

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

ELIZABETE GERLÂNIA CARON SANDRINI

**ENTRELAÇAMENTO DE VOZES EM *VIDAS SECAS*
DE GRACILIANO RAMOS**

VITÓRIA
2012

ELIZABETE GERLÂNIA CARON SANDRINI

**ENTRELAÇAMENTO DE VOZES EM *VIDAS SECAS*
DE GRACILIANO RAMOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em Letras – do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Luis Eustáquio Soares.

VITÓRIA

2012

Dados Internacionais de Catalogação na publicação (CIP)
(Centro de Documentação do Programa de Pós-Graduação em Letras,
da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

S219e Sandrini, Elizabete Gerlânia Caron, 1970-
Entrelaçamento de vozes em Vidas secas de Graciliano Ramos / Elizabete Gerlânia Caron
Sandrini. – 2012.
158f.

Orientador: Luis Eustáquio Soares.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências
Humanas e Naturais.

1. Ramos, Graciliano, 1892-1953. Vidas secas – Crítica e interpretação. 2. Dialogismo. 3.
Polifonia. I. Soares, Luis Eustáquio. II. Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de
Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

ELIZABETE GERLÂNIA CARON SANDRINI

**ENTRELAÇAMENTO DE VOZES EM *VIDAS SECAS*
DE GRACILIANO RAMOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em Letras – do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em 13 de dezembro de 2012.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Luis Eustáquio Soares
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof.^a Dr.^a Julia Maria Costa de Almeida
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof. Dr. Anelito Pereira de Oliveira
Universidade Estadual de Montes Claros

Prof. Dr. Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof. Dr. Marcelo Chiaretto
Universidade Federal de Minas Gerais

Ao meu grande amor – Ataide Sandrini – companheiro incondicional em todos os momentos.

Aos tesouros que nos foram concedidos por Deus – Kamili e Pedro Henrique, razão da nossa existência, que souberam compreender do auge de sua adolescência e infância, respectivamente, a ausência da mãe em momentos tão importantes de suas vidas.

À Cacilda Cutini, doce mãe, que no vazio de longas e intermináveis noites, ao ritmo incessante de uma máquina de costura criou e educou, junto com papai, os seus cinco filhos, além de, pelo exemplo sofrido e silencioso, deixar-me o maior de todos os legados: acreditar sempre e superar os obstáculos.

À Cinthia Mara Cecatto e Claudinha Fachetti, muito mais que amigas, na verdade, irmãs. Socorro nos momentos mais sofridos dessa difícil, mas ao mesmo tempo doce caminhada.

AGRADECIMENTOS

A Deus, que em sua onipresença me conduziu pela mão, firmemente, concedendo-me força e coragem para nunca desistir.

À CAPES, pela bolsa concedida para concretização desta pesquisa.

Ao professor Luis Eustáquio – meu mestre orientador, poeta, doce, grande incentivador – pelo carinho, elogios, críticas, desprendimento, enfim, por tudo. Este trabalho não teria sido realizado sem seu entusiasmo e suas rizomáticas provocações.

À Rosa e a Cleres Cecato pela disponibilização do apartamento em Jardim da Penha para que eu pudesse me hospedar e cumprir parte desta jornada.

A Ronis Faria, amigo, companheiro de viagem e de parte deste meu percurso de mestrado.

À Luciene, pelas sábias palavras, na verdade, palavras santas, pelas orações, por acreditar em mim.

À Eliete, Luciete, Gildete e Angelo Miguel – irmãos amados, pelo amor fraternal, pela amizade, pelos conselhos nos momentos de maiores desesperos.

A toda minha família, que acreditou, apoiou e colaborou para que eu chegasse até aqui.

À Tereza Cristina, pelas inúmeras sessões e pelo apoio psicológico tão necessário para que essa longa caminhada tivesse um final feliz.

À Adriana Vieira pelas palavras de incentivo nos momentos de desespero.

Às minhas amigas Heloísa Rold, Marleide, Mônica e Solange que em uma linda (con) vivência de trabalho fizeram, a duras penas, o “Meni” crescer.

Ao Ataíde, a Pedro Henrique e à Kamili como um pedido de desculpas pela constante ausência – nas noites, nos finais de semana, nos feriados, tempo que deveria ser dedicado a eles e não foi – não puramente física, mas principalmente afetiva, devido a esses dois anos de extrema dedicação a um sonho – tão importante para mim.

Sem falsa modéstia, a mim também valoro a coragem e a ousadia de poder ter chegado até aqui, pois por inúmeras vezes pensei em desistir, abandonar tudo para poder respirar sem o peso da angústia que comprimia o meu peito e assim poder viver sem o medo, o desânimo, a falta de tempo para maior dedicação a esta pesquisa tão complexa e encantadora.

Por fim, agradeço ao “Mestre Graça” e à maravilhosa família que me apresentou: sinha Vitória, Fabiano, o menino mais velho, o menino mais novo, a cachorra Baleia e o papagaio. Com eles passei momentos de alegria, tristeza, angústia. Quanto pude dialogar e aprender, não somente ensinamentos acadêmicos, mas sim de vida, de mundo.

A Graciliano, os mais verdes ramos, melhor dizendo, ramificações da minha tão sonhada, tão desejada, tão esperada **vitória**.

Que a palavra escrita seja a corporificação
naturalmente necessária de um pensamento, e não o
invólucro socialmente aceitável de uma opinião.

Karl Kraus (1874-1936)

RESUMO

Tendo como *corpus* de investigação o romance *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, o presente trabalho tem o propósito de empreender uma reflexão crítico-analítica que procura mostrar como diferentes vozes sociais se contrapõem e dialogam no tecido polifônico dessa obra que é constituída basicamente por um monólogo interior. O objeto de estudo, a personagem Fabiano, tem seus pensamentos reproduzidos, de forma autêntica, pelo narrador que se pauta no discurso indireto livre para dar voz a esse ser quase “mudo”. Tendo-se isso em vista, por meio de uma análise que entrelaça os ensinamentos do teórico russo Mikhail Bakhtin acerca do romance polifônico e os da dupla francesa Gilles Deleuze e Félix Guattari sobre a teoria das multiplicidades, as relações dialógicas entre Fabiano e as demais vozes sociais do romance serão apresentadas.

Palavras-chave: Fabiano. Voz(es). Rizoma. Entrelaçamento. Relações dialógicas.

ABSTRACT

With the corpus of research the novel *Vidas Secas* (Barren Lives) of Graciliano Ramos, this paper aims to undertake a critical-analytical reflection that seeks to show how different voices and oppose social dialogue in this tissue polyphonic work which consists basically of a monologue interior. The object of study, the character Fabiano, his thoughts have reproduced authentically, which is guided by the narrator in free indirect discourse to give voice to this being almost "speechless". Taking up this in view, through an analysis that weaves the teachings of the Russian theorist Mikhail Bakhtin about the polyphonic novel and the French duo Gilles Deleuze and Félix Guattari on the theory of manifolds, relations dialogical between Fabiano and other social voices of the novel will be presented.

Keywords: Fabiano. Voice (s). Rhizome. Interlacing. Dialogical relations.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	111
1 A ARTE GRACILIÂNICA: TECENDO CONSIDERAÇÕES.....	24
1.1 Entre a palavra e a arte: na arte da palavra	24
2 VIDAS SECAS: UM ROMANCE, UMA ARENA POLIFÔNICA	36
2.1 Romance: o contato vivo com o inacabado	37
2.2 A existência dialógica.....	500
2.3 Polifonia: um corpo de ideias e desideias.....	55
3 À MANEIRA DE UM RIZOMA, AS MÚLTIPLAS RELAÇÕES DIALÓGICAS EM VIDAS SECAS: DA CONEXÃO AO ENTRELAÇAMENTO DE VOZES	65
3.1 Das ramificações à conexão	67
3.2 O rizomático pensamento de Fabiano	78
3.3 No <i>intermezzo</i> da arena: as vozes se apresentam entrelaçadas	889
3.3.1 <i>Fabiano: uma voz “menor”</i>	93
3.3.2 <i>Duas vozes, um diálogo: o mínimo de vida, o mínimo de existência</i>	107
3.3.3 <i>As vozes da palavra de ordem: a sentença de morte de Fabiano.....</i>	116
3.3.4 <i>A voz do poder: a forma exotópica de Fabiano rostificar a si próprio e ao outro</i>	129
COMO SE FOSSE POSSÍVEL CONCLUIR.....	146
REFERÊNCIAS.....	151

INTRODUÇÃO

Graciliano Ramos¹:

Falo somente com o que falo:
com as mesmas vinte palavras
girando ao redor do sol
que as limpa do que não é faca:

de toda uma crosta viscosa,
resto de janta abaianada,
que fica na lâmina cega
seu gosto da cicatriz clara.

Falo somente do que falo:
do seco e de suas paisagens,
Nordestes, debaixo de um sol
ali do mais quente vinagre:

Que reduz tudo ao espinhaço,
cresta o simplesmente folhagem,
folha prolixa, folharada,
onde possa esconder-se na fraude.

Falo somente por que falo:
Por quem existe nesses climas
condicionados pelo sol,
pelo gavião e outras rapinas:

e onde estão os solos inertes
de tantas condições caatinga
em que só cabe cultivar
o que é sinônimo da míngua.

Falo somente para quem falo:
quem padece sono de morto
e precisa um despertador
acre, como o sol sobre o olho:

que é quando o sol é estridente,
a contrapelo, imperioso,
e bate nas pálpebras como
se bate numa porta a socos.

Vidas Secas (1938) foi lido pela primeira vez, num momento em que, a autora deste trabalho, nada ou quase nada sabia do escritor alagoano Graciliano Ramos. Mas, havia, desde o primeiro contato com o romance, uma afinidade difícil de explicar. Tal

¹MELO NETO, João Cabral de. Graciliano Ramos. In: _____. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979. p. 56-58.

afinidade sofreu transformações e resultou nesta dissertação. Tendo isso em vista, entende-se ser necessário, para melhor situar o objeto de estudo – *Vidas Secas*, apresentar, primeiramente, um recorte da trajetória acadêmica da autora o que, em grande parte, justifica a escolha dessa obra.

Na década de 80 do século passado uma jovem estudante, leitora ingênua, teve seu primeiro encontro com Graciliano Ramos ao ser apresentada à intrigante história de uma miserável família de sertanejos. A leitura daquele romance, por algum motivo, a inquietou. Não sabia o porquê, mas a situação vivida por aqueles “infelizes” acompanhou-a por muito tempo marcando-a pelo encantamento, pela tristeza, pelos atalhos, pelas possibilidades. Nas infinitas entradas e saídas do texto outras e outras inquietações se apresentaram. Devido ao acaso, ou não, tempos mais tarde, durante um evento em homenagem ao mentor de Baleia a declamação do poema *Graciliano Ramos* trouxe à tona a resposta a todas aquelas antigas inquietações.

João Cabral de Melo Neto revelaria poeticamente para a inexperiente universitária, a cada verso, o mundo artístico-literário do “Velho Graça”. Na verdade, a voz em primeira pessoa dava a sensação do diálogo estabelecido. Não havia meios de se esquivar daquele forte entrelaçamento: o *eu* e o *outro*. Eram dois, em um diálogo que estava apenas começando. A arte a tocar, a atravessar, a desterritorializar² aquela estudante de Letras do lugar comum. Uma imensidão de novos pensamentos e novas perspectivas de leitura sobre o romance a florava-lhe, explicitando que quase nada conhecida da arte da palavra e também do seu país. Assim, *Vidas Secas* foi revisitado infinitas vezes. O porquê do desejo em ler e reler a obra era desconhecido. Ele apenas existia, e isso, naquele momento, bastava.

Em um processo de pensar outro, seguiu por linhas desconhecidas que não compreendia bem. Com o tempo, novos encontros, novas leituras, novos

² Em *O que é a filosofia?* o filósofo Gilles Deleuze e o psicanalista Félix Guattari inferem que o pensamento se faz no processo de desterritorialização. Pensar, para eles, é desterritorializar. Os teóricos utilizam a expressão para fazerem referência ao movimento criativo do pensamento que, para realizar algo novo, precisa abandonar o território existente. No entanto, a desterritorialização do pensamento vem sempre acompanhada de uma reterritorialização – construção de um novo território, uma vez que “[...] a desterritorialização absoluta não existe sem reterritorialização”. Assim, territorialização, desterritorialização e reterritorialização é um processo em conjunto, não são ações separadas umas das outras (DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2004. p. 131.).

ensinamentos. Num desses encontros o ensaio de Ítalo Calvino intitulado *Por que ler os clássicos* (2007). O escritor italiano foi quem deu a resposta à estudante, agora universitária, do porquê sentir tanta necessidade em manter viva a história do vaqueiro Fabiano em suas leituras. Uma das razões apontada por Calvino ajudou na compreensão. Ele deixava claro que uma obra, considerada clássica, a cada leitura fomenta novas e constantes leituras e, sob esse aspecto, caracteriza-se pelo seu forte teor de inesgotabilidade.

A inesgotabilidade da obra estava clara. Mas, havia um novo desafio: restava saber se *Vidas Secas* era um clássico da literatura. A resposta não tardou. Novamente o diálogo com Calvino referenciou que “Os clássicos são aqueles livros dos quais, em geral, se ouve dizer: ‘Estou relendo...’ e nunca ‘Estou lendo...’”³.

Pois, bem, aquele clássico da literatura constantemente relido tinha algo a mais para dizer, mas a interlocutora ainda não havia enxergado, ou melhor, ouvido o chamado para a pesquisa. Nas constantes releituras de *Vidas Secas*, muitas linhas se cruzaram e a fizeram pensar, pode-se dizer, um pensar deleuzeano: “Pensar é experimentar, mas a experimentação é sempre o que se está fazendo – o novo, o notável, o interessante que substituem a aparência de verdade e que são mais exigentes que ela”⁴.

Leitura-experimentação. Nessa experimentação, interpretações, estranhamentos, percepções, deslocamentos, oportunidade. Essa surgiu em 2010 – a seleção de Mestrado em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Como para todo estudioso da literatura, um sonho. No mundo onírico, um reencontro. Dentre os livros exigidos para análise, lá estava ele: *Vidas Secas*. A clássica obra do escritor alagoano, em sua inesgotabilidade temática, permitiu uma leitura mais apurada, mais madura, que fez brotar no subsolo do pensamento acadêmico uma voz questionadora que ecoava insistentemente: **como se dá o entrelaçamento de vozes em *Vidas Secas* de Graciliano Ramos?**

³ CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos?* Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das letras, 2007. p. 9.

⁴ DELEUZE; GUATARRI, 2004, p. 143.

Do questionamento surgiu o anteprojeto. Ele tomou forma e se transformou nesta dissertação de mestrado que tem por objetivo evidenciar o entrelaçamento de vozes presente no romance *Vidas Secas*. Antes, porém, dessas vozes se fazerem ouvir, foi imprescindível apreciar o diálogo emanado do poema dedicado ao mentor de Baleia, tão estigmatizado por sua segura habitual, e a obra *corpus* desta pesquisa.

Graciliano Ramos, envolto pela necessidade de evidenciar as condições caatinga onde só há lugar para o que é sinônimo de míngua, falou do universo seco e de suas paisagens Nordestes, com um mínimo de palavras. Com isso mapeou as inúmeras injustiças decalcadas sobre a imensa região ocre do país e, a exemplo de uma estridente luz, que ofusca para depois se deixar ver, por meio de sua personagem vaqueiro, quase muda, despertou aquele tocado por *Hipnos*⁵. Falando somente para quem falava, não deixou seu interlocutor permanecer em sono de morto, penetrou lhe na escura caverna mental e o permitiu enxergar que o sertão nordestino palmilhado pela família de Fabiano “[...] povoou-se e continua pobre, com trabalho precário e rudimentar e secas que fazem estragos imensos”⁶.

Munido com a mais poderosa arma – a palavra clara e objetiva, o mentor de *São Bernardo*, antes mesmo de se tornar escritor, lançava sobre os padecedores de sono morto, sua lucidez escritural. Foi ela a responsável pela revelação do literato: os relatórios escritos durante o seu mandato de prefeito em Palmeiras dos Índios. Devido à repercussão dos escritos, que davam ciência de suas ações enquanto gestor público ao então governador da época, um arguto editor desconfiou que aquele prefeito devesse ter algum livro escrito, engavetado, merecendo publicação. De fato tinha. Assim surgiu, tardiamente, como relatam seus críticos literários, em 1933, aos quarenta anos de idade, o escritor e em consequência a obra *Caetés*. Em seguida vieram *São Bernardo* (1934), *Angústia* (1936) e *Vidas Secas* (1938). Passada a fase dos romances, chegou a vez das obras memorialísticas, *Infância* (1945) e *Memórias do Cárcere* (1953). Em 1947 escreveu *Insônia*, um livro de contos. Em 1962, os livros de crônicas *Linhas Tortas* e *Viventes de Alagoas*. Dois

⁵ Na mitologia grega *Hipnos* é o deus do sono. Ele vivia num palácio construído dentro de uma grande caverna no oeste distante, onde o sol nunca alcançava.

