o discurso interior do outro com o contexto do autor” (BAKHTIN, 2015, p. 106-7).

⁷ A autocrítica do narrador se dá também na diferença da relação hierárquica entre o homem cortês e letrado e o homem bárbaro e letrado, conforme podemos ver no capítulo “Fabiano”. Essa dualidade se dá entre o seu Tomás da bolandeira e o Patrão. Fabiano considera seu Tomás um homem culto, que entende das letras, sabe falar bem; entretanto seu Tomás não se utiliza da sabedoria e erudição para exercer autoridade sobre os demais. Certamente aquela sabedoria inspirava respeito. “Quando seu Tomás da bolandeira passava, amarelo, sisudo, corcundo, montado num cavalo cego, pé aqui, pé acolá Fabiano e outros semelhantes descobriam-se. E seu Tomás respondia tocando a beira do chapéu de palha, virando-se para um lado e para outro, abrindo muito as pernas calçadas em bota pretas com remendos vermelhos. 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 maneiras. Mas todos obedeciam a ele. Ah! Quem disse que não obedeciam?” (RAMOS, 2005, p. 22-3). A criação de uma personagem como seu Tomás da bolandeira defende, de certa maneira, parcela dos homens letrados e civilizados que não necessita utilizar da força bruta ou do medo para ter respeito. O que também demonstra que a autoridade se faz pelo conhecimento humilde e não só pela força. Alguém que entra em cena como símbolo de defesa a certo tipo de homem letrado: o intelectual, àquele que não dão valor. “Se aprendesse qualquer coisa, necessitaria aprender mais, e nunca ficaria satisfeito. 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 demais. Ele, Fabiano, muitas vezes dissera: - “Seu Tomás, vossemecê não regula. Para que tanto papel? Quando a desgraça chegar, seu Tomás se estrepa, igualzinho aos outros”. Pois viera a seca, e o pobre do velho, tão bom e tão lido, perdera tudo” (RAMOS, 2015, p. 22). Nesse trecho, a refração das intenções do autor se dá por meio de Fabiano. Este assimila o discurso da classe dominante que não entende um sertanejo querer aprender, estudar: “Quando a desgraça chegar, seu Tomás se estrepa, igualzinho aos outros”. Cristalizando em si, em sua vida e da família um destino traçado e impossível de modificação. O que não deixa de ser o mesmo destino que levará o letrado, que não se utiliza da autoridade e do medo no sertão, tirar vantagem do sertanejo, pois para aquele o valor está no conhecimento e não nos bens materiais. A modificação somente viria se eles conseguissem romper com esse ciclo da seca, caso ela desaparecesse. Essa era a única maneira de Fabiano dar valor aos livros, e ao estudo dos filhos. “Indispensável aos meninos entrarem no bom caminho, saberem cortar mandacaru para o gado, consertar cercas, amansar brabos. Precisavam ser duros, virar tatus. Se não calejasse, teriam o fim de seu Tomás da bolandeira. [...] Um dia... Sim, quando as secas desaparecessem e tudo andasse direito... [...] Livres daquele perigo, os meninos poderiam falar, perguntar, encher-se de caprichos. Agora tinha obrigação de comporta-se como gente da laia deles” (RAMOS, 2015, p. 25).

Diferentemente dos romances em 1ª pessoa de Graciliano, em que aparecem narradores definidos, em *Vidas secas*, por ser um romance em 3ª pessoa, não há essa definição. O autor convencional (narrador) que encontramos, por exemplo, em *São Bernardo*, com um rosto e um nome não é encontrado em *Vidas secas*. Há o “discurso do autor”. A linguagem do autor (narrador) que não tem rosto, não tem nome.

O narrador que não tem rosto e, principalmente, não tem nome, insere-se perfeitamente na construção do romance e dialoga com a criação das personagens de *Vidas secas*. Na obra, temos personagens que não têm nome: menino mais novo, menino mais velho, soldado amarelo, o patrão. Ou temos a nomeação irônica de algumas outras personagens, como Baleia, uma cadela esquelética. Ou o próprio nome de Sinhá Vitória, que também anuncia, de forma irônica, uma vida marcada por derrotas: derrota que a família vive a cada seca e fuga, e a esperança desesperançada de um dia comprar e se deitar em uma cama de couro, como a de seu Tomás da bolandeira. A ironia do nome de seu Tomás se encontra em seu complemento ou sobrenome, o que o qualifica: da bolandeira, que designa uma máquina, portanto, uma coisa. Além de a bolandeira ser símbolo de seu fracasso, pois o ex-patrão de Fabiano perdeu tudo com a seca e agora vive a cavalgar em um cavalo cego. “Quando seu Tomás da bolandeira passava, amarelo, sisudo, corcunda, montado num cavalo cego, pé aqui, pé acolá” (RAMOS, 2015, p. 22).

Já o nome Fabiano, conforme o Dicionário Aurélio, revela um “fulano” qualquer, um desconhecido; desse modo, aquele que não se quer nomear: “Designação vaga e depreciativa de indivíduo que se não quer nomear. Fulano. Indivíduo inofensivo. Designação vaga e depreciativa de indivíduo que se não quer nomear. Fulano. Indivíduo inofensivo”.⁸

A introdução das diversas vozes, ou linguagens, com suas perspectivas social e ideológica, dá-se informalmente, segundo Bakhtin, pelo discurso do autor, que de modo refratário, seja no objeto da narração (a seca) ou no narrador (o questionar da barbárie do mundo letrado; a impossibilidade de se falar pelo Outro), expõe seu ponto de vista e engendra seu imaginário.

Em *Vidas secas*, pelo DIL, na fusão de vozes do narrador e das personagens, temos o engendramento do imaginário discursivo da obra; esse imaginário também é engendrado pelas vozes das personagens, que se tornam a segunda linguagem do autor. “O falante e sua palavra”

⁸AURÉLIO. **Fabiano**. Dicionário Aurélio Online. Disponível em: <<https://dicionariodoaurelio.com/fabiano>>. Acesso em: 30 mai 2019.

