

OS MOVIMENTOS DO NARRADOR E A MATÉRIA RURAL: NOTAS SOBRE *VIDAS SECAS*

[THE MOVEMENTS OF THE NARRATOR AND THE RURAL MATTER: NOTES ON *VIDAS SECAS*]

Fernando Cerisara Gilⁱ

ORCID 0000-0002-4062-194X

Universidade Federal do Paraná – Curitiba, PR, Brasil

Caroline R. Dolinski Camposⁱⁱ

ORCID 0000-0002-2864-0830

Universidade Federal do Paraná – Curitiba, PR, Brasil

Resumo: O artigo analisa o narrador e as suas relações com a matéria rural no romance *Vida secas*, de Graciliano Ramos. O objetivo é caracterizar os movimentos contraditórios do narrador que se configuram no instante mesmo de ele se aproximar, captar e enunciar a experiência de vida de Fabiano, da sua família e da cachorra Baleia. Esses movimentos contraditórios são vistos como formalização da linguagem transpassada pelos impasses e conflitos de classe derivados do estatuto social narrador e sua relação com a matéria rural.

Palavras-chave: *Vidas secas*; matéria rural; estatuto social do narrador; os pobres na literatura.

Abstract: The article analyzes the narrator and his relations with rural matter in the novel *Vida secas*, by Graciliano Ramos. The aim of this work is to characterize the contradictory movements of the narrator that are configured in the instant he approaches, captures and enunciates the life experience of Fabiano, his family and the Baleia dog. These contradictory movements are seen as the formalization of the language transposed by the impasses and class conflicts derived from the narrator's social status and its relationship with rural matter.

Keywords: *Vidas Secas*; rural matter; social status of the narrator; the poors in the literature.

Como toda obra complexa, *Vidas secas* (1938) é também desses romances que quanto mais o leitor se aproxima, quanto mais escarafuncha aquele mundo sertanejo, com Fabiano, sinha Vitória, os meninos, a cachorra Baleia e o seu narrador, tanto mais parece nos escapar. O romance apenas aparenta ter um ponto de vista estabilizado sobre os pobres e o mundo do sertão. A dificuldade de leitura do romance de Graciliano Ramos parece se originar da visão e do sentimento de desconforto trazido de coisas desconstruídas para o leitor, ao jogá-lo num balanceio contínuo entre empatia e mal-estar, entre aproximação e distanciamento, a partir da história constituída por exploração, arbítrio, constrição social, precariedade por todos os lados e morte iminente.

Os elementos que se encadeiam e se tensionam em *Vidas secas*, gerando e configurando a visão e o sentimento de desconforto desconstruído, se situam e se constroem em níveis diversos. Está na relação entre a posição social do narrador e a natureza social da matéria narrada; no tratamento do narrador dado aos personagens; na caracterização desses e na dinâmica interna que forma o pequeno círculo familiar; situa-se nos procedimentos técnicos e formais utilizados pelo autor e também na organização estrutural dos acontecimentos, divididos em seus treze capítulos.

Nos limites possíveis deste artigo, o objetivo é examinar o estatuto social do narrador e sua relação com a matéria rural.

1

A fortuna crítica que se acumulou em torno do romance *Vidas secas* se alinha, muito fortemente, a uma crítica histórico-materialista realizada em momentos diferentes do tempo e com alcance crítico também variado¹. Isso se deve à convergência de fatores diversos, sendo os principais a natureza da matéria social ficcionalizada, a inserção de *Vidas secas*, pela crítica, no chamado romance social do Nordeste, e também a própria trajetória política de Graciliano Ramos como escritor vinculado à esquerda. Em planos

¹ Vale destacar, entre os estudos nessa perspectiva, embora muito diferentes entre si, *Ficção e confissão*, de Antonio Candido; “Graciliano Ramos”, de Carlos Nelson Coutinho; “Céu, inferno”, de Alfredo Bosi; e “Tempos futuros”, de Zenir Campos Reis.

diferentes, esses aspectos parecem ter se refletido na leitura de seus romances, em especial *Vidas secas*.

Nessa acumulação crítica de leituras, há de se destacar o avanço que teve, nos últimos tempos, o estudo sobre o estatuto do narrador do romance. Para os nossos objetivos, destacam-se principalmente os trabalhos de Luís Bueno, na leitura que faz do livro em *Uma história do romance de 30* e no artigo “A presença do amor em *Vidas secas*”, e os de Ana Paula Pacheco, em “O vaqueiro e o procurador dos pobres: *Vidas secas*” e “Faulkner e Graciliano: pontos de vista impossíveis”.

A ideia deste estudo é levar adiante a análise do narrador do romance, que cumula em si parte significativa dos impasses e contradições ao lidar com a matéria rural. A hipótese geral que sugerimos é de que o narrador de *Vidas secas* não guarda apenas uma única posição no modo de se defrontar com a matéria rural que enuncia; há uma variação de movimentos do narrador, uma variação de perspectivas, que está associada com a variação social da matéria rural do romance e com a maneira específica do narrador tratá-la. A partir dessa relação é possível entender com mais clareza a centralidade que Fabiano adquire no romance. Das movimentações possíveis de se examinar nos limites deste trabalho, começemos com a referência a três passagens que envolvem o protagonista.

Num romance aparentemente tão árido como esse, é fácil passar despercebido por uma cena em que Fabiano esboça a vontade de cantarolar. Ela se dá ainda no primeiro capítulo, logo que ele avista a fazenda abandonada. O narrador diz: “(...) encheu-o a esperança de achar comida, sentiu desejo de cantar. *A voz saiu-lhe rouca, medonha. Calou-se para não estragar força*” (RAMOS, 2014, p. 12, grifos nossos).

O segundo trecho está no capítulo intitulado “Fabiano” e se desenrola quando o vaqueiro está voltando para casa com os meninos, depois de “curar no rastro” a novilha que havia desaparecido. Em meio a várias sensações e pensamentos que povoam a mente de Fabiano, o narrador nos descreve o personagem, o modo como o percebe, sua maneira de andar, o seu gestual: “(...) As alpercatas batiam no chão rachado. *O corpo do vaqueiro derreava-se, as pernas faziam dois arcos, os braços moviam-se desengonçados. Parecia um macaco*” (RAMOS, 2014, p. 19, grifos nossos). Poucas linhas depois, o narrador acrescenta: “Montado, confundia-se com o cavalo, grudava-se a ele. E falava uma linguagem gutural, que o companheiro entendia. A pé, não se aguentava bem. Pendia para um lado, para o outro lado, cambaio, torto e feio” (RAMOS, 2014, p. 20).

A última passagem é do capítulo “Cadeia” e se refere ao momento em que Fabiano esbarra no soldado amarelo e se sente intimado por esse a jogar cartas. O narrador diz: “Levantou-se e caminhou atrás do soldado amarelo, que era autoridade e mandava. Fabiano sempre havia obedecido, tinha muque e substância, *mas pensava pouco, desejava pouco e obedecia*” (RAMOS, 2014, p. 28, grifos nossos).

