

VIDAS SECAS, DE GRACILIANO RAMOS: DESCONTINUIDADE NARRATIVA E INDIVIDUALIZAÇÃO DA PERSONAGEM

Vivian Bueno Cardoso¹

Introdução

Vidas Secas, publicado em 1938, surpreendeu o público brasileiro por dois motivos: pela descontinuidade narrativa e pelo narrador que, numa espécie de fusão com a personagem, revela não apenas o que ela está fazendo, mas, também, o que está pensando, por meio do discurso indireto livre. Essas duas características do romance, juntamente com suas outras particularidades, que inscrevem essa obra no cânone da Literatura Brasileira, constantemente chamam a atenção do leitor de Graciliano Ramos e merecem ser analisadas e discutidas sempre que se fizer oportuno, pois, ao desenvolver a análise literária, o leitor sai de sua zona de conforto para adentrar no conhecimento mais profundo da estrutura narrativa.

1. *Vidas Secas* e a Novidade

Quando o romance *Vidas Secas* foi publicado, em 1938, causou certa estranheza porque era diferente dos outros romances de Graciliano: “escrito em terceira pessoa e não centrado numa personagem principal” (CANDIDO, 2006, p. 144-154), ora a sequência narrada é centrada em Fabiano, ora em Sinhá Vitória, ora em Baleia e assim por diante. Também, causa estranhamento se inserido no *Romance de 30* produzido no Nordeste que, segundo Gilberto Mendonça Teles (1990, p. 16), não inovou com relação ao plano retórico:

[...] pode-se dizer que as técnicas de narrar da maior parte desses romances estão dentro do quadro da tradição narrativa do final do século passado, com um narrador que perde um pouco a sua onisciência, que narra verossimilmente o que a personagem está fazendo (narrador = personagem), quase sempre em terceira pessoa, que não cria grandes problemas com o jogo temporal, enfim que não tem muito interesse em inventar novas técnicas de narrar.

¹ Graduada em Letras (UEG); Especialista em Língua Portuguesa (FGF); Mestranda em Letras e Linguística (UFG).

O romance *Vidas Secas* não pode ser situado nesse quadro da tradição narrativa referida por Teles, ao menos, por dois motivos: pela descontinuidade narrativa e pelo narrador em 3^a pessoa que aproxima-se intimamente das personagens.

A descontinuidade narrativa da obra pode ser observada pela maneira que o seu enredo é organizado, ou seja, pela maneira que os acontecimentos são ordenados na narrativa. O enredo de *Vidas Secas* não é linear ou contínuo, pois não segue uma sequência lógica de causalidade. Para Vicente de Ataíde, “o enredo [de *Vidas Secas*] é episódico, isto é, constitui-se de uma série de episódios justapostos interligados pela situação ambiente e pelo espaço” (1978, p. 200) e não pelo nexo de causalidade. Os episódios situados entre o inicial, *Mudança*, e o último, *Fuga*, poderiam ser reorganizados de forma arbitrária sem prejuízo do entendimento da narrativa, pois não possuem dependência de causalidade.

A relação entre o narrador e as personagens também reforça a descontinuidade narrativa de *Vidas Secas*. O narrador não está distanciado das personagens, quase se funde a elas, faz da voz das diferentes personagens a sua própria. Por meio do discurso indireto livre, “ele submerge na própria corrente psíquica das personagens” (ROSENFIELD, 1996, p. 84). Assim, o tempo da narrativa, em determinados episódios, desenvolve-se por meio da consciência das personagens e o tempo da consciência não é cronológico e nem ordenado: “cada um [dos capítulos] tem o seu ponto de vista, o seu foco. A cada capítulo muda a perspectiva, que ora é de Fabiano, ora é de Baleia, ora é do menino mais velho etc., nunca é imposta pelo narrador” (BASTOS, 2010, p. 130). Dessa forma, a narrativa de *Vidas Secas* vai se construindo: de um capítulo para o outro, as vozes vão se modificando. A maneira que o narrador organiza a narrativa e o fato da sua voz se confundir com a das personagens fazem desaparecer a ordem e a linearidade tradicional do romance.

