

# “A SINTAXE É TAMBÉM UMA ARMA”: VIDAS SECAS NOS ESTERTORES DO ROMANCE DE 30

– DIMITRI TAKAMATSU ARANTES

## RESUMO

O presente artigo propõe uma leitura interpretativa de *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos. Último romance escrito pelo autor, trata-se de obra incontornável da moderna prosa de ficção brasileira justamente porque condensa em sua fatura formal impasses estético-ideológicos herdados pelo romance de 30 do primeiro momento modernista. Tais impasses dizem respeito sobretudo à posição do narrador (e do intelectual) diante da complexa tarefa de plasmar a vida dos pobres, pressuposta a profunda ambiguidade que marca o processo modernizador brasileiro. Conforme a perspectiva aqui defendida, *Vidas Secas* enforma um impasse estético de representação nomeado pelo binômio intelectual-pobres, cujo sentido acusa um limite da prosa de ficção de sua época — problema este que pautará parte significativa da literatura brasileiras nas décadas subsequentes.

**Palavras-chave:** *Vidas Secas*; Graciliano Ramos; Romance de 30; Literatura e sociedade.

## ABSTRACT

*The aim of the paper is to explore the interpretative reading of the novel Vidas Secas (1938). The romance is the last novel by Graciliano Ramos which is an important example of modern Brazilian fiction, because of its aesthetic form and the presence of the ideological impasse inherited from the beginning of the modernist movement in the early 1920s. The mainly ideological impasse is the position of the narrator (who is an intellectual) having a complex task of narrating the lives of the poor (the “sertanejos”). The social-distance between the intellectual narrator and the poor is exacerbated by the profound ambiguity that remarks the Brazilian modernization at the beginning of the 1930s. According to the perspective defended by this paper, Vidas Secas points to a mimetic problem named by the “intellectual-poor” binomial, whose meaning accuses a limit of the prose fiction of its time, which will guide a significant part of Brazilian literature in next decades.*

**Keywords:** *Vidas Secas*; Graciliano Ramos; 1930s novel; Literature and society.

“Achei que só realizaríamos introspecção direita examinando a coisa externa, pois o mundo subjetivo não elimina o objetivo: baseia-se nele. Quem fugia à observação tinha evidentemente um fim político, mas as mofinas contra as reportagens eram de fato razoáveis. Conseguiríamos, evitando a parolagem chinfrim dos comícios, ferir os nossos inimigos com as suas próprias armas. Usaríamos até a linguagem correta, instrumento que eles de ordinário não utilizam. A sintaxe é também uma arma, não lhe parece? É meio de opressão.”

(Graciliano Ramos em carta a Haroldo Bruno, setembro de 1946)

## SITUAÇÃO CRÍTICA

Considerado desde cedo obra-prima, *Vidas Secas* (1938) coroa a decisiva trajetória de um escritor consagrado do romance de 30, em especial na sua vertente nordestina, a ponta de lança da prosa de ficção brasileira àquela altura. Talvez seja desnecessário reafirmar que a romanesca de Graciliano Ramos se destaque pela concisão e sobretudo pelo caráter experimental, aspectos comentados à exaustão pela crítica. Para além disso, é preciso recordar, como outros já o fizeram, que o Autor abandonou o gênero, para nunca mais praticá-lo, ainda no auge. Evidentemente, não se trata de trajetória única entre os escritores amadurecidos sob o influxo do Modernismo; a eles coube a tarefa de fixação do gênero memorialístico em suas diversas formas, algo afim com a afirmação da autoconsciência dos intelectuais modernistas (MICELI, 2012). Nada obstante, vale a pena inferir o nexos fundamental entre a inquietação formal dos romances de Graciliano Ramos e a insuficiência com que o escritor parece se deparar a cada nova experiência literária. Sob esse prisma, *Vidas Secas* não apenas ocupa o ponto culminante da experimentação estética empreendida por seu Autor no domínio do romance, como também acusa certa reflexão em torno dos limites da prosa de ficção daquela quadra. Em uma palavra, este livro delineia o passo final da forma romance praticada por Graciliano Ramos, cujo significado põe em evidência impasses da moderna literatura brasileira. Tratamos aqui de um problema formulado de diferentes maneiras, uma delas por Mário de Andrade, e que resumimos como a questão da distância entre o intelectual e o povo na representação artística. Quando da publicação de *Vidas Secas*, as feições desse problema gravitavam em torno da já esgotada polarização ideológica, simplificada por fórmulas como as do romance social e as do romance introspectivo, conforme indica Luís Bueno (2002).

Dito isso, cabe pontuar o procedimento com que opera Graciliano Ramos, a fim de especificar o cerne de sua literatura. Começemos por dizer que, em *Vidas Secas*, o Autor parte de temas, motivos e expedientes formais conhecidos do romance de 30: o narrador em terceira pessoa que procura pesar e medir o conteúdo ideológico da distância existente entre ele, intelectual, e a realidade material e simbólica dos retirantes sertanejos — em suma, a figura do pobre. Se não se trata propriamente de um romance proletário, vertente cujas diretrizes foram dadas desde pelo menos 1933 (BUENO, 2002, p. 261), é possível dizer que Graciliano Ramos parece interessado em corrigir muitos dos descaminhos do chamado romance social. Ao fazer isso, o escritor se situa na tradição dos intelectuais que pensam sob a perspectiva do acúmulo de problemas críticos nacionais. Esta, aliás, é uma constante de seus romances: por um lado, a pretensão do Autor nunca é a do ineditismo formal e apologético, o que soaria inoportuno; por outro, é clara a tentativa de passar a limpo a tradição até então consolidada, de maneira que o *novo*, neste romance incontornável que é *Vidas Secas*, associa-se sobretudo à percepção aguda da rotinização da vanguarda, noção cunhada por Antonio Candido (1989, p. 181-198) a respeito do impacto cultural da Revolução de 30, algo que constitui outra etapa do sistema literário nacional. A rigor, a reflexão estética de fundo contida no último romance de Graciliano Ramos aponta para a reavaliação da moderna prosa de ficção brasileira. Ao intuir a necessidade de mudança do foco narrativo para dar conta da aproximação dos pobres, sem abandonar a investigação subjetiva das personagens, Graciliano Ramos modifica os termos que a literatura brasileira vindoura teria de enfrentar.

Em termos esquemáticos, passando da visão crispada da primeira pessoa (CANDIDO, 2012, p. 50), em que os narradores se distinguem pela posição de classe mais ou menos privilegiada, em direção à distância da terceira pessoa narrativa que retrata os desvalidos, Graciliano Ramos opera uma guinada experimental da forma romance cuja legitimidade se prende ao chão histórico dos impasses ideológicos da literatura de seu tempo. Dada a voz à primeira ou à terceira pessoa, nenhum dos enquadramentos narrativos parece seguro ou conformista; todos eles lançam-se ao desafio da superação ideológica da distância entre o intelectual e a realidade — entre objetividade e subjetividade, enfim —, algo que implica a permanente pesquisa estética que esbarrou nos limites representativos da moderna prosa de ficção. Dito de outra maneira, a obra de Graciliano Ramos vai apontando, sobretudo com os dois últimos romances (*Angústia* e *Vidas Secas*), um momento de impasse formal, assim descrito pelo escritor em artigo de 1941, cujo título é sugestivo — “Decadência do romance brasileiro”:

Quero apenas referir-me aqui aos representantes máximos do romance nordestino, observadores honestos, bons narradores. Ora, se atentarmos na obra desses quatro romancistas originais [Rachel de Queiroz, Jorge Amado, José Lins do Rego e Amando Fontes], perceberemos nela uma curva. Fizeram, quase sem aprendizagem, ótimas histórias, com tanta sofreguidão que pareciam recear esgotar-se. Não se esgotaram talvez, mas estacaram, como se tivessem perdido o fôlego, ou publicaram trabalhos inferiores aos primeiros. E convém notar que essa queda se deu quando cessou a agitação produzida pela revolução de Outubro. Subiram até 1935. Aí veio a decadência, o que veremos facilmente. (RAMOS; SALLA, 2012, p. 263)

A referência ao ano de 1935 não é fortuita: o ponto de inflexão do romance de 30 delimita a fronteira histórica dos rumos traçados pelo projeto de modernização autoritária do país. Frente à guinada política que desemboca no golpe do Estado Novo, revela-se a natureza de nosso desenvolvimentismo, baseado no recalçamento da fratura social fruto da coerção do Estado, dinâmica a que não responde satisfatoriamente, da perspectiva estética, a prosa de ficção de 1930. À relação entre forma literária e processo social, Graciliano Ramos está decerto atento, sobretudo porque o escritor se coloca ao lado de seus pares, nunca acima.