A primeira passagem referida é diferente das outras duas, mas atua como uma estrutura recorrente na narrativa. Uma atitude, um pensamento, um sentimento do personagem, operando de uma determinada maneira para Fabiano, é redimensionado, é repostado em outra faixa de entendimento pelo narrador. Não se trata de “corrigir”, de modalizar ou de ampliar a perspectiva do personagem, para o leitor, naquilo que ele mesmo, o personagem, não consegue ver ou compreender. Trata-se, sim, muitas vezes, de se pôr contra ela, de negá-la, desaprová-la ou de desestimulá-la. O rápido rasgo de esperança de Fabiano de encontrar comida vem acompanhado com um rápido desejo de cantarolar. Num quadro de fraqueza geral dos personagens, de morte que se avizinha por todos os lados, pode espantar o leitor esse resto de ânimo que Fabiano retira de si para querer cantar, num instante relâmpago de esperança. A observação do narrador vem na sequência e com a marca do despreço: “A voz saiu-lhe rouca, medonha”. Aparentemente mais sábio que o narrador, Fabiano para de cantar, não por sua voz sair rouca e medonha, mas por saber que tem de guardar energia para talvez ter que seguir caminho duro e árido. Vejam que as razões do narrador e do personagem parecem, no mínimo, se desencontrarem na cena.

As outras duas passagens são ostensivamente mais agressivas no modo de apresentar Fabiano. Nelas temos somente a perspectiva do narrador, que o caracteriza como alguma coisa instavelmente disforme, desconjuntada e precária, sem pensamento próprio e sem vontade, como alguma coisa que oscila entre o humano e o infra-humano, ou entre o humano e o bicho (“parecia um macaco”).

Destacamos esses momentos porque eles deixam clara a visão do narrador diante do personagem. Estamos longe, em todos eles, daquela sobreposição, tão recorrente no romance, de pontos de vista entre narrador e personagem, estabelecida, normalmente, pelo uso do estilo indireto livre. Aqui são momentos em que o narrador não pensa *com* o personagem, nem se sobrepõe a Fabiano para dar voz ao que ele “queria dizer” (PACHECO, 2015, p. 53). Nesse sentido, são trechos aparentemente menos ambíguos na

sua construção, ao constituírem o ponto de vista estrito do narrador sobre a matéria narrada.

Colocamos em perspectiva a leitura parcial, unilateral dessas passagens, desprendida do ritmo e do todo do romance, e portanto desprendida das outras formas de movimentação do narrador, propositadamente – para dar relevo e tentar compreender a dimensão e o sentido dessa visão agressiva, afrontosa, insultuosa mesma, que o narrador expressa sobre a figura de Fabiano, em muitos momentos.

A pergunta que poderia ser formulada de modo um tanto ingênuo, mas talvez não de todo imprópria, é sobre o porquê dessa atitude do narrador para com Fabiano – de onde procederia essa posição de afronta humilhante contra o vaqueiro, num romance que é reconhecidamente uma abertura, um acesso, por assim dizer, à consciência e à vida de figuras pobres, *dos de baixo*, ainda que não seja somente isso.

Como sublinhamos, todas as passagens apresentadas configuram uma visão diminuída de Fabiano pelo ponto de vista do narrador. Essa diminuição incisiva do sertanejo, numa linguagem que tende a ser vista, pela crítica, como contida e respeitosa, sugere algo, ou muito, da fratura apresentada entre a posição social do narrador e a de Fabiano. A sugestiva leitura que Ana Paula Pacheco faz do narrador de *Vidas secas* nos fornece formulação capaz de iluminar esse traço específico do narrador, que procuramos destacar, e que não define, repita-se, a totalidade da sua movimentação e da sua visão no romance.

Do ensaio “O vaqueiro e o procurador dos pobres: *Vidas secas*”, gostaríamos de sublinhar a ideia fundamental de que o romance põe em embate, em confronto, para usar a expressão de Ana Paula Pacheco, duas formas diversas do processo de trabalho: o intelectual e o manual, ambas correspondendo a posições de classes diferentes, a do intelectual e a do trabalhador, ou do subtrabalhador, como Fabiano. Derivado desse aspecto, ou no mínimo associado a ele, o ensaio figura a compreensão do narrador como a persona do intelectual brasileiro, ou a de um certo intelectual num momento específico da história brasileira² – proposição essa que significa um avanço na leitura de *Vidas secas*,

² Os anos de 1930, como se sabe, se caracteriza, entre outras coisas, pela tomada de “consciência do atraso” por parte de nossos intelectuais e escritores. De modo muito genérico e esquemático, podemos dizer que, associada a essa “nova consciência” dos escritores, estaria o aprofundamento das relações capitalistas do país, ao longo das últimas três décadas, com uma maior divisão social do trabalho, que significou também uma maior divisão territorial do trabalho, entre regiões e entre espaço rural e urbano. A forte presença dos pobres na literatura brasileira no chamado romance de 30 é parte ativa desse processo. No entanto, essa

ao tentar dar materialidade ao modo como o romance opera as tensões e impasses das relações de classes no âmbito da composição e para além dela.

A determinação do narrador como figuração do intelectual, do homem letrado e cidadão, é sustentada pela sua posição na economia geral do livro e pela materialidade da linguagem utilizada, tudo isso em face da e no contraponto à matéria narrada, que é de outra ordem social. Quase que predominantemente, o narrador é o dono da voz e da língua que é falada no romance. E, nessa porção dominante que estamos procurando enfatizar, o narrador intelectual de *Vidas secas* sugere ser irmão mais novo dos narradores cidadãos do romance rural do século XIX, com sua linguagem culta, frequentemente evitada de mesóclises, de certos termos raros e de seus repetidos advérbios compostos. Também o é porque, como nos romances rurais do XIX, o movimento de aproximação e de distanciamento, sempre ambíguo entre narrador e matéria rural, está presente ainda em *Vidas secas*, embora suas configurações e suas razões históricas e literárias para as oscilações possam ser diversas.

Os trechos mencionados de *Vida secas* indicam estarmos diante daqueles momentos de distanciamento do narrador em face da matéria narrada, encarnada na figura de Fabiano. Só que aqui o narrador atua de modo diferente, comparado ao “narrador partido”, que é como o denominamos no estudo sobre o romance rural do século XIX³.