(Bakhtin), ou seja, o discurso da personagem é a outra forma de introdução e organização do heterodiscurso no romance.

Esse falante, segundo Bakhtin (2015), é um ser concreto, que ocupa seu lugar no mundo e interage com tudo a sua volta, sendo, portanto, detentor de uma consciência socioideológica, cujo discurso é representado, pois é fruto e objeto de elaboração artística. Para Bakhtin, a originalidade do romance está em apresentar esse homem que fala como alguém “essencialmente social”, cuja linguagem é social e não um discurso individual.

O sujeito que fala no romance é um *homem essencialmente social*, historicamente concreto e definido e seu discurso é uma linguagem social (ainda que no embrião), uma linguagem de grupo e não um “dialeto individual”. A natureza individual, os destinos individuais e a palavra individual determinada unicamente por tais destinos e natureza são por si mesmos indiferentes para o romance. As particularidades da palavra do herói sempre aspiram a certa significação social, a certa difusão social, são linguagens potenciais. É por isso que a palavra do herói pode ser um fator que estratifica a língua, que introduz nela o heterodiscurso (BAKHTIN, 2015, p. 124).

O falante no romance, o *homem essencialmente social* é também aquele que age e sua ação está atrelada à sua posição ideológica e suas palavras: “A ação e os atos do herói no romance são necessários tanto para revelar quanto para experimentar sua posição ideológica, suas palavras” (BAKHTIN, 2015, p. 125). O agir do sujeito está diretamente ligado ao discurso, porque “o que caracteriza o gênero romanesco não é a representação do homem em si, mas exatamente a representação da linguagem [imagem de sua linguagem]” (BAKHTIN, 2015, p. 128). Para a linguagem se tornar imagem ficcional ela deve se transformar em discurso nos lábios dos falantes, que são imagens que representam um universo social.

Bakhtin destaca que além do homem que fala e age no romance, há também o homem que pensa. Sua posição ideológica pode ser igual ao do discurso do autor ou unir-se a ela. Para Bakhtin (1981, p. 54), “o autor não fala *do* herói, *mas* com o herói”. Essa nova estratégia, que pressupõe uma nova posição do autor em relação ao herói, possibilita vislumbrar um aspecto integral do homem. “Para o autor, o herói não é um ‘ele’ nem um ‘eu’, mas um ‘tu’ plenivalente, isto é, o plenivalente ‘eu’ de um outro (um ‘tu és’)” (BAKHTIN, 1981, p. 53).

Sendo assim, ao serem criados personagens que falam pouco ou apenas emitem sons guturais, isso não indica que os sertanejos sejam completamente desprovidos de fala. Pelo contrário; o emudecimento das personagens, enquanto estratégia narrativa, representa o jogo cruzado entre narrador (o discurso do autor) e personagens, tornando possível que as várias vozes sociais se manifestem, principalmente o discurso do narrador em sua autocrítica.

Por isso encontramos, ao longo do livro, vários questionamentos das personagens que demonstram suas críticas em relação a situação em que vivem, seus sentimentos e sofrimentos que estão refratados pelas vozes do narrador e das diversas vozes sociais. O emudecimento enquanto silenciamento de vozes por um sistema opressor criado pela seca e que tem como representantes concretos o patrão e o soldado amarelo.

“E eles estavam perguntadores, insuportáveis. Fabiano dava-se bem com a ignorância. Tinha o direito de saber? Tinha? Não tinha” (RAMOS, 2015, p. 22). Nesse trecho, que é parte do capítulo dedicado a Fabiano, notamos um discurso que assimila o discurso de outrem, além de trazer em seu bojo a crítica a esse discurso. A crítica se dá nas perguntas que são lançadas pelas vozes sociais ao leitor: “Tinha o direito de saber? Tinha?”. E na resposta que traz o discurso de quem domina (o patrão, o soldado): “Não tinha”.

Nesse capítulo também encontramos o questionamento de Fabiano em relação ao ensino dos filhos e o quanto um deles estava curioso e enxerido. “Se continuasse assim, metido com o que não era da conta dele, como iria acabar?” (p. 20). Essa autorreflexão, que também é uma pergunta lançada ao leitor, carrega em si o discurso de quem domina, dos poderosos, onde se lê nas entrelinhas que quem manda sempre mandará e quem obedece sempre obedecerá. É um discurso autoritário que carrega, além das falas daqueles que dominam, o discurso transmitido pelos familiares de Fabiano (do avô e do pai de Fabiano) que também sofreram as mesmas agruras que a seca impõe ao sertanejo.⁹

O saber demais, o questionar muito traz complicações, conforme vemos no desenrolar do livro, na relação de Fabiano com o patrão e com o soldado amarelo. Fabiano questiona o pagamento e é quase mandado embora. Nesse discurso carregado de outros discursos constroem-se visões conflituosas de mundo e crítica social.

⁹ Um trecho que ilustra o que poderia ser o questionamento infantil livre da repressão imposta pelo discurso autoritário é aquele em que o menino mais velho põe em dúvida, no capítulo “Inverno”, a “verdade” na forma de contar do pai e diz que ele modificou a história reduzindo, assim, a verossimilhança. Culpa-o de não ter repetido as palavras. E mais adiante, de forma que soa irônica, completa alertando que toda modificação na história e a não repetição das palavras tornavam o herói humano e contraditório. Ao longo do romance, Fabiano se apresenta como um animal, como alguém iletrado, que fala pouco, que não consegue concatenar ideias. Nesse capítulo, com o questionamento do menino mais velho em relação à verossimilhança, já que Fabiano muda a narrativa ao se fazer, na história que conta, o herói; percebemos um narrador que revela a humanidade de Fabiano, e, portanto, mais uma vez, sua empatia pela personagem. Afinal, não somos contraditórios? Não é a contradição que mostra a nossa humanidade? “O menino mais velho estava descontente. Não podendo perceber as feições do pai, cerrava os olhos para entendê-lo bem. Mas surgira uma dúvida. Fabiano modificara a história - e isto reduzia-lhe a verossimilhança. Um desencanto. Estirou-se e bocejou. Teria sido melhor a repetição das palavras. Altercaria com o irmão procurando interpretá-las. Brigaria por causa das palavras - e a sua convicção encorparia. Fabiano devia tê-las repetido. Não. Aparecera uma variante, o herói tinha-se tornado humano e contraditório” (RAMOS, 2005, p. 68).