De acordo com o recorte aqui escolhido, destaques mais uma vez o pressuposto de que a romanesca de Graciliano Ramos possui o alcance de uma reflexão estética; e esta reflexão versa sobre os avanços e os limites em que a prosa de ficção brasileira esbarrava àquela altura, de modo a apontar para aquilo que, em maior ou menor grau, insere-se na dinâmica da formação da vida intelectual brasileira em curso de modernização. Com efeito, para tratar do panorama cultural que nos interessa, é inevitável considerar o paradigma de formação do país depois do advento da Revolução de 30, os rudimentos daquilo que se convencionou denominar nacional-desenvolvimentismo. Resta então deciframos como os aspectos históricos aludidos se internalizam na fatura de *Vidas Secas*.

## **A SINTAXE É UMA ARMA**

Se insistimos na unidade de um projeto estético capaz de reunir a totalidade dos romances de Graciliano Ramos, tal como a crítica especializada o fez diversas vezes, devemos admitir com semelhante convicção pontos de contato de *Vidas Secas*, livro que nos interessa em particular, com os títulos que lhe precederam. Nada mais natural para

uma literatura matizada. Para além de imagens, temas e um vocabulário específico, há também no último romance do Autor uma constante estrutural: qual seja, a construção sintática a compor um ritmo narrativo e um estilo peculiares. Se nos escapa tal aspecto — o estilo aglutinante da obra de Graciliano Ramos —, nos perdemos em meio à estrutura do livro, “romance desmontável”, na expressão canônica de Rubem Braga (1938), cuja ordenação dos capítulos chamou a atenção da crítica desde cedo. Digamos, em resumo, que *Vidas Secas* opera a unidade sintática e semântica da narrativa de modo a conceber, no plano geral, um ritmo formulado da sobreposição de unidades menores, trabalhadas com esmero. Eis o segredo estrutural do romance: o jogo de espelhamento dos capítulos-contos, que levou às mais distintas interpretações, é na verdade projeção em escala maior da tessitura sintática e semântica. Vejamos como se desenrola o procedimento.

A despeito do narrador em terceira pessoa, o leitor de *Vidas Secas* depara certa variação dos modos de narrar, isto é, o narrador não está imune à penetração de outras vozes narrativas, muito embora pretenda escondê-las sempre que possível. É este movimento hesitante o elemento definidor da estrutura políptica ou rosácea do livro (CANDIDO, 2012, p. 64). Romance lido e relido, é decerto difícil a tarefa de iluminar algum ponto ainda não reparado; neste caso, entretanto, é justamente a recorrência de determinados apontamentos o que permite avançar na leitura, evitando reproduzir consensos. É o que pretendemos demonstrar com a leitura do capítulo de abertura, intitulado “Mudança”.

*Vidas Secas* inicia-se pelo prisma do sertão. A primeira relação percebida pelo leitor é a da assimetria: qual seja, a ambientação de uma família de retirantes em local inóspito. A oposição entre homem e natureza, dualidade constante no livro, diz respeito a duas estruturas sintáticas correspondentes, duas estruturas rítmicas sobrepostas, paradigma estrutural que inaugura o relato. *Vidas Secas* parte, pois, da dialética entre História e Natureza (PACHECO, 2015).

Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos. Ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progredira bem três léguas. Fazia horas que procuravam uma sombra. A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da catinga rala. (RAMOS, 2002, p. 9)

Reparemos, logo no parágrafo de abertura, uma descrição breve e aparentemente objetiva da paisagem sertaneja: em meio ao horizonte de secura (“avermelhada”), a *visão* consegue apenas projetar duas manchas verdes que remetem à presença de juazeiros. Trata-se, com efeito, de uma visão, e não de uma imagem nítida; são borrões que colorem a paisagem, bastante sugestiva pela sobreposição de cores. Não obstante, de repente, as personagens podem estar diante de “juazeiros invisíveis” (p. 10), inventados, como nos diz o narrador. Este passo em suspenso, um ponto entre a certeza e a dúvida, nos dá a primeira pista formal da obra. Muito embora tenha deparado apenas com a primeira frase do romance, o leitor intui, por meio dos títulos do livro e do capítulo, a presença ainda ausente dos retirantes, anunciados na sequência. É por esse motivo que a paisagem, sozinha, abre espaço para a expectativa: a Natureza constitui, a um só golpe, imagem que se anuncia no horizonte das personagens e impressão contraditória que toca o espírito do narrador; ou, se quisermos, o conceito e a imagem da Natureza não convergem.

Na frase seguinte, a sensação inicial se esvai; é este o momento em que curiosamente surgem os protagonistas do romance, nomeados “infelizes” que “tinham caminhado o dia inteiro” e estavam, portanto, “cansados e famintos”. Logo se vê que a tonalidade da narrativa muda de supetão: entre o ambiente hostil e os retirantes miseráveis e oprimidos, o narrador parece demonstrar indiferença. Despersonalizada, a família está reduzida aos instintos mais básicos. Sabemos ainda que eles “ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progredira bem três léguas”, anotação que se pretende quase documental, eximida de qualquer comprometimento político. A progressão do parágrafo é rápida, tal como em geral os romances de Graciliano Ramos se iniciam (LAFETÁ, 2004, p. 72-102). Duas observações devem aqui ser feitas: a primeira se refere à soma do advérbio “ordinariamente” à conjunção adversativa “mas”, o que elimina qualquer horizonte de empatia em relação à miséria — sem exagero, é como se o narrador já esperasse o desempenho pífio desses seres, algo porém contrariado; a segunda observação diz respeito à recorrência de imagens (naturais e humanas), com vocabulário específico, próprio dos romances de Graciliano Ramos. Note-se, por exemplo, a oposição entre o ambiente lírico (“planície avermelhada”, “manchas verdes”, “areia o rio seco”, folhagem dos juazeiros”, “galhos pelados”) e a vida anônima e esvaziada dos miseráveis (“infelizes [...] cansados e famintos” e “condenado do diabo”). Ao passo que a sombra dos juazeiros se projeta como miragem sob o sol escaldante, vulto de esperança para os desterrados (ou para o narrador?), as personagens podem existir

somente sob o signo da escassez. Não por outro motivo os verbos de ação empregados são imediatamente contidos por advérbios: as personagens, de costume, “andavam *pouco*”, embora tivessem “repousado *bastante*”, soluções vocabulares de sinais trocados; na sequência, no segundo parágrafo, avistados os juazeiros, os retirantes “arrastaram-se para lá, devagar”, como animais moribundos. A morosidade remete, neste caso, a uma espécie de languidez em que mergulham as personagens. Se não prestarmos atenção às palavras, o juízo pode rapidamente descambar para a restrição, o que contraria a realidade paupérrima de que tratamos. É esta a impressão dos parágrafos seguintes:

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

Os juazeiros aproximaram-se, recuaram, sumiram-se. O menino mais velho pôs-se a chorar, sentou-se no chão.

— Anda, condenado do diabo, gritou-lhe o pai. (p. 9)

Sempre em chave de contraste, os modos narrativos estão em permanente choque. Pinta-se a paisagem com certa liberdade, personificando-a: são os juazeiros que se aproximam, recuam e somem da vista dos retirantes, de maneira a agravar a ilusão em meio à fome. Ao mesmo tempo, diante da miragem, o “menino mais velho”, anônimo, “pôs-se a chorar, sentou-se no chão”. O abuso do pronome “se” indica o deslocamento do enquadramento da cena, da natureza hostil para a passividade e fragilidade dos retirantes, que tentam a todo custo sobreviver. É nessa medida que o par opositivo *natureza assertiva* e *fragilidade humana* acusa um entrave narrativo iminente, a dar-se na esfera do enredo, evitado, porém, pela providência do corte dramático representado pela fala de Fabiano.