⁶ RAMOS, Graciliano. *Viventes das Alagoas: quadros e costumes do Nordeste*. Rio de Janeiro: Record, 1983. p. 143.

livros de literatura infanto-juvenil, *A terra dos meninos pelados* (1939) e *Alexandre e outros heróis* (1962) e *Viagens* (1954).

Da obra do autor, o *corpus* escolhido para esta dissertação, foi, conforme já se sabe, *Vidas Secas*, saudado pela crítica literária especializada como obra-prima do escritor alagoano. O romance – premiado pela Fundação William Faulkner em 1962 como livro representativo da Literatura Brasileira Contemporânea, publicado em mais de dezenove países e transformado em filme⁷ – diferentemente dos seus antecedentes, não possui uma personagem escritor. Ambientado no sertão nordestino, *Vidas Secas* dá destaque para a realidade, os modos de ser e a condição de existência da família de Fabiano – sinha⁸ Vitória, o menino mais velho, o menino mais novo, a cachorra Baleia e o papagaio – que, ao migrar pela catinga⁹, por ocasião da seca, em busca de um lugar menos agreste para viver deixa explícito que

O romancista intuiu admiravelmente a condição subumana do caboclo sertanejo, [...] as suas reações devidas a reflexos condicionados por um sofrimento secular, por sua vez determinado pelas relações do homem com a própria paisagem e pela passividade ante os mais poderosos.¹⁰

Fabiano, um típico vaqueiro da região, protagonista de *Vidas Secas*, integra, junto com personagens de outros romances do escritor alagoano – Luís da Silva, Paulo Honório e tantas outras, a galeria das personagens mais importantes da obra desse romancista que fixou a região ocre do país, além dos aspectos da vida do homem. Assim, tendo em vista os vários campos de referência do texto, as várias entradas, procurou-se encontrar uma “chave de leitura” capaz de levar em consideração os múltiplos aspectos da obra, uma vez que o título *Vidas Secas* já fornece a chave para o que está em foco: a experiência-limite.

⁷ Em 1963, com base em *Vidas Secas*, Nelson Pereira dos Santos lançou o filme homônimo. A película foi a única obra cinematográfica brasileira indicada pelo *British Film Institute* como uma das trezentas e sessenta obras fundamentais de uma cinemateca. Além disso, em 1964, recebeu o prêmio do Festival de Cannes e foi indicado ao Palma de Ouro.

⁸ Em *Vidas secas: os desejos de Sinha Vitória*, Belmira Magalhães expõe que nas Alagoas a palavra *sinhá* é usada para mulheres da classe dominante, esposas dos proprietários de terra e *sinha* para as pobres, casadas e dignas de respeito. Mediante tal análise, infere que, por isso talvez, Graciliano Ramos tenha optado por sinha Vitória (MAGALHÃES, Belmira. *Vidas secas: os desejos de Sinha Vitória*. Curitiba: HD Livros, 2001. p. 120.).

⁹ Ao longo desta pesquisa, a fim de se manter o termo utilizado pelo escritor alagoano em sua obra, será utilizada a expressão “catyinga” e não “caatinga” ao se fazer referência, em certos momentos, ao sertão nordestino.

¹⁰ CANDIDO, Antonio; CASTELO, José Aderaldo. *A presença da literatura brasileira III – Modernismo*. 3. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1968. p. 295.

Essa experiência violenta Fabiano fazendo com que ele prove sua própria aniquilação e deflagre outras situações-limite, entre elas: o entrelaçamento de vozes. Considera-se tal entrelaçamento uma situação-limite pelo motivo de as personagens, semelhantes à natureza hostil que as circunda serem secas de palavra. Fabiano não é o narrador. Ele quase não fala, conforme já evidenciado. De que forma, então, haver vozes e mais, entrelaçamento delas? Graciliano Ramos ocupa o lugar do oprimido para falar por ele? Não. O “nordestino culto” deixa que o próprio marginalizado se exponha. Não pela voz articulada, mas pela da consciência. Esta, desestabilizadora de verdades únicas, é trazida à tona por intermédio do narrador em terceira pessoa. Fabiano é o excluído que, longe de ser a representação do sertanejo pitoresco e exótico tão evidenciado pela literatura romanesca brasileira, na de Graciliano Ramos se manifesta criticamente. Eis o argumento: a manifestação crítica do vaqueiro advinda de sua inquietação interior, do seu monólogo interior, onde vozes se fazem ouvir.

Objetivando-se, então, examinar as vozes presentes no discurso interior do vaqueiro, encontrou-se outra chave à luz das concepções teóricas do filósofo e pensador russo Mikhail Mikhailovitch Bakhtin (1895-1975) e da dupla francesa Gilles Deleuze (1925-1995) e Félix Guattari (1930-1992). Pode parecer estranho, num primeiro momento, tal escolha. Mas, tais teóricos, transdisciplinares, sempre fugindo da dicotomia, preocupados mais com a pluralidade do que com as diferenças foram o fio condutor para a visualização do mapa polifônico presente no romance. A eles juntaram-se as vozes de outros estudiosos. Para se trabalhar a teoria polifônica de Bakhtin as contribuições de Beth Brait, Cristovão Tezza, Diana da Luz Passos, Georg Lukács, entre outros, foram agregadas ao discurso desta pesquisa. De igual forma, Érika Kelmer Mathias e Sílvio Gallo, que versam sobre a teoria das multiplicidades de Deleuze e Guattari, fizeram coro para melhor fundamentar os argumentos apresentados.

Para consolidar ainda mais a análise acadêmica de *Vidas Secas*, além desses teóricos, outras inúmeras leituras e críticas literárias sobre o autor de *Memórias do cárcere* foram apreciadas. Assim, Alfredo Bosi, Álvaro Lins, Antonio Candido, José Onofre, Leônidas Câmara, Lúcia Helena, Rui Mourão, Sônia Brayner, Wander Mello

Miranda e tantos outros foram visitados. Muitas dissertações de mestrado e teses de doutorado lidas, respectivamente, como por exemplo, *Resistência para viver: as estratégias da condição humana a partir de Vidas secas, em seus horizontes de transcendência* de Hermide Menquini Braga; *Papel, penas e tintas: a memória da escrita em Graciliano Ramos* de Sérgio Antônio Silva; *A dor e a Náusea* de Luciana dos Santos Carvalho e *Graciliano Ramos: a crítica social como reflexão* de Sylmar Lannes El-Jaick.

De posse de todo esse aparato teórico, buscou-se, por meio de um levantamento minucioso, traçar linhas de contato que servissem de entrelaçamento ou ruptura entre as leituras realizadas. Mais do que eleger tais leituras, objetivou-se colocá-las em discussão, no contato direto das vozes autorais. Nesse contato, muitos embates surgiram e a tensão entre as vozes elencadas enriqueceram a análise e ratificaram as ramificações do pensamento que procurou compreender o entrelaçamento de vozes no romance.

Do diálogo estabelecido, para melhor condução do trabalho, dividiu-se esta pesquisa em três entradas, ou seja, em três capítulos: *A arte de Graciliano Ramos: tecendo considerações*, *Vidas Secas: uma romance, uma arena polifônica* e *À maneira de um rizoma, as múltiplas relações dialógicas em Vidas Secas: da conexão ao entrelaçamento de vozes*. Os capítulos apresentam subcapítulo/subcapítulos que versa/versam sobre particularidades apresentadas em cada uma das entradas. Seguindo pelos caminhos desta estrutura, trilharam-se linhas de pensamento que conduziram à reflexão e a possíveis respostas acerca do questionamento proposto.

No primeiro capítulo, então, buscou-se fazer uma análise da época vivida pelo autor alagoano. Assim, no subcapítulo *Entre a palavra e a arte: na arte da palavra* traçou-se um paralelo do forte elo do literato com a arte da palavra, evidenciando-se os percalços pelos quais passou o menino em seu momento de letramento e sua incursão pela vida letrada. Objetivou-se, dessa forma, mostrar que a arte da palavra graciliânica se efetivou no fazer literário por um ponto de vista mais crítico – contrário a toda uma tradição bacharelesca da literatura brasileira voltada essencialmente

para a retórica¹¹ – em que a realidade não se apresenta de maneira puramente objetiva, mas nas dores de suas personagens vincadas aos acontecimentos trágicos da existência. Mediante tal proposta, as concepções teóricas de Roland Barthes e sua *Aula* ajudaram a pesquisadora – entrelaçada às vozes de alguns críticos da literatura brasileira, como Luiz Alberto Brandão, Luis Bueno e Marisa Lajolo – justificar o fazer literário de Graciliano Ramos, edificador de uma literatura desvinculada do fascismo da linguagem o que lhe oportunizou elaborar uma obra fundamentalmente crítica, onde vozes sociais se fazem ouvir.

Conectando pontos, produzindo entrelaçamentos, no segundo capítulo fez-se referência à singularidade do romance referendado por este constituir-se não por uma mera voz autoral a ressoar uníssona no mapa textual, mas por um coro ora em consonância ora em dissonância, polemizando vozes entre si. Organizado em três subcapítulos, cada uma dessas três subdivisões, focou aspectos que subsidiaram o recorte dado ao capítulo. Nelas, argumentos foram explicitados para se comprovar ser a obra *Vidas Secas* um romance polifônico.

Dentro dessa perspectiva, analisou-se no item 2.1 *Romance: contato vivo com o inacabado* como ocorreu, de acordo com o pensamento bakhtiniano, a evolução desse gênero narrativo que até meados do século XVIII era considerado uma narrativa menor e quais as mudanças axiológico-temporais provocou nos grandes gêneros – epopeia e tragédia. Estes representavam o mundo épico, cíclico, pronto e acabado, portanto, fechado em um passado absoluto. Aquele, o contrário, o mundo em permanente contato com a zona da contemporaneidade. Nele encontra-se o homem envolto nos problemas do mundo, do tempo presente, inacabado e incerto, assim como o próprio homem. Esse foi o ponto: o inacabamento. Graciliano Ramos, em *Vidas Secas*, fala do homem de sua região, do tempo presente, do ser sofrido que para fugir da miséria e da opressão social se põe em marcha na busca por melhores condições. O escritor alagoano, diante de sua condição de intelectual comprometido com a realidade, com a história de seu país, sugere imagens

¹¹ Não se quer dizer com isso que a literatura voltada para a arte retórica é menos crítica. Ao contrário, objetiva-se, nesse contexto, explicitar que a retórica em Graciliano Ramos é a do seco, cujo humor cortante expressa uma vontade de justiça, sem objetivar convencer pela escrita adornada de adjetivos, mas pela palavra precisa.

humanas, personagens e histórias vivas e não meros percursos literários. Ele experimenta, transgride, confere à sua obra o sentido militante de uma missão social denunciadora dos contrastes sociais. Então, tanto a obra quanto a personagem, são inacabadas no sentido de não se fecharem para o mundo que é múltiplo, aberto, inconcluso. A incompletude vivenciada pela personagem faz com que viva constantemente se questionando sobre tudo, permitindo ao interlocutor da obra ouvir o ressoar das vozes existentes na narrativa.

Dando sequência à temática, no item 2.2 *A existência dialógica* pautou-se o pensamento bakhtiniano que interpreta o homem como ser histórico e social, uma vez que, esse entendimento interfere diretamente na compreensão do sujeito como um ser constituído no ininterrupto fluxo da linguagem. Para tanto, é preciso uma relação de alteridade em que o *eu* se constitua por meio do reconhecimento do *tu*. Porém, essa relação se edifica no sentido de posições sociais e não no sentido de diálogo face a face. Aí está a existência dialógica de que fala Bakhtin e que favoreceu a argumentação da pesquisadora no que tangia ao discurso de Fabiano – classificado por muitos críticos literários como desprovido de voz. Essa personagem, ao contrário do que se possa supor, estabelece uma profícua relação entre o *eu-tu*, configurando-se um ativo participante do diálogo entre discursos que se apresenta no romance *Vidas Secas*. Restava saber se a voz da personagem, entrelaçada às demais do diálogo, se fazia ou não ouvir.

Outra discussão, então, aflorou no segundo capítulo e, no item 2.3 *Polifonia: um corpo de vozes, de ideias e desideias*, o mote focou a questão da obra literária que abarca uma infinidade de vozes. Novamente, Bakhtin foi fio condutor para se analisar a obra literária de Graciliano Ramos. A fim de comprovar ser *Vidas Secas* uma obra dialógica polifônica, imbricou-se pelo estudo bakhtiniano acerca da análise da obra de Fiodor Dostoiévski, considerado pelo teórico o criador do romance polifônico – evidenciador de um coro de vozes imiscíveis – oposto ao monofônico – evidenciador da voz autoritária e absoluta do autor.

Considerações sobre polifonia e monofonia foram elencadas para melhor compreensão do que vem a ser um romance dialógico monofônico e um romance dialógico polifônico. As obras *Infância* e *Vidas Secas*, do escritor brasileiro foco

desta pesquisa, foram tomadas para exemplificação desses dois tipos de romance. Com isso, foi constatado, nessa discussão, que, mesmo sem agradar da comparação com o escritor russo, o escritor nordestino, a exemplo de Dostoiévski, edificou em *Vidas Secas* uma obra dialógica polifônica.

Nesse sentido, tal obra se caracteriza pela presença de vários discursos postos em diálogo em que, dentre eles, emerge com muita intensidade, frequência e denúncia a voz do outro desprovido de voz em termos sociais, políticos e literários. O outro, na ficção graciliânica em questão, é Fabiano – representante das feições coletivas brasileiras de extratos sociais marginalizados pela miséria e pela exploração econômica e social. Ele não é mero veículo da voz autoral detentora da autoridade absoluta em relação ao universo ficcional, pois fala por si, é autônomo, independente da voz do autor, que aqui, é mais uma em meio às demais.

Por essa lógica, no terceiro capítulo a obra *Vidas Secas* passou a ser analisada. Antes, porém, de se iniciar as considerações acerca do romance, fez-se conexão com outro conceito, o de rizoma, apresentado pelos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari. Os teóricos apresentam uma proposta de construção do pensamento onde não há hierarquização tampouco um centro de poder para o qual o pensamento deve convergir. Assim, estabelecem para o pensamento o modelo do rizoma – uma estrutura de forma fascicular constituída por linhas que podem ser conectadas a qualquer outra e assim entrelaçadas. Essa base teórica auxiliou na fundamentação do entendimento de como se processa o entrelaçamento de vozes sociais em *Vidas Secas*. Por esse motivo o capítulo foi intitulado *À maneira de um rizoma, as múltiplas relações dialógicas em Vidas Secas: da conexão ao entrelaçamento de vozes*.

Assim, a primeira discussão estabelecida foi acerca da estrutura de *Vidas Secas*, que, no entender desta pesquisa, assemelha-se a um rizoma. As vozes de muitos críticos literários, que versaram sobre a estrutura da narrativa graciliânica em pauta, foram ouvidas. Entre elas, a de Álvaro Lins, Antonio Candido, Heloisa Starling, Leônidas Câmara, Lúcia Miguel Pereira, Luís Bueno, Rubem Braga, Vicente de Ataíde e Wander Melo Miranda. Algumas dessas vozes ressoaram em consonância com a proposta rizomática, outras não. A polêmica estabelecida entre as vozes postas em discussão auxiliaram apontar o porquê de se afirmar ser o romance *Vidas*

Secas – Das ramificações à conexão (nome do subcapítulo) – um rizoma e não um aglomerado de contos independentes.

Se a estrutura do romance se assemelha a um rizoma, o mesmo pode ser dito em relação ao pensamento de Fabiano. Para essa afirmação, houve explicações plausíveis. Assim, em *O pensamento rizomático de Fabiano* apresentaram-se subsídios para, primeiramente, comprovar que o vaqueiro é dotado de consciência. Depois, para analisar como se efetiva o pensamento do marido de sinha Vitória mediante os seis princípios do rizoma de Deleuze e Guattari e do dialogismo bakhtiniano.

De posse desse entendimento, passou-se para o recorte dado a este estudo: o entrelaçamento de vozes. Para tanto, no item 3.3 *No intermezzo da arena: as vozes se apresentam entrelaçadas* quatro subitens foram elaborados – *Fabiano: uma voz menor*, *Duas vozes, um diálogo: o mínimo de vida, o mínimo de existência*; *As vozes da palavra de ordem: a sentença de morte de Fabiano* e *A voz do poder: a forma exotópica de Fabiano rostificar a si próprio e ao outro*. Neles foram evidenciadas as vozes da sabedoria, da palavra de ordem, do poder, da tradição e a ressonância delas na consciência do vaqueiro. Tais vozes, absorvidas pelo matuto e dotadas, por ele, de novo tom, de novo acento, tornaram-se reveladoras da crítica social praticada por Graciliano Ramos em seu discurso literário. Crítica ao momento histórico vivido em que o processo de modernização adentrava ao país de costas para o sertão nordestino onde, segundo Belmira Magalhães¹², o poder das antigas oligarquias da República Velha prevaleceu oportunizando, no meio rural, o predomínio do coronelismo.