Não se conformou: devia haver engano. Ele era bruto, sim senhor, via-se perfeitamente que era bruto, mas a mulher tinha miolo. Com certeza havia um erro no papel do branco. Não se descobriu o erro, e Fabiano perdeu os estribos. Passar a vida inteira assim no toco, entregando o que era dele de mão beijada! Estava direito aquilo? Trabalhar como negro e nunca arranjar carta de alforria (RAMOS, 2015, p. 94).

Entrecruzam-se, no trecho apresentado, o discurso do autor (narrador) e das classes que dominam. Nesse discurso conflituoso, temos a voz refratada das classes dominantes pela voz da personagem em: “via-se perfeitamente que era um bruto”. Esse comentário da personagem, que é fruto do discurso autoritário, além de demonstrar o desprezo dessa classe pelos sertanejos, é a constatação de uma realidade imutável; a afirmação de uma vida que sempre será comandada pelos mandos de quem detém o poder e se sente superior. Entretanto, a pergunta é lançada ao leitor, como forma de reflexão e contestação: “Estava direito aquilo?”. O discurso do autor, via DIL, denuncia uma situação corriqueira nos sertões do Brasil: a da escravização dos sertanejos que trabalham em terras alheias e acumulam dívidas com seus patrões (“Trabalhar como negro e nunca arranjar carta de alforria”).

Esse entrecruzar de vozes no heterodiscurso (as refrações), que se amolda às intenções autorais refratadas no romance, pode ser melhor entendido a partir do trecho abaixo:

O prosador romancista não expurga de suas obras as intenções alheias da linguagem heterodiscursiva, não destrói aqueles horizontes socioideológicos (mundos e minimundos que se escondem atrás das linguagens integrantes do heterodiscurso – ele os introduz em sua obra. [...] Por isso, as intenções do prosador se *refratam*, e se refratam *sob diversos ângulos*, dependendo do grau de alteridade sócioideológica, de encorpatura, de objetificação das linguagens que refratam o heterodiscurso (BAKHTIN, 2015, p. 76-7).

Esse processo também se encarna na ciclicidade na obra, conforme o capítulo que abre o livro, quando Fabiano, Sinhá Vitória e os meninos encontram a fazenda, demonstra que outra família, anterior a de Fabiano, morou naquela fazenda e a abandonou, fugindo da seca e, provavelmente, do patrão por não ter dinheiro para pagar a dívida. Percebemos, assim, pelo discurso do narrador, a denúncia social (as vozes sociais) dos ciclos de permanências e abandonos que o sertanejo é levado a passar em sua vida no sertão: “O curral deserto, o chiqueiro das cabras arruinado e também deserto, a casa do vaqueiro fechada, tudo anunciava abandono” (RAMOS, 2015, p. 12, grifo nosso).

Sendo “a linguagem do romance [construída] em contínua interação dialógica com as linguagens de seu entorno” (BAKHTIN, 2015, p. 209), compreendemos que o próprio romance está diretamente ligado à alteridade, com um “Eu” que se faz “Outro” e vice-versa, em um devir constante, o que mais uma vez aponta para a forma cíclica da obra.

Percebemos, portanto, pelo heterodiscurso segundo Bakhtin (que deixa claro a subjetividade de um sujeito enunciador, pelas refrações de vozes sociais e as intenções do discurso do autor que organiza essas vozes) e pelos conceitos apresentados ao longo desse estudo, a subjetividade de um sujeito que fala, as marcas deixadas por esse “Eu” enunciador ao longo do livro.

Essas marcas podem também ser percebidas pelo estranhamento que nós leitores temos ao não conseguirmos distinguir quem fala no DIL: o narrador ou a personagem. O que mais uma vez comprova não existir objetividade enquanto valor de verdade, e, sim, imagens textuais projetadas pela “tradução” enquanto criação. Ou, conforme Pageaux (2011, p. 110-11, grifo nosso): “A imagem é a representação de uma realidade cultural estrangeira por meio da qual o indivíduo ou o grupo que a elaborou (ou que a partilham ou que a propagam) revelam e traduzem o espaço social, ideológico, imaginário nos quais querem se situar”.

A construção composicional e de organização do heterodiscurso no romance, segundo Bakhtin (2015), segue a estilística sociológica, uma vez que o discurso poético é essencialmente social. Um discurso que se constitui por meio da relação dialógica entre um Eu e um Outro.

A dialogicidade social interna do gênero romanesco requer que se revele o contexto social concreto do discurso que determina toda a sua estrutura estilística, a sua “forma” e o seu “conteúdo”, e ademais determina não por fora, mas de dentro: porque o diálogo social soa no seu próprio discurso, em todos os seus elementos, sejam “conteudísticos”, sejam “formais” (BAKHTIN, 2015, p. 77).

As sobreposições, no romance, de linguagens heterodiscursivas lutam entre si, penetram no plano romanesco e contribuem com suas particularidades estilísticas e ideológicas. Uma língua nunca é única, é sempre plural e aberta a transformações; o mesmo ocorre no romance; nele coabitam linguagens de várias épocas que são colhidas e reinventadas pelo romancista; ao juntar essas linguagens em sua obra, o prosador constrói seu estilo.