Não é difícil perceber que não é o caso, em absoluto, de mero retrato fotográfico da realidade, posto que a narrativa seja sobretudo dinâmica. Bastaria destacar, nesse sentido, a tonalidade sinestésica dos juazeiros pintados nas primeiras linhas ou a ilusão que recobre a *visão*, seja do narrador, seja das personagens. Ocorre, porém, que o recurso dramático exerce outra pressão sobre a estrutura centrada na palavra do narrador, agora pelo prisma do gênero. A ordem explícita e truculenta traduz-se pela soma do verbo “andar”, no imperativo, aos

vocativos nada afáveis com que Fabiano se dirige ao filho (“condenado do diabo” da primeira vez; “excomungado”, da segunda). Sabemos que o discurso direto é pouco frequente em *Vidas Secas*, servindo em geral de extensão do discurso indireto livre praticado pelo narrador, como nos diz o crítico Rui Mourão (1969, p. 152): “Na maioria das ocasiões em que as pessoas chegam a falar, o estilo indireto não é empregado e os diálogos são substituídos pelos seus resumos, quando não apenas referidos [...]”. Isso tudo pressupõe certo grau de dependência das modalidades discursivas e, por extensão, das personagens em relação ao narrador e vice-versa. Ainda assim, há espaço para a ruptura ou, pelo menos, para a recusa dessa dependência: se, por um lado, a forma do discurso direto é interdita pelo narrador, que evita cair no procedimento senão com a garantia do controle, por outro, ele deixa escapar arestas em outros domínios da linguagem. Com o fim de abafar o que talvez não possa conter, o narrador acaba por reduzir o discurso direto ao mínimo, sem, no entanto, apagar a manifesta presença das personagens (ou melhor, o que lhe foge ao controle no contato com elas). Exemplo disso é o uso insistente da antonomásia como procedimento de tateio das personagens a princípio distantes. Ao ler e reler as linhas inaugurais de *Vidas Secas*, há de se supor uma aproximação *sui generis*. Verificada desde o primeiro parágrafo, a figura retórica espalha-se pelas páginas: dos “infelizes” da abertura, outrora chamados de “videntes”, uma parte ganha nome próprio (Fabiano, sinha Vitória e Baleia), a outra não, permanecendo no semianonimato do epíteto (menino mais velho e menino mais novo). Parece haver alguma ordem de classificação das existências, sobretudo se levarmos em conta que a cadela Baleia possui nome, ao contrário dos filhos. Os exemplos se multiplicam: Fabiano torna-se “vaqueiro”, “sertanejo” e, mais adiante, “bicho”; o filho mais velho torna-se “anjinho” ameaçado por “bichos do mato”; Baleia, por seu turno, não guardava lembrança de que na véspera jantara o “companheiro” e “amigo”, o papagaio da família. É como se, por força retórica, o procedimento antonomástico servisse como delimitação da existência daqueles seres todos.

A esta altura, o leitor pode perceber a tendência de uma narrativa na contramão da contenção ou economia da linguagem. Por estranho que pareça, as noções de “secura” ou “escassez” a plasmar a sofrida vida sertaneja, senso comum da crítica (BRAYNER, 1978, p. 34-45), confrontam-se com expedientes literários exigentes e caudalosos. Não se trata do caso de apontar o erro na leitura de quem enxergou contenção na linguagem de *Vidas Secas*; todavia, não podemos ignorar o fato de que tal efeito estético seja produto de procedimentos aparentemente contraditórios, tornando mais nuançada a apreensão da pobreza.

Digamos que a função da antonomásia é a de descentralização da linguagem, recurso que serve para reafirmar a posição ambígua do narrador. Daí que, sendo esta uma forma de mediação entre narrador e personagens, a qualidade da percepção das personagens altere-se conforme o momento da cena. Para efeito de comparação, tal procedimento ocorre tão somente em função das personagens, nunca em função da paisagem, que parece preservar sua autonomia. No caso de Fabiano, destaca-se a truculência com que ele se refere ao filho mais velho (“condenado do diabo” e “excomungado”), logo na primeira página do romance, seguida da doce imagem religiosa (“o anjinho”) que procura contornar o deslize primeiro. A correção, entretanto, é indefinida: Fabiano age com autonomia e autoconsciência ou o narrador interfere e corrige a rota da cena? Seja como for, o relato tem a anuência do narrador, como não poderia deixar de ser. Se pudéssemos medir a distância entre a terceira pessoa que detém a palavra e a matéria narrada, isso seria possível somente em relação às personagens, jamais em relação ao sertão onde se situam. Prova disso é a ilusão que recobre os olhos famintos dos retirantes em busca dos juazeiros, que ora fulguram, ora desaparecem no horizonte. Ou seria esta uma impressão do narrador?

A toada do capítulo segue no sentido de sobrepor imagens díspares, sempre a aprofundar as tensões de base. A natureza sóbria, alheia aos homens, permanece inabalada diante da realidade paupérrima das personagens. É nessa medida que a escassez se agrava conforme caminham as personagens na busca pela sombra dos juazeiros: “E a viagem prosseguiu, *mais lenta, mais arrastada, num silêncio grande*”. Outra vez mais prevalece o contraste gradativo, o abuso do oxímoro, por assim dizer: sob o signo da escassez, aumenta-se o que na verdade não é nada. Outro exemplo pode ser visto na sequência: “*Ordinariamente* a família falava pouco. E depois daquele desastre [o sacrifício do papagaio para alimentar a família] viviam todos calados, *raramente* soltavam palavras curtas”. Entre o “ordinário” e o “raro”, o mesmo signo escalonado de escassez: a família “falava pouco” e, logo adiante, passando para o plural, “viviam todos calados”. Lembremos, sem margem para dúvida, que o narrador é quem dá forma ao seu relato.

É verdade que desde cedo os críticos reconheceram em *Vidas Secas* a atitude da prosa de ficção que procura denunciar mazelas da sociedade. Nesse sentido, o engajamento do escritor junto ao PCB, sigla na qual ingressara em 1945, também contribuiria *a posteriori* para dar ao romance estatuto de retrato da miséria (SALLA; LEBENSZTAYN, 2014, p. 157-163). Trata-se, aliás, de lugar-comum do romance de 30 – o de retrato que mimetiza, com precisão, a

miséria dos retirantes nordestinos. No caso que nos interessa, por vezes o retrato foi entendido em chave quase naturalista, na medida em que se enxergava a literatura a plasmar o meio hostil que desumaniza os miseráveis e os subjuga. Por conta disso, insistiu-se tão frequentemente no qualificativo “realista”, espécie de atestado do engajamento do autor. E, desse ponto de vista, *Vidas Secas* parece dotado de um engajamento, por assim dizer, fácil. Ora, o sentido político do livro sem dúvida existe, mas atribuí-lo a um realismo de superfície nos parece um equívoco, sobretudo se considerarmos o passo adiante dado por Graciliano Ramos em direção à superação do naturalismo desde a sua estreia literária, com *Caetés* (CANDIDO, 2012). Digamos que o realismo de *Vidas Secas* não está dado *a priori*. Daí a paciência da forma literária que incorpora procedimentos, absorve-os e somente depois avança para superá-los. Há que se notar ainda que parte do romance de 30 praticou livremente o realismo de convenção sem qualquer constrangimento[1]. É nessa medida que Graciliano Ramos capta um ritmo específico de que procuramos dar notícia. Tal ritmo é o da *mobilidade* (MOURÃO, 1969, p. 151), cuja variação já fora experimentada sob outro ponto de vista anteriormente. Torna-se então plausível a montagem praticada pelo narrador de *Vidas Secas*, de modo que os capítulos configurem unidades que comportam combinações várias entre si. Como já referido, é esta uma obsessão dos comentadores do livro, a da estrutura caleidoscópica de *Vidas Secas*, e que merece a devida atenção.

### ROMANCE DESMONTÁVEL: MITO E FORMA LITERÁRIA DE UM “DOSTOIÉVSKI CAMBEMBE”[2]

A fórmula canônica de Rubem Braga (1938), que cunhou a sugestiva expressão “romance desmontável” para referir-se a *Vidas Secas*, curiosamente veio a calhar para resumir a trajetória de décadas da crítica que se ocupou dele. Conforme a recomposição histórica traçada por Luís Bueno (2006, p. 641-658), o interesse pela gênese estrutural do romance dá-se pouco depois de sua publicação, mais precisamente em artigo de Lúcia Miguel Pereira. Dali em diante, o enigma de *Vidas Secas* tornou-se algo bem próximo de uma obsessão. Segundo Luís Bueno, as tentativas de interpretação da estrutura do romance apontam, quase todas, para a descontextualização da fórmula proposta por Rubem Braga, que, afinal de contas, não se referia propriamente ao livro, mas antes às condições de produção e publicação dos contos que lhe deram origem. Seja como for, infere-se que a alcunha serviu mais como imagem exemplar do percurso da crítica, compondo uma amostra do desenvolvimento da *intelligentsia* brasileira, do que como avaliação estética.