Na narrativa de Graciliano Ramos, o destrato do personagem pobre é feito diretamente, sem reбуço, pelo narrador. Ele o faz de frente para o personagem e para o leitor. Ao contrário, por exemplo, dos narradores de José de Alencar ou do Visconde de Taunay, os quais, estrategicamente, delegam o possível destrato dos protagonistas a personagens terceiros, guardando para si algum comentário pontual e genérico sobre o personagem, se a apresentação ou a situação narrativa tiver um caráter desabonador para o protagonista. Há, nesse caso, uma espécie de divisão social da linguagem para

presença, tudo indica, começou em período anterior ao romance de 30, já nos anos 10 e 20 do século XX. Ela é sistemática na contística do período que trata da matéria rural. Talvez não seja equivocado se dizer que a pobreza como problema literário e histórico-social emergiu à consciência dos nossos escritores entre os anos de 1910-1920, momento em que passaram a debater a questão na esfera pública, na imprensa sobretudo, e como problema literário a ser enfrentado. Sobre a “consciência do atraso”, ver “Literatura e subdesenvolvimento”, de Antonio Candido; sobre a presença dos pobres no romance de 30, ver *Uma história do romance de 30*, de Luís Bueno; já sobre a preocupação dos nossos escritores com a pobreza no âmbito do debate público nos anos de 1910, ver, entre outros, alguns artigos de *Inquéritos em contraste*, de João Simões Lopes Neto, *Crônicas e ensaios*, de Alcides Maya, e *A crônica militante*, de Lima Barreto.

³ Sobre o romance rural do século XIX, ver *A matéria rural e a formação do romance brasileiro: configurações do romance rural*.

caracterizar o personagem principal, como se o narrador, a instância da autoridade do discurso (do mundo ficcional), não quisesse ou não pudesse desautorizar os seus personagens aos olhos e corações dos seus leitores.

Vistas as coisas em perspectiva histórica, dentro da tradição da narrativa rural que antecedeu a *Vidas secas* e da que se seguiu a ela, talvez se pudesse dizer, sem muito erro, que o romance de Graciliano Ramos é a experiência literária nossa que mais radicalizou, em todos os planos de construção, as fraturas, as clivagens sociais entre, de um lado, o mundo letrado, a cidade das letras (para usar a imagem de Ángel Rama), os emissores da cultura (para ainda utilizar outra expressão de Ana Paula Pacheco), e, de outro, as formas de representação dos pobres do mundo rural, esse outro de classe. Trata-se de uma relação contraditória, ambígua, conflitiva e irresolvida ao longo do romance, e também ao longo dessa tradição.

Se assim o é, o caráter de afronta humilhante do narrador intelectual para com Fabiano (não nos esqueçamos: para a voz narrativa, Fabiano é como um macaco desengonçado, indistinto do bicho que monta, e é tão feio quanto é submisso e incapaz de pensar), o caráter de afronta, dizíamos, pode ser visto como a manifestação de classe do narrador sobre o pobre, na sua particularidade de subtrabalhador, sem mais. O preconceito de classe exposto despididamente, sem nenhuma contenção de linguagem, e com toda a desconsideração radical pelo outro. Em suma, a expressão do arbítrio de classe como forma de apreensão *dos de baixo*.

Na leitura unidirecional dessa faceta do narrador intelectual de *Vidas secas*, a sua dimensão de arbítrio e de intolerância com a figura do pobre do mundo rural é um veio de leitura possível. Talvez, no entanto, haja outra, que redimensionaria essa primeira. Aparentemente, se situaria numa posição quase antitética a essa proposta. Seria a de que Graciliano Ramos faria uso de uma espécie de estratégia de linguagem, digamos, brechtiana para se relacionar com o seu vaqueiro. Pensamos na aproximação ao teatro de Brecht quando esse formula a ideia de que os atores não devem concluir completamente a sua transformação, mas devem manter uma distância em relação ao personagem que representam, “e incita[rem], até ostensivamente, a uma crítica” (BRECHT, 1978, p. 47). O objetivo dessa técnica seria “o efeito de distanciamento [que] é diametralmente oposta à que visa a criação de empatia. A técnica de distanciamento impede o ator de produzir o efeito de empatia” (BRECHT, 1978, p. 80). Talvez tenha algo similar a essa estratégia

por parte do narrador, ou melhor, de certo uso do narrador e da sua figura como intelectual. Assim como os atores do teatro épico brechtiano em face dos personagens e do seu público, o narrador de *Vidas secas*, no interior de suas variações de movimentos, numa delas, radicalizaria o seu distanciamento de classe não somente para com o personagem, mas diante do seu próprio leitor, também com propósitos críticos e provocativos.

A afronta humilhante contra Fabiano não seria propriamente contra o personagem, mas contra as condições que fazem com que o narrador possa “vê-lo” como tal. Sob este ângulo, o narrador utilizaria procedimento semelhante àquele caráter indireto, presente no teatro épico, indicado por meio do uso das imagens ostensivamente infamantes com que a voz narrativa apresenta o vaqueiro. O exacerbamento do ponto de vista do narrador para com Fabiano pode ser visto como estratégia do autor, da composição, não para constituir certa posição do narrador, ainda que necessariamente o faça e o tenha que fazer, mas para chamar atenção e fazer reconhecer aquelas condições sociais que permitem ao narrador chamá-lo de macaco ou vê-lo como obediente e incapaz de pensamento. Funcionaria, também aqui, como similar ao princípio de interrupção do teatro épico, abrupta e violenta, da ação narrada, para pôr em perspectiva e situar a experiência de exploração, de constrição e de precariedade sociais do personagem, que o narrador apenas replica e amplifica com seu foco particular e individualizado sobre o personagem.

O que queremos sugerir é que o foco específico do narrador concentrado num ajuizamento negativo sobre o personagem pode ter, também ele, um caráter dúplice e complementar, duplicidade essa característica fundamental do romance rural. Por um lado, esse ajuizamento pode ser visto como uma cifra da consciência de classe do narrador, como sinalizamos num primeiro momento, por outro, ele parece mover-se para além da consciência do narrador, na medida em que a brutalidade do ponto de vista narrativo replica e ressoa a brutalidade maior e efetiva que é infligida a Fabiano e a sua família, essa concreta e real, pelas condições de vida no âmbito ficcional: a superexploração cíclica por fazendeiros (o patrão), a violência estatal em esferas diversas (o soldado amarelo, o coletor de impostos), a desproteção geral em face da natureza hostil (a seca) etc. No contexto efetivo da vida de Fabiano, o narrador, em que pese seu poder e autoridade no âmbito discursivo, é sobretudo um *ponto de vista*, e não razão concreta de constrições e violências sociais, materiais e mesmo morais do personagem.

2

O confronto entre o narrador e Fabiano (ou seria o caso mesmo de se dizer apenas *o confronto do narrador com Fabiano?*) só é possível por se situar no terreno específico da divisão social do trabalho brutalmente desigual na sociedade brasileira, e do lugar incerto e oscilante do intelectual nesse quadro de iniquidade. Por outro lado, o afastamento do narrador intelectual das relações de trabalho em embate, concentrado na figura de Fabiano, provoca consequências significativas para o ponto de vista do romance. Esse deslocamento ocorre quando o narrador lança o seu olhar para as outras criaturas da família, retirando-se do posto de frente de observador participativo das formas de trabalho, da posição de subtrahador e das relações de exploração e de sujeição em que se encontra Fabiano.