Por isso, ao analisarmos os discursos em *Vidas secas*, deparamo-nos com as refrações que a dialogicidade interna do discurso nos revela. A empatia do narrador para com as personagens, conforme vimos mais acima, aponta-nos para o tema ao desvelar as engrenagens de um sistema que se alimenta da seca e da exploração do sertanejo.

Quando o narrador se utiliza de adjetivos, comentários e comparações pejorativos em relação às personagens, escutamos, de forma refratária, o discurso do autor que faz ecoar sua própria voz e seu estilo. Ou seja, utiliza-se de discursos já plenos de intenções para fazê-los interagir ideologicamente, segundo a intenção artística de romancista.

Temos como exemplo a frase inicial que abre o livro: “Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos” (RAMOS, 2015, p. 9). A utilização do termo “infelizes” expõe e define o destino das personagens, que entendemos, ao lermos todo o livro, como imutável. Assim como os termos “cansados” e “famintos” que apontam para a constatação de uma vida que se repetirá, a caminhada em círculos que é a própria estrutura do romance, sua forma: cíclica. Termina exatamente como começa: com a caminhada de fuga da seca. Conforme bem elucida em seu ensaio Frederick G. Williams:

[...] los capítulos han de seguir un orden muy particular, *porque la estructura de la novela adopta la forma cíclica de la sequía y las lluvias torrenciales*, que es característica de la región retratada em *Vidas secas*. Esta estructura cíclica se da de varios modos: en primer término está el cambio constante: del tempo de sequía a la lluvia torrencial; de la tierra quemada a la verde; del hambre a la abundancia; de la abyecta pobreza a la acumulación de unos cuantos bienes materiales (una casa donde vivir, un trabajo, etc); pero en el fondo no hay cambio alguno; la sequía volverá siempre, Fabiano quedará de nuevo reducido a nada y será siempre un mísero *sertanejo* (y a sus hijos los ocurrirá lo mismo; ya ahora andan, hablan, piensan, visten y actúan como él lo hizo y como e padre de él lo hizo y como antes de éste lo hizo su abuelo); las diferencias de clase existirán siempre; aquellos que detenten el poder continuarán abusando de su autoridad, etc. Este es, pues, el esquema de los ciclos: cambios constantes que se repiten sin cesar, una y otra vez (WILLIAMS, 1973, p. 75).

Lúcia Almeida Pereira, em 1938, já havia percebido essa circularidade e a “originalidade” da obra. A ensaísta em sua resenha aponta o romance como “uma série de quadros, de gravuras em madeiras, talhadas com precisão e firmeza” (PEREIRA, 1938 *apud* CANDIDO, 1992, p. 103).

Rubem Braga chama a obra de “romance desmontável” (BRAGA *apud* CANDIDO, 1992, p. 45), no qual a estrutura em contos aponta para a incompletude de cada capítulo e, por conseguinte, do próprio romance. Esse inacabamento do romance pode ser justificado pela própria estrutura em círculo da obra que revela o ciclo da seca e a impossibilidade de mudança na vida de Fabiano e de sua família.

A ciclicidade do livro, que representa a imutabilidade da vida do sertanejo e o ciclo da seca, evidencia-se também no capítulo inicial, com o discurso do narrador anunciando, para nós leitores, um caminhar que não visa exatamente um alvo, mas um “chegar” que significa para os sertanejos a própria sobrevivência: “A seca aparecia-lhe como um fato necessário – e a obstinação da criança irritava-o. Certamente esse obstáculo miúdo não era culpado, mas dificultava a marcha, e o vaqueiro precisava chegar, não sabia onde” (RAMOS, 2015, p. 10).

O desejo de chegar a algum lugar, não importa onde, justifica-se pela própria degradação dos corpos dos sertanejos assim como a degradação de tudo o que há em volta: a vegetação, a vida animal. Tudo anuncia a morte do grupo: “Fabiano meteu a faca na bainha, guardou-o no

cinturão, acorrou-se, pegou no pulso do menino, que se encolhia, os joelhos encostados ao estômago, frio como defunto” (p. 10); “Ausente do companheiro, a cachorra Baleia tomou a frente do grupo. Arqueada, as costelas à mostra, corria ofegante, a língua fora da boca (p. 11); “Estavam no pátio de uma fazenda sem vida” (p. 12); “E Fabiano queria viver” (p. 14).

Em contraposição a esse cenário de morte, a anunciação da chuva, um novo período que representa a vida: “Uma, duas, três, havia mais de cinco estrelas no céu. A lua estava cercada de um halo cor de leite. Ia chover” (p. 15); “A aragem nova morna sacudia os xiquexiques e os mandacarus. Uma palpitação nova. Sentiu um arrepio na catanga, uma ressurreição de garranchos e folhas secas (p. 15); “Uma ressurreição. As cores da saúde voltariam à cara de Sinhá Vitória. Os meninos se espojariam na terra fofa do chiqueiro das cabras. Chocalhos tilintariam pelos arredores. A catanga ficaria verde” (p. 16).

Entretanto, esse novo ciclo, mesmo que se apresente como esperança de uma mudança permanente, mostra-se apenas como uma sobrevivência temporária; cada chuva que cai e modifica o ambiente do sertão só comprova que todo o esforço do cultivo, do plantar, colher, fincar morada não passam de ações inúteis, pois a seca sempre voltará.

Conforme se pode notar, a estrutura do livro, em forma cíclica, é que dita a maneira como as personagens sertanejas devem agir, devem ser, devem pensar, devem ser qualificadas e vistas por quem lê a obra. O tema está diretamente ligado à construção discursiva da narrativa. A imagem do sertanejo é espelho da seca. Tudo aponta para o escasso, para o medo, para o que ainda está por vir. Conforme o capítulo final do livro:

Por que não haveriam de ser gente, possuir uma cama igual à de seu Tomás da bolandeira? Fabiano franziu a testa: lá vinham os despropósitos. Sinhá Vitória insistiu e dominou-o. Por que haveriam de ser sempre desgraçados, fugindo no mato como bichos? Com certeza existiam no mundo coisas extraordinárias. Podiam viver escondidos, como bichos? Fabiano respondeu que não podiam. – O mundo é grande. Realmente para eles era bem pequeno, mas afirmavam que era grande – e marchavam, meio confiados, meio inquietos (RAMOS, 2015, p. 122-23).