[1] Lembremos das páginas finais de “A Revolução de 30 e a cultura”, em que Antonio Candido (1989, p. 196) trata da relevância diminuta com que muitas vezes a forma literária foi tratada no romance de 30 diante dos “problemas (da mente, da alma, da sociedade)” que os escritores enfrentavam àquela altura.

[2] A expressão sarcástica e repleta de humor se encontra em carta de Graciliano Ramos a sua esposa Heloísa, em comentário à comparação que um crítico fez entre os dois autores. RAMOS, Graciliano. [Correspondência]. Destinatário: Heloísa de Medeiros Ramos, 30 de março de 1935. In: RAMOS, Graciliano. *Cartas*. Rio de Janeiro: Record, 1985, p. 145.

Em todo caso, *Vidas Secas* condensa níveis distintos de articulação narrativa, do simples ao complexo, e a sua linha de condução concentra-se no ritmo sintático empregado pelo narrador. Ao decifrar a unidade mínima com que opera, é revelada a tessitura de uma mesma lógica composicional, de modo que, no nível mais complexo de articulação, os capítulos-contos do romance, tal como o próprio Autor definiu (SALLA; LEBENSZTAYN, 2014, p. 66-67), admitam combinações numerosas, sem prejuízo da unidade. Se atentarmos às partes, porém, veremos que o problema dos gêneros é mais nuançado e perpassa sobretudo a constituição do narrador em terceira pessoa.

Resumamos a questão da seguinte maneira: o objeto literário *Vidas Secas* — ora montado, ora desmontado pela crítica — traz à tona pelo menos dois vetores de entendimento: a) a fatura estética do livro e, derivado disso, b) a história de suas interpretações críticas. Por óbvio, o desenvolvimento crítico em torno deste romance confunde-se com a progressiva especialização do pensamento acadêmico, a chamada desprovincianização de nossa intelectualidade. Nesse percurso, rico em possibilidades e aberturas, o apego à estrutura desmontável anuviou alguns aspectos que julgamos decisivos. Como já dito, *Vidas Secas* formula um enigma; e como todo enigma, há por detrás dele uma ordem superior que sustenta a sua forma — no caso, a forma romance nos limites da experimentação possível à época.

Para darmos notícia das implicações subjacentes à história da crítica a *Vidas Secas*, voltemos ao principal leitor de Graciliano Ramos. Tratando da força centrípeta do livro, Antonio Candido (2002, p. 66) enfatizou a “sequência de quadros aparentemente autônomos, mas contraditórios, cuja unidade só existe para o demiurgo que os animou”. É o conteúdo, por assim dizer, “diabólico” dessa forma desmontável que permite inovar no que diz respeito à figuração dos pobres — sobretudo se considerarmos o modo como Graciliano Ramos o fez, enformando sertanejos condenados ao “modo de retorno perpétuo”. Para o leitor familiarizado com a obra de Antonio Candido, chamam a atenção os qualificativos utilizados pelo crítico[3]. Não é possível calar a alusão ao demiurgo, cuja expressão maior guarda-se na produção titânica de Fiódor Dostoiévski, a forma ao mesmo tempo infernal e utópica de quem já não escreve romances, na célebre afirmação de György Lukács (2009, p. 160). Três anos antes da publicação dos rodapés críticos de Antonio Candido no *Diário de S. Paulo*, ocorrida em 1945, Otto Maria Carpeaux, no ensaio “Visão de Graciliano Ramos”, indicara a mesma imagem do demiurgo para referir-se à literatura do escritor alagoano. Carpeaux foi o primeiro a acusar o caráter absoluto da literatura de Graciliano Ramos, cuja unidade, segundo o crítico, estaria conservada na coerência de um

[3] Décadas depois da publicação do ensaio “Ficção e confissão”, Antonio Candido deu continuidade às considerações a respeito da obra de Graciliano Ramos no artigo “Os bichos do subterrâneo”. Referência incontornável, o texto está repleto de sugestões, a começar pelo título, retirado da obra de Dostoiévski. Ao lado dele, está a epígrafe extraída do poema “Os gatos”, do livro *A costela do Grã Cão*, de Mário de Andrade. O poema é o segundo da série de cinco concentrados na seção “Grã Cão de Outubro”, em referência explícita à Revolução de 30.

projeto estético que procura levar às últimas consequências a visão negativa sobre a realidade — uma espécie de compromisso com a destruição da ordem burguesa. Nesse sentido, a recorrência da figura demiúrgica na literatura de Graciliano Ramos reflete um tipo de mediação do impulso primitivo de destruição. Ao contrário do niilismo puro e simples, desprovido de qualquer sentido coletivo, o Autor aposta no inconformismo da pesquisa realista. Por isso, a destruição de si e do mundo é o modo de alcançar a verdade mais profunda em meio ao mundo alienado. Daí que, conforme Carpeaux, todos “os romances de Graciliano Ramos — e este é o sentido do seu experimentar — são tentativas de destruição” (2006, p. 448). Desse paradoxo iminente, conclui: “O fim é o estado primitivo do mundo — o céu repovoado. Então, a angústia já não mais assusta” (p. 449).

Forma híbrida, negativa e mítica — eis os termos que definem a obra de Graciliano Ramos. Como não poderia deixar de ser, *Vidas Secas* é o último passo da pesquisa estética desse “historiador da angústia”, conforme a expressão de Álvaro Lins (2002, p. 136). Ao inovar adotando a terceira pessoa narrativa, o escritor extrapolava os limites da subjetividade fraturada dos protagonistas predecessores (todos eles personificações do fracasso prototípico do romance de 30), sem perder de vista a constância do estilo a sustentar a dimensão mítica da escrita. Em termos esquemáticos, o mito encerrado em *Vidas Secas* contempla tanto a dimensão do emparedamento existencial (o retorno perpétuo a que se refere Antonio Candido), como a tímida esperança utópica insinuada — veremos adiante, nas linhas derradeiras do livro, a possibilidade de fugir à miséria do sertão em direção à cidade grande. De uma maneira ou de outra, o mito opera na fresta aberta pela complexa mediação entre narrador intelectualizado e personagens pobres. O enigma *Vidas Secas* está guardado nesse espaço exíguo, onde certamente não pode resistir um realismo de superfície.

## O ENIGMA BRASILEIRO: UM ACHADO CRÍTICO

Voltemos ao romance no ponto em que o deixamos. Mais ou menos a meio caminho do capítulo de abertura, a família alcança a idílica (o narrador insiste na imagem) sombra dos juazeiros, onde se recompõem. Bem perto dali, há uma cerca que delimita a fazenda abandonada, o que enche de esperança os retirantes. A cena é, no entanto, desoladora: “Estavam no pátio de uma fazenda sem vida. O curral deserto, o chiqueiro das cabras arruinado e também deserto, a casa do vaqueiro fechada, tudo anunciava abandono. Certamente o gado se finara e os moradores tinham fugido.” (p. 12). Eis o primeiro momento em que tem

lugar uma cena dramatizada em sentido estrito. O objetivo imediato da família — o de alcançar a sombra dos juazeiros e escapar do sol excruciante — guarda uma surpresa (ou melhor, um achado), cujo resultado é a expectativa crescente das personagens e do narrador: a fazenda é o local onde se entrevê a salvação dos retirantes. Ao contrário da expectativa, vemos de imediato que se trata de uma fazenda abandonada, “sem vida”. O quadro descrito difere da paisagem, por assim dizer, “natural” dos juazeiros. Isso porque temos a descrição de um pedaço de terra alterado pela força de trabalho — uma fazenda, afinal. O trabalho, mesmo que temporariamente ausente da propriedade vazia, modifica a paisagem e a retira de seu lastro originário, de seu *estado natural*. Daí a qualificação de uma fazenda seca de vida, posto que ausente de trabalho. O jogo reflexo não apenas opõe Natureza e trabalho como denota o deslocamento da palavra do narrador em direção ao domínio em que ele se mostra mais à vontade. Vale a pena conferir de perto a nova configuração que a narrativa assume a partir desta cena.