Graciliano Ramos, para discutir o problema do atraso da nação e do Nordeste que não acompanhou o desenvolvimento do capitalismo, recorreu ao outro de classe e deu vida, na ficção, a sua personagem Fabiano. Exposto aos mandos e desmandos do patrão e do governo o vaqueiro cumpre as regras institucionalizadas, mas não de forma passiva. No íntimo de seus pensamentos, em meio ao silêncio ensurdecido da narrativa, explicita a profundidade da tragédia vivenciada, pois não só denuncia,

¹² MAGALHÃES, 2001, p. 50.

questiona o capitalismo violento e agressivo que devora o sertanejo já tão maltratado pela seca e pelo homem.

Para melhor traduzir a angústia de Fabiano pela palavra não dita, estabeleceu-se um paralelo entre literatura menor e, guardadas as devidas proporções, a “voz menor” de Fabiano, pois ao contrário do que se costuma ouvir, a fala do vaqueiro não é deficiente. Ela é altamente eficiente, só não se enquadra dentro das normas de uma língua que ignora as potencialidades existentes na linguagem. Assim, Fabiano busca linhas de fuga e, dentro da língua maior, adquire uma voz menor, voltada para seu interior, evidenciadora da voz do oprimido, do fracassado, do sertanejo, do outro de classe. Mas, para se fazer ouvir, a voz menor de Fabiano se entrelaça à do narrador – um procurador – que abre um espaço para o diálogo. Dessa relação, uma vez que o narrador se pauta pelo discurso indireto livre, muitas vezes não se tem como precisar de quem é a voz que fala. Por isso, as vozes dos dois se constroem, ora por consonância ora por dissonância revelando a revolta da personagem marginalizada, a consciência crítica do literato alagoano e as demais vozes sociais presentes no romance.

No que tange às demais vozes sociais, a voz da palavra de ordem e a forma como incute a sentença de morte no homem explorado, é posta a nu também pela perspectiva da personagem. O causador da sentença de morte do vaqueiro é o modelo socioeconômico, vincado ao capitalismo. No conjunto de relações sociais, ordenado pela dialética da opressão, que se configura entre os proprietários de terra, os representantes do governo e os homens pobres submissos ao latifúndio, a vida nua se apresenta revelando o perene estado de exceção em que vive. As questões sociais, políticas e econômicas evidenciadas pelas vozes que se entrelaçam, nesse subcapítulo, são um instrumento de denúncia das profundas disparidades sociais que intermediaram as interrelações entre homem-meio-sociedade neste espaço – profícua fonte de comprometimento ético e político do autor alagoano.

Com base nessas proposições, dentre os múltiplos aspectos de uma realidade social injusta, com o olhar do outro se pôde entrelaçar à voz do poder a exotopia bakhtiniana e a rostidade de Deleuze e Guattari e assim, no último subcapítulo de

No intermezzo da arena: as vozes se apresentam entrelaçadas, trazer à tona a força política existente no diálogo, no confronto de vozes de Fabiano com os discursos sociais que permeiam sua existência. No encontro com o soldado amarelo, por estar na catanga, seu território, Fabiano assumiu a voz do poder. Num momento de profunda reflexão, a consciência crítica da personagem questionou o poder do Estado. Devido ao diálogo travado com a voz do poder, nesse momento de tomada de consciência o vaqueiro vai progressivamente abrindo ao olhar do leitor o porquê dele assumir tantos devires, tantos rostos. A potência animalésca e os rostos surgem como linha de fuga – resistência e denúncia a tudo o que o homem espoliado sofre em meio a um contexto de exploração desumanizador – e possibilita ao leitor ter uma visão, também crítica, da arena político-social em que se encontrava o país, saber qual o rosto assumido pela voz do poder e quais os pelo oprimido e compreender ao término do embate das personagens o porquê da decisão do vaqueiro. Enfim, o enfrentamento proporcionado pelo encontro das personagens Fabiano e o representante do Estado, não visa a luta física, mas o embate crítico, desenvolvido nos subterrâneos da mente do vaqueiro e alicerçados pela consciência que, mesmo tendo o corpo submisso aos desmandos do poder, é plena de seus direitos e luta em silêncio provocando um ensurdecido grito de protesto que, entrelaçado a tantas outras vozes, ecoa em cada um dos capítulos de *Vidas Secas*.

Com a certeza da potencialidade inesgotável de *Vidas Secas*, em *Como se fosse possível concluir* o resultado da análise foi exposto, mas não se apresentou um ponto final. Por mais que se tenha procurado respostas para o questionamento de como se dá o entrelaçamento de vozes nesse romance, a cada descoberta, um novo enlace de vozes se fazia ouvir. Assim, graças ao inacabamento do homem Graciliano e de sua contundente forma de narrar, de questionar, de interpretar, de ficcionalizar seu tempo, sua sociedade, faz da arte um fenômeno cuja linguagem não se fecha em si mesma. Por transgredir, apresentar uma obra aberta, com personagens também abertas, permite ao interlocutor se enredar por muitas linhas de pensamentos e fazer rizoma com as vozes ouvidas. Estando entrelaçado, basta tecer. Teceu-se, então, esta dissertação.

1 A ARTE GRACILIÂNICA: TECENDO CONSIDERAÇÕES

1.1 Entre a palavra e a arte: na arte da palavra

A multiplicidade das significações é o índice que faz de uma palavra uma palavra.¹³

No contexto do processo de letramento do escritor alagoano Graciliano Ramos, iniciado pelo pai Sebastião Ramos¹⁴ e regado por muitos golpes de palmatória, lágrimas e letras dispersas, insere-se o “conselho sisudo” da Cartilha do Barão de Macaúbas¹⁵: “Fala pouco e bem e ter-te-ão por alguém”¹⁶. Imposta como lição, a mesóclise do provérbio, desconhecida pelo menino, adquiriu nova significação. Este foi o índice que “fez de uma palavra uma palavra” intrigante: “Terteão”. No livro *Infância*, o menino protagonista, na ânsia da descoberta, com o intuito de ter confirmada sua desconfiança, questiona a irmã Mocinha sobre a significação da palavra:

Gaguejei sílabas um mês. [...] Eu não lia direito, mas arfando penosamente, conseguia mastigar os conselhos sisudos: ‘A preguiça é a chave da pobreza. Quem não ouve conselhos raras vezes acerta. Fala pouco e bem: ter-te-ão por alguém’.
Esse Terteão para mim era um homem [...].
– Mocinha, quem é Terteão?
Mocinha estranhou a pergunta. Não havia pensado que Terteão fosse homem. Talvez fosse [...].
Confessou honestamente que não conhecia Terteão. E eu fiquei triste. [...] Quem era Terteão? [...] Iria o professor mandar-me explicar Terteão e a chave?¹⁷

¹³ BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch; VOLOCHINOV, V. N. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2006. p. 130.

¹⁴ Clara Ramos em *Mestre Graciliano: confirmação humana de uma obra* relata que “Graciliano Ramos faz, aos cinco anos, os primeiros exercícios de leitura. [...] O pai, que atrai a criança para os mistérios do livro não tem a chamada vocação didática.” Devido a essa falta vocacional o menino resistiu e o resultado de tudo isso foi, como o próprio narrador de *Infância* relatou, “um desastre.” (RAMOS, Clara. *Mestre Graciliano: confirmação humana de uma obra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979. p. 28-29.).

¹⁵ O baiano Abílio César Borges trocou a carreira de médico pela de professor e durante trinta e cinco anos publicou livros didáticos. O título de nobreza – Barão de Macaúbas – lhe foi outorgado por Pedro II devido ao reconhecimento como grande pedagogo e reformador do ensino no Brasil. Apesar disso, Graciliano Ramos, no livro *Infância* deixa claro sua antipatia pelo terceiro livro – Barão de Macaúbas, que lhe fora imposto como lição. Segundo o alagoano, o grosso volume, só ensinava artificialidades.

¹⁶ RAMOS, Graciliano. *Infância*. 34. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 99.

¹⁷ *Ibid.*, p. 99.

A incompreensível mesóclise e a metáfora da chave apresentadas ao menino, nascido nos idos de 27 de outubro de 1892, no momento de sua alfabetização, apesar de lhe ter causado profunda tristeza, por mais estranho que possa parecer, também lhe serviu de grande lição: a linguagem rebuscada, artificial e difícil, tão presente em sua cartilha, aumentou-lhe o repúdio por aqueles escritos que impossibilitavam a clareza imprescindível à literatura. Isso o motivou a subverter o ensinamento sisudo: “Quem não ouve conselhos raras vezes acerta.” Ao não ouvir, ou melhor, não seguir os “bons conselhos” impostos pelas primeiras letras, aguçou sua capacidade de reflexão e antecipou o tipo de literatura e escritura que, certamente, não praticaria – a artificialização do relato em nome da erudição.

A experiência infantil envolta de opressão física e psicológica torna-se reveladora de fraturas, mas, ao mesmo tempo, possibilita a Graciliano Ramos a percepção de si e do mundo. A cabra-cega¹⁸, apelido que lhe fora dado pela mãe, sentia-se um estranho no universo das letras e no familiar. Nutria um profundo sentimento de dissonância com o mundo que o cercava. Essa estranha sensação o obrigou a buscar um lugar onde pudesse se abrigar. Onde procurou viver? Em que lugar encontrou refúgio? Onde fez morada? Por mais paradoxal que possa parecer, a resposta é única: na palavra. Impossibilitado que estava de ser integrante do mundo real, optou pelo que o poema *Procura da Poesia*, de Drummond, sugere:

[...]
 Chega mais perto e contempla as palavras.
 Cada uma
 Tem mil faces secretas sobre a face neutra
 E te pergunta, sem interesse pela resposta,
 Pobre ou terrível, que lhe deres:
 Trouxeste a chave?¹⁹

Essa chave Graciliano trazia junto de si há muito tempo – o desejo pela descoberta. Com ela, abriu a passagem e transpôs o umbral²⁰. Nesse caso, o de “uma pequena

¹⁸ Em *Infância*, no capítulo Cegueira, Graciliano Ramos descreve os momentos de agonia vividos em meio a uma interminável treva em consequência de uma oftalmia adquirida, repentinamente, quando criança. Esse fato marcou fortemente a vida do autor que, ao invés de receber, por parte da mãe, a atenção necessária, recebia sim apelidos pejorativos, como cabra-cega.

¹⁹ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. p. 118.

²⁰ Em *O livro de ouro da mitologia* encontra-se a mitológica história de Baucis e Filemôn, um casal de anciãos. Eles recebem a visita de dois deuses – Júpiter e Mercúrio – que para adentrarem à humilde casa precisam transpor uma pequena porta. Dentro de casa, um banquete sacia a fome das divindades que agradecidas tornam o casal guardiões eternos de seu templo. (BULFINCH,

porta” que fazia fronteira entre um e outro mundo do alagoano: o real e o fictício. Essa “[...] fronteira se torna o lugar a partir do qual *algo começa a se fazer presente*”²¹: o mundo das letras. No banquete servido, o menino delicia-se com a arte da palavra que passou a ser seu refúgio. Envolvendo-se nas mais diversas e enriquecedoras leituras, apreendeu a linguagem e ampliou seus horizontes com a arte. Wander Melo Miranda em seu artigo *Infância: o valor enorme das palavras* (2004) observou que:

A antipatia inicial em relação às letras e aos livros é pouco a pouco vencida; o menino toma gosto pela leitura – refúgio e consolo da rejeição que sofre. Primeiro, mediante os livros emprestados da biblioteca do tabelião Jerônimo Barreto: folhetins de capa e espada, Júlio Verne, Joaquim Manoel de Macedo, José de Alencar. Depois, pelas obras naturalistas que lhe indica o literato, professor e agente dos Correios, Mário Venâncio. [...] O menino vai, então, além dos insossos compêndios escolares; esgota a biblioteca de Jerônimo Barreto em busca de ‘aventuras, justiça, amor, vinganças’, aceita a orientação generosa de Mário Venâncio, que amplia seus horizontes como leitor.²²

A fratura e a vida na fronteira, vivenciada pelo pequeno alagoano, supõem uma dor constitutiva que urge ser minimizada. Para atenuá-la a experiência artística irrompe. Assim, conhecer a trajetória do escritor nordestino implica reconhecer seu mérito na lida com as palavras, pois apesar de todas as intempéries protagonizadas em sua meninice, fez delas um grito que oportunizou o seu aprofundamento nas questões mais recônditas da existência. Foram as experiências vivenciadas que o prepararam para ser o eterno guardião da arte da palavra, o pensador arguto que com um alto grau de sensibilidade narrou detalhes invisíveis para outros que compartilhavam de sua aptidão. Ao fim e ao cabo, o refúgio na arte não o escondeu, revelou-o um escritor.

Essa revelação traz à tona um escritor que costuma abordar o fazer literário, de um ponto de vista mais crítico. Para Graciliano Ramos, os vocábulos adquirem contornos claros, objetivos, sem os adereços que o enfeitam, sem o disfarce do falso ouro. A força dessa percepção ratifica-se pela metáfora da lavadeira, em que o próprio Graciliano Ramos expõe a maneira como lida com a palavra:

Thomas. *O livro de ouro da mitologia: (a idade da fábula): histórias de deuses e heróis*. Tradução de David Jardim Júnior. 26. ed. Rio de Janeiro, 2002. p. 59.).

²¹ BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila et alii. Belo Horizonte. Ed. UFMG, 2005. p. 24.

²² MIRANDA, Wander Melo. *Graciliano Ramos*. São Paulo: Publifolha, 2004. p. 55-56.

Deve-se escrever da mesma maneira como as lavadeiras lá de Alagoas fazem seu ofício. Elas começam com uma primeira lavada, molham a roupa suja na beira da lagoa ou do riacho, torcem o pano, molham-no novamente, voltam a torcer. Colocam o anil, ensaboam e trocem uma, duas vezes. Depois enxáguam, dão mais uma molhada, agora jogando a água com a mão. Batem o pano na laje ou na pedra limpa, e dão mais uma torcida e mais outra, torcem até não pingar do pano uma só gota. Somente depois de feito tudo isso é que elas penduram a roupa lavada na corda ou no varal, para secar. Pois quem se mete a escrever devia fazer a mesma coisa. A palavra não foi feita para enfeitar, brilhar como ouro falso; a palavra foi feita para dizer.²³

Em consequência dessa força exercida pela palavra, irrompe em seu texto um estilo seco e enxuto que busca pela concisão que, “[...] fundamentalmente, [...] contrariava toda uma tradição bacharelesca da literatura brasileira. Havia uma recusa à retórica, à palavra consoladora, ao discurso como uma bela colcha a encobrir uma cama desarrumada”²⁴. Como uma linha que percorre os seus escritos, a abordagem do tratamento dispensado à língua e o ato de modelar a palavra tornaram-se forças propulsoras que contribuíram para a elaboração progressiva e consciente de um projeto literário próprio.

Escrevendo em linguagem direta, desprovida de adjetivos, expressou-se contra o desolamento ao qual o povo da região ocre do país estava condicionado e deu voz ao ser oprimido. Mas, para isso, não fez uso de uma arte estética beletrista, cultivada por uma academia que primava pela beleza do texto, exercitada nas auroras do século passado e sim de uma literatura que ultrapassou a superfície rasa utilizada como parâmetro entre os que se denominavam escritores.

Como instrumento de tomada de consciência, de transformação, de superação, sua literatura combatia de alguma forma as injustiças humanas de um Brasil totalmente contraditório, onde imperou/impera uma realidade desigual e injusta. Arte esta, impregnada de uma visão crítica, de um autor incomodado com a dominação da elite, cega diante das questões que estão além do ganho econômico e político. Com isso, a conhecida fórmula horaciana representada pelo dualismo *dulce et utile*²⁵,

²³ RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 60. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004. Contracapa.

²⁴ ONOFRE, José. Literatura e resistência. *Revista Bravo*, São Paulo, ano 6, n. 66, p. 24-29, mar. 2003.

²⁵ Os teóricos Wellek e Warren ao discorrerem sobre a função da literatura ser a arte pela arte falam a respeito dessa dualidade horaciana (Cf. WELLEK, René; WARREN, Autin. *Teoria da literatura*.

propondo à arte literária ser “útil e agradável” apresenta-se demasiadamente imprópria para Graciliano Ramos que, dirigindo-se ao seu interlocutor, previne-o: “[...] não desejo ser-te agradável; prefiro ser-te útil”²⁶.