O mesmo se dá com as descrições do exterior, o qual se constrói na e pela enunciação. Descrição do exterior que acompanha a ciclicidade da seca com o caminhar em fuga das personagens ao longo do romance. O que contradiz a observação de Fernando Cristóvão de haver objetividade nas descrições exteriores. Pelo contrário, o espaço é criado discursivamente e esse discurso é impregnado das diversas vozes que constroem o romance.

Percebemos, assim, que o discurso produzido pelo narrador em relação às personagens de *Vidas secas* se refrata em várias imagens e na própria criação do espaço, das descrições exteriores. Tudo sempre apontando para quem cria e organiza o universo ficcional.

ETHOS, PERSONA, IMAGINÁRIO

Como o Eu narrador é construído pela linguagem para se encarnar nas entrelinhas do texto e dizer o Outro a partir de si? Como o discurso do autor, a linguagem desse autor/narrador sem rosto e sem nome, projeta a imagem do “Outro” e tece o imaginário?

Dominique Maingueneau nos propõe a noção de *ethos* e de como essa noção nos permite entender a adesão de determinados sujeitos a certas posições discursivas.

Segundo Maingueneau (2005), o enunciador de um discurso, o *ethos* discursivo (o Eu) se constituirá sempre dentro do discurso que profere. O autor nos explica as duas razões que o levaram a buscar a noção de *ethos*: a reflexividade enunciativa e a relação entre corpo e discurso que ela implica. O primeiro, uma voz que se pensa enquanto se enuncia, e o segundo, a criação de um corpo (incorporação) a partir da enunciação.

Para Maingueneau, a instância subjetiva que se apresenta no discurso, seja ficcional ou não, é um corpo enunciativo. Uma voz que se encarna e cria corpo, ou seja, “historicamente especificado e inscrito em uma situação, que sua enunciação ao mesmo tempo pressupõe e valida progressivamente” (MAINGUENEAU, 2005, p. 70).

O Eu, enquanto instância enunciativa, inventa-se para determinadas performances enunciativas, constrói um corpo que se revela pelo discurso. Por isso, jamais conseguiremos chegar ao que o autor “quis dizer”, a um saber extradiscursivo sobre o enunciador.

O discurso criado não vem de fora, de uma origem, que se pressupõe o autor; constitui-se dentro do próprio texto que se constrói. Ou seja, o autor (que já é uma invenção) no ato de escrever se inventa (cria um papel) através de um narrador que inventa suas personagens.

A partir de Maingueneau, entendemos esse “discurso do autor” (Bakhtin, 2015) como o Eu narrador que se projeta no texto enquanto construção de si, justamente ao dizer o Outro.

Costa Lima contribui para esclarecer a noção de *ethos* autoral enquanto invenção enunciativa. Em seu ensaio “Persona e sujeito ficcional”, Costa Lima (1991) parte da premissa de que todo sujeito inventa uma *persona* para si. Essa *persona* seria criada por conta da imaturidade biológica do homem. O animal, ao contrário, ao nascer já está biologicamente preparado para a vida da espécie. Esta seria uma outra possível interpretação para a humanidade de Baleia, seus pensamentos e indagações em *Vidas secas*.

Nós, sujeitos, necessitamos dessa muleta emocional para interagirmos socialmente.

Recorde-se, de início, a singularidade da sociedade humana, entre as outras sociedades animais. Ao nascer, o animal está biologicamente preparado para a vida da espécie. O homem, ao contrário, como já se escreveu, biologicamente é um imaturo; necessita por isso compensar sua deficiência com armas de que não veio geneticamente provido. Costuma-se pensar nessa superação pela capacidade humana de se investir de ferramentas de que não estivera revestido; de por elas prolongar o alcance de seus braços e o limite de seus sentidos. É necessário entretanto não esquecer que tal ultrapasse tem uma contrapartida psíquica: ao mesmo tempo que o homem tem de se instrumentalizar para fora, ele precisa criar, dentro de si, uma carapaça simbólica; constituir sobre o indivíduo que é, biologicamente, a *persona*, a partir da qual estabelecerá as relações sociais. A *persona* não nasce do útero senão que da sociedade. Ao torna-me *persona*, assumo a máscara que me protegerá de minha fragilidade biológica. Se nossa imaturidade biológica não nos entrega prontos para a vida da espécie, então a convivência social será direta e imediatamente marcada pela constituição variável da *persona*. Sem esta, aquela se torna impensável (COSTA LIMA, 1991, p. 42-3).

Costa Lima (1991) continua seu ensaio explicando que a *persona* somente se concretiza quando assume papéis. “É pelos papéis que a *persona* se socializa e se vê a si mesma e aos outros como dotados de certo perfil” (COSTA LIMA, 1991, p. 43).

Ele distingue dois tipos de papéis: o papel socialmente imposto e o particularmente adotado. O papel socialmente imposto estaria ligado aos rituais. “O rito é por excelência o precipitado de um papel socialmente imposto” (COSTA LIMA, 1991, p. 43).

Sendo assim, tanto o rito quanto o papel socialmente imposto são exigências sociais nas quais determinados gestos e ações devem ser desempenhados para que haja a comunicação.

Temos à nossa frente uma tríade de categorias: *persona*, papel, forma ritual. Porque o ritual é socialmente exigido, como uma das formas de alcance da comunicação e da estabilidade comunais, o papel é obrigatório e desnecessário se torna a recorrência à *persona*. I.e., torna-se neste caso ocioso considerar que *persona* exercerá tal papel, pois a determinação fora previamente definida (COSTA LIMA, 1991, p. 43-44).