Destaque-se a sucessão de adjetivos negativos que tomam conta do capítulo tão logo avistada a fazenda. Com efeito, trata-se do primeiro *tour de force* do enredo. Isso porque é a fazenda, e não outro pedaço de terra, que modifica o ritmo da narrativa. Por oposição, o leitor pode lembrar-se da natureza árida, que não exerce tamanho impacto sobre as personagens; elas permanecem em essência iguais — amodorradas, desvalidas, desamparadas. Na fazenda, ao contrário, brotam indivíduos quase novos, estranhamente vivos, avessos à languidez dos parágrafos anteriores, quando a caminhada sem rumo certo parecia anular o tempo e a vida, soterrados pelo signo da morte. Enquanto sinha Vitória acomoda os filhos (em especial o mais velho, enfermo e outrora maltratado), Fabiano é tomado de raro arroubo de energia. A presença dos verbos incisivos altera o ritmo das frases; estamos diante da aceleração repentina do tempo: Fabiano avizinha-se da propriedade, bate à porta e força a sua abertura, penetra a residência, alcança o terreiro, trepa-se no mourão, examina a catinga, desce e empurra a porta da cozinha. Tudo em vão: sem encontrar alimento ou água, a despeito do vigor empregado, ele volta ao encontro de sua família “desanimado”, nas palavras do narrador. No entanto, algo foi alterado em seu íntimo e a seu redor; prova disso é a repentina centralidade na cena dada à cachorra Baleia, como que contaminada pelo mesmo estado de espírito[4]: “Nesse ponto Baleia arrebitou as orelhas, arregaçou as ventas, sentiu cheiro de preás, farejou um minuto, localizou-os no morro próximo e saiu correndo” (p. 13).

[4] Digamos, por enquanto, estado de espírito, e não “trabalho”, porque a noção de trabalho abstrato só pode se constituir em conjunto e em função da coletividade e de seu caráter público. Na cena de que tratamos, a figura do trabalho ainda caminha para a sua constituição, na fronteira entre a sobrevivência, pura e simples, e a fantasmática presença da ordem social do trabalho (a fazenda abandonada). Em resumo, não há ainda espaço público constituído (ver GORZ, 2003). Como veremos, a divisão social do trabalho será naturalizada tão logo superada a etapa crítica da sobrevivência.

O trabalho é, de fato, o núcleo em torno do qual gira a narrativa de *Vidas Secas* (PACHECO, 2015). Tanto assim que o capítulo inaugural, ao condensar as informações ao extremo, converge para o ponto de mudança de toda a narrativa: é o trabalho o ritmo que conduzirá a narrativa até o final. Lembremos, por exemplo, que na cena inicial em que o menino mais velho cai, desfalecido, o narrador nomeia a pressa e a determinação do “vaqueiro”, que “precisava chegar, não sabia onde” (p. 10). Isso não é pouco; afinal de contas, o enredo, até o surgimento da fazenda abandonada, permanece estagnado, preferindo o prisma da *visão anuviada*, algo que decerto impossibilitaria o romance. Ao contrário disso, temos diante de nós o elemento — o trabalho — responsável por inserir no domínio da História os despossuídos do romance; seu efeito estético é o de tornar dinâmico o enredo.

Digamos que o trabalho é a força motriz dos romances de Graciliano Ramos a partir, pelo menos, de *S. Bernardo* (LAFETÁ, 2004, p. 72-102). Isso, é claro, não passou despercebido pelo escritor, que refletiu sobre a relação entre fatores materiais e estética em mais de uma ocasião. Suas reflexões estéticas são um capítulo à parte e merecem estudo mais detido, a despeito da pouca importância ou mesmo ressalva que por vezes lhes foi direcionada (FACIOLI, 1993). Fiquemos, por ora, com apenas uma amostra: em texto de 1937, Graciliano Ramos especula a respeito das causas da miséria no sertão nordestino, demonstrando espantosa lucidez, antecipadora inclusive de alguns pressupostos de que partiriam anos depois Caio Prado Jr. e Celso Furtado[5]. Para o escritor, a miséria no Nordeste do país está para além da seca encarada como fenômeno estritamente climático, atingindo, na verdade, o núcleo da exploração econômica praticada na região. Ao deslocar o eixo das condições naturais para o modo de produção, isso revela nova dinâmica de funcionamento de uma sociedade desde cedo mitificada no imaginário literário nacional. Por isso mesmo, o sertanejo é caracterizado por Graciliano Ramos sobretudo como um “inventor” de ofícios numa terra impossibilitada de muitas das formas de exploração. Nos seus termos, temos o seguinte: “Reduzida a produção, surgem dezenas de ofícios parasitários, e o nordestino dedica-se a um deles antes de emigrar, torna-se negociante ambulante, trocador de animais, atravessador, salteador, encarrega-se enfim de fazer circular o pouco que existe” (RAMOS, 1985a, p. 134). Sendo o trabalho formal a rigor inexistente naquelas bandas, o regime de exploração todavia não o é. Lembremos que nessa altura já estava no horizonte desenvolvimentista de Vargas a pretensão de “constituição do Estado moderno com capacidade para guiar o projeto de urbanização e industrialização (...), inclusive pela implantação do sistema público das relações de trabalho fundado na organização corporativa da sociedade enquanto elemento estruturante do próprio mercado

[5] Não se trata de dizer que Graciliano Ramos antecipou as conclusões a que chegaram ambos os pensadores, cada qual a seu modo. Aliás, já houve quem fizesse a comparação entre o escritor alagoano e Caio Prado Jr., por vezes exagerando na correlação imediata entre intelectuais. O fato é que a consciência do subdesenvolvimento já aparece no horizonte do escritor alagoano, algo formulado teoricamente apenas mais tarde, ao longo dos anos 1950. No caso que nos interessa, é prudente reconhecer a limitação ao espectro nacional do que Graciliano Ramos especula a respeito da condição miserável dos sertanejos. Sobre o pensamento de Caio Prado Jr. e Celso Furtado, ver OLIVEIRA, 1986; RICUPERO, 2005, pp. 371-377.

nacional de trabalho” (POCHMANN, 2020, p. 92). Isso, porém, não era realidade nos rincões do país. Diante desse quadro, cabe ao sertanejo “inventar” ocupações, úteis somente do ponto de vista da expropriação da força de trabalho, que é, afinal, a modernidade de nosso atraso. Daí que o problema da seca, segundo Graciliano Ramos, situe-se para além dela; conserva-se na verdade no domínio da construção histórica da exploração constituída no sertão.

Para voltarmos a *Vidas Secas*, cabe destacar o fundamento da *mudança* promovida pelo trabalho na vida dos retirantes, tal como anunciado pelo título do primeiro capítulo. Diante da fazenda improdutiva, síntese da ruína, é fácil constatar que a caracterização da cena possui uma assimetria incontornável: aquilo que padece não é a Natureza, mas antes o produto do trabalho. Adentramos com isso no domínio do mundo rural. Ali, a organização do trabalho, incrustada no íntimo do sujeito/trabalhador Fabiano, reativa sua existência e aponta para a assertividade de quem possui familiaridade com o ofício e com a exploração. Embora fracassada a empreitada inicial de Fabiano, que não encontra água ou alimentos na fazenda abandonada, Baleia sai à caça e retorna com um preá “nos dentes”, alimento “mesquinho”, mas que adiará a morte do grupo. Repare-se aqui a distinção substancial entre *expectativa* e *realidade*: ao passo que Fabiano busca em vão a subsistência, Baleia a produz por meios próprios. Se, por um lado, não é razoável dizer que Baleia fora tragada por completo pelo mundo do trabalho, na medida em que sua ação carece da esfera pública que lhe dá sustentação, por outro lado, é importante constatar que a dinâmica de funcionamento da família (onde certamente encontramos uma função para a cadela) altera-se com a reminiscência do trabalho, tornado agora expectativa. Podemos até mesmo dizer que se opera, neste episódio, uma espécie de divisão primária do trabalho: de posse da caça, sinha Vitória ajeita-se para cozinhá-la, enquanto os meninos buscam haste de alecrim para assar o animal e Fabiano sai em busca de água. Tal movimento visa tão somente à subsistência, o seu produto; porém, temos aqui algo capaz de reorganizar a vida da família por completo e, sobretudo, a palavra do narrador. Assim, é por meio do trabalho que se abre uma possibilidade de futuro, ainda que esguia.