Nesse contexto de inovação estética assumida, vem à tona a essência de um autor que se difere por considerar engessada a arte com sua forma inspirada em moldes. No texto *O romance de Jorge Amado, crônica de Linhas Tortas* (2005), o autor relata sobre essa arte explicitando a problemática situação da época no âmbito da produção literária nacional. Para o literato,

Há uma literatura antipática e insincera que só usa expressões corretas, só se ocupa das coisas agradáveis, não se molha em dias de inverno e por isso ignora que há pessoas que não podem comprar capas de borracha. Quando a chuva aparece, essa literatura fica em casa, bem aquecida, com as portas fechadas. E se é obrigada a sair, embrulha-se, enrola o pescoço e levanta os olhos, para não ver a lama nos sapatos. Acha que tudo está direito, que o Brasil é um mundo que somos felizes. Está claro que ela não sabe em que consiste esta felicidade, mas contenta-se com afirmações e ufana-se do seu país. Foi ela que, em horas de amargura, receitou o sorriso como excelente remédio para a crise. Meteu a caneta nas mãos de poetas da Academia e compôs hinos patrióticos: brigou com estrangeiros que disseram cobras e lagartos dessa região abençoada; inspirou a estadistas discursos cheios de inflamações, e antigamente redigiu odes bastante ordinárias [...]. Essa literatura é exercida por cidadãos gordos, banqueiros, acionistas, comerciantes, proprietários, indivíduos que não acham que os outros tenham motivos para estar descontentes.²⁷

Para Graciliano Ramos, a literatura representou um compromisso com a vida, tendo a mesma valoração da carne e do sangue do próprio ser que escreve, pois para ele “Arte é sangue, é carne. Além disso não há nada. As nossas personagens são pedaços de nós mesmos, só podemos expor o que somos”²⁸. Ela – a literatura – deve descrever, não uma realidade puramente objetiva, mas apresentá-la nas dores ordinárias de suas personagens cujas reações são percebidas mediante os acontecimentos trágicos da existência. E esse não era o compromisso assumido pelos escritores alvos de sua crítica. Estes, pertencentes à elite econômica – “cidadãos gordos, banqueiros, acionistas, comerciantes, proprietários”, transformada em elite intelectual, eram incapazes de absorver a multiplicidade de aspectos do

Trad. José Palla e Carmo. 2. ed. Lisboa: Publicações Europa América, 1983.). Para Welck e Warren (1983, p. 37) a palavra “Útil é equivalente a não perda de tempo e não uma forma de passar o tempo: é qualquer coisa que merece que se lhe dedique atenção séria.”

²⁶ RAMOS, Graciliano. *Linhas Tortas*. 21. ed. São Paulo: Martins, 2005. p. 72.

²⁷ Ibid., p. 94.

²⁸ RAMOS, Graciliano. *Cartas*. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 1992. p. 157.

amplo processo social. Preocupados mais com a retórica do que com a vida das pessoas, edificavam suas narrativas a partir de “[...] uma visão lúdica da realidade”²⁹.

Os inimigos da vida torcem o nariz e fecham os olhos diante da narrativa crua, da expressão áspera. Querem que fabrique nos romances um mundo diferente deste, uma confusa humanidade só de almas, cheias de sofrimentos atrapalhados que o leitor comum não entende. Põem essas almas longe da terra, soltas no espaço. Um espiritismo literário excelente como tapeação. Não admitem as dores ordinárias, que sentimos por as encontrarmos em toda a parte, em nós e fora de nós. A miséria é incômoda. Não toquemos em monturos.³⁰

Com tal concepção, Graciliano Ramos, evidencia seu repúdio aos que não se permitem tratar o mundo por intermédio de uma subjetividade alargada e permeada pelos problemas sociais de todo o momento vivido. Astrojildo Pereira em *A propósito de Vidas Secas* relata o motivo pelo qual “os inimigos da vida torcem o nariz e fecham os olhos diante da narrativa crua” do escritor alagoano. Para o crítico, os que só enxergam a desgraça humana em tudo – impossibilitados que estão de perceber o mundo como ele é, devido à miopia crítica que os assola – atribuem-na à visão de mundo do homem Graciliano.

Há quem acuse os nossos romancistas tipo Graciliano de só verem e saberem contar as misérias e desgraças do povo do Nordeste – o que, para os acusadores vem a ser uma limitação, uma diminuição e até uma falsificação de não sabemos que sublimes preceitos da arte de fazer romances [...] Demais de injusta, semelhante acusação a meu ver peca pela insensatez e pelo pedantismo. Como exigir dos romancistas nordestinos que se alheiem, nas suas obras, ao sofrimento infinito do povo em cujo meio nasceram, viveram e sofreram também? O problema da miséria é o mais importante, o mais urgente, o mais inadiável dos problemas que reclamam solução neste país. Fingir desconhecê-lo é hipocrisia: desinteressar-se dele é cumplicidade.³¹

E acrescenta:

O romance de Graciliano Ramos é romance de um escritor que não pertence ao número daqueles que não querem ver a miséria e só por isso negam a sua existência ou, quando não podem de todo negá-la, entendem desdenhosamente que ela não constitui um tema digno de transposição literária.³²

²⁹ MOURÃO, Rui. *Vidas Secas*. In: _____. *Estruturas: ensaios sobre o romance de Graciliano Ramos*. Belo Horizonte: Tendência, 1969. p. 177.

³⁰ RAMOS, 2005, p. 142.

³¹ PEREIRA, Astrojildo. *A propósito de Vida Secas: interpretações*. Rio: Casa do estudante do Brasil, 1944. p. 152-153.

³² *Ibid.*, p. 153.

Assim, o projeto artístico-literário do autor de *São Bernardo* “[...] abrindo novos caminhos para a representação literária”³³ caminha na contramão dessa literatura reconfortante. Buscando expor as mazelas sociais, por meio da arte da palavra e da análise que determina o destino problemático do indivíduo, acabou por produzir “[...] uma literatura nova [...]”³⁴, útil.

As análises até aqui descritas, então, expõem a coerência e a importância do legado do escritor Graciliano Ramos como matéria-prima para uma pesquisa acadêmica. Intercalando arte e vida sobressai, além do seu talento, o esforço de concretizar no nível da arte os aspectos verdadeiramente importantes que sua particular e aguda visão de mundo proporcionou. Em torno desses pareceres alicerçou-se a base de uma obra que ampliou, por meio da palavra, os efeitos do texto. Mais do que enredo, Graciliano Ramos potencializou a arte resignificando a prática literária, pois

[...] elimina tudo que não seja do homem, da miséria, da condição trágica, de um fatalismo cruel [...] Tudo nele se concentra no que é homem, no que é a tragédia do ser homem [...] Ele criou uma galeria que é a mais dolorosa de nosso romance. Os homens e as mulheres, até os bichos que ele cria, são criaturas que carregam a vida como o maior castigo.³⁵

Dessa forma vanguardista o mentor de Fabiano insere-se no campo das letras. Luis Bueno contribui para essa reflexão quando afirma que

É dessa maneira que Graciliano se coloca, desde sua estreia, como o mais importante romancista da década, ao mergulhar nos problemas sociais e psicológicos sem fazer média com as críticas de seus próprios amigos nem abdicar de uma posição política que sempre estivera muito clara [...]”³⁶.

A década a que se refere o crítico Luis Bueno foi permeada por acontecimentos históricos como a Revolução de 1930, A Revolução Constitucionalista de 1932, a Intentona Comunista de 1935, a implantação do Estado Novo em 1937 e a eclosão da 2ª Guerra Mundial em 1939. É nesse período, vislumbrado como momento fundamental de transformações políticas e sociais na história brasileira, que nasce

³³ MIRANDA, 2004, p. 12.

³⁴ Ibid., p. 12.

³⁵ REGO, José Lins. O mestre Graciliano. In: HOMENAGEM a Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Alba, 1943. p. 89.

³⁶ BUENO, Luis. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp, 2006. p. 243.

oficialmente o escritor Graciliano Ramos, pois o “[...] caminho que buscava desde os 13 anos, quando publicava poemas em jornais próximos a Quebrangulo, cidade onde nasceu”³⁷, só se concretiza vinte e sete anos depois, em 1933, com *Caetés*. A única função literária do alagoano, até então, eram publicações de textos esparsos na imprensa, mas de profunda visão crítica.

A visão crítica acerca da literatura manifestada pela linguagem transgressiva do “nordestino culto” ultrapassou as fronteiras de compreensão de muitos que viveram seu contexto. Mas, ao mesmo tempo, serviu de estímulo para os que buscaram entender a arte como algo além do convencional, do social, do político. Outrossim, utilizando-se de uma estética literária que rejeita o discurso artificial, os recursos exibicionistas e a linguagem rebuscada, edifica uma literatura direta, liberta das amarras formais do academicismo.

Vale trazer para esse diálogo o teórico Roland Barthes que anuncia uma série de reflexões sobre a recepção de uma obra literária. Em *Aula* (1978) – discurso proferido no Colégio de França, quando de sua elevação à Cátedra de Semiologia – o estudioso constata que sendo a linguagem eminentemente social é pura expressão do poder ao que todos os indivíduos estão submetidos. Portanto, considera a língua, desempenho de toda linguagem, “[...] simplesmente fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer. Assim que ela é proferida, mesmo que na intimidade mais profunda do sujeito, [...] entra a serviço de um poder”³⁸.

Estando a língua a serviço do poder e o ser humano mergulhado na linguagem – imanente à vida humana, restam indagações, questionamentos: como lidar com esse impasse? Como fugir ao automatismo a que se está supostamente condenado se não é possível existir sem a linguagem? Como se desvencilhar de seus domínios, se ela cerca o ser em todos os sentidos? As respostas a esse embate, imposto pelo poderio da linguagem e pela submissão do homem a ele, são oferecidas pelo próprio Roland Barthes. O crítico parte do seguinte argumento: se estamos mergulhados na linguagem e, sendo ela por natureza fascista, para fugirmos ao automatismo

³⁷ ONOFRE, 2003, p. 26.

³⁸ BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007. p. 14-15.

linguageiro, ao estereótipo, devemos jogar com o fascismo da língua, trapaceando com ele. E afirma que a literatura é a única forma de linguagem capaz de operar essa ação. Assim declara: “Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: literatura”³⁹.

Para operar essa esquiva, esse logro magnífico, a literatura necessita da tríade: *mathesis*, *mimesis* e *semiosis*. São três forças, respectivamente: a dos saberes, pois a literatura “[...] faz girar todos os saberes”⁴⁰; a da reapresentação, pois “[...] sempre tem o real como objeto de desejo”⁴¹ e a sígnica, já que “[...] vai jogar com os signos em vez de destruí-los”⁴². Assim, com a junção dessas três forças, a literatura abriga o repertório da experiência humana, representando com palavras essa experiência, conduzindo-a mediante os signos verbais.

Porém, o semiólogo francês, esclarece que o objeto de desejo da literatura sempre lhe escapa, foge. Mas esta o busca. Nessa busca o que pode fazer é demonstrar o real, reapresentá-lo, mas nunca representá-lo porque, devido à falta de coincidência topológica entre a ordem pluridimensional do real e a ordem unidimensional da linguagem “[...] o real não é representável.”⁴³ O que move o fazer literário é o descompasso entre ambos – o real e a linguagem. Barthes, fundamentando ainda mais sua teoria, versa

Desde os tempos antigos até as tentativas da vanguarda, a Literatura se afaina na representação de alguma coisa. O quê? Direi brutalmente: o real. O real não é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que há uma história da literatura. Que o real não seja representável - mas somente demonstrável - pode ser dito de vários modos: quer o definamos, como Lacan, como o *impossível*, o que não pode ser atingido e escapa ao discurso, quer se verifique, em termos topológicos, que não se pode fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) e uma ordem unidimensional (a linguagem). Ora, é precisamente a essa impossibilidade topológica que a literatura não quer, nunca render-se.⁴⁴

³⁹ BARTHES, 2007, p. 16.

⁴⁰ Ibid., p. 18.

⁴¹ Ibid., p. 23.

⁴² Ibid., p. 28.

⁴³ Ibid., p. 22.

⁴⁴ Ibid., p. 22, grifo do autor.

Com a força da demonstração – *mimesis*, como postula Barthes, a literatura desenraiza a realidade dos modelos estabelecidos pelo senso comum e pelos poderes que institucionalizam as ordens e ramifica-a de forma enriquecedora na topologia da linguagem enquanto espaço de reapresentação do real. Os elementos reapresentados nos enredos narrativos tornam-se assim, discursos – palavras que mapeiam o mundo ao recriar o real.

Percebe-se, portanto, que as significações normalmente conferidas às palavras não são as mesmas assumidas no texto literário. O autor é livre para poder criar um modelo próprio, em que o pensamento não esteja emoldurado em regras de estruturação para se fazer compreender. Ainda sobre a literatura definida por Barthes e dando prosseguimento ao texto *Aula*, torna-se clara sua concepção acerca das características que contribuem para formular uma linguagem isenta de quaisquer vínculos e combatente de uma estrutura que se arraiga no político:

Entendo por literatura não o corpo ou uma sequência de obras, nem mesmo um setor de comércio ou de ensino, mas um grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever. Nela visio, portanto, essencialmente, o texto, isto é, o tecido dos significantes que constitui a obra, porque o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada.⁴⁵

Portanto, compreender o estatuto do literário e a construção de uma linguagem ficcional requer que se ultrapasse o denotativo de uma palavra. É preciso mergulhar nas possibilidades de significados, encontrar o tecido dos significantes no não dito, no dito que remete a outro dizer, nos ritmos, nos silêncios e nos obscuros do texto, nos espaços em branco, no visível que na verdade é invisível.

Com base na argumentação proposta pelo semiólogo francês, pode-se conjecturar que Graciliano Ramos trata dessa questão: o tecido dos significantes – o livro, a escrita, a doença, a cadeia, a fome, a miséria, a seca, entre tantos outros, intencionando criar uma literatura desvinculada do poder exercido pela linguagem. Em vez de conduzir os signos a um universo já determinado, joga com eles e na prática de escrever, tece o texto. Nessa tessitura, o fio condutor – a palavra – ganha novo significado e assume vida própria. Perpassa em seu texto um mundo de

⁴⁵ BARTHES, 2007, p. 6.

palavras simultaneamente material e imaterial, onde as relações de poder, intrínsecas à linguagem, se mostram abaladas, deslocadas. Sobre esse aspecto, lemos logo no início de *Memórias do Cárcere*: “Liberdade completa ninguém desfruta: começamos oprimidos pela sintaxe e acabamos às voltas com a Delegacia de Ordem Política e Social, mas nos estreitos limites que nos coagem a gramática e a lei, ainda nos podemos mexer”⁴⁶.

Evidencia-se, com isso, que Graciliano Ramos não se deixa engessar pelo fascismo que o prendia. Para combater esse autoritarismo, a arma mais capaz de abalar poderes se impõe – a arte da palavra. A insistência na escrita é a forma de resistir e atacar. A literatura seria, então, um modo de resistência ao fascismo da língua. Uma luta tecida nas paragens da própria linguagem que é, por excelência, poder. Mas, a arte não é uma linguagem que se apresenta para servir aos desígnios desse paradigma. Ela contrapõe-se à linguagem do poder, não quer ser agradável, antes útil, resistente.

Desde cedo Graciliano Ramos se mostrou disposto a controlar a natureza de sua produção literária, sua intenção declarada de fazer da arte da palavra um instrumento de reflexão. Com vistas a essa proposição, menciona-se Luiz Alberto Brandão que expõe o papel fundamental da função crítica na literatura como fator imprescindível para que uma obra seja considerada literária. Afirma o crítico:

[...] para que uma obra se caracterize como literatura, é preciso fundamentalmente que a função crítica se exerça [...] se não houver sinal de intervenção, o sinal de menos em relação aos discursos dominantes, não faz sentido que um texto seja considerado literário. Ainda que a literatura possa desempenhar outras funções, o que a define é a função crítica.⁴⁷

Brandão evidencia que a literatura conduz à reflexão do que é a vida, o ser humano. Essa arte, que toma os teores humanos, comuns e complexos como base para sua construção, inspira-se na realidade e, para que não se perca no comum, requer tempo. O Velho Graça, ao calcular cada palavra atentando para a tessitura dos significantes – que o “Terteão” lhe proporcionou desde a tenra idade – por

⁴⁶ RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. São Paulo: Martins, 2001. v. 1, p. 34.

⁴⁷ BRANDÃO, Luiz Alberto. Ficção brasileira contemporânea e imaginário social. In: FICÇÕES do Brasil: conferências sobre literatura e identidade nacional. Belo Horizonte: Assembléia Legislativa do Estado de Minas Gerais, 2006. p. 263.

intermédio da estilização de sua linguagem propicia nova roupagem para a realidade e faz da sua literatura um exercício crítico, demonstrando bem as propostas de Barthes e Brandão e também a de Marisa Lajolo para quem a linguagem torna-se literária “[...] quando seu uso instaura um universo, um espaço de interação, de subjetividade que escapa ao imediatismo, à predictibilidade e ao estereótipo das situações e usos da linguagem que configuram a vida cotidiana”⁴⁸.