Os personagens da família apenas indiretamente envolvidos nas formas de exploração e de trabalho, como sinha Vitória, os meninos e mesmo a cachorra Baleia⁴, recebem tratamento diferente daquele dado a Fabiano pelo narrador. No âmbito por assim dizer *doméstico-familiar*, o narrador modifica tom e dicção, desfazendo-se de ajuizamentos negativos como acontece com Fabiano.

O caso extremo oposto ao de Fabiano é o capítulo dedicado ao menino mais novo. O capítulo, como se sabe, tem como mote principal a tentativa do menino de imitar Fabiano como vaqueiro. A ação do menino mais novo é sustentada pelo forte sentimento de identidade e admiração pela figura paterna. Essa identidade afetiva pelo pai está longe do modo contraditório como Fabiano se autopercebe, ora bicho ora homem, e também está longe do modo como o narrador o percebe.

Aos olhos do menino, o pai, todo paramentado de vaqueiro, “era a criatura mais importante do mundo” (RAMOS, 2014, p. 47), digno de admiração e imitação. Incomoda-o, inclusive, o fato de ele ser o único a apreciar a façanha de Fabiano em amansar a égua-alazã, e tenta comunicar a grandeza da ação do pai a Baleia e a sinhá Vitória, mas recebe apenas indiferença ou cascudos

A identidade afetiva e admirativa pela figura paterna, traduzida também em sonho ao menino, leva, dia seguinte, o seu projeto a tomar forma: tentar domar um animal, no caso, um bode que está no bebedouro: “Certamente aquilo era arriscado, mas parecia-lhe

⁴ Sobre a posição de Baleia e a natureza do ponto de vista que lhe confere o romance, ver o ensaio “Faulkner e Graciliano: pontos de vista impossíveis”, de Ana Paula Pacheco.

que ali em cima tinha crescido e podia virar Fabiano” (RAMOS, 2014, p. 50). Se o inspirador da atitude é o pai, o alvo de realizar “qualquer ação notável que espantasse” (RAMOS, 2014, p. 47) são o irmão e a cachorra Baleia. Seu plano, no entanto, sai frustrado: não consegue manter-se sobre o bode, que o lança longe, estatelado, na areia. Sobraram o riso doido do irmão e a desaprovação de Baleia.

Mas talvez não somente isso. Sobraram também, e ao contrário do riso debochado do irmão e da reprovação de Baleia, o olhar que o narrador lança à situação narrativa e o tratamento que lhe dá, que sugere ser diferente ao de Fabiano. Aqui, o narrador move-se num gesto ora alternado ora misturado entre distanciamento afetivo, se a expressão não soar contraditória, e empatia direta pelo personagem. A narrativa dos acontecimentos e as descrições envolvendo o menino mais novo, os seres e os objetos que o cercam resguardam certo tom de neutralidade, de impessoalidade afetiva, atingindo, num processo de aproximação maior, um ponto de junção (fusão?) entre narrador e personagem para além daquela técnica de narrador *com*.

O andamento do capítulo escorre em ritmo lento, projetivo, às vezes quase pausado. Passa pela observação encantada da figura de vaqueiro do pai e por sua habilidade e domínio da atividade que fica no menino até em sonho; transpassa o desejo de compartilhar tal sentimento efusivo com a família; cristaliza-se no projeto de imitar o gesto de doma no qual “a égua alazã e o bode misturavam-se, ele e o pai misturavam-se também” (RAMOS, 2014, p. 50); e concretiza-se na realização fracassada de seu plano, até a retomada plena da identificação com Fabiano, guardada em ponto futuro.

Nessa última quadra, o narrador intelectual recolhe as expectativas, os sonhos, as admirações, os planos do menino com afetuosidade discreta, que se situa, por exemplo, na série de diminutivos espalhados ao longo do capítulo, direcionados ao personagem e aos objetos que o cercam (“alma pequenina”, “carneirinhos” de nuvem, “camisinha encardida e rasgada”, “quietinho”, “estrelinhas quase invisíveis”). E também, mais que tudo, após o fracasso de seu plano “de se fazer Fabiano”, não desfaz nem relativiza o sonho do menino de ser como o pai, apenas projeta esse desejo, com acolhimento e com o menino, para um possível tempo e espaço futuros:

(...) Precisava entrar em casa, jantar, dormir. Precisava crescer, ficar tão grande como Fabiano, matar cabras a mão de pilão, trazer uma faca de ponta à cintura. Ia crescer, espichar-se numa cama de varas, fumar cigarros de palha, calçar sapatos de couro cru.

(...) Quando fosse homem, caminharia assim, pesado, cambaio, importante, as rosetas das esporas tilintando. Saltaria no lombo de um cavalo brabo e voaria na catinga como pé-de-vento, levantando poeira. Ao regressar, apear-se-ia num pulo e andaria no pátio assim torto, de perneiras, gibão, guarda-peito e chapéu de couro com barbicacho. O menino mais velho e Baleia ficariam admirados. (RAMOS, 2014, p. 53)

Note-se que o ajuizamento negativo do narrador a Fabiano, como mencionamos anteriormente, é suspenso. O narrador busca acompanhar a lógica de identificação admirativa do menino mais novo pelo pai, que com isso deseja também o reconhecimento, para si, de outras figuras da família. Talvez não fosse equivocado dizermos que o narrador se reposiciona quando se aproxima do âmbito doméstico-familiar, seja nos capítulos dedicados à família, quando todos estão presentes numa mesma situação (como, por exemplo, nos capítulos “Inverno” e “Fuga”), seja nos capítulos individuais referentes a cada membro da família, que não aqueles que Fabiano protagoniza. Quando a família toda está reunida, a intromissão do narrador caracteriza-se, predominantemente, em comentar a sua dificuldade de comunicação e em desdizê-la, não no plano individual de cada personagem (exceto, como sempre, Fabiano), mas no destino imaginado pela família, como veremos mais adiante.

O capítulo do menino mais novo é o que apresenta menos fissuras e tensões em níveis diferentes da narrativa e, mais importante, o que expõe, com certa plenitude, a relevância que o circuito familiar toma na vida de cada um dos personagens e para o conjunto deles no romance. Como observamos, todo o impulso de ação do menino é imantado pela figura de Fabiano, com quem quer “se misturar”, para se fazer admirar pelo irmão mais velho e também pela cachorra Baleia. A situação, como se nota na passagem acima, é toda ela apresentada pelo narrador, dominando a cena narrativa, com voz e olhar sobre o personagem. Parece, no entanto, que não se trata nem do narrador que pensa *com* o personagem, nem do que se sobrepõe ao personagem para dar voz ao que esse “queria dizer”, e muito menos daquele que se dissocia radicalmente do personagem, como no caso do tratamento dado a Fabiano.