A vida sem trabalho é marcada pela paralisia, pelo ritmo “amodorrado” (p. 14). Basta o lampejo de exploração para desanuviar a existência suspensa; basta a fazenda abandonada para recompor a divisão familiar do trabalho/subsistência. Sai de campo a desagregação da existência, e a vida miserável, desvalida, pode então ordenar-se — ou melhor, a existência mediada pelo trabalho, tal qual o oximoro presente no título do livro. E mais importante: o narrador sente-se mais à vontade para construir o seu relato porque o mundo do trabalho é também o seu mundo. Voltaremos a esse ponto adiante.

Retomemos os passos até aqui identificados: a sobrevivência confunde-se com o trabalho; o ofício parasitário, para falar com Graciliano Ramos, diz respeito à condição permanente de miserabilidade dos retirantes; finalmente, mesmo que num primeiro momento ilusório, posto que não exista senão ruínas da fazenda, o trabalho preenche as vidas das personagens, alterando o ritmo da narrativa e — por que não? — o próprio narrador. É nessa medida que o senso de proporção do romance se inverte: temos agora o avesso do que vimos na abertura da narrativa. Fabiano sente-se novamente pronto para a ação: ele toma a cuia, desce a ladeira, encaminha-se ao rio seco, acha o bebedouro dos animais, cava a areia, espera a água marejar, demonstrando paciência, e então debruça-se para beber *muito*. Fabiano está “saciado”, de tal maneira que “caiu de papo para cima, olhando as estrelas, que vinham nascendo”. Nada mais estranho, haja vista a repentina abundância que recobre a palavra do narrador, antes mesmo da refeição, imagem perfeita da saciedade. Curioso pensar a contradição iminente com a imagem de um romance marcado de todos os lados pela seca e pela escassez, como a crítica o leu em muitas ocasiões. Para além disso, desperta em Fabiano a capacidade de contar as muitas estrelas vistas no céu e admirar o poente coberto de nuvens, comportamentos que se mostrarão pelo avesso nos capítulos seguintes. Tudo isso proporciona “uma alegria doida” (p. 14) no coração de Fabiano.

Aqui, o contraste da sucessão de pares opostos adota feição específica. Isso quer dizer que a forma completa do romance *Vidas Secas* desabrocha já no primeiro capítulo, e o que prossegue até o final do livro é o ciclo de estruturação e decadência da forma de exploração própria do trabalho rural[6]. Resta agora saber por que o trabalho é a mediação escolhida pelo narrador, sobretudo se considerarmos a sua posição de pretensa onisciência. Procuramos insistir em duas balizas de leitura: a) a oscilação entre dinamismo e imobilismo que marca a divisão entre os elementos da Natureza e a condição de miserabilidade dos retirantes; b) o trabalho propriamente dito, incorporado à forma do romance. Neste último ponto, dinamismo e imobilismo fundem-se numa mesma dimensão concreta do trabalho humano, o que muda a função dos elementos dispostos na cena (da Natureza ao próprio homem). Tal modificação da forma literária permite, em maior ou menor grau, a abstração da palavra do narrador para além do fato narrado. Dito de outra maneira, é a partir da aceleração do ritmo narrativo que o leitor entra em contato com uma abertura possível para a imaginação ficcional, horizonte aberto pela instituição do trabalho como pedra fundamental da aproximação entre o narrador intelectualizado e os pobres retratados em *Vidas Secas*. Em resumo, imagina-se uma *comunidade* mediada pelo trabalho.

[6] Por ora, cabe pontuar que a dinâmica de recrudescimento e posterior arrefecimento do ritmo sintático do trabalho parte da crítica que soube identificar tonalidades diferentes no romance. Fernando Cristóvão, por exemplo, reconhece duas partes no romance: a primeira, de euforia, vai até o capítulo “Festa”; a segunda, de disforia, permanece até o final do livro. Luís Bueno (2006, p. 649-650), ao corrigir a leitura de Cristóvão, argumenta que os movimentos não são eufóricos e disfóricos, mas antes adotam o sentido da escassez ou insegurança para a satisfação e a segurança, movimento que adiante se reverte novamente.

É desse modo que as últimas linhas de “Mudança” dão notícia do exato oposto encontrado na abertura. A marcação rítmica projeta a realidade pautada pelo trabalho, a começar pela já referida divisão das tarefas domésticas. Se a marcação temporal, no sentido cartesiano do termo, está quase ausente do romance (a única menção clara à sua marcação linear está no capítulo “O soldado amarelo”), isso não significa ausência qualitativa do tempo; ou, se quisermos, o tempo da existência das personagens não é mais marcado pelo relógio (aliás, um tema obsessivo na literatura de Graciliano Ramos, o que Álvaro Lins (2002, p. 134) chamou de “abstração do tempo”), mas antes pela constituição alienada de sujeitos produtivos. A abstração parece tomar formas distintas, povoando o imaginário narrativo: primeiro como Natureza abstrata; depois como trabalho abstrato; por último como tempo abstrato. Não por outro motivo, como que num delírio (do narrador? de Fabiano?), surge a figura enigmática de seu Tomás da bolandeira. Logo após ser tomado pela “alegria doida”, Fabiano “[p]ensou na família, sentiu fome”. A percepção direta da frase, composta por duas orações independentes cujo sujeito está oculto, aponta para duas direções a princípio distintas, aproximadas, porém, pelo recurso da analogia: família remete à fome, vice-versa; é preciso, portanto, trabalhar. Tomada a unidade da cena, acompanhamos a sucessão vertiginosa de imagens:

Pensou na família, sentiu fome. Caminhando, movia-se como uma *coisa*, **para bem dizer** não se diferenciava muito da *bolandeira* de seu Tomás. Agora, deitado, apertava a barriga e batia os dentes. **Que fim teria levado a bolandeira de seu Tomás?**

Olhou o céu de novo. Os cirros acumulavam-se, a lua surgiu, grande e branca. **Certamente ia chover.** (grifos meus)

A modificação de aspectos da narrativa espraia-se também sobre a posição do narrador, o verdadeiro achado da obra. O traço a ser destacado na passagem citada é a capacidade que o narrador demonstra de criar estratégias para desviar a atenção do leitor. Trata-se, enfim, de uma estratégia narrativa. Para avizinhar-se da personagem, tal qual um jogo de encenação, o narrador vale-se de aproximações mais ou menos genéricas, a começar pela utilização sistemática da antonomásia. Outro estratégia pode ser visto quando o narrador compara a movimentação de Fabiano a “uma coisa”, ou melhor à “bolandeira de seu Tomás”. Ali, são utilizadas duas referências fora do quadro imediato do relato, como que a introduzir novo elemento por meio de uma intervenção forçada. Do ponto de vista da escolha do enquadramento narrativo de *Vidas Secas*, nada mais natural — afinal, tratamos de um narrador em terceira pessoa. No

entanto, é justamente através da tentativa de aproximação que começa a surgir uma fresta no relato: na referida passagem, como quem deseja passar despercebido, o narrador introduz a comparação entre Fabiano e a bolandeira, valendo-se de um cacoete de linguagem cuja função é modalizar a sua presença “estranha” e, em especial, a sua distância de classe. Referimo-nos ao sintagma “para bem dizer”, presente também em outros momentos, e cujo sentido recai sobre a tentativa de medir a exata palavra a ser empregada na comparação proposta pelo narrador. Revela-se então um narrador hesitante, a testar a melhor distância que o separa do objeto narrado, mas que não consegue jamais abjurar a posição social que o caracteriza: ao socorrer-se no repertório que lhe é próprio, ele apresenta uma personagem misteriosa para o leitor e constrói a comparação mediada pelo termo em comum com que narra o mundo ficcional de *Vidas Secas*, ou seja, o trabalho. Em suma, impõe-se uma gramática em termos da compreensão algo paternalista do narrador.

Para agravar ainda mais o que viemos expondo, o corte dramático, antes dado pela presença pontual do discurso direto das personagens, agora torna indistinta as palavras do narrador e das personagens. O questionamento vem a calhar: especula-se a respeito do destino de Tomás. Mas quem nos fala ali, narrador ou personagem? A indeterminação prossegue e contamina o próximo parágrafo, breve e incisivo. De maneira geral, a atenção volta a concentrar-se sobre a paisagem, especificamente sobre o céu, que parece atrair Fabiano como horizonte aberto à imaginação. Por fim, o desdobramento do estado de indistinção converge para a última frase do trecho: “Certamente ia chover”. O advérbio e a locução verbal curiosa, composta do pretérito imperfeito e do infinitivo, diluem a pessoa discursiva, de modo a não sabermos mais quem verbaliza a expectativa da chuva. Seria o narrador, empático à condição precária em que vivem os retirantes, a desejar a chuva para amenizar os sofrimentos ou mesmo a antecipar algo que, de fato, acontecerá e que, portanto, ele sabe de antemão? Ou seria Fabiano a pressentir a chuva ou, pelo menos, a desejá-la?