É o que faz o mentor de Fabiano: não conduz seu interlocutor a um universo já determinado, ao contrário, instaura um. Nesse espaço, toda sua arguta percepção de vida, de mundo, de país, não é simplesmente transportada de forma linear para a narrativa ficcional. Escapando ao estereótipo, propicia a interação entre leitor e obra em que a constituição da linguagem envolve diversas ramificações, questões plantadas no terreno das reflexões. Assim, sua obra faz referência e dialoga com as mudanças sociais, políticas e econômicas pelas quais passava o Nordeste. Para isso, porém, utilizou-se do que julgava ser o material mais importante desse cenário: “[...] o homem, e o homem daquela região aspérrima”⁴⁹.

Ao problematizar as experiências desse ser, em total dissonância com o seu meio físico e social, o autor aborda as relações entre as classes. Essas são focalizadas a partir dos diálogos das diversas vozes sociais que constituem o tecido polifônico de suas obras.

Com o olhar voltado para esses tipos de diálogos que evidenciam diversas vozes, sem querer descartar outros livros do autor alagoano, suscitou-se o interesse por *Vidas Secas*, obra que Rui Mourão definiu como “[...] o drama de uma impossibilidade de comunicação humana”⁵⁰ para uma abordagem mais detalhada sobre como se processam as relações dialógicas, uma vez que as personagens não são dotadas de linguagem articulada. Para tanto, cabe, para melhor compreensão desse aspecto da arte da palavra graciliânica, a fundamentação teórica bakhtiniana referente aos princípios do romance polifônico: inconclusibilidade, dialogismo e polifonia.

⁴⁸ LAJOLO, Marisa. *O que é a literatura?* São Paulo: Brasiliense, 1998. p. 38.

⁴⁹ RAMOS, Graciliano apud RAMOS, 1979. p. 125.

⁵⁰ MOURÃO, 1969, p. 121.

2 VIDAS SECAS: UM ROMANCE, UMA ARENA⁵¹ POLIFÔNICA

Uma consciência absoluta, uma consciência que não tenha nada que lhe seja transgrediente, nada situado do lado de fora dela e capaz de delimitá-la do lado de fora – tal consciência não pode ser ‘estetizada’; podemos nos comunicar com ela, mas ela não pode ser vista como um todo capaz de ser completado. Um evento estético só pode existir quando há dois participantes presentes; ele pressupõe duas consciências não coincidentes.⁵²

Vidas Secas possui certa particularidade que o torna singular, pois se constitui não por uma mera voz que ressoa uníssona no mapa textual, mas por um coro de vozes⁵³. Trata-se de uma obra multifacetada que ao articular vários discursos⁵⁴, uma multiplicidade de vozes e de pontos de vista, possibilita um modelo de análise coerente ao questionamento a que esta pesquisa se propõe: como diferentes vozes sociais se entrelaçam contrapondo-se e dialogando na tessitura romanesca de *Vidas Secas* de Graciliano Ramos?

Para apropriação dos significados na relação discursiva da obra em estudo parte-se da hipótese de que o processo de análise central deste capítulo tem como pilar a polifonia; pois, conforme já mencionado, além de estar emaranhado na narrativa, suscita outras questões de análise imprescindíveis para compreensão de como se efetiva o entrelaçamento de vozes sociais nele expresso. Assim, para que se possa explicitar a característica polifônica de *Vidas Secas*, o livro *Questões da literatura e da estética: a teoria do romance* (2002) de Bakhtin será o ponto de partida. Outros títulos desse filósofo vinculados a esta proposta também serão abordados, bem como os de estudiosos que versam sobre o assunto. Esses aportes introduzirão o primeiro desdobramento teórico e conduzirão à análise do romance nos próximos capítulos.

⁵¹ Esse vocábulo será analisado no subcapítulo 4.3 desta pesquisa.

⁵² TEZZA, Cristovão. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. p. 210.

⁵³ Cabe ressaltar que o termo em destaque será utilizado nesta pesquisa na acepção de ideia, pontos de vista ou visão de mundo personificada em vozes.

⁵⁴ Para Bakhtin o discurso é “[...] a língua em sua integridade concreta e viva e não a língua como objeto específico da linguística, obtido por meio de uma abstração absolutamente necessária de alguns aspectos da vida concreta do discurso. Mas são justamente esses aspectos, abstraídos pela linguística, os que têm importância primordial para nossos fins.” Orientado por esse pensamento o teórico russo faz uma crítica a Saussure que compreendia a língua como um sistema de formas, estável e imutável, abstraído das relações sociais (BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. de Paulo Bezerra. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2005. p. 181.).

2.1 Romance: o contato vivo com o inacabado

Trata-se da sua plasticidade, um gênero que eternamente se procura, se analisa e que reconsidera todas as suas formas adquiridas. Tal coisa só é possível ao gênero que é construído numa zona de contato direto com o presente em devir.⁵⁵

Em *Questões da literatura e da estética: a teoria do romance*, no capítulo *Epos e romance* – conferência proferida em Moscou, na primeira metade do século XX, a convite do Departamento de Estética e Teoria Literária – Bakhtin versa, com base numa comparação contrastiva entre duas formas de narrativas, a epopeia e o romance, sobre as mudanças formais e conteudísticas introduzidas às poéticas clássicas pela alteração axiológico-temporal trazida pelo gênero romanescos⁵⁶ na era moderna. Segundo o autor russo, o romance, que sempre ocupou um lugar à parte, caracterizando-se por apropriar-se de outras formas literárias, ora integrando-as, ora parodiando-as, ora reinterpretando-as ou dando-lhes um novo tom, entre o final do século XVIII e o início do XIX além de se estabelecer como gênero predominante provocou a *romancização* dos demais.

Precisar tal conceito – *romancização* – torna-se essencial para que se possa compreender o porquê do gênero romanescos ser considerado uma forma inacabada e sua estreita relação com a polifonia, recorte dado nesse estudo ao romance *Vidas Secas*. Nada mais natural, então, que a indagação: “[...] como se exprime a *romancização* dos outros gêneros”⁵⁷? A este questionamento provocador, advindo do próprio teórico russo, segue sua perspicaz resposta:

Eles se tornaram mais livres e mais soltos, sua linguagem se renova por conta do plurilinguismo extraliterário e por conta dos extratos romanescos da língua literária: eles dialogizam-se e, ainda mais, são largamente penetrados pelo riso, pela ironia, pelo humor, pelos elementos de autoparodização; finalmente – e isto é o mais importante – o romance introduz uma problemática, um inacabamento semântico específico e o contato vivo com o inacabado, com a sua época que está se fazendo (o

⁵⁵ BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Ed. Hucitec, 2002. p. 400.

⁵⁶ Não há interesse aqui em apresentar o contexto histórico da passagem, na literatura, dos grandes gêneros – epopeia e tragédia – conhecidas como formas acabadas para as formas inacabadas. Interessa compreender que o romance por não ter um cânone definido, está em constante mutação tendo predileção pelo tempo presente e seus aspectos mais cotidianos o que é base para o que se pretende analisar em *Vidas Secas* – a polifonia.

⁵⁷ BAKHTIN, loc. cit.

presente ainda não acabado). Todos esses fenômenos [...] são explicados pela transposição dos gêneros para uma nova área de estruturação das representações literárias (a área de contato com o presente inacabado), área pela primeira vez assimilada pelo romance.⁵⁸

Bakhtin, com essa afirmativa, explicita as transformações por que passaram os outros gêneros sob a influência do romance e evidencia o ponto-chave que o difere dos demais: o contato com o presente ainda não acabado. Essa característica, conforme enfatiza o teórico, possibilita ao romance ser “[...] o único gênero que ainda está evoluindo no meio de gêneros já há muitos formados e parcialmente mortos”⁵⁹. Isso equivale a dizer que os grandes gêneros – epopeia e tragédia – chegam à era moderna como formas prontas e a ela se adaptam romancizando-se. Suas bases eram a memória, relacionada diretamente ao *mythos*: lenda nacional fundadora de um povo. O mundo épico, assim, “[...] dado somente enquanto lenda, sagrada e peremptória, que envolve uma apreciação universal e exige uma atitude de reverência para consigo”⁶⁰ está fixado no passado absoluto, inquestionável. Ali, o universo parece estático. Não há, portanto, lugar para o inacabado, para a problemática, para o não-resolvido. O tempo apresentado é cíclico, perfeito, fechado, gerador de uma fronteira que isola o mundo da zona da contemporaneidade, ou seja, do tempo do escritor (do autor e de seus ouvintes), por isso distanciado do mundo do romancista. Há uma cisão insuperável com o tempo presente que

[...] é algo de transitório, fluente, é uma espécie de eterno prolongamento, sem começo nem fim; ele é desprovido de uma conclusão autêntica e, por conseguinte, de substância. O futuro é pensado, ou como algo indiferente, no fundo um prolongamento do presente, ou como fim, destruição final, catástrofe. As categorias axiológico-temporais do começo e do final absolutos têm um significado excepcional para a percepção do tempo e das ideologias das épocas anteriores. O começo é idealizado e o fim se torna sombrio (catástrofe, ‘crepúsculo dos deuses’).⁶¹

Diferentemente dos outros gêneros, conforme descrito anteriormente, o romance liga-se ao presente transitório, fluente, eterno prolongamento sem começo nem fim. Sua matéria não é embasada nos valores do passado absoluto, ao contrário, por estar ligado à contemporaneidade, seu processo dinâmico permite uma constante

⁵⁸ BAKHTIN, 2002, p. 400.

⁵⁹ Ibid., p. 398.

⁶⁰ Ibid., p. 408.

⁶¹ Ibid., p. 411.

reinterpretação e reavaliação. Nascido e alimentado pela era moderna, cujas raízes ramificam-se da paródia popular e da cultura cômica da Antiguidade e da Idade Média, os chamados gêneros sério-cômicos seriam seus predecessores.

O cômico assume, portanto, papel importante no romance, à medida que o riso (extraído do folclore) destrói a distância épica e aproxima os objetos, alimentando-se do presente vulgar e instável: diferente da epopéia que não admite apreciações pessoais ou pontos de vista.⁶²

Ao tratar o gênero elevado de forma cômica, o romance relativiza o passado e reinterpreta-o. Mas, não se trata apenas disso. Estando o passado sob a tutela do cômico popular, a linguagem da representação torna-se atualizada. Os deuses e os heróis, dessa forma, passam a falar a linguagem vulgar do tempo presente que se articula e passa de um sistema fechado e unilateral para um universo plurilinguístico. Então, a imagem do homem, literariamente representado, vincado a um passado distante, absoluto, passa a ter contato com o presente, de caráter inconclusivo. Explorado com maior liberdade, o homem, que até então era um ser desesperadamente pronto, sofre uma mudança. Com isso, a coincidência consigo mesmo deixa de existir, portanto, vários pontos de vista surgem. Oportuno observar, então, conforme esclarece Beth Brait, que, levando em consideração esses aspectos, Bakhtin compreende o romance

[...] como forma em que o herói conhece a si mesmo na relação com as pessoas e opiniões de sua época. O romance se mostra, então, como uma quebra da representação do mundo fechado, definido, épico, gênero narrativo estático e monológico, de um tempo que já passou. A epopeia entende o tempo de um mundo oposto ao tempo do romance, que representa a contemporaneidade.⁶³

Segundo Bakhtin, o romance explicita a imagem do homem em permanente zona de contato com o evento inacabado do presente. Isso conduz, então, tanto no romance quanto na literatura, a uma reestruturação radical da representação do homem. Ainda nas palavras de Brait, lê-se o seguinte:

Uma importante dinâmica foi introduzida na representação do homem, a dinâmica da incompatibilidade e da discrepância entre seus diversos

⁶² BRAIT, Beth. *Bakhtin, dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2009. p. 141.

⁶³ *Ibid.*, p. 140.

aspectos: o homem deixou de coincidir consigo mesmo e, portanto, também o enredo deixou de revelar o homem por inteiro.⁶⁴

Essa dinâmica introduzida na representação do homem provoca a alteração axiológica-temporal, citada no início desse capítulo, ou seja, o homem muda a forma de interpretar sua própria história e, conseqüentemente, o modo de representar a si mesmo. A esse respeito, torna-se imprescindível trazer para a presente discussão as reflexões do teórico Georg Lukács em *Romance e a epopeia burguesa* (1999) que afirma ser o homem moderno diferente daquele do mundo antigo. Nesse trabalho, Lukács utiliza o conceito *culturas fechadas*, para se referir à era da epopeia. Este conceito servirá de contraponto para o filósofo húngaro estabelecer seu ponto de vista acerca da maneira como Hegel concebe as relações do indivíduo com a sociedade burguesa – seio do nascimento do romance moderno. O estudo lhe permite perceber que no romance, ao contrário do que ocorre no mundo épico, há contradições existentes entre as finalidades do indivíduo e as da totalidade⁶⁵:

[...] os homens, separam-se, com suas finalidades e relações ‘pessoais’, das finalidades da totalidade; aquilo que [...] faz com suas próprias forças o faz só para si e é por isso que ele responde pelo seu próprio agir e não pelos atos da totalidade à qual pertence.⁶⁶

De igual modo, Bakhtin entende que no romance um dos temas principais é o da “[...] inadequação de um personagem ao seu destino e à sua situação. O homem ou é superior ao seu destino ou é inferior à sua humanidade”⁶⁷.

Não havendo mais a representação da sociedade relativamente unida em que, a exemplo dos grandes gêneros, o indivíduo convive harmonicamente com os deuses e “[...] conhece somente respostas, mas nenhuma pergunta, somente soluções (mesmo que enigmáticas), mas nenhum enigma, somente forma, mas nenhum caos”⁶⁸, a personagem romanesca travará uma luta individual com o mundo hostil.

⁶⁴ BRAIT, 2009, p. 424.

⁶⁵ Entenda-se aqui totalidade no sentido de sociedade relativamente unida a exemplo do que acontecia nos textos Homéricos (Cf. LUKÁCS, Georg. O romance como epopéia burguesa. In: _____. *Ensaio Ad Hominem: música e literatura*. São Paulo: Estudos e Edições Ad Hominem, 2000. v. 1, Tomo 2, p. 95.).

⁶⁶ Ibid., p. 96.

⁶⁷ BAKHTIN, 2002, p. 425.

⁶⁸ LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades. 2000. p. 27.

Abandonando os deuses, o enredo passa a representar “[...] a conciliação das contradições sociais”⁶⁹ e a determinar o destino das personagens que se percebem não-idênticas a si mesmas. Logo,

O homem não se encarna totalmente na substância sócio-histórica de seu tempo. Não existem as formas que poderiam encarnar totalmente todas as possibilidades e exigência humanas, onde ele poderia dar tudo de si até a última palavra – como o herói épico ou trágico – formas que ele poderia preencher até os limites e, ao mesmo tempo, sem extravasar. Sempre resta um excedente de humanidade não realizado, sempre fica a necessidade de um futuro e de um lugar indispensável para ele.⁷⁰

Com isso, o homem tem a possibilidade de introduzir a si próprio no romance, representando-se refratado por diferentes discursos e assim apresentar-se tal com é: inacabado, degradado, sem o poder detentor da última palavra. O migrante nordestino Fabiano e sua família são claros exemplos disso. Graciliano Ramos apresenta nesse romance “[...] personagens quase incapazes de falar, devido à rusticidade extrema, para os quais o narrador elabora uma linguagem virtual a partir do silêncio”⁷¹. Por meio dessa negação vocabular, as personagens silenciadas evidenciam a potencial abertura presente no homem que não possui “as formas que poderiam encarnar totalmente todas as suas possibilidades”. Eis que Fabiano

[...] usava onomatopeias. Gritos de ordem ao gado substituem os diálogos. Chamou os filhos, procurou interessá-los. Êco! Êco! Assim um homem não podia resistir – Bem; Bem. Cambaleou sentando-se num canto – Hum, hum. Devia bulir com os outros? – An. Estava tudo errado. – An.⁷²

Aquém da linguagem “aceitável”, isolados no conflito com seu interior, questionam, por meio de monólogos interiores, suas condições de vida subumana, miserável, oprimida pelo contexto social e geográfico, revelando a inadequação aos seus destinos, às suas situações. Mesmo lutando para serem superiores aos seus destinos, a realidade que os cerca contribui para serem inferiores à humanidade. Assim, apresentam-se como seres em perene (trans)formação, por isso, sempre lhes resta “um excedente de humanidade não realizado”. Portanto, fazer referência ao vocábulo inacabamento possibilita uma associação entre sua significação no

⁶⁹ BAKHTIN, 2002, p. 425.