Exercer um papel, segundo Costa Lima (2005), não é uma forma de desonestidade e o elogio da autenticidade na verdade apenas demonstra o quanto estamos presos à dicotomia aparência e essência. Sendo que a própria essência do homem é por si uma invenção. “Mas que essência tem o homem se não se faz homem senão pelo que não é natural, i.e., pela linguagem? Ora, fazermo-nos homem pela linguagem significa fazer-se pelo outro, pela imagem que em nós se deposita a partir de sua palavra” (COSTA LIMA, 1991, p. 47).

Nós apenas sonhamos o mundo. Não saímos dos papéis que interpretamos para atualizar a *persona*. Estamos, conforme Costa Lima (2005), exilados do mundo do Ser. E mesmo que alcançássemos a consciência reflexiva continuaríamos a sonhar o mundo, porém de forma mais restrita. Apenas deixaríamos de sonhar o mundo para vivê-lo se fosse a verdade absolutamente dizível, “i.e., que ela correspondesse à descoberta de um estado de coisas, cuja nomeação

independesse do próprio nomeador. Só assim seria imaginável o agente humano descartar-se de sua própria *persona*” (COSTA LIMA, 191, p. 50).

O homem se faz pela palavra, pela linguagem, ou, conforme vimos com Maingueneau (2005), existimos pelo discurso enquanto um corpo enunciativo. A verdade não existe fora do nomeador. O mundo existe dentro daquele que nomeia, por meio de sua linguagem. As coisas existem na medida em que são nomeadas pelo homem (a palavra *inferno* que parecia tão bonita para o menino mais velho, mas designava coisa ruim). A verdade existe para o homem enquanto construção do próprio homem, de sua linguagem.

A *persona* seria descartada caso fosse possível dizer a Verdade. Somos a reflexividade enunciativa; uma voz que se pensa enquanto se enuncia: as verdades começam e terminam em nós mesmos.

Sendo, portanto, o Eu narrador a refração do discurso do autor, objeto da prosa, este se faz obra de arte e assume a posição de personagem, já que, conforme Bakhtin (2015, p. 51), “para o prosador, o objeto é o ponto de concentração de vozes heterodiscursivas, entre as quais deve ecoar também sua própria voz; essas vozes criam o campo necessário para a voz do prosador, fora da qual os matizes de sua prosa ficcional são imperceptíveis, ‘não ecoam’”.

Entretanto, a reflexão, para Costa Lima (2005), permite uma margem de resgate do sonhar o mundo que pode ser de caráter abstrato ou sensível.

Destes, pode-se dizer que, em comum, são formas oblíquas quanto à “visão” direta da *persona*. À medida que esta se habitua a constatar o mundo pelo exercício de um papel, apropria-se de um ângulo de visão; concede-se uma janela; nela se debruçar, pela frequência do hábito, torna-se confortável, mesmo que o costume seja de uma auto-imagem desagradável – o “pobre de mim” não é menos confortável que “eu, o vitorioso” (COSTA LIMA, 1991, p. 50).

Para Costa Lima (2005), tanto a reflexão de caráter abstrato quanto a sensível permitem à *persona* experimentar o mundo pelo exercício de um papel a partir de certo ângulo de visão. Entretanto, segundo o ensaísta, a reflexão abstrata e seu instrumento básico, o conceito, constituem estranha dialética com a janela propiciadora do sonho. O conceito pode funcionar como reforço da visão da janela oferecendo um lastro “objetivo”, assim como é ferramenta das construções pessoais.

O conceito, que tem por horizonte a ideia de verdade, é um meio crítico contra a consciência bruta e automatizada. Meio, entretanto, limitado, uma vez que a verdade não é adequação entre uma coisa e o que dela se enuncia e, sim, produto da interferência de um juízo

humano sobre as propriedades de um objeto. As promessas de um conceito que nunca se cumpre.

Já a reflexão sensível, para Costa Lima (2005), tem por meio “o correlato objetivo” engendrador do discurso ficcional. A obra ficcional não dispõe de operador conceitual e, sim, de uma organização formal que se equipara a “janela”. O correlato não substitui as experiências da *persona* visando descobrir o sentido das significações. Ao contrário, apenas as reapresenta em sua condição de sensíveis para repeti-las ou imitá-las. O ficcional desvia-se da *persona* de seu próprio agente, o autor, possibilitando que ele se veja a distância. Essa distância, mesmo que sutil, é indispensável.

Ao contrário da reflexão abstrata e seu conceito, o ficcional, e seu correlato objetivo, não busca a verdade. O ficcional não abole a questão da verdade, ele cumpre a sua vocação que é ser crítico e sendo crítico ele se encontra com a verdade à medida que questiona as práticas da verdade.

Diríamos mesmo: sua possibilidade de ser decorativo só cessa quando sua crítica é atualizada. Deste ponto de vista, sua vantagem está na proximidade que guarda quanto às experiências do dia a dia. O que vale dizer, não tendo a verdade como seu horizonte, ele a reencontra em forma de questão. É a vida das *personae* que se põe em questão. Esta, observe-se, não é peculiaridade do romance, mas resultante do próprio distanciamento que todo o ficcional supõe (COSTA LIMA, 1991, p. 51).

Ao lermos *Vidas secas* não somos levados a acreditar que o romance se conta sozinho, que existe uma Verdade que se manifesta pelo texto ficcional. Pelo contrário, os adjetivos, os comentários e as comparações no texto funcionam, assim como no teatro brechtiano, como quebras narrativas de uma possível ilusão. Mostra-se, pela construção da linguagem, que existe alguém que constrói o texto e, nele, através dele, engendra um imaginário:

Considerar o *ethos* dessa forma não implica que se conceba o escrito como o traço de uma oralidade primeira. Longe de situar-se na nascente do texto, sopro iniciador relacionado à intenção de uma consciência, o tom específico que torna possível a vocalidade constitui para nós uma dimensão que faz parte da identidade de um posicionamento discursivo. O universo de sentido que o discurso libera impõe-se tanto pelo *ethos* quanto pela “doutrina”; as “ideias” apresentam-se por uma maneira de dizer que remete a uma maneira de ser, à participação imaginária em um vivido. (MAINGUENEAU, 2005, p. 73).