A fusão de narrador e personagem no discurso indireto livre incorpora a função dramática do diálogo suspenso e estabelece nova distância entre eles. Trata-se de procedimento formal que centraliza o efeito dramático num único discurso ambíguo. Daí que as palavras de um e de outro se confundam. É por esse motivo que Antonio Candido (2012, p. 148) classificou o narrador de *Vidas Secas* como “procurador” das personagens, cuja marca indelével é a ambiguidade — ambiguidade esta que se concentra na posição de classe do intelectual a retratar os pobres (PACHECO, 2015, p. 44). Até aqui, nada que não tenha sido descrito pela crítica. O que nos parece novidade é a forma como

também neste romance Graciliano Ramos busca subverter a ordem do espaço-tempo narrativo, tal qual ocorreu nos livros predecessores, em especial *São Bernardo* e *Angústia*. Há de se notar, porém, que a estratégia difere porque difere também o ponto de vista narrativo de seu último romance. Isso quer dizer que o Autor busca nova estratégia para explorar um filão de sua literatura, amadurecido anteriormente na pesquisa de narradores-protagonistas ímpares: primeiro pela pena de Paulo Honório, trabalhador rural que ascende e torna-se fazendeiro inescrupuloso e impiedoso com seus subordinados; depois pela pena de Luís da Silva, figura prototípica do intelectual fracassado, herdeiro da sociedade rural decadente e deslocado no ambiente urbano. Como se vê, a mudança da primeira para a terceira pessoa discursiva acusa a modificação da forma romance, ainda que se mantenham constantes estruturais. Em resumo, é como se o escritor reconhecesse impasses estéticos gestados no interior de sua obra que permaneceram como ideia fixa do modo de narrar. Daí o paradoxo: muda a posição dos narradores, permanecem os impasses formais.

Seguindo essa pista de leitura, resta-nos questionar a centralidade dada ao trabalho como motor narrativo de *Vidas Secas*. Em uma palavra, por que o trabalho adota a forma demiúrgica que tudo altera, conservando sob a roupagem do mito o destino da família de retirantes a fugir das condições precárias em que vivem?

### **O RADICALISMO DESCE AO ROMANCE DE 30**

Para respondermos à questão, insistamos um pouco mais na figura quase fantasmagórica de seu Tomás. Ainda no primeiro capítulo, ele ressurgue como especulação da voz narrativa indeterminada: “Seu Tomás fugira também, com a seca, a bolandeira estava parada” (p. 15). A condição retirante iguala a perspectiva dos desterrados: Fabiano e Tomás são pensados em termos de paridade. Todavia, a comparação recorrente não vem senão repleta de hesitação: o adjunto adverbial (“com a seca”), que determina a motivação da sentença, está entre duas orações coordenadas distintas, de modo que a condição adversa possa servir para justificar tanto a fuga de Tomás como a interrupção da atividade produtiva da bolandeira. Na sequência, a fim de equilibrar os termos de comparação, o narrador completa: “E ele, Fabiano, era como a bolandeira. Não sabia por que, mas era.” (p. 15). Ora, nada mais sugestivo do que a identificação de Fabiano ao maquinário próprio dos engenhos de açúcar. Note-se, por fim, que a frase que procura convencer o leitor da pertinência de tal comparação deixa oculto o sujeito.

A fronteira dúbia desenhada pelo discurso indireto livre abre caminho para a forma narrativa que, a plasmar o ritmo próprio ao trabalho, mira o futuro. Se pensarmos nas páginas anteriores, em que o narrador não enxerga ainda a História, a fuga da família retirante parece voltada para o passado, isto é, para a tentativa de evitar a morte certa, destino de outros tantos anônimos como eles. Agora, porém, a percepção aponta para o futuro, e o tempo verbal modifica-se: “o modo condicional ou potencial” (BOSI, 2003, p. 21) passa a dominar a projeção duma Natureza harmoniosa e frondosa, duma família bem constituída e ocupada, duma fazenda produtiva. Temos, sem dúvida, uma abertura utópica, cujo núcleo ideológico gravita em torno da comunhão entre iguais via trabalho. A rigor, é por meio da instituição da vida produtiva que a imagem de nova forma da vida se anuncia, uma vida cujas normas se aburguesaram. Indivíduos, trabalho e família — eis a mudança anunciada no título do primeiro capítulo de *Vidas Secas* e que vai aos poucos se materializando. Trata-se, enfim, da mudança da condição de retirantes para a de trabalhadores<sup>[7]</sup>.

Da perspectiva da formulação estética, o futuro do pretérito é o aspecto mais chamativo da última passagem de “Mudança”, na medida em que lança para o campo da dúvida a projeção do futuro (idem). Verificamos aí a ancoragem de um tempo suspenso, uma utopia às avessas. Somente através da percepção modificada da realidade que podemos notar a modificação empática (ou seletiva) do narrador em relação às personagens. O chão comum estabelecido pelo trabalho implícito à atividade intelectual e à existência dos retirantes é a via pela qual o narrador pesquisa a subjetividade da família de retirantes.

Em artigo em que especula sobre o sentido da romanesca de Graciliano Ramos, João Luiz Lafeté (2004, p. 285) define a constância no estilo do Autor, “uma característica tonalidade graciliânica: toda vez que surge a possibilidade do sonho, da expansão do desejo, surge por outra parte a realidade para esmagá-la”. A formulação antitética nos parece acertada na medida em que revela um problema crítico de relevância, o estranhamento e a familiaridade suscitados simultaneamente pelo estilo do escritor. Trata-se, em uma palavra, de arranjo desenhado no nível formal. Não por outro motivo, Antonio Candido (2012) concentrou-se justamente na mutação do narrador na prosa de Graciliano Ramos, da ficção à memorialística. No caso que nos interessa, além das definições já expostas (a começar pelo narrador “procurador”), e que se referem à estrutura rosácea do romance, o crítico insiste na mudança do ponto de vista narrativo para a terceira pessoa como pista da evolução literária do Autor (p. 119). Ao adotar o discurso indireto livre, Graciliano Ramos parece investir na confluência entre “o mundo interior e o mundo exterior” (p. 119) das personagens. Candido insiste ainda no caráter dramático de *Vidas Secas*. O processo, nesse sentido, seria o do “vínculo entre a inconsciência da natureza e a frouxa consciência das pessoas” (p. 120).

[7] A página derradeira de *Vidas Secas*, como sabemos, indica a expectativa da mudança para a cidade, prefigurando o êxodo desenvolvimentista que se seguiria nas décadas posteriores. Sabemos também que os retirantes se proletarizariam e permaneceriam “presos” à nova forma de exploração. O que o leitor não deve perder de vista é a recuperação que Graciliano Ramos faz do tema, presente desde *O gororoba* (1931), de Lauro Palhano, e Jorge Amado. A retomada do tópico parece indicar uma correção de rota que o Autor procura fazer do ponto de vista estético. Sobre o tema da proletarização em *Vidas Secas*, ver: BOSI, 2003, pp. 19-50; PACHECO, 2015, pp. 34-55.

Para retomarmos o fio da meada, digamos que o ponto comum dos argumentos de Antonio Candido é o interesse duplo pelo desenvolvimento da forma da prosa de Graciliano Ramos: por um lado, em seu derradeiro romance, a forma experimental é consequente, isto é, absorve e rearticula tópicos já desgastados do romance de 30; por outro lado, a alteração do foco narrativo e o posterior abandono da forma romance procuram dar conta da transição social constituída em torno projeção utópica da sociedade do trabalho no Brasil varguista (CARDOSO, 2019, p. 185). Nesse sentido, o narrador de *Vidas Secas*, ao expressar dilemas do intelectual brasileiro — este verdadeiro “delegado da coletividade” (CANDIDO, 1989, p. 194) — que deseja retratar os pobres, vale-se para tanto de um chão comum da sociedade brasileira em processo de modernização, isto é, a ampliação da exploração generalizada da força de trabalho por meio da configuração de uma base econômica urbana e industrial. Dito de maneira resumida, o ponto de vista do narrador de *Vidas Secas*, típico intelectual radical, condensa procedimentos avançados para dar voz à sua utopia possível, baseada na modernização via trabalho assalariado. A atmosfera em que se enreda o narrador, como que a evitar a onisciência, marca a contradição de origem da classe intelectual brasileira, aquela ainda crente no progresso. A esse processo Antonio Candido chama de radicalismo da classe média, de modo que a ambiguidade de suas atitudes acuse a perspectiva ansiada de mudança, ao passo que as estruturas desiguais vigentes são aprofundadas por força da ação desses mesmos agentes.