⁷⁰ Ibid., p. 425-426.

⁷¹ CANDIDO, Antonio. *Ficção e Confissão*: ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. p. 103-104.

⁷² RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. 99. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. p. 30-33.

terreno literário e “os viventes” do romance em questão. Ela torna-se um exemplo salutar para discorrer sobre aspectos que comprovam que suas trajetórias dão margem ao que foi até aqui teorizado.

Vidas Secas não se orienta para o passado absoluto do herói clássico, ao contrário, seu eixo representacional está voltado para a *mimesis* da vida corrente e atual – exigência inerente ao romance enquanto gênero – em que autor e ouvinte se incluem. Tal exigência, quando pensada sob o fazer literário do autor de *Memórias do Cárcere*, de intenção engajada e social, torna-se ainda mais evidente, pois esse ficcionista “[...] olha atentamente para o homem explorado”⁷³ e, na ficção, faz um “documentário” da realidade nordestina. A convalidação dessa assertiva transparece no fragmento abaixo:

Na sua dramatização radical do Nordeste, Graciliano não elege para herói nem o cangaceiro, nem o beato. Mas Fabiano: homem que se afirma pelo trabalho diuturno – o vaqueiro. O vaqueiro escapa às idealizações dos verdes anos, pois é o homem do trabalho servil; escapa ainda ao pragmatismo das modernizações, pois seria em São Paulo o pilar da economia empresarial.⁷⁴

Desde *O cabeleira* (1876) de Franklin Távora, passando por *Coiteiros* (1935) de José Américo de Almeida, *Os cangaceiros* (1953) de José Lins do Rego, *Seara Vermelha* (1946) de Jorge Amado até *Grande Sertão: Veredas* (1956) de Guimarães Rosa, a temática do cangaço serviu, a muitos literatos, de inspiração literária. Os torturados pela “fome” e pela “sede” de justiça se rebelavam contra a sociedade onde imperava o poder da violência do latifúndio. Segundo Queiroz (1991) a representação artística do cangaceiro, além de permitir o debate voltado para as transformações de uma sociedade tradicional em sociedade de classes, forneceu uma compreensão psicológica aos oprimidos diante das camadas superiores opressoras. Nesse sentido, o cangaceiro tornou-se uma das heranças do imaginário social do sertão nordestino, um herói que serviu para salientar as características que reforçam a solidariedade interna das coletividades e para distinguir uma das outras⁷⁵. Sobre os vestígios da memória do tempo do cangaço, Lampião⁷⁶ é a

⁷³ BOSI, Alfredo. *Céu, inferno*. São Paulo: Ática, 1988. p. 13.

⁷⁴ SANTIAGO, Silvano. Apresentação. In: HELENA, Lúcia. *A ponta do Novelo*. São Paulo: Ática, 1983.

⁷⁵ QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *História do Cangaço*. 4. ed. São Paulo: Global, 1991. p. 68. (Coleção História Popular, n. 11).

expressão maior, espécie de mártir dos oprimidos. O mito do cangaceiro definiu-se, assim, como herói social.

Outro herói que se estabelece entre as projeções coletivas, favorecendo uma leitura mitológica do fenômeno social e construindo certa memória sobre o Nordeste é o beato Antônio Conselheiro – líder do movimento messiânico – que devido à perseguição sofrida por parte do governo, reuniu, no nordeste da Bahia, milhares de sertanejos no povoado Canudos. Toda a epopeia da saga do beato que culmina com a guerra de Canudos e sua morte, Euclides da Cunha, registrou em sua consagrada obra *Os Sertões* (1902).

Fabiano, diferentemente do cangaceiro e do beato, não é um herói, sua saga não é epopeica, digna de alto nível heroico. Sua postura é outra, fato que propicia compreendê-lo, na verdade, não como “[...] ser ‘heroico’, nem no sentido épico, nem no sentido trágico da palavra”, mas um ser que reúne “[...] em si tanto os traços positivos quanto os negativos, tanto os traços inferiores quanto os elevados”⁷⁷. É o que se pode confirmar logo no início do romance quando Fabiano pensa em abandonar o filho que, devido ao cansaço e a fome, caiu na lama seca e rachada do rio:

– Anda, condenado do diabo, gritou-lhe o pai.

Não obtendo resultado, fustigou-o com a bainha da faca de ponta. Mas o pequeno esperneou acuado, depois sossegou, deitou-se, fechou os olhos. Fabiano ainda lhe deu algumas pancadas e esperou que ele se levantasse. Como isso não acontecesse, espiou os quatro cantos, zangado, praguejando baixo.

[...]

– Anda excomungado.

⁷⁶ A pesquisadora titular da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, Isabel Lustosa em *De olho em Lampião: violência e esperteza* traça um panorama da vida e do tempo de Lampião por meio de uma ampla documentação bibliográfica e iconográfica. O ponto de partida da autora é a violência e o cotidiano marcados pela exploração e pela miséria que lhe darão subsídios para a investigação sobre a personalidade enigmática de Virgulino Ferreira. Isso lhe possibilitará acesso às origens humanas e sociais desse mito. A vida do cangaceiro (1897-1938) não se resume apenas a um longo prontuário de crimes e violência. Vivendo entre massacres, riquezas, paixão, poder, provações, a despeito de sua crueldade tornou-se um mártir dos oprimidos, além de uma das figuras capitais do imaginário popular brasileiro. Segundo a autora a alcunha do cangaceiro deve-se à sua habilidade com as armas – o rifle e a pistola – que quando manejados, o fogo era certo. Sua reputação como justiceiro do sertão teve auge na década de 1920, quando sua trilha de terror espalhada por seu bando em todo o sertão nordestino paradoxalmente rendeu-lhe a fama de bandido amigo dos pobres, misto de Robin Hood e Antônio Conselheiro (Cf. LUSTOSA, Isabel. *De olho em Lampião: violência e esperteza*. São Paulo: Claro Enigma, 2011.).

⁷⁷ BAKHTIN, 2002, p. 402.

O pirralho não se mexeu e Fabiano desejou matá-lo. Tinha o coração grosso, queria responsabilizar alguém pela sua desgraça. [...] Pelo espírito atribulado do sertanejo passou a idéia [sic] de abandonar o filho naquele descampado. Pensou nos urubus, nas ossadas, coçou a barba ruiva e suja, irresoluto, examinou os arredores. Sinha Vitória estirou o beijo indicando vagamente um direção e afirmou com alguns sons guturais que estavam perto. Fabiano meteu a faca na bainha, guardou-a no cinturão, acocorou-se, pegou no pulso do menino, que se encolhia, os joelhos encostados ao estômago, frio como defunto. Aí a cólera desapareceu e Fabiano teve pena. Impossível abandonar o anjinho aos bichos do mato. Entregou a espingarda a sinhá Vitória, pôs o filho no cangote, levantou-se, abraçou os bracinhos que lhe caíam sobre o peito, moles, finos como cambitos. Sinha Vitória aprovou esse arranjo [...].
E a viagem prosseguiu, mais lenta, mais arrastada, num silêncio grande.⁷⁸

Esses traços, essas características, fazem com que a personagem Fabiano subverta, esvazie e conteste a imagem de ideal. O vaqueiro é um ser composto por linhas de segmentaridade, representando o trágico desencontro entre o realismo e o improvável ideal heroico, pois “[...] aparecera uma variante, o herói tinha se tornado humano e contraditório”⁷⁹. Nesse sentido, manifesta-se na personagem o embate com o meio, sob a forma de tensão entre o real e o ideal.

Ousa-se, assim, tomando de empréstimo as palavras de Gilda de Melo e Souza, afirmar que o protagonista de *Vidas Secas* é “[...] um vencido-vencedor, que faz da fraqueza a sua força, do medo a sua arma; [...] que, vivendo num mundo hostil, perseguido, escorraçado, às voltas com a adversidade, acaba sempre driblando o infortúnio”⁸⁰, ou seja, mesmo estando em situação-limite, em relação de constante conflito com a natureza e com a sociedade, se põe a caminho, pois “[...] Fabiano queria viver”⁸¹. *Vidas Secas* é a exposição desnuda desse homem.

A escolha de Graciliano Ramos por esse tipo de personagem se justifica pelo desejo do autor em representar o homem da aspérrima região do país – retrato verossímil da experiência e da vida cotidiana de muitos brasileiros. Assim, à proporção que fala de Fabiano, o mentor de *São Bernardo* fala do homem, conjecturando suas problemáticas que são perenes. Lúcia Helena, em *Coração Grosso: migração das*

⁷⁸ RAMOS, 2006, p. 10-11.

⁷⁹ Ibid., p. 68.

⁸⁰ SOUZA, Gilda de Melo e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades, 1978. p. 77-78.

⁸¹ RAMOS, op. cit., p. 14.

almas e dos sentidos (2001) bem observa essa retratação feita pelo escritor alagoano ao afirmar que:

Precocemente envelhecidos, seus personagens remetem a uma organização social que faz da exclusão uma forma de tutela. Levas de migrantes ao longo da história, falam dessa marcha, mascarada em destino.⁸²

Ainda por esse viés, a relação do homem no romance em questão, com a realidade que o cerca, pode ser percebida como uma reflexão acerca da realidade política oligárquica com seus contornos primitivos e as consequências do capitalismo na evolução da sociedade. É nessa medida que *Vidas Secas* – ao desvelar, por meio da ficção, o simbolismo do sertão, levando-se em consideração os apontamentos de Bakhtin, apresenta-se como um romance, pois os fatos e acontecimentos narrados se relacionam com a exterioridade, explicitando uma unidade aberta, não uma sequência fechada sobre si mesma. Enfim, é uma obra marcada pela inconclusibilidade em que as questões do mundo aberto e confuso são latentes.

Assim, pela linguagem literária, Graciliano Ramos, dá vida à história de uma família de nordestinos que nos remete a uma releitura da modernidade. Inscrevendo, desde o início da saga dessa família, a rasura do capitalismo, o “Velho Graça”, deixa claro para os interlocutores mais atentos – mesmo estando a unidade histórica fragmentada pela seca e pela “marcha mascarada em destino” – o resgate da historicidade de indivíduos desprovidos de lugar e linguagem, vitimados pela exclusão. Esses, ausentes da literatura e da história oficial brasileira, tornam-se visíveis pela literatura inovadora de Graciliano. Revelando mais do que as representações do moderno processo de modernização do país, ao enfrentarem os estigmas de destruição de um processo desumanizador disfarçado em progresso evidenciam sua incompletude sob diversos aspectos que vão desde o momento em que empreendem sua dupla caminhada para fugir da seca até o latente desejo de encontrar um futuro, ou melhor, um destino desconhecido, pois “[...] Iriam para diante, alcançariam uma terra desconhecida. Fabiano estava contente e acreditava

⁸² HELENA, Lúcia. O coração grosso: migração das almas e dos sentidos. *Alceu*: revista de comunicação, cultura e política, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 65, jan./jun. 2001.

nessa terra, porque não sabia como ela era e nem onde era. [...] E andavam para o sul, metidos naquele sonho”⁸³.

Tudo está no futuro para Fabiano. De que forma, então, ser revelado por inteiro, em sua plenitude, completo, fechado, pronto? Ele é um homem do seu tempo para quem existe a certeza de que um dia o futuro chegará, mas enquanto isso não ocorre ele precisa seguir o curso da vida, da existência, do inacabamento. Trazendo no corpo não apenas as marcas das rachaduras de pé peregrinos, mas a fragmentação do ser que vive à margem, esse migrante erra pelo sertão. Desde o momento em que, juntamente com sua família, nas margens do rio seco, imprime sua angustiada marcha em busca de um lugar menos sofrido para se instalar, deixa aberta uma senda onde possibilidades de acontecimentos podem se efetivar. Não as mesmas mentalizadas pelo autor, mas as imaginadas por todos aqueles que se colocam no lugar da gente sofrida que está incessantemente em busca do devir, assim como qualquer um sempre está.

Por fim, no romance, o homem

[...] vive e age em seu próprio mundo ideológico (não apenas mundo épico), ele tem sua própria concepção do mundo, personificada em sua ação e em sua palavra. No entanto, por que não se pode descobrir a posição ideológica do personagem e o mundo ideológico que está em sua base, em suas próprias ações e unicamente nelas, sem precisar se representar seu discurso? [...] Não é possível representar adequadamente o mundo ideológico de outrem, sem lhe dar sua própria ressonância, sem descobrir suas palavras. Já que só estas palavras podem realmente ser adequadas à representação de seu mundo ideológico original, ainda que estejam confundidas com as palavras do autor.⁸⁴

A concepção de mundo de Fabiano, intrinsecamente ligada ao seu discurso, é dada a conhecer, não por intermédio de palavras redentoras, como o mentor de Baleia fizera com as personagens João Valério em *Caetés*, Paulo Honório em *São Bernardo* e Luís da Silva em *Angústia*, pois estas lhe são negadas, conforme já evidenciado. É a narrativa em terceira pessoa, que às vezes se transforma em primeira indireta, que estabelece o ponto de vista da personagem, ao evidenciar

⁸³ RAMOS, 2006, p. 127.

⁸⁴ BAKHTIN, 2002, p. 137.

suas palavras que não são sinônimos de realização plena, tornando clara sua posição, tal como se pode constatar no fragmento abaixo:

Por que haveriam de ser sempre desgraçados, fugindo do mato como bichos? Com certeza existiam no mundo coisas extraordinárias. Podiam viver escondidos como bichos? Fabiano respondeu que não podiam.
– O mundo é grande.⁸⁵

Eis o desejo de Fabiano: a esperança de poder viver sem se sentir um desgraçado, um bicho. Nessa esperança, a crença na existência de coisas extraordinárias no mundo. Mas, muito do que vivencia em sua longa jornada, não coincide com esse modo de pensar, isso faz com que trave uma grande polêmica consigo mesmo e se apresente como um ser instável. Um ser que ora, certo de si, apresenta-se como homem, se impondo e falando alto. Mas, ao mesmo tempo sente-se um bicho que acuado, somente murmura. Assim, essa inconstância, essa mutabilidade assumida estipula seu devir, sua caracterização:

– Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta.
[...]
Olhou em torno, com receio de que, fora os meninos, alguém tivesse percebido a frase imprudente. Corrigiu, murmurando:
– Você é um bicho, Fabiano.
[...]
– Um bicho, Fabiano.⁸⁶

Eis, também, a posição particular, de mundo desse nordestino, afirmada e reafirmada: o vaqueiro caracteriza-se como um bicho. Mais bicho do que homem. Seu discurso – categoria essencial para Bakhtin – torna clara sua posição. Nesse tipo de embate, conforme evidencia o teórico russo, o romance acumula, ininterruptamente, formas de visão de mundo, pois “[...] está ligado aos elementos eternamente vivos da palavra”⁸⁷. Com isso, Bakhtin evidencia que é a palavra viva que participa do diálogo social, ou seja, toda e qualquer palavra. Fabiano vive num eterno conflito com a palavra viva, pois discute consigo mesmo “[...] se aceita ou rejeita a palavra dos outros sobre ele [Fabiano]”⁸⁸. Sabendo-se que toda e qualquer

⁸⁵ RAMOS, 2006, p. 123.

⁸⁶ Ibid., p 18-19.

⁸⁷ BAKHTIN, 2002, p. 411.

⁸⁸ MARINHO, Maria Cecília Novaes. *A imagem da linguagem na obra de Graciliano Ramos: uma análise da heterogeneidade discursiva nos romances Angústia e Vidas Secas*. São Paulo: Humanitas, 2000. p. 94.

palavra é atravessada pela palavra do outro, qualquer discurso supõe em si o discurso do outro. Por esse motivo todo discurso é sempre dialógico em si. Nisso consiste a dialogicidade interna da palavra de Fabiano como, por exemplo, a dos vocábulos “cemitério” e “enterrar” por ele utilizados para se referir à terra castigada pela seca:

Podia continuar a viver num cemitério? Nada o prendia àquela terra dura, acharia um lugar menos seco para enterrar-se. Era o que Fabiano dizia pensando em coisas alheias. [...] Seria necessário largar tudo? [...] Fabiano [...] não queria convencer-se da realidade. [...] Os braços penderam desaminados.
– Acabou-se.⁸⁹

Cabem aqui as próprias palavras de Bakhtin para melhor deslindar o conflito dessas vozes no discurso de Fabiano:

Vivo no universo das palavras do outro. E toda minha vida consiste em conduzir-me nesse universo, em reagir às palavras do outro (as reações podem variar infinitamente), a começar pela minha assimilação delas (durante o andamento do processo do domínio original da fala), para terminar pela assimilação das riquezas das culturas humanas (verbal ou outra). A palavra do outro impõe ao homem a tarefa de compreender esta palavra (tarefa esta que não existe quando se trata da palavra própria, ou então existe numa acepção muito diferente).⁹⁰

Essa rede dialógica da palavra não permite que a personagem seja um “[...] fenômeno da realidade, dotado de traços típico-sociais e caracterológico-individuais definidos e rígidos, como imagem determinada”⁹¹. Em *Vidas Secas*, percebe-se que ela – a rede dialógica da palavra – permite que Fabiano, em seu monólogo interior, exponha sua voz e, conseqüentemente, a visão que tem de si mesmo e do mundo, dialogando, dessa forma, com suas inúmeras possibilidades – a fome, a miséria, a seca, a exploração, a opressão, o sonho de ser homem – que ainda não tiveram sua última palavra dita. Assim, a busca do vaqueiro por respostas, por decifrações de enigmas e por decodificações de símbolos deixa claro seu inacabamento, sua inconclusibilidade. No capítulo *O mundo coberto de penas*, a passagem em que descobre o enigma das aves de arribação e decodifica a simbologia dita por sinha Vitória demonstra bem sua inconclusibilidade:

⁸⁹ RAMOS, 2006, p. 118-119.