Digamos que o narrador, mesmo com o fracasso do projeto do menino, recolhe as imagens de identificação admirativa da figura paterna e as lança como autoimagem de um futuro possível do menino. O ponto de vista não é propriamente do personagem, do menino, como acontece em passagem semelhante a essa, no final do capítulo “Mudança”, em que a chegada recente à fazenda abandonada é vista da perspectiva de Fabiano, que

fantasia um futuro de prosperidade possível⁵. Nessa quadra, o narrador incorpora *em si*, em seu olhar e em sua posição, empaticamente, os desejos, os anseios e as vontades do menino mais novo. A matéria, que é volátil, vaga, emotiva, para constituir propriamente o ponto vista do menino, mas que ao mesmo tempo teve pulsão de força determinante para a sua ação, é ordenada (“E precisava crescer, ficar grande [...]”, “Quando fosse homem, caminharia assim [...]”) e condensada pela voz do narrador ao final do capítulo, que funde com a sua o que não é nem o pensamento nem o dizer do outro, mas um delicado e improvável traço futuro desejanste desse outro.

3

Até o momento, ao tentar caracterizar o narrador de *Vidas secas*, procuramos demonstrar o seguinte: a) a sua presença figura a persona do narrador intelectual, conforme leitura de Ana Paula Pacheco; b) para definir tal posição, foi necessário considerar as diferentes posições sociais e de classe dos elementos que constituem o romance; c) essas posições de classe, por sua vez, definem-se, num âmbito, pela divisão social do trabalho interna à economia e à dinâmica da composição do romance, que têm na fratura entre trabalho intelectual e trabalho manual a estruturação dicotômica tensa e muitas vezes conflituosa; d) a organização interna do romance estabelece, com isso, duas formas de hierarquização relacionadas, mas diferentes: uma primeira, que diz respeito ao estatuto social do narrador intelectual e a sua relação com matéria rural, cuja lógica é determinada pelos fatores e relações mencionados acima, e uma segunda, interna à matéria rural e à sua própria especificidade, a que estão submetidos Fabiano e sua família, com a superexploração do trabalho cíclico por fazendeiros, com o arbítrio das autoridades estatais, com o seu isolamento e condição de reprodução precária, sem deixar de considerar, nessa esfera, a própria relação doméstico-familiar; e por fim, mas não menos importante, e) em razão da posição específica como narrador intelectual e também em

⁵ Parte da passagem é essa: “(...) A catinga ressuscitaria, a semente do gado voltaria ao curral, ele, Fabiano, seria o vaqueiro daquela fazenda morta. Chocalhos de badalos de ossos animariam a solidão. Os meninos, gordos, vermelhos, brincariam no chiqueiro das cabras, sinha Vitória vestiria saias de ramagens vistosas. As vacas povoariam o curral. E a catinga ficaria toda verde. (...) A fazenda renasceria – e ele, Fabiano, seria o vaqueiro, para bem dizer o dono daquele mundo” (RAMOS, 2014, p. 15-16). Semelhante ao capítulo comentado, também nessa passagem temos a configuração de uma imagem projetiva: de futuro menos árduo e hostil, com a fantasia de certa abundância da fazenda e para a família, projetada pela perspectiva de Fabiano, mas com o procedimento em que o narrador sugere “dar voz” ao que o personagem “pensa” ou “queria dizer”, o que não nos parece ocorrer no capítulo do menino mais novo.

razão da sua forma de compreensão das relações sociais internas variadas do mundo rural, o narrador vai proceder a movimentos diferentes, ou seja, sua perspectiva, sua angulação, vai variar diante da matéria rural.

Posto isso, gostaríamos de retornar a um ponto observado acima, quando dissemos que, predominantemente, o narrador é o dono da voz e da língua que é falada no romance. O caráter centralizador do discurso, por parte do narrador, que nos permite concebê-lo como a figuração do narrador intelectual, estabelecendo com isso a sua distinção e afastamento de Fabiano, de sua família e de seu mundo (o que temos chamado de matéria rural), pode ser visto, por um lado, como um procedimento formal e uma estratégia ideológica do ponto de vista da forma para, como formula Luís Bueno, “assumir integralmente a separação” entre o eu narrador intelectual do mundo urbano e os elementos constitutivos da “ordem rural” e, com isso, “preservar o outro” e “representá-lo como outro mesmo” (BUENO, 2006, p. 659); por outro lado, esse método de composição cria, seguindo ainda a argumentação de Bueno, duas vozes que ecoam independentemente, “na qual se pode identificar os dois elementos que a formam” (BUENO, 2006, p. 660).

Para o ponto de vista aqui proposto, a centralidade flexível, que constrói modalidades diferentes de “interiorização na representação que faz dos pensamentos dos personagens de *Vidas secas*” (BUENO, 2006, p. 660), não desmarca as fraturas, as tensões e os impasses das posições de classe configuradas, como estamos procurando mostrar ao longo dessa reflexão. Ao situar tais problemas no plano da estruturação da narrativa, no plano da materialidade da forma, Graciliano Ramos atingiu um grau de complexidade do problema até então não alcançado. Na arquitetura de tal complexidade, as duas vozes independentes que convivem, se o fazem a partir de um princípio de centralização que deve pressupor graus de hierarquia variados para constituir algo que possa ser reconhecido como centro, têm, na sua relação, uma independência bastante relativa, atritadas e confrontadas pela matéria social constitutiva de cada uma delas.

Nessa relação, um dos pontos que é sistematicamente reiterado pelo narrador é a incapacidade de comunicação dos personagens, presos que estariam a uma linguagem gutural, monossilábica, cheia de exclamações e onomatopeias (RAMOS, 2014, p. 20). Diz o narrador: “Não era propriamente conversa: eram frases soltas, espaçadas, com repetições e incongruências. Às vezes uma interjeição gutural dava energia ao discurso

ambíguo” (RAMOS, 2014, p. 64). Na esteira da perspectiva do narrador, muito da crítica apontou a incomunicabilidade dos personagens de *Vidas secas* como um dos aspectos centrais do romance⁶.

De fato, sobretudo no que se refere a Fabiano, ou melhor dizendo, nas modalizações formais que permitem que o leitor tenha acesso aos pensamentos do personagem, é frequente o vaqueiro se ver como um homem “bruto”, que “nunca havia aprendido” e “não sabia explicar-se” (RAMOS, 2014, p. 35). Há de saída, no entanto, uma aparente incongruência: se há procedimentos formais que articulam um grau de representação subjetiva do personagem, ainda que para mimetizar o caráter truncado e lacunar da sua linguagem, parece que o problema da incomunicabilidade se põe de maneira muito limitada e de modo específico também. Limitada porque é indicada sempre ou pelo narrador, que assim se refere aos recursos precários de linguagem de Fabiano e da família, especialmente quando essa está reunida, ou pelo próprio personagem; específica porque a limitação diz respeito à posição de classe do narrador e do personagem e aos impasses e contradições dessa relação em níveis diferentes da composição.