Em termos sintéticos, cuidando para não pecarmos no resumo, o radicalismo brasileiro, assim definido por Candido, nasce no bojo de um país forjado pelas elites, inclusive (ou sobretudo) no que diz respeito à cultura, espécie de instrumento ambíguo de sedimentação das assimetrias sociais estruturantes da condição colonial. Sendo a cultura a via principal da imaginação estético-política que forjou a independência das colônias latino-americanas, desvirtuou-se muito rapidamente entre elas a sua *Aufklärung*, a princípio ideal universal e irrestrito: uma vez tomada como ideologia iminentemente burguesa, a Ilustração, que num primeiro passo serviu de impulso progressista para a libertação da dominação europeia, logo se tornou álibi da elite local a justificar assimetrias incontornáveis, próprias do avanço do capitalismo em escala global e de seu arranjo peculiar nas nações nascentes. Ainda assim, a predominância das oligarquias acabou por criar, em seu interior, as condições para o seu antagonismo, que floresce pela voz bissexta dos radicais. À primeira vista, trata-se de um limite de ação algo conservador; no entanto, no contexto das sociedades periféricas, este é o limite do “possível mais avançado”,

conforme expressão do próprio Antonio Candido (1990), o que não é nada desprezível. Portanto, o radicalismo da elite e, principalmente, das classes médias, onde modernamente o intelectual se acomodou, é um progressismo moldado segundo as condições nada favoráveis de nossa histórica dependência material e cultural.

Pensemos, enfim, que o radicalismo de classe média, um *tour de force* político-ideológico, mostra-se proveitoso para a arte: constitui atitude intelectual renovada, seguida de formas artísticas, em maior ou menor grau, inovadoras. Daí que, esteticamente, o radicalismo exerça papel que não deixa de ser curioso, já que, da realidade nacional marcada pelo conservadorismo (o que não se altera em termos de arte), abre-se espaço para a pesquisa de formas antagônicas ao gosto médio (OTSUKA, 2019, p. 32). No caso do romance de 30, o processo de “desburguesamento” da literatura[8] alcança a sua dimensão política ao conjugar, não sem contradição, a contestação do cosmopolitismo letrado típico dos intelectuais do Sul e do estatuto de inovação modernizadora que passou a servir também como veículo de integração nacional, segundo a toada política do dia. Dito de outra forma, o romance de 30 dá forma a um fenômeno artístico rico em possibilidades, desprovincianizando a prosa de ficção no sentido mesmo de incorporar ao gosto médio a estética modernista, ao passo que repõe as contradições de nosso então nascente desenvolvimentismo, desempenhando a função de “instrumento de descoberta” da realidade brasileira pela via já consolidada do regionalismo, o que equivale dizer que se tornou elemento simbólico de integração do território nacional. Sem forçar a nota, seria possível dizer que, do ponto de vista ideológico, o romance de 30 é responsável por contribuir para a tessitura de uma *comunidade imaginada* sob a figura do nacional-desenvolvimentismo, revelando formas literárias complexas a captar um ritmo desigual de nossa vida material. Eis o conjunto de problemas críticos matizado em *Vidas Secas*.

[8] A expressão é de Antonio Candido. Para o crítico, “os romancistas da geração de Trinta tinham de certo modo inaugurado o romance brasileiro, porque tentaram resolver a grande contradição que caracteriza a nossa cultura, a saber, a oposição entre as estruturas civilizadas do litoral e as camadas humanas que povoam o interior — entendendo-se por litoral e interior menos as regiões geograficamente correspondentes do que os tipos de existência, os padrões de cultura comumente indicados por estas designações.”. Ao passo que procuraram resolver tal antinomia da dependência cultural, o romance de 30 “desburguesou” o gosto médio literário. Os artigos a que faço referências são conhecidos em sua versão unificada, publicada em *Brigada ligeira e outros escritos* (2017), sob o título de “Poesia, documento e história”.

**DIMITRI TAKAMATSU ARANTES** — Desenvolve pesquisa de doutorado a respeito do romance de 30 no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, sob a orientação da professora Ana Paula Sá e Souza Pacheco. O presente ensaio deriva de um trabalho de conclusão apresentado à disciplina FLT5043 “Leituras Teóricas do romance” (DTLLC/USP), ministrada pela professora Sandra Gardini Teixeira Vasconcelos, em 2021.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

ABDALA JR., Benjamin (Org.). *Graciliano Ramos: muros sociais e aberturas artísticas*. Rio de Janeiro: Record, 2017.

ADORNO, Theodor W. *Actualidad de la filosofía*. Barcelona: Altaya, 1994.

AZEVEDO, Neroaldo P. de. *Modernismo e regionalismo: os anos 20 em Pernambuco*. João Pessoa/Recife: UFPB/Editora Universitária; UFPE/Editora Universitária, 1996.

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

BRAGA, Rubem. “Vidas Secas”. In: *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 14 de agosto de 1938, 1º suplemento.

BRAYNER, Sônia (Org.). *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

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

BUENO, Luís. “Os três tempos do romance de 30”. *Teresa*, [S. l.], n. 3, p. 254-283, 2002.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CANDIDO, Antonio. *Teresina etc*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

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

CANDIDO, Antonio. “Radicalismos”. *Estudos avançados*, v. 4, n. 8, 1990, p. 4-18.

CANDIDO, Antonio. *Textos de intervenção*. São Paulo: Editora 34, 2002, p. 322-327.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.

CANDIDO, Antonio. *Brigada ligeira e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017.

CARDOSO, Adalberto. *A construção da sociedade do trabalho no Brasil*. Uma investigação sobre a persistência secular das desigualdades. Rio de Janeiro: Amazon, 2019.

CARPEAUX, Otto. “Visão de Graciliano Ramos”. In: *Ensaíolos reunidos: 1942 – 1978* (vol. I). Rio de Janeiro: Topbooks, 2006, p. 443-450.

FACIOLI, Valentim. “Dettera: ilusão e verdade – Sobre a (im)propriedade em alguns narradores de Graciliano Ramos”. *Revista do Instituto Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 35, 1993, p. 43-68.

GIMENEZ, Erwin. “Um capítulo inédito de Graciliano Ramos – a liberdade incompleta de J. Carmo Gomes”. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 27, n. 79, p. 259-270, 2013.

LAFETÁ, João Luiz; PRADO, Antonio Arnoni (Org.). *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2004.

LINS, Álvaro. “Valores e misérias das Vidas Secas”. In: RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2002, p. 127-155.

LUKÁCS, György. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

MICELI, Sérgio. *Vanguarda em retrocesso: ensaios de história social e intelectual do modernismo latino-americano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MORETTI, Franco. “O século sério”. In: *O romance, 1: a cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, pp. 823-863.

MOURÃO, Rui. *Estruturas: ensaio sobre o romance de Graciliano*. Belo Horizonte: Edições Tendência, 1969.

OTSUKA, Edu Teruki. “Estrutura, função e valor na crítica de Antonio Candido”. In: BERGAMO, Edvaldo A; ROJAS, Juan Pedro (Org.). *Candido, Schwarz e Alvim: a crítica literária dialética no Brasil*. São Paulo: Intermeios, 2019, p. 23-37.

PACHECO, Ana Paula. “O vaqueiro e o procurador dos pobres: Vidas Secas”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 60, abr. 2015, p. 34-55.

POCHMANN, Marcio. “Tendências estruturais do mundo do trabalho no Brasil”. *Ciência & Saúde Coletiva*, 2020, v. 25, n. 1, p. 89-99.

RAMOS, Graciliano. *Linhas tortas*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1985a.

RAMOS, Graciliano. *Cartas*. Rio de Janeiro: Record, 1985b.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2002.

RAMOS, Graciliano; SALLA, Thiago Mio (Org.). *Garranchos: textos inéditos de Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2012.

SALLA, Thiago Mio; LEBENSZTAYN, Ieda (Org.). *Conversas*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2014.