⁹⁰ BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 383.

⁹¹ BAKHTIN, 2005, p. 46.

O mulungu do bebedouro cobria-se de arribações. Mal sinal, provavelmente o sertão ia pegar fogo. [...] O sol chupava os poços, e aquelas excomungadas levavam o resto da água, queriam matar o gado.

Sinha Vitória falou assim, mas Fabiano resmungou, franziu a testa, achando a frase extravagante. Aves matarem bois e cabras, que lembrança! Olhou a mulher desconfiado, julgou que ela estivesse tresvariando. [...] Um bicho de penas matar o gado! Provavelmente sinhá Vitória não estava regulando.

[...]

Como era que Sinha Vitória tinha dito? A frase dela tornou ao espírito de Fabiano e logo a significação apareceu. As arribações bebiam a água. Bem. O gado curtia sede e morria. Muito bem. As arribações matavam o gado. Estava certo. Matutando, a gente via que era assim, mas Sinha Vitória largava tiradas embaraçosas. Agora Fabiano percebia o que ela queria dizer.

[...]

Suspirou. Que haveria de fazer? Fugir de novo, aboletar-se noutra lugar, recomeçar a vida.⁹²

O processo do acontecimento vivo faz com que Fabiano reflita sobre as palavras de sua esposa. Seu olhar está voltado para o curso da vida, para o entendimento do que virá no futuro, nesse caso, do presságio da nova seca que o faz ter consciência de que é preciso se pôr novamente em movimento. Segundo Bakhtin a personagem do romance não pode ser concluída por que todas “As definições estão em suas mãos e não lhe concluem a imagem justamente porque ela é consciente delas”⁹³. Fabiano também é detentor das mais variadas definições, pois é consciente da dura e áspera realidade do sertão, não só a proveniente da seca.

Levando-se em consideração tudo que foi exposto até o presente momento, nota-se que assim como o mundo e o homem que nele vive são abertos, inconclusos, *Vidas Secas* também é uma obra aberta, inconclusa, pois “[...] não coloca o leitor diante de uma visão de mundo pronta”⁹⁴. A trajetória da família de Fabiano é colocada em aberto, representando, assim, seu inacabamento, conforme se pode constatar na pergunta feita por Fabiano no fim do romance: “Que iriam fazer”⁹⁵?

É esse inacabamento da personagem que permitirá ao interlocutor ouvir ressoar, no silêncio perturbador da obra, um complexo entrelaçamento de vozes. Porém, para que se possa compreender como essas vozes se efetivam na tessitura romanesca

⁹² RAMOS, 2006, p. 109-110.

⁹³ BAKHTIN, 2005, p. 59.

⁹⁴ MICHELETTI, Guaraciaba. *Na confluência das formas*. São Paulo: Clíper, 1997. p. 140.

⁹⁵ RAMOS, op. cit., p. 128.

do “poeta da seca” torna-se imprescindível a análise de dois conceitos caros a Bakhtin: dialogismo e polifonia. Esses são, portanto, os assuntos a serem tratados a seguir, a começar pelo primeiro.

2.2 A existência dialógica

Por ter grande preocupação com a questão do sentido e da significação das palavras, do inesgotável diálogo entre os signos, Bakhtin empreendeu um intenso estudo sobre a análise/teoria do discurso. Para expressar a permanente interação e colisão que percebia existir entre estruturas significantes inseridas em um determinado campo histórico e social postulou o conceito dialogismo, também conhecido como “dialogia”. Tal termo foi o mais utilizado por Bakhtin para descrever a vida do mundo da produção e das trocas simbólicas, revelando a natureza da linguagem que implica uma relação dinâmica entre os sujeitos. O teórico diz que “Ser significa comunicar-se pelo diálogo. Quando termina o diálogo, tudo termina. Daí o diálogo, em essência, não poder nem dever terminar”⁹⁶.

Para Bakhtin, a constituição do sujeito ocorre no ininterrupto fluxo da linguagem. Nesse fluxo, as enunciações não se apresentam como um mero agrupamento de palavras. Estas, ao formarem o vocabulário do indivíduo não chegam puras, mas repletas de valor ideológico que representam uma relação dialética com a infraestrutura material da sociedade. Os signos refletem e refratam a realidade social, pois são criados em consonância com seu valor na sociedade da época. Em outras palavras, os signos só entram no horizonte social e desenlaçam uma reação semiótico-ideológica se estiverem relacionados às condições socioeconômicas do grupo⁹⁷.

Fundamentado no materialismo dialético de Marx, o pensamento bakhtiniano volta-se para a interpretação do homem como ser histórico e social que se manifesta nas interrelações sociais. O teórico russo insiste que para se pensar a essência humana, o aspecto social é fundamental, uma vez que “Não existe homem fora da

⁹⁶ BAKHTIN, 2005, p. 257.

⁹⁷ BAKHTIN, 2006, p. 49.

sociedade”⁹⁸. Essa reflexão é um alerta, pois o homem não deve ser reduzido apenas a um organismo biológico abstrato, independente da sociedade. Há em Fabiano, para além do seu organismo biológico, a sua localização social e histórica que dá sentido a sua vida de migrante nordestino.

Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. [...] A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da catinga rala. [...] Fabiano [com sua família] aligeirou o passo, esqueceu a fome, a canseira e os ferimentos. As alpercatas dele estavam gastas nos saltos, e a embira tinha-lhe aberto entre os dedos rachaduras muito dolorosas. Os calcanhares, duros como cascos, gretavam e sangravam. Num cotovelo do caminho avistou um canto de cerca, encheu-o a esperança de achar comida [...]
 [...] Acompanharam a cerca, subiram uma ladeira, chegaram aos juazeiros. Fazia tempo que não viam sombra.
 [...] Estavam no pátio de uma fazenda sem vida Fabiano [...] avizinhou-se da casa, bateu, tentou forçar a porta. [...] ficou um instante no copiar, fazendo tenção de hospedar ali a família.
 [...] Apossara-se da casa porque não tinha onde cair morto [...]
 Aparecera como um bicho, entocara-se como um bicho, mas criara raízes, estava plantado.
 [...] Entristeceu. Considerar-se plantado em terra alheia! Engano.
 [...] Estavam ali de passagem. Qualquer dia o patrão os botaria fora, e eles ganhariam o mundo, sem rumo, nem teriam meios de conduzir os cacarecos. Viviam de trouxa arrumada, dormiriam bem debaixo de um pau. Olhou a catinga amarela que o poente avermelhava. Se a seca chegasse, não ficaria planta verde. Arrepiou-se. Chegaria naturalmente. Sempre tinha sido assim, desde que se entendera. E antes de se entender, antes de nascer, sucedera o mesmo – anos bons misturados com anos ruins. Ele marchando [...], trepando a ladeira, espalhando seixos com as alpercatas – ela se avizinhandando a galope, com vontade de matá-lo.⁹⁹

Dessa forma, para se compreender a construção de sentidos estabelecida pela obra graciliânica é imprescindível o entendimento da personagem Fabiano no que se refere ao seu espaço social e, conseqüentemente, à sua relação com a sociedade que é, portanto, “[...] baseada no diálogo, que supõe o outro, a interação”¹⁰⁰. Assim, em consonância com o pensamento bakhtiniano, “O importante [...] é a compreensão que implica na presença de duas consciências, no encontro de dois sujeitos imersos no diálogo”¹⁰¹. Ao se referir ao termo diálogo, Bakhtin não se refere

⁹⁸ BAKHTIN, 2006, p. 11.

⁹⁹ RAMOS, 2006, p. 11-24 passim.

¹⁰⁰ FREITAS, Maria Tereza de Assunção. *Vygotsky & Bakhtin: psicologia e educação: um intertexto*. São Paulo: Ática, 2007. p. 118.

¹⁰¹ BAKHTIN, op. cit., p. 135.

à comunicação em voz alta entre dois ou mais sujeitos. Sua noção dialógica ultrapassa esse raso entendimento. De acordo com o filósofo da linguagem:

O diálogo, no sentido estrito do termo, não constitui, é claro senão uma das formas, é verdade que das mais importantes, da interação verbal. Mas pode-se compreender a palavra 'diálogo' num sentido mais amplo, isto é, não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja.¹⁰²

Nos estudos que empreende acerca do conceito de dialogismo, Fiorin¹⁰³ ressalta a importância de se afastar esse recorrente equívoco na interpretação bakhtiniana do termo, além de apresentar outro. Enumera-os:

- a) dialogismo equivale a diálogo, no sentido de interação face a face;
- b) há dois tipos de dialogismo: o dialogismo entre interlocutores e o dialogismo entre discursos.

Com base nos enunciados de Bakhtin, Fiorin esclarece cada um desses equívocos. Em primeiro lugar explicita que ao falar sobre as relações dialógicas o teórico russo não restringe esta concepção ao termo diálogo. O dialogismo não se reduz ao diálogo como forma composicional, ou seja, não se confunde com o diálogo face a face. Esse é apenas uma das manifestações do dialogismo. Em segundo, que não há um dialogismo entre interlocutores e um entre discursos. O dialogismo é sempre entre discursos. O interlocutor, peça fundamental na interrelação entre estes, só existe enquanto portador do discurso.

Com essa arguta observação Fiorin potencializa em dois sentidos aquilo que é efetivamente o dialogismo bakhtiniano. Assim os apresenta: “é o modo de funcionamento real da linguagem e, portanto, é seu princípio constitutivo; é a forma particular de composição do discurso”¹⁰⁴. Dessa maneira, todo discurso dialoga com outro discurso. É sob essa ótica que Bakhtin apresenta a noção de dialogismo conferindo a este fenômeno um caráter abrangente, quase universal que penetra tudo o que tem sentido e importância:

¹⁰² BAKHTIN, 2006, p. 291.

¹⁰³ FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 185.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 186.

As relações dialógicas – fenômeno bem mais amplo do que as relações entre as réplicas do diálogo expresso composicionalmente – são um fenômeno quase universal, que penetra toda a linguagem humana e todas as relações e manifestações da vida humana, em suma, tudo o que tem sentido e importância.¹⁰⁵

Martins¹⁰⁶ sugere que Bakhtin ao pensar o princípio geral de sua teoria fundamenta sua investigação na relação de alteridade em que o *eu* se constitui a partir do reconhecimento do *tu*, ou seja, em que o reconhecimento de si se estabelece pelo reconhecimento do outro. Nessa relação com outro – no sentido de posições sociais e não no de diálogo face a face, conforme já evidenciado – se reconhece enquanto sujeito e adquire consciência de si mesmo. Eis a base que constitui o dialogismo bakhtiniano: a relação *eu-tu*. Nessa relação o discurso sempre se articula em resposta a um *tu* e está impregnado da palavra do *outro*. Assim, mediante o outro, os sujeitos são sempre inconclusos, pois estarão sempre se definindo, se construindo em relação ao outro.

Toda palavra comporta duas faces. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige para alguém. Ela constitui justamente o produto da interação do locutor e do ouvinte. Toda palavra serve de expressão a um em relação ao outro. Através da palavra, defino-me em relação ao outro, isto é, em última análise, em relação à coletividade. A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apóia sobre mim numa extremidade, na outra apóia-se o meu interlocutor.¹⁰⁷

Em *Vidas Secas* Fabiano se constrói paulatinamente por meio da “ponte” estabelecida entre ele – o *eu* – e o *outro*, o *tu*. São as palavras dos outros que ditam quem ele é. Essas são assimiladas e, por meio do seu discurso interior, moídas e remoídas¹⁰⁸ num incansável ir e vir de pensamentos. Nessa moagem, cada colocação do vaqueiro vem modulada pelo germe alheio, ou seja, Fabiano se apropria do discurso do outro. Embebido por esse discurso, ao reproduzi-lo estabelece o diálogo conforme se pode comprovar na seguinte passagem, inicialmente apresentada pelo narrador em terceira pessoa:

¹⁰⁵ BAKHTIN, 2005, p. 42.

¹⁰⁶ MARTINS, Eleni Jacques. *Enunciação e diálogo*. São Paulo: Ed. Unicamp, 1990. p. 88.

¹⁰⁷ BAKHTIN, 2006, p. 113.

¹⁰⁸ No item 4.2 do capítulo intitulado *À maneira de um rizoma, as múltiplas relações dialógicas em Vidas Secas: da conexão ao entrelaçamento de vozes* serão tecidas algumas considerações acerca de como se processa esse moer e remoer de pensamentos.

Se pudesse economizar durante alguns meses levantaria a cabeça. Forjaria planos. Tolice, **quem é do chão não se trepa**. Consumidos os legumes, roídas as espigas de milho, recorria à gaveta do amo, cedia por preço baixo o produto das sortes. Resmungava, rezingava, numa aflição, tentando espichar os recursos minguados, engasgava-se, engolia em seco. [...] De repente estourava: – Conversa. Dinheiro anda num cavalo e ninguém pode viver sem comer. **Quem é do chão não se trepa.**¹⁰⁹

Nesse diálogo interno de Fabiano para consigo mesmo, o dialogismo se faz presente nas relações do vaqueiro com o mundo. Pode-se verificar, em consonância com o fragmento acima apresentado, que no dialogismo a ideologia, no caso, “quem é do chão não se trepa”, surge da transmissão de um discurso já cristalizado pela sociedade e que, absorvido pelo matuto, faz com que ele, ao invés de se definir passivamente em relação ao outro, estoure e conteste: “Conversa.” Fundamental observar que no dialogismo, conforme pôde-se constatar, não há coincidência de vozes, ou seja, a voz que Fabiano internaliza difere da sua. Elas são independentes, imiscíveis. Com isso, são, naturalmente, portadoras de visão de mundo e interesses diferentes. Vejam-se outros exemplos:

Tomavam-lhe o gado quase de graça e ainda inventavam **juro**. Que juro? O que havia era safadeza.
– **Ladroeira.**¹¹⁰

Não podia dizer em voz alta que aquilo era um **furto**, mas era.¹¹¹

Essas passagens, quanto tantas outras do romance, evidenciam que Fabiano tem consciência do que lhe acontece. Ora, se o matuto tem consciência dos fatos, o diálogo será estabelecido, pois conforme evidencia Bakhtin “[...] onde começa a consciência começa o diálogo”¹¹². Estabelecido o diálogo, esse protagonista tentará “[...] destruir as bases das palavras dos outros sobre si, que o torna acabado e aparentemente morto”¹¹³. Nessa tentativa, em seu diálogo interiorizado “[...] ocorre uma interação tensa e um conflito entre sua palavra e a de outrem, um processo de delimitação ou de esclarecimento dialógico mútuo [...]”¹¹⁴ o que torna sua situação

¹⁰⁹ RAMOS, 2006, p. 152, grifo nosso.

¹¹⁰ Ibid., p. 137, grifo nosso.

¹¹¹ Ibid., p. 137, grifo nosso.

¹¹² BAKHTIN, 2005, p. 42.

¹¹³ Ibid., p. 59.