2. A Novidade e o Seu Contexto Histórico-Literário

Para entender o contexto histórico-literário da produção de *Vidas Secas*, bem como para investigar a sua relação com a inovação formal apontada pela crítica, é necessário recorrer a dois pontos: ao modernismo do grupo de 22 e ao *Romance de 30*, produzido no Nordeste.

A relação de *Vidas Secas* com o modernismo do grupo de 22 gerou opiniões divergentes entre os críticos literários: uns apontam a importância do movimento na obra de Graciliano, uns diminuem esse importância, outros a descartam. O próprio autor anunciou que

não compartilhava com os ideais do grupo, numa entrevista à *Revista do Globo*, em dezembro de 1948:

- E que impressão lhe ficou do Modernismo?
- Muito ruim. Sempre achei aquilo uma tapeação desonesta. Salvo raríssimas exceções, os modernistas brasileiros eram uns cabotinos. Enquanto outros procuravam estudar alguma coisa, ver, sentir, eles importavam Marinetti.
[...]
- Quer dizer que não se considera modernista?
- Que ideia! Enquanto os rapazes de 22 promoviam seu movimentozinho, achava-me em Palmeira dos Índios, em pleno sertão alagoano, vendendo chita no balcão. (SENNA, 1978, p. 50-51).

Graciliano pode não ter participado diretamente do grupo de 22 e, ainda, tê-lo criticado duramente, mas não pode negar que se beneficiou da experiência nacionalista e da abertura estética e cultural promovidas pelo movimento, destacadas por Antonio Cândido (2000, p. 112):

Desrecalque localista; assimilação da vanguarda europeia. Sublinhemos também o nacionalismo acentuado desta geração renovadora, que deixa de lado o patriotismo ornamental de Bilac, Coelho Neto ou Rui Barbosa, para amar com veemência o exótico descoberto no próprio país pela sua curiosidade liberta das injunções acadêmicas. Um certo número de escritores se aplica a mostrar como somos diferentes da Europa e como, por isso, devemos ver e exprimir diversamente as coisas. Em todos eles encontramos latente o sentimento de que a expressão livre, principalmente na poesia, é a grande possibilidade que tem para manifestar-se com autenticidade um país de contrastes, onde tudo se mistura e as formas regulares não correspondem à realidade.

A matéria considerada essencialmente nacional, pelo Modernismo, será amadurecida e materializada pelo *Romance de 30*. É no *Romance de 30* que o Brasil é descoberto, que o exótico e os contrastes serão conhecidos em sua profundidade. Segundo Teles:

Por volta de 1930, o Modernismo ainda lutava para impor-se nacionalmente. Mas a filosofia inicial do movimento já se havia cindido em vários grupos [...]. No plano político-social, as estruturas da velha república começam a ruir e a consciência da luta de classe atinge os intelectuais e os operários. Nas cidades, o capitalismo e a produção industrial começam a modificar os comportamentos do homem e, na zona rural, a velha aristocracia vê o aparecimento do operariado e a ascensão da burguesia. **Tudo isso traz inquietações que a literatura acabou captando através do aguçamento do espírito crítico do escritor.** [...] Através de largos painéis, que apenas o romance conseguia realmente expressar, os escritores brasileiros do Nordeste conseguiram reproduzir as imagens desse mundo em transformação,

apontando, talvez, sem o querer, alguns dos grandes problemas sociais que começavam a perturbar o sistema político brasileiro. (1990, p. 8-9, grifo nosso).

O grupo dos escritores do *Romance de 30* produzido no Nordeste pode ser caracterizado por seu empenho numa literatura social em que a matéria de seus romances está relacionada aos problemas sociais, políticos e econômicos dos estados nordestinos, como ocorre nas obras de José Américo de Almeida e José Lins do Rego (Paraíba), Jorge de Lima e Graciliano Ramos (Alagoas), Rachel de Queiroz (Ceará), Jorge Amado (Bahia) e Amando Fontes (Sergipe). Para Fernando Mendonça:

[...] o romance nordestino percorre todas as gamas duma situação “de fato” na região onde se instala. A par (porque são inalienáveis) dos interesse regionalistas, caminham os esquemas sociais, e são eles, geralmente, que perturbam e comovem o leitor. É a sociedade em evolução que proporciona o quadro onde se vão progressivamente inscrevendo os valores a selecionar. É, portanto, um percurso que oscila entre o regional e o social. (1967, p. 30).