O modo de o narrador fazer “falar”, agir e pensar os personagens, com o seu movimento sistemático e combinado de aproximações e recuos, implica também, como estamos procurando demonstrar, aberturas e fechamentos do seu ponto de vista para a matéria narrada. O fato de o narrador, por um lado, fazer falar e pensar os personagens e, por outro, reiteradamente sublinhar o *déficit* de articulação de linguagem sugere criar uma espécie de resultante que diz muito não somente da sua posição hierárquica na economia do romance, mas também da sua compreensão, ou incompreensão, sobre a matéria de que trata.

Vejamos esse aspecto em alguns momentos do romance. Para começar, podemos retornar àquela afirmação peremptória que o narrador faz sobre Fabiano: “Fabiano sempre havia obedecido. Tinha muque e substância, mas pensava pouco, desejava pouco e obedecia” (RAMOS, 2014, p. 28). Vale a pena confrontar esse comentário diminuído do personagem com alguns pensamentos e sentimentos que Fabiano expressa sobre si mesmo e a sua situação algumas páginas antes:

⁶ Nesse sentido ver, por exemplo, o ensaio sobre *Vidas secas*, de Rui Mourão, em *Estruturas: ensaios sobre o romance de Graciliano Ramos*.

[Fabiano] [n]ão 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. Mas um dia sairia da toca, andaria com a cabeça levantada, seria homem. (RAMOS, 2014, p. 24)

Situado no capítulo “Fabiano”, o ponto de vista da narrativa é do personagem, que registra seu desejo forte de sobrevivência, sua determinação para lutar contra “uma sorte ruim” e de avançar para além das condições em que se encontra no momento (que, anote-se, não é mais a da iminência da morte por escassez, mas já de alguma possibilidade de reprodução da vida, instalado que está na fazenda até então proprietariamente abandonada). Uma aspiração clara e momentaneamente forte⁷ que o projeta a se ver como “homem”. O procedimento formal em uso é uma das tantas complexidades do romance. O ponto de vista subjetivo de Fabiano é o que está configurado, mas ele não se dá nos moldes do estilo indireto livre convencional, como muitas vezes ocorre. Não há, nessa passagem como ocorre em outras, propriamente a mistura do discurso direto e indireto, caracterizador do estilo indireto livre, em que o primeiro, com a forma da frase, as exclamações, interrogações, o tom e o léxico, daria expressão à individualidade do personagem, enquanto o segundo mantém os tempos verbais e outras marcas sintático-lexicais provindos do narrador, fonte do enunciado. O foco subjetivo é construído por uma aproximação distanciada do narrador com o personagem. Parece próxima, mas é diferente àquela que o narrador procede com o menino mais novo, e a diferença está no acolhimento empático, por parte do narrador, da fantasia que o menino faz de si em relação ao pai, enquanto aqui a perspectiva subjetiva é toda de Fabiano, também expressa pela voz narrativa.

A voz que o narrador “empresta” a Fabiano, permitindo a esse condensar uma autoimagem positiva de si, não redundaria necessariamente em conhecimento do narrador sobre o personagem e o seu mundo, como ocorre, por exemplo, na sua relação com o menino mais novo. Se nesse caso o narrador intelectual “aprende” com a experiência do menino, concebendo a ação-fantasia da figura paterna como algum grau de possibilidade

⁷ Momentaneamente, já que as condições precárias de vida, as restrições sociais e os modos possíveis de enfrentamento das incertezas fazem Fabiano também oscilar a compreensão de si, duvidar da sua própria condição humana, a ponto de vê-la, em alguns momentos, como vantagem na luta pela sobrevivência num meio hostil e em face de relações sociais opressivas e de exploração. O que, a seu modo, não deixa de ser uma sabedoria estratégica, derivada da experiência prática, de que são necessárias energias “extra-humanas” (como as de bicho, a de um ente não humano?) para sobreviver diante de tais adversidades.

constitutiva do que o menino já é ou possa a vir a ser, o mesmo não parece acontecer com Fabiano.

O sentimento de resistência e de autoafirmação de Fabiano, que se processa no plano subjetivo, “mental” do personagem, e não no da ação, é matéria de conhecimento, no mínimo, problemática para o narrador. Passo seguinte, ele dirá que Fabiano *pensava pouco, desejava pouco e obedecia*. Entre o que diz *com* Fabiano, ao emprestar a sua voz ao personagem, e o que diz *sobre* Fabiano, ao fazer comentário, páginas seguintes, nesse movimento procedido pelo narrador, parece haver uma clivagem, um desconhecimento, entre uma etapa e outra. Um ponto cego se revela nesse percurso.

O andamento do ensaio de Ana Paula Pacheco traz formulações importantes sobre o problema. Observa que há em *Vidas secas* um desacordo entre o que o narrador *diz* e o que *mostra* com relação às ações e pensamentos dos personagens (PACHECO, 2015, p. 49). Anota, ao analisar passagens do romance, que esse desacordo se transforma em pontos de convergências e divergências que se potencializam com a utilização da técnica do estilo indireto livre, o “pensar com” (PACHECO, 2015, p. 50). O argumento do ensaio ganha consistência ao situar o descompasso na materialidade que define a relação entre procedimentos técnicos e a matéria social. Segundo o ensaio, há, no romance:

um uso às avessas – ou autoconsciente – do indireto livre, determinado pela relação entre ponto de vista e matéria narrativa, [que] põe em xeque justamente a “intimidade” do “pensar com”, expondo-a em seus fundamentos de classe. Quer dizer, se por um lado o estilo indireto livre é, no livro, uma solução de compromisso para representar a pobreza sem forjar um modo direto de acesso à fala e aos pensamentos que não costumam vir à tona na arena das vozes públicas; por outro lado ele implica uma mistura de vozes em que a instância narrativa traspassa a fala e o pensamento dos seres representados. (PACHECO, 2015, p. 50, grifos da autora)

Efetivamente, como bem nota ainda o ensaio, esses movimentos correspondem à assimetria das relações entre o intelectual e o pobre. No entanto, se permitem o acesso a um grau ao mesmo tempo subjetivo e objetivo da experiência da pobreza e de suas iniquidades, não parece terem força suficiente para se constituírem como (auto)consciência crítica da posição do narrador. Nesse sentido, o seu distanciamento da matéria narrada e sua desconfiança ou estranhamento com relação ao “pensar com” é ainda uma posição de classe, urdida pela movimentação do ponto de vista do narrador intelectual – e, repito, com um nível de incompreensão em face da matéria de que busca se aproximar.