CONCLUSÃO

A partir da imagologia, da teoria do ponto de vista e da referenciação, *Vidas secas* não produz a ilusão de um mundo objetivo que pode ser percebido como tal, diferentemente do pressupõem os autores que pautam suas histórias literárias no esquema historiográfico teleológico nacionalista-realista.

A tese da objetividade e do realismo defendida pelos historiadores abordados neste estudo desmonta-se quando analisamos a obra de Graciliano Ramos e percebemos as marcas do Eu discursivo, que não se apaga no texto.

Isto se revela na maneira como o Eu constrói imagetivamente o Outro, por meio das palavras (PAGEAUX, 2011), e se constrói no texto enquanto voz que se faz corpo (RABATEL, 2016; MAINGUENEAU, 2005), organizando e articulando outras vozes ideologicamente e historicamente estabelecidas. A interação dialógica, que cria artisticamente o romance, pode ser entendida a partir do heterodiscurso e de sua molduragem pelo discurso do autor (BAKHTIN, 2015). Mesmo que haja no romance uma diversidade de vozes sociais (o discurso do autor, os discursos dos narradores, os discursos dos heróis) que dialogam entre si, haverá sempre alguém no comando da organização dessas vozes, alguém que dará uma moldura interpretativa ao discurso do Outro.

O Eu que emoldura o discurso do Outro, que organiza as vozes no romance é denominado por Rabatel (2016) de “principal”. O *principal* além de hierarquizar as vozes no romance possui a “responsabilidade enunciativa” que se expressa por seu PDV. Essa expressão depende de uma “responsabilidade”, de uma “ética”, por isso Rabatel enfatiza a importância de identificar essa voz *principal* em um enunciado.

Os níveis de construção da imagem de Pageaux: 1º nível (a palavra), 2º nível (a hierarquização) e 3º (o cenário) paulatinamente nos revelam, em *Vidas secas*, a partir das interações dialógicas, a alteridade: um Eu que se faz Outro, e vice-versa, em devir constante, construindo, assim, uma identidade.

Essa alteridade, mesmo que de forma negativa, mostra-se no discurso indireto livre (DIL), em que podemos identificar as marcas subjetivas do Eu no Outro. Percebemos, nesse discurso, que as mediações feitas pelo narrador para que as personagens “falem” no romance não são *traduções* no sentido defendido por Almeida (1981), ou seja, meras transcrições dessas “falas” pelo narrador, e sim, conforme aponta Mourão (2003), “projeções da silhueta do romancista que se impõe sem constrangimento, na sua vitoriosa onisciência”.

Comparando o campo lexical, no 1º nível de análise da imagem, observamos que o discurso das personagens, via DIL, é o mesmo (ou equivalente) utilizado pelo narrador. Ou seja, as *traduções* que o narrador faz para que as personagens “falem” no romance estão impregnadas de suas marcas subjetivas, o que evidencia o não apagamento do enunciadador.

O 2º nível, amparado na análise do campo lexical, que revela, a princípio, um narrador aparentemente preconceituoso em relação às personagens, constrói uma relação de hierarquia na oposição Eu narrador (humano, possuidor de linguagem, letrado) e o Outro sertanejo (animalizado, sem linguagem, iletrado). A oposição hierárquica de linguagem *versus* não linguagem, que desvela a conscientização do sertanejo do espaço que ocupa, pode ser entendida a partir da problemática do “discurso autoritário” segundo Bakhtin. Para Bakhtin (2015), trata-se de um discurso organizado hierarquicamente no passado, uma linguagem especial, como, por exemplo, a palavra dos pais, do poder político ou de uma instituição.

Porém, a hierarquia mostra, no 3º nível, alguém que tem filia (empatia) por suas personagens, e é nesse nível que podemos observar com mais clareza a alteridade a partir da construção de um imaginário revelador de que a barbárie se encontra na própria civilização, nos homens civilizados que possuem a linguagem.

Essa alteridade revela a identidade que é a própria forma do romance, que, em *Vidas secas*, adquire a característica de circularidade, acompanhando os ciclos da seca e o próprio caminhar em círculos a que são submetidos os retirantes sertanejos na obra. Assim como o próprio mudar de vozes que se fundem, em alguns momentos e se evidenciam, em outros.

Lúcia Almeida Pereira já havia percebido a circularidade e a “originalidade” da obra e aponta o romance como “uma série de quadros, de gravuras em madeiras, talhadas com precisão e firmeza” (PEREIRA, 1938 *apud* CANDIDO, 1992).

Já Rubem Braga chama a obra de “romance desmontável” (BRAGA *apud* CANDIDO, 1992), no qual a estrutura em contos aponta para a incompletude de cada capítulo e, por conseguinte, do próprio romance. Esse inacabamento do romance corrobora para justificar a estrutura em círculo da obra que revela o ciclo da seca e a impossibilidade de mudança na vida de Fabiano e de sua família.

O Eu narrador, instância enunciativa evidencia, pelas interações dialógicas, a construção da imagem do Outro sertanejo e de seu espaço, comprovando, pela teoria da referenciação, que *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, não está ancorada em um “valor de verdade”, e, sim, em verdade enquanto construção (MONDADA; DUBOIS, 2003), extrapolando os limites de “produção de um mundo objetivo, pronto para ser percebido cognitivamente pelos indivíduos”, entrando em tensão com o sistema historiográfico teleológico nacionalista-realista de Sodré e Bosi.