Por isso, Graciliano identifica-se com esse movimento, desde os seus primeiros escritos publicados na revista *Novidade*, periódico alagoano de 1931 que contava, também, com a colaboração de Jorge de Lima e José Lins do Rego. A estudiosa da obra de Graciliano Ramos, Ieda Lebensztayn, trouxe à tona esse material tão importante sobre a ideologia que permeou o *Romance de 30*, produzido no Nordeste, partilhada pelo autor. Em seu número de estreia, “Cartão de visita”, ficam expressas as principais ideias do grupo: combater o silêncio, o comodismo e o platonismo para “cometer loucuras de afirmar-se, de ter convicções” (VALDEMAR CAVALCANTE *apud* LEBENSZTAYN, 2010).

Nas crônicas “Lampião”, “Sertanejos”, “Chavões” e “Milagres”, Graciliano desmascarava os estereótipos nordestinos, revelando o cotidiano e o vulgar do que parecia, anteriormente, exótico. Apontava o “lampionismo” como resultado do desespero pela sobrevivência, pois “o que transformou Lampião em besta-fera foi a necessidade de viver. Enquanto possuía um bocado de farinha e rapadura, trabalhou. [...] quando já não havia no mato raiz de imbu ou caroço de mucunã, [...] tomou o rifle e ganhou a capoeira”. Combatia a imagem do nordestino construída por aqueles que o conhecia por livros e jornais: “um indivíduo meio selvagem, faminto, esfarrapado, sujo, com um rosário enorme de contas, chapéu de couro e faca de ponta. Falso, preguiçoso, colérico e vingativo”. Também, denunciava os problemas que atravancavam o desenvolvimento humano não somente no Nordeste, mas em todo o Brasil: “[...] desejamos um milagre de oito milhões de Km para o

Brasil [...]. Necessitamos estradas, portos, um bando de coisas que todos pedem e ninguém se aventura a executar. E a instrução, é bom não esquecer a instrução” (RAMOS *apud* LEBENSZTAYN, 2010).

A posição crítica de Graciliano em relação às transformações por quais passavam o país ficou impressa na *Novidade* e transformou-se em matéria para a construção de sua obra literária. *Vidas Secas*, regionalista no primeiro plano, não se refere apenas ao espaço nordestino, às relações e personagens nele estabelecidas, mas projeta-se para os despossuídos, sertanejos e outros, que se reproduzem, com variações, por todo o território brasileiro e que se debatem numa luta sem fim pela sobrevivência e pela dignidade, tendo suas esperanças constantemente desfeitas ou adiadas por uma ordem social estruturada pela extrema desigualdade.

O plano ideológico e o plano estético formam um amálgama que constrói a obra de Graciliano. Fugindo dos estereótipos e do lugar-comum, o autor constrói *Vida Secas* pela perspectiva de diferentes personagens, optando pela descontinuidade narrativa, pois o sertanejo não é um só, o sertanejo é Fabiano, é Sinhá Vitória, é Baleia, é o menino mais velho e o mais novo.

Também, Graciliano desmascara a figura pitoresca e exótica do sertanejo. Perante as suas expectativas de alcançar a dignidade humana, o sertanejo de *Vidas Secas* encontra-se num estado ambivalente, formado pela euforia e pelo abatimento, por sonhos e frustrações. Por isso, o narrador não estabelece um distanciamento da personagem, ele não narra o que o personagem está fazendo, mas o que está pensando e sentindo. Para isso, o autor recorre ao discurso indireto livre, pois, não sabendo exteriorizar de forma inteligível o seu pensamento, o sertanejo de *Vidas Secas* toma emprestada a voz do narrador.