Pode-se dizer que há uma espécie de desacordo, uma diferença em *Vidas secas*, estabelecida por um conflito entre significado e forma, que tem como base o estatuto social do narrador, a perspectiva narrativa e a matéria rural. A abertura que a narrativa imprime à representação da vida dos pobres do mundo rural, à sua vida *prática* e *subjetiva*, proporcionada pelas formas variadas do estilo indireto livre, parece corresponder a níveis variados de compreensão, por parte do narrador, da matéria da qual busca se aproximar e dar conta, e em relação a qual não deixa de querer garantir certa supremacia.

Dar “conta” e garantir supremacia sobre o discurso e a matéria parece, porém, não assegurar a “compreensão”, o “significado”, para a instância narrativa. O narrador pode, por vezes, *mostrar* algo, por meio do discurso indireto, e ter posição radical e explicitamente oposta àquilo que é mostrado, como em parte procuramos sinalizar com relação a Fabiano; pode, por outra, narrar uma determinada ação dos personagens, comentando-a com uma perspectiva que sugere ser muito diferente, ou mesmo oposta ao que acontece efetivamente com os personagens. Aqui, não se trata somente de uma posição explicitamente oposta à do personagem, mas digamos de uma espécie de *déficit de compreensão* entre o que é relatado no plano da ação e do pensamento dos personagens e o que é comentado e observado pelo narrador. É possível que a constante desse aspecto se refira à maneira sistemática como o narrador afirma a incapacidade de comunicação dos personagens⁸ e entre a família, enquanto essa, na maioria das vezes, na verdade, dá mostra de se entender à sua maneira, numa linguagem interposta à do narrador, que tem vigência a despeito do caráter centralizador do discurso dominado por ele e a despeito de o narrador não compreender que os personagens se entendem.

4

O não-dito a respeito do que é narrado ou descrito; o dito que, como um ponto cego, contraria o que é mostrado; o dito que categoricamente se opõe ao que é feito e pensado pelos personagens – todos eles são formas variadas da movimentação do narrador diante

⁸ O ensaio de Ana Paula Pacheco chama a atenção para esse tipo de desencontro no capítulo “Contas”. Nele Fabiano se faz entender plenamente que foi passado para trás pelas contas feitas pelo patrão do que teria direito de receber do pagamento pelo seu trabalho, resultando, até, em reação ameaçadora desse em razão das palavras ditas por Fabiano; enquanto isso, o narrador parece “desconhecer” a atitude de inconformidade articulada por Fabiano na cena (PACHECO, 2015, p. 49-50).

da matéria rural. O efeito de silêncio de *Vidas secas* é produto dessa movimentação errática do narrador, que, no seu modo concentrado e centralizador de atuação sobre o enunciado da matéria, persiste na atitude de que a família se comunica de modo gutural, monossilábico, sem possibilidade ou com possibilidade pouco consistente de “se explicar”. É, no entanto, no interior desse silêncio produzido pela perspectiva do narrador que se articula uma “comunicação interna”, própria aos personagens.

Em *Vidas secas* o âmbito doméstico-familiar, em seu isolamento social, compõe um núcleo de confiança, admiração, formação de identidade e muitas vezes de conflito recíproco, esse, todavia incapaz, em qualquer momento, de abalar o circuito de reconhecimento afetivo entre os personagens. Nos capítulos individuais destinados a cada personagem, a exposição da subjetividade interior de cada um deles é sempre transpassada pela mediação familiar, pelo circuito de experiências, praticamente exclusivo, construído pela relação familiar, como se viu, por exemplo, no caso do capítulo do menino mais novo. Nesse sentido, há sempre a remissão de um personagem da família a outro numa espécie de circuito interno de comunicação/identidade, em que um personagem é ponto de referência para o outro (no caso de Fabiano, essa remissão oscila entre o grupo familiar como um todo e sinha Vitória especificamente).

O capítulo final do romance, “Fuga”, carrega consigo muitos desses aspectos mencionados. Curiosamente, ele se caracteriza pelo que parece ser uma longa conversa entre Fabiano e sinha Vitória – no entanto, o narrador ocupa lugar central na interação entre ambos, pois é ele quem “traduz” as perguntas, respostas, concordâncias, discordâncias, inseguranças, incertezas e projeções das personagens, na nova retirada do grupo em razão da seca que se inicia novamente. A “conversa” se estabelece com a alternância de perspectiva entre ambos, começando com sinha Vitória, deslocando-se para Fabiano, até o momento em que há um ponto de convergência e de encontro das duas, entabulando uma interlocução sempre mediada pelo narrador:

Sinha Vitória fraquejou, uma ternura imensa encheu-lhe o coração. Reanimou-se, *tentou libertar-se dos pensamentos tristes e conversar com o marido por monossílabos*. Apesar de ter boa ponta de língua, sentia um aperto na garganta e não poderia explicar-se. Mas achava-se desamparada e miúda na solidão, necessitava um apoio, alguém que lhe desse coragem. (...) *Sinha Vitória precisava falar. Se ficasse calada, seria como um pé de mandacaru, secando, morrendo.* (RAMOS, 2014, p. 120, grifos nossos)

O sentimento de ternura de sinha Vitória a que se misturam a angústia e o desamparo causados pela incerteza e insegurança que os aguardam no novo périplo faz da fala elemento essencial para sua sobrevivência emocional: precisava falar porque, calada, se sentiria na iminência da morte. A urgência de proximidade e de fala de sinha Vitória afeta, por sua vez, Fabiano que, do seu ponto de vista, sempre atravessado por uma sabedoria prática da vida, “achou bom que sinha Vitória tivesse puxado conversa” (RAMOS, 2014, p.121) e que no fim “a conversa de sinha Vitória servira muito: haviam caminhado léguas quase sem sentir” (RAMOS, 2014, p.124). Para o vaqueiro, a conversação também era essencial, era um modo de se libertar dos pensamentos opressivos que o assolam: “*E a conversa recomeçou. (...) Continuou a tagarelar, agitando a cabeça para afugentar uma nuvem que, vista de perto, escondia o patrão, o soldado amarelo e a cachorra Baleia*” (RAMOS, 2014, p. 122, grifos nossos).

Do ponto de vista estrutural, a composição dessa parte não se diferencia do restante do livro, com a instância narrativa mediando e organizando a interlocução dos personagens. Como dissemos, trata-se de uma longa conversa dos dois, sem as palavras dos personagens. O discurso direto, propriamente, é sinalizado em apenas três casos⁹. No mais, a representação das falas se dá pelo indireto ou indireto livre.