Portanto, definir *Vidas secas* como “obra prima da sobriedade formal” na qual “o esforço de objetivação foi bem logrado” (BOSI, 2006) revela-se como uma tentativa questionável de incluir uma obra tão singular na historiografia nacionalista-realista da literatura brasileira, tentativa que não se sustenta à luz de uma análise imagológica dessa obra.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, Heron de. José de Alencar e a ficção romântica. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil*. v. 2. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1969. p. 217-300.

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981. p. 240-263.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981.

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I: a estilística*. Tradução por Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

BAPTISTA, Abel Barros. *O livro agreste: ensaio de curso de literatura brasileira*. Campinas: Editora UNICAMP, 2005. p. 19-80.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. de Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 145-165.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 26. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BOSI, Alfredo. Sobre *Vidas secas*. In: SCHWARZ, Roberto (org.). Os pobres na literatura brasileira. *Revista Novos Estudos- Cebrap*, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 42-43, abr., 1982.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: EdUSP; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 31-48.

CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

CANDIDO, Antonio. A Revolução de 1930 e a cultura. In: CANDIDO, Antonio. *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989. p. 181-199.

CANDIDO, Antonio. Os bichos do subterrâneo. In: CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese*. 3. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978. p. 97-118.

CANDIDO, Antonio. 50 anos de *Vidas Secas*. In: CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. p. 102-108.

CARVALHO, Ronald de. *Pequena história da Literatura Brasileira*. 13. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

COSTA LIMA, Luiz. Concepção de história literária na *formação*. In: COSTA LIMA, Luiz. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 40-56.

COSTA LIMA, Luiz. Persona e sujeito ficcional. In: COSTA LIMA, Luiz. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 149-166.

COUTINHO, Afrânio. O regionalismo na ficção. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil*. v.3. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana S.A, 1969. p. 219-289.

CRISTÓVÃO, Fernando. *Graciliano Ramos: estruturas e valores de um modo de narrar*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. p. 1-77.

FRANCHETTI, Paulo. História literária: um gênero em crise. In: VIOLA, Alan Flavio (org.). *Crítica literária contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. p. 81-100.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito. Trad. Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, [online] São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar./maio, 2002.

JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In: JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 1974. p. 63-72.

MAINGUENEAU, Dominique. Ethos, cenografia, incorporação. In: AMOSSY, Ruth (org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Editora Contexto, 2005. p. 69-92.

MONDADA, Lorenza; DUBOIS, Danièle. Construção dos objetos de discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referenciação. Trad. Mônica M. Cavalcante. In: CAVALCANTE, M. M.; RODRIGUES, B. B.; CIULLA, A. (org.). *Referenciação*. São Paulo: Contexto, 2003. p. 17-52.

MOURÃO, Rui. *Estruturas: ensaio sobre o romance de Graciliano*. 3. ed. rev. ampl. Curitiba: Ed. UFPR, 2003. p. 117-135.

MORAES, Anita Martins Rodrigues de. *Para além das palavras: representação e realidade em Antonio Candido*. São Paulo: Ed. UNESP, 2015.

PAGEAUX, Daniel-Henri. Elementos para uma teoria literária: imagologia, imaginário, polissistema. Trad. de Katia A. F. de Camargo. In: PAGEAUX, Daniel-Henri. *Musas na encruzilhada: ensaios de literatura comparada*. Frederico Westphalen (RS)/São Paulo/Santa Maria(RS): EdURI/Hucitec/ EdUFSM, 2011. p. 109-127.

PAZ, Octavio. *Tradução: literatura e literalidade*. Trad. Doralice Alves de Queiroz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009. p. 5-33.

RABATEL, Alain. *Homo Narrans: por uma abordagem enunciativa e interacionista da narrativa*. Trad. Maria das Graças Soares Ribeiro, Luis Passeggi e João Gomes da Silva Neto. São Paulo: Cortez, 2016. p. 15-118.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1980.

ROUANET, Maria Helena. Crítica e história da literatura no século XIX: verso e reverso da mesma moeda. *Revista Letras de Hoje*. Porto Alegre. v. 31, n. 4. p. 7-13, dez. 1996.

SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987. p. 163-187.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1964.

SODRÉ, Nelson Werneck. Brasil: liberdade e literatura nos anos 30. In: SODRÉ, Nelson Werneck. *Literatura e história no Brasil contemporâneo*. 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Graphia, 1999. p. 59-81.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

WILLIAMS, Frederick G. Vidas Secas, de Graciliano Ramos. Aspectos de uma obra maestra del realismo. *Revista de Cultura Brasileña*. Madrid, Embajada del Brasil em España, n. 36, 1973. p. 72-99.

SOBRE A AUTORA

ANDRÉIA QUEILA SANTOS GOMURY



Andréia Queila Santos Gomury é graduada em bacharelado e licenciatura em Letras pela UERJ e Mestre em Literatura Brasileira pela mesma instituição. Este livro é resultado de sua conclusão de mestrado no Programa de Pós-Graduação de Letras, também da universidade estadual. A dissertação foi apresentada em 2019, pertence à área de concentração de Estudos de Literatura, e se insere no projeto de pesquisa coordenado pelo professor Nabil Araújo de Souza: “Retorno à Poética: imagologia, referenciação, genericidade”.

www.editorapublicar.com.br
contato@editorapublicar.com.br
@epublicar
facebook.com.br/epublicar

Andréia Queila Santos Gomury

“INFELIZES, MIUDINHOS, FUGITIVOS”:

PONTO DE VISTA, REFERENCIAÇÃO E IMAGEM
DO SERTANEJO EM VIDAS SECAS,
DE GRACILIANO RAMOS



2021



www.editorapublicar.com.br
contato@editorapublicar.com.br
@epublicar
facebook.com.br/epublicar

Andréia Queila Santos Gomury

“INFELIZES, MIUDINHOS, FUGITIVOS”:

PONTO DE VISTA, REFERENCIAÇÃO E IMAGEM
DO SERTANEJO EM VIDAS SECAS,
DE GRACILIANO RAMOS



2021