A descontinuidade narrativa e o discurso indireto livre de *Vidas Secas* servem à proposta do autor de representar o sertanejo da forma mais humana e descontinuada possível: revelando o seu mundo subjetivo (psique), formado a partir do seu contato com o mundo objetivo. Talvez nisso, resida a verdadeira novidade de *Vidas Secas*.

3. A Individualização da Personagem e a Representação do Sertanejo

O contexto sócio-histórico transforma-se em matéria e estrutura da obra literária, principalmente tratando-se do gênero romance, no que tange ao realismo formal: personagem individualizada, tempo e espaço particularizados e linguagem referencial. Esse assunto é

tratado por Yan Watt, em sua obra *A Ascensão do Romance*, em que propõe um estudo para verificar as condições favoráveis para o nascimento do “novo gênero”, sob uma perspectiva literária, como não poderia deixar de ser, e social.

O método narrativo pelo qual o romance incorpora essa visão circunstancial da vida pode ser chamado de realismo formal; formal porque aqui o termo “realismo” não se refere a nenhuma doutrina ou propósito literário específico, mas apenas a um conjunto de procedimentos narrativos que se encontram tão comumente no romance e tão raramente em outros gêneros literários que podem ser considerados típicos dessa forma. Na verdade o realismo formal é a expressão narrativa de uma premissa [...] ou convenção básica, de que o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações – **detalhes que são apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias.** (WATT, 1996, p. 31, grifos nosso).

Se o romance, para alcançar a verossimilhança e a expectativa do leitor, necessita constituir “um relato completo e autêntico da experiência humana”, há a necessidade de uma linguagem referencial. A verossimilhança do romance se faz por meio da individualização da personagem, particularizando-a por meio da determinação do espaço e do tempo. O autor, homem do seu tempo e conhecedor do seu público, faz com que a sua expressão artística (individual) seja reconhecida como expressão grupal (coletivo), pois se assim não fosse, não haveria referenciais ou comunicação inter-humana e, também, não haveria reconhecimento do público.

Em resposta a um jornalista, sobre a relação entre ficção e realidade em sua obra, Graciliano responde:

Nunca pude sair de mim mesmo. Só posso escrever o que sou. E se as personagens se comportam de modos diferentes, é porque **não sou um só. Em determinadas condições**, procederia como esta ou aquela das minhas personagens. Se fosse analfabeto, por exemplo, seria tal qual Fabiano... (SENNA, 1978, p. 55, grifo nosso).

A resposta do autor está relacionada à sua ideologia, impressa no periódico *Novidade*, em que acredita na determinação de certas condições para a formação do ser humano. Condições que estão relacionadas à dinâmica social e às exigências de determinados sistemas econômicos. Condições humanas que são representadas em seus romances por diferentes “eus” ou personagens, de *Caetés a Vidas Secas*.

Em *Vidas Secas*, o sertanejo é representado por diferentes personagens: principais e secundárias; homens, mulheres e crianças; soldado, trabalhador rural e dono de fazenda. O sertanejo não é um só, são muitos. O sertanejo só é um quando estereotipado por aqueles que o desconhece e Graciliano Ramos representa, e apresenta ao leitor, o sertanejo descoberto e vulgar.

A escolha pela descontinuidade narrativa proporciona uma maior variação de perspectivas e facetas do sertanejo, pois os capítulos apresentam a subjetividade de diferentes personagens, principalmente, tratando-se daqueles em que a caracterização psicológica se sobrepõe às ações. É possível perceber, por exemplo, que o capítulo *Fabiano* apresenta maior conteúdo psicológico do que o capítulo *Mudança*, em que o narrador apresenta a particularização do espaço, das personagens e o prenúncio da construção que veria a seguir: posição do narrador, economia na linguagem (objetividade) e substituição do discurso direto pelo indireto livre.