Há não somente uma necessidade de aproximação e de acolhimento recíproco entre sinha Vitória e Fabiano, mas uma aproximação que se efetiva pela comunicação verbal e gestual dos personagens, e que emerge da urgência de uma situação-limite, angustiante e desesperadora, diante de um horizonte, a princípio, desconhecido e totalmente incerto em que novamente são colocados. Uma comunicação que se dá por trás da voz do narrador, com ela e muitas vezes a despeito dela¹⁰. Daí o efeito de uma conversa eclipsada, abafada, menos pela “aridez da linguagem sertaneja”, e mais em razão da posição estratégica do narrador diante da matéria rural.

⁹ Que são os seguintes: “– O mundo é grande” (RAMOS, 2014, p. 123); “– Vaquejar, opinou Fabiano” (RAMOS, 2014, p. 123); “– Tenho comido toicinho com mais cabelo, declarou Fabiano desafiando o céu, os espinhos e os urubus. /– Não é? murmurou sinha Vitória sem perguntar, apenas confirmando o que ele dizia.” (RAMOS, 2014, p. 127). O último é o único em que as vozes dos dois aparecem, propriamente, na forma de uma conversação, em pergunta e resposta.

¹⁰ Entre outros movimentos do narrador, também aqui ele frequentemente “corrige” para o leitor a perspectiva posta das coisas pelos personagens. É o caso, entre outros, do momento em que sinha Vitória começa a esmiuçar projetos de vida melhor, inconformada com a ideia de serem “sempre desgraçados, fugindo no mato como bichos” (RAMOS, 2014, p. 123). As palavras da mulher fazem Fabiano notar à sinha que “– O mundo é grande”. Ao que o narrador replica, na sequência: “Realmente para eles era bem pequeno, mas afirmavam que era grande – e marchavam meio confiados, meio inquietos” (RAMOS, 2014, p. 123).

De qualquer maneira, o que vale destacar é que a conversa entre sinha Vitória e Fabiano vai projetando novos rumos na vida da família. A fuga da seca iminente, o deslocamento necessário, a vida sofrida até então – tudo isso junto e misturado, associado ainda à urgência dos sobreviventes de imporem ânimo a si mesmos diante da jornada dura e incerta, leva os dois, aos poucos, a vislumbrarem uma vida diferente. Sinha Vitória é quem impulsiona esse horizonte de mudança para eles e também para os meninos: “Pouco a pouco uma vida nova, ainda confusa, se foi esboçando” (RAMOS, 2014, p. 127).

No ensaio “A presença do amor em *Vida secas*”, Luís Bueno faz observações importantes sobre a natureza dessa mudança e a sua relação com o ponto de vista do narrador:

E Fabiano vê as coisas, nesse momento, filtradas pela mudança, uma visão construída amorosamente em conjunto com sinhá Vitória: “Repetia docilmente as palavras de sinhá Vitória, as palavras que sinhá Vitória murmurava porque tinha confiança nele” (p. 196). E o narrador – que sempre evitou interferir – insistirá, voz da autoridade que é, em fechar dizendo como as coisas são, que a vida deles, mesmo que seu projeto vingue, pouco mudará. O pessimismo, portanto, é dele – e não do livro como um todo – porque pela primeira vez se insinua na mente daquelas pessoas um projeto maior do que o de simplesmente sobreviver. Um projeto nascido da experiência concreta de um amor constituído de coisas contraditórias entre as quais, agora, também se inclui a esperança. (BUENO, 2015, p. 150)

O comentário sinaliza que a mudança é construída amorosamente entre os dois¹¹, e que o sentimento de esperança dos personagens é desdito pelo ponto de vista, pessimista, do narrador, ainda que esse “sempre evitou intervir”. A mudança projeta a cidade como espaço da esperança, da “vida nova”, embora a noção de cidade apareça de forma difusa, vaga, incerta, para eles. O artigo de Luís Bueno se torna interessante, entre outras razões, porque demonstra, de fato, a quase nenhuma interferência do narrador *especificamente* no âmbito das relações afetivas entre os personagens. Curiosamente, a argumentação para o exame da *presença do amor* passa ao largo do ponto de vista do narrador, o que não é um problema do ensaio – e sugere dizer muito mais a respeito da natureza do próprio narrador. No que caberia a dúvida: seria essa uma posição de discrição respeitosa do narrador diante da vida dos pobres? Ou, ao contrário, se constituiria noutra espécie de

¹¹ Como deixa claro desde o título, o artigo destaca o âmbito familiar e suas relações de afeto como forte elemento que caracteriza o grupo familiar (o “estranho lirismo”), e sugere um certo percurso dessas relações ao longo do livro.

ponto cego, análogo ao modo como ele parece não entender a linguagem dos personagens?

De qualquer forma, ao fim do romance o narrador torna a intervir, “corrigindo” para o leitor aquilo que os personagens não conseguem ver. À visão de mudança esperançosa criada pelos personagens, percebida ou não pelo narrador intelectual, é contraposta a sua compreensão de que Fabiano, sinhá Vitória e os meninos são outros tantos retirantes que são e serão jogados nas grandes cidades. Como no caso de sua relação com Fabiano, embora num plano mais geral nesse final de história, o narrador se distancia e mesmo nega o horizonte de compreensão e de sentimentos dos personagens.

Referências bibliográficas

- BOSI, Alfredo. *Céu, inferno*. São Paulo: Ática, 1988.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Trad. Fiamá Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978,
- BUENO, Luís. A presença do amor em *Vidas secas*. *Teresa*, São Paulo, n. 16, p. 135-150, 2015. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/115420>>. Acesso em: 06 out. 2020.
- BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: UNICAMP, 2006
- CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: 34, 1992.
- GIL, Fernando Cerisara. *A matéria rural e a formação do romance brasileiro: configurações do romance rural*. Curitiba: Appris, 2020.
- MOURÃO, Rui. *Estruturas: ensaios sobre o romance de Graciliano Ramos*. Curitiba, UFPR, 2003.
- PACHECO, Ana Paula. Faulkner e Graciliano: pontos de vista impossíveis, In: BENJAMIN, Abdala Jr (org.). *Graciliano Ramos: muros sociais e aberturas artísticas*. Rio de Janeiro: Record, 2017.

PACHECO, Ana Paula. O vaqueiro e o procurador dos pobres: *Vidas secas*. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, n. 60, p. 34-55, abril, 2015. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/97690>>. Acesso em: 14 set. 2020.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. 124 ed. São Paulo: Record: 2014.

REIS, Zenir Campos. Tempos futuros. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, n. 35, p. 69-93, 1993.

Recebido em 15/11/2020

Aceito em 05/01/2021

ⁱ **Fernando Cerisara Gil** é Professor de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Paraná e pesquisador do CNPq. **E-mail:** fcgil61@gmail.com

ⁱⁱ **Caroline R. Dolinski Campos** é Graduada do curso de Letras da Universidade Federal do Paraná. **E-mail:** carolrdcampos@gmail.com