Em *Vidas Secas*, a subjetividade das diferentes personagens que representam o sertanejo, é construída por meio da proximidade entre o narrador e a personagem que parecem vivenciar as mesmas experiências: “abandonando a técnica dos livros anteriores, Graciliano abandona aqui a narrativa na primeira pessoa e suprime o diálogo. A rusticidade dos personagens tornava impossível a primeira técnica” (CANDIDO, 2006, p. 65). Para o sertanejo representado na obra, seria impossível que narrassem a sua história como fizeram João Valério, Paulo Honório e Luís da Silva. Daí surge uma característica comum a todas as personagens: a dificuldade de comunicação.

Os sertanejos retirantes de *Vidas Secas* são destituídos de uma linguagem elaborada. Expressam-se por sons guturais e grasnidos, linguagem passada dos pais para os filhos. Essa animalização da personagem é reforçada pelo espaço da narrativa: hostil, seco e miserável, propício para ser morada de um bicho, não de um homem; e pela forma com que se relacionam, também, de maneira hostil e seca, marcada pela falta de diálogos.

Se as personagens fossem particularizadas apenas por suas ações, pelas relações que estabelecem com as outras e pelo espaço, o sertanejo seria a representação de um homem bruto, animalizado, rude ou primitivo. No entanto, o narrador, por meio do discurso indireto livre, humaniza as personagens, pois passa a mostrar o seu interior, a relação de sua vida psíquica com uma condição social representada na obra. O que embrutece e o que humaniza o sertanejo de *Vidas Secas* não é a seca, mas as suas frustrações, o cansaço da esperança em

perseguir a dignidade humana, a falta de acesso à educação, as injustiças sociais e a sua condição de explorado.

Por meio do discurso indireto livre, o leitor fica sabendo que Fabiano tem consciência de sua condição, de sua dependência para com o patrão. Não poderia comportar-se de outra maneira que não fosse pela submissão e subserviência. Dessa maneira, também se comporta no capítulo *Contas*, quando sabe que o patrão não o paga devidamente, e no capítulo *Soldado amarelo*, quando não se vinga daquele que o prendeu injustamente. Se Fabiano fosse um bicho, tal como se qualifica, teria matado o soldado que o espancou na cadeia. Mas Fabiano é um homem, um homem de seu tempo, obediente à estrutura social da qual pertence.

Graciliano Ramos foge do lugar-comum, desmarcara o estereótipo produzido pelo determinismo biológico e geográfico, revelando um sertanejo que não representa somente um homem do sertão nordestino, mas projeta-se para os despossuídos, e outros, que se reproduzem, com variações, por todo o território brasileiro e que se debatem numa luta sem fim pela sobrevivência e pela dignidade, tendo suas esperanças constantemente desfeitas ou adiadas por uma ordem social estruturada pela extrema desigualdade.

Referências Bibliográficas

- ATAÍDE, Vicente de. *Vidas Secas*: articulação narrativa. In: BRAYNER, Sônia (Org.). **Graciliano Ramos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- BASTOS, Hermenegildo. *Inferno, Alpercata: trabalho e liberdade em Vidas Secas*. In: RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. 114. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- CANDIDO, Antonio. **Ficção e Confissão**. 3. ed. rev. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- _____. **Literatura e Sociedade**. 8. ed. São Paulo: A.T. Queiroz, 2000.
- LEBENSZTAYN, Ieda. **Graciliano Ramos e a Novidade**: o astrônomo do inferno e os meninos impossíveis. São Paulo: Hedra, 2010.
- MENDONÇA, Fernando. *O Romance Nordestino e o Romance Neo-Realista*. In: Três ensaios de Literatura. **Revista de Letras**. vol. II. Publicações da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis. São Paulo, 1967.
- RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. 114. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o Romance Moderno. In: **Texto/Contexto I**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SENNA, Homero. Revisão do Modernismo. In: BRAYNER, Sônia (Org.). **Graciliano Ramos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

TELES, Gilberto Mendonça. **A Crítica e o Romance de 30 do Nordeste**. Rio de Janeiro: Atheneu Cultura, 1990.

WATT, Yan. **A Ascensão do Romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução de Hildgard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.