¹¹⁴ BAKHTIN, 2006, p. 153.

ainda mais dramática, mais trágica. Nesse ponto, pode-se considerar a revolta de Fabiano ao classificar de “cachorros” a si mesmo e aos outros matutos:

Cambada de quê? Tinha o nome debaixo da língua. E a língua engrossava, perra, Fabiano cuspia, fixava na mulher e nos filhos uns olhos vidrados. Recuou alguns passos, entrou a engulhar. [...] Cambada de quê? Repetia a pergunta sem saber o que procurava. [...] A interrogação lhe aperreava o espírito [...]. Cambada de quê? Soltou um grito áspero, bateu palmas:
 – Cambada de cachorros.
 Descoberta a expressão teimosa, alegrou-se. Cambada de cachorros. Evidentemente os matutos como ele não passavam de cachorros. [...] uma contração violenta no pescoço entortou-lhe o rosto, a boca encheu-se novamente de saliva. Pôs-se a cuspir.¹¹⁵

Nesse esclarecimento dialógico, a voz do outro – vislumbrada no vocábulo “cachorro” –, plena de valor, é evocada pela voz do eu – Fabiano. Entrelaçadas, essas vozes, num ruído contínuo e interminável, ecoam ininterruptamente numa sequência argumentativa. Isso possibilita a experiência do conhecimento de Fabiano que na visão dos outros “Era um desgraçado, era como um cachorro, só recebia ossos”¹¹⁶. Mas, a expressão teimosa descoberta por Fabiano causa-lhe, na verdade, não alegria, nojo. E, “cuspindo” Fabiano evidencia que seu diálogo será baseado em conflitos devido a uma “[...] multiplicidade vozes equipolentes, as quais expressam diferentes pontos de vista acerca de um mesmo assunto”¹¹⁷, oriundos dos seus próprios argumentos. Fabiano, então, como participante do diálogo, ao contrário do que se possa supor, na medida em que mantêm com as demais vozes do discurso uma relação de igualdade, possui natureza dialógica. Graciliano Ramos, assim, presenteia seu interlocutor com um coro de vozes que pulula nessa obra instaurando o fenômeno polifônico sobre o qual passe-se agora a discorrer.

2.3 Polifonia: um corpo de ideias e desideias

Ao estudar a obra literária do escritor Fiódor Mikhailovich Dostoiévski (1821-1881), Bakhtin enxergou uma novidade surpreendente que muito contribuiu/contribuiu para a arte do romance e para a teoria da linguagem: a forma como o artista russo apresentava a palavra. Em sua arguta observação, percebeu que seu conterrâneo

¹¹⁵ RAMOS, 2006, p. 79.

¹¹⁶ Ibid., p. 97.

¹¹⁷ BAKHTIN, 2005, p. 4.

ao enredar a palavra em um enunciado operava uma multiplicidade, pois, a desenredava em dois. Com isso, originou um corpo de ideias e desideias, de contornos diversos, que tornava a palavra estranhamente dialógica, facilitando seu confronto e sua ressignificação entre as personagens. Sobre esse aspecto Schaefer em *Dialogismo, polifonia e carnavalização em Dostoiévsk* (2011) assevera:

Bakhtin percebe que ela [a obra de Dostoiévski] vem perpassada de uma novidade surpreendente. Partirá dessa novidade para fundamentar e corroborar seus estudos linguísticos e literários.

A maneira como Dostoiévski apresenta a palavra, em seus romances, novelas e contos, é aberta, sempre pronta a ser dissolvida confrontada e ressignificada entre os personagens. A palavra é entranhadamente dialógica e, por isso, precisa manter a possibilidade de diferenciação. Enquanto vai de um jeito e volta de outro, enquanto sobe devagar e desce correndo, enquanto se enreda num enunciado e se desenreda em dois, a palavra vai formando um corpo de ideias e *desideias* de contorno diverso [...]. É a polifonia, segundo a terminologia bakhtiniana.¹¹⁸

Essa terminologia, “[...] conceito forte e importante para as teorias e análises do texto e do discurso”¹¹⁹, empregada por Bakhtin na classificação do romance de Dostoiévski e amplamente utilizada em seu livro *Problemas das obras criativas de Dostoiévski* que trinta e quatro anos depois, em 1963, foi reeditado com o título que se conhece atualmente: *Problemas da poética de Dostoiévski*, foi tomada de empréstimo de um estilo musical¹²⁰ desenvolvido na Idade Média.

No artigo *Discurso poético e discurso romanesco na teoria de Bakhtin* (1988), Cristovão Tezza explica que polifonia designa um tipo de composição musical em que segmentos melódicos produzem uma textura específica de sons. Nessa textura, duas ou mais vozes se entrelaçam de modo individualizado, mantendo sua independência em meio ao coro de vozes desenvolvido no fenômeno musical. Dessa forma, diversas melodias sobrepõem-se em simultâneo, dando origem a um emaranhado de vozes. Diz Tezza:

¹¹⁸ SCHAEFER, S. Dialogismo, polifonia e carnavalização em Dostoiévski. *Bakhtiniana*, São Paulo, v. 1, n. 6, p. 195, 2. sem. 2011, grifo do autor.

¹¹⁹ BRAIT, Beth. Polifonia arquitetada pela citação visual e verbo-visual. *Bakhtiniana*, São Paulo, v. 1, n. 5, p. 184, 1. sem. 2011.

¹²⁰ Winik discorre sobre o canto polifônico e o classifica como “canto modal”. Esse tipo de canto desenvolve-se, segundo o pesquisador, de forma circular, em torno de uma tônica fixa e caminha para “[...] um tempo circular do qual é difícil sair, depois que se entra nele, porque é sem fim” (WINIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Cia das Letras, 1989. p. 36). Da mesma forma é o romance *Vidas Secas*, sem fim, porém não no sentido de circularidade.

[...] o efeito obtido pela sobreposição de várias linhas melódicas independentes, mas harmonicamente relacionadas, Bakhtin emprega-as ao analisar a obra de Dostoiévski, considerada por ele como um novo gênero romanesco – o romance polifônico.¹²¹

Em analogia ao que acontece na polifonia musical, Bakhtin enfatiza que na polifonia literária as personagens preservam a individualidade de suas vozes na unidade do conjunto. Elas não são meros objetos do discurso do autor, na verdade, são responsáveis pela sustentação da diversidade dialógica da palavra e pela construção de seus significados. Tendo isso em vista, faz-se necessário explicitar a afirmação do filósofo da linguagem:

A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes *plenivalentes* constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência una do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a *multiplicidade de consciências eqüipolente* e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade. [...] Dentro do plano artístico de Dostoiévski, suas personagens são, em realidade, não apenas objetos do discurso do autor, mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante.¹²²

E acrescenta:

Tanto na música quanto no romance de Dostoiévski [...] A essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à da homofonia. E se falarmos de vontade individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento.¹²³

Para maior embasamento de sua teoria polifônica, Bakhtin, conforme percebido no fragmento acima, utiliza-se de outro termo caro à música: homofonia. Torna-se pertinente estabelecer algumas considerações acerca desse contraponto para melhor entendimento desse aspecto no campo da literatura. Na música, em oposição à polifonia – linguagem dinâmica e mutável – tem-se o canto gregoriano homofônico. Este se configura por ser uma melodia perfeitamente acabada que se sobrepõe às outras vozes melódicas, revelando no contexto musical vozes que

¹²¹ TEZZA, Cristóvão. Discurso poético e discurso romanesco na teoria de Bakhtin. In: FARACO, Carlos Alberto et al. *Uma introdução a Bakhtin*. Curitiba: Hatier, 1988. p. 90.

¹²² BAKHTIN, 2005, p. 4, grifo do autor.

¹²³ *Ibid*, p. 21.

seguem o mesmo padrão rítmico, ou seja, dentre todas as vozes que dão suporte harmônico à melodia, somente uma se sobressai.

Em termos bakhtinianos, portanto, a polifonia no romance é a vontade de combinação de vozes independentes – consciências autônomas, que entrelaçadas, desvinculadas da homofonia, mantêm autonomia umas em relação às outras entretecendo um discurso em constante diálogo. Não é a vontade de uma única voz que se sobressai, mas “a saída de princípio para além dos limites de uma vontade”, ou seja, não é a vontade do autor, da voz dele que impera. Esta não se sobrepõe à das personagens, manipulando-as, ao contrário, “[...] é como se [a voz da personagem] soasse ao lado da voz do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenivalentes de outros”¹²⁴.

Em *Vidas Secas*, o escritor nordestino, efetiva essa saída ao primar pela “vontade de combinação de muitas vontades, pela vontade do acontecimento” em que o discurso das vozes que se fazem ouvir não se constrói a partir de uma atitude autoritária, definida e fechada em relação à linguagem. Não é um discurso que necessariamente coincida com o seu, mesmo que, preservada a sua função de organizador da trama. Pode-se dizer que Graciliano Ramos, a exemplo de um maestro, é o regente do coro de vozes que participa do processo dialógico presente em seu quarto romance. Assim, “[...] dotado de um ativismo especial, rege vozes que cria ou recria, mas deixa que se manifestem com autonomia e revelem no homem um outro ‘eu para si’ infinito e inacabável”¹²⁵ onde cada uma de suas personagens, a exemplo das de Dostoiévski¹²⁶,

[...] funciona como um ser autônomo, exprimindo sua própria mundividência, pouco importa coincida ela ou não com a ideologia própria do autor da obra; a polifonia ocorre quando *cada personagem fala com a sua própria voz*,

¹²⁴ BAKHTIN, 2005, p. 5.

¹²⁵ BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2008. p. 194.

¹²⁶ Sabe-se que Graciliano Ramos era leitor confesso de Fiodor Dostoiévski e que “[...] às vésperas de morrer disse publicamente quais julgava suas influências: Dostoiévski, Tolstoi, Balzac e Zola.” (RAMOS, Ricardo. *Graciliano: retrato fragmentado*. São Paulo: Siciliano, 1983. p. 115). Porém, não gostava da comparação que os críticos faziam entre ele e o autor de *Crime e castigo*, pois se considerava “Uma espécie de Dostoiévski cambembe, está ouvindo?” (RAMOS, 1992, p. 141). Mesmo assim, esta pesquisa volta-se aqui para essa influência.

expressando seu pensamento particular, de tal modo que, existindo n personagens, existirão n posturas ideológicas.¹²⁷

O romance de Graciliano Ramos elege suas personagens como entidades vivas que “falam com sua própria voz”, “expressando seu pensamento particular” e revelando suas múltiplas facetas ideológicas cujas vozes ressoam em igualdade de poder. Esse tipo excepcional de diálogo, amplamente trabalhado por Bakhtin, é a estratégia-chave utilizada por Graciliano Ramos na feitura de *Vidas Secas* “[...] que tem na polifonia sua forma suprema”¹²⁸ uma vez que devido as estratégias discursivas utilizadas, o diálogo não foi mascarado. Sobre esse enfoque dialógico Barros assevera:

[...] o diálogo é condição da linguagem e do discurso, mas há textos polifônicos e monofônicos, segundo as estratégias discursivas acionadas. No primeiro caso, o dos textos polifônicos, as vozes se mostram; no segundo, o dos monofônicos, elas se ocultam sob a aparência de uma única voz. Monofonia e polifonia de um discurso são, dessa forma, efeitos de sentidos decorrentes de procedimentos discursivos que se utilizam em textos, por definição, dialógicos. Os textos são dialógicos porque resultam do embate de muitas vozes sociais; podem, no entanto, produzir efeitos de polifonia, quando essas vozes ou algumas delas deixam-se escutar, ou de monofonia, quando o diálogo é mascarado e uma voz, apenas, faz-se ouvir.¹²⁹

Esse contraponto bakhtiniano explicitado por Barros entre as formas monológicas e polifônicas do discurso literário vem reforçar ainda mais a tese de que *Vidas Secas* é uma obra polifônica. Cabe ressaltar, entretanto, que para Bakhtin o dialogismo, por ser constitutivo da linguagem, está presente em todos os gêneros. Não se pode, portanto, confundir dialogismo com polifonia porque há gêneros dialógicos monofônicos e dialógicos polifônicos. Então, monológico é o oposto de polifônico e não o contrário de dialógico.

A título de exemplo toma-se a obra *Infância* do próprio autor do romance *corpus* desse estudo para estabelecimento dessa diferenciação entre os gêneros dialógicos monofônicos (uma voz que tem domínio sobre as outras) e dialógicos polifônicos (multiplicidade de vozes que se polemizam entre si). Em *Infância* o discurso é

¹²⁷ LOPES, Edward. Discurso literário e dialogismo em Bakhtin. In: BARROS, Diana Luz Pessoa; FIORIN, José Luiz (Org.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 2003. p. 74.

¹²⁸ BEZERRA, 2008. p. 193, grifo do autor.

¹²⁹ BARROS, Diana Luz Pessoa. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, Diana Luz Pessoa; FIORIN, José Luiz (Org.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1994. p. 6.

construído na perspectiva biográfica do escritor, portanto narrado em primeira pessoa. Sendo assim, concentra-se no desejo de Graciliano Ramos em evidenciar, por meio das reminiscências, os resultados pessoais que suas relações e experiências proporcionaram, organizando sua visão de mundo já concluída. O coro de vozes surgido, no decorrer da narrativa, é direcionado pela voz do narrador. Sobre esse aspecto:

Em *Infância*, é comum, por exemplo, a confluência discursiva entre as avaliações do narrador – Graciliano adulto – e do menino Graciliano. Mas, nesses casos, embora seja possível identificarmos claramente a sua mistura vocal, a ponto de podermos inclusive separar as vozes, elas não aparecem e se configuram como consciências autônomas – a não ser, é claro, a do próprio narrador já adulto. A fala que cabe ao menino de *Infância* não é uma fala do presente em que acontece a criação da narrativa; trata-se de um discurso reportado (às vezes em pensamento, às vezes em fala) do passado, a partir do presente de Graciliano adulto, cuja consciência, além de selecionar os fatos de que quer tratar, também reduz o poder de consciência de seus parceiros de experiência; e, como consequência natural disso, limita-lhes também a autonomia discursiva. De si mesmo, por exemplo – da sua personagem do tempo da infância -, o que Graciliano constrói não se configura numa consciência propriamente, mas sim num esboço do que poderia vir a ser uma consciência plena – ou algo mais próximo de uma [...].¹³⁰

É claro que em *Infância*, cuja perspectiva volta-se para o passado, “[...] o poder direto de significar pertence exclusivamente ao autor”¹³¹, permitindo o estabelecimento do dialogismo monológico, pois ele “[...] de sua posição distanciada e com seu excedente de visão, já disse a última palavra por elas [as personagens] e por si”¹³². Por mais que outras vozes participem do diálogo, a consciência seletiva do narrador ao apresentar as experiências que teve impera e reduz o poder de consciência de seus parceiros. Não que isso diminua o valor estético dessa obra, ao contrário, o que se objetiva é explicitar, conforme já aludido, o quão diferente apresenta-se de uma estética polifônica em que “[...] a consciência do herói deve ser, obrigatória e condicionalmente descentrada”¹³³. Articula com essa constatação João Pacheco citado por Eunaldo Verdi em sua obra *Graciliano Ramos e a crítica literária* (1989):

¹³⁰ CASTRO, Gilberto. O discurso da memória: um ensaio bakhtiniano a partir de *Infância* e São Bernardo de Graciliano Ramos. *Bakhtiniana*. São Paulo, v. 1, n. 6, p. 79-94, 2. sem. 2011. grifo do autor.

¹³¹ MORSON, Gary Saul; EMERSON, Caryl. *Mikhail Bakhtin*: criação de uma prosaística. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 2008. p. 255.

¹³² BEZERRA, 2008, p. 192.

¹³³ CASTRO, op. cit., p. 87.

João Pacheco em 'A perspectiva da realidade em *Vidas Secas*' atém-se a analisar o 'ponto de vista' empregado pelo autor quanto ao aspecto da observação da realidade. Observa, entre outras coisas, que Graciliano Ramos não se utiliza de um único ponto de vista: ora a narrativa é desenvolvida sob o ponto de vista de Fabiano, ora sob o de Sinha Vitória, um dos meninos ou Baleia, ora sob o ponto de vista do próprio romancista, que se intromete na narrativa. A maior perfeição técnica é conseguida, segundo conclui, quando vê a realidade através de Fabiano, que é o que tem nível de consciência mais desenvolvido para isso.¹³⁴

Em *Vidas Secas* são vários os pontos de vista evidenciados e todos voltados para aspectos da observação da realidade. Não é um único ponto de vista que conduz a narrativa. Dito de outra forma, as personagens não são intérpretes do autor. Este, quando necessita se intromete na narrativa para expor o seu ponto de vista, pois as personagens têm independência para apresentar suas opiniões e tomarem decisões, estabelecendo dessa forma o dialogismo polifônico. Assim, em consonância com o pensamento de João Pacheco de que Fabiano é a personagem com nível de consciência mais desenvolvido, esta pesquisa optou pela análise do entrelaçamento de vozes na obra tendo como objeto de estudo o vaqueiro. Desse modo, o leitor atento descobrirá/perceberá a instauração de vozes quando Fabiano estabelecer consigo mesmo e com o outro, a cada novo acontecimento vivenciado, um constante diálogo, em que essas vozes, ora entrarão em confronto ora em consonância.

Eis a diferença entre o romance que retrata a saga da família de Fabiano e a obra *Infância*: a estética polifônica. Nesse sentido, reportar-se, novamente, a Bakhtin, em mais um dos momentos em que aborda características do romance torna-se imprescindível:

O romance está ligado aos elementos do presente inacabado que não o deixam se enrijecer. O romancista gravita em torno de tudo aquilo que não está ainda acabado. Ele pode aparecer no campo da representação em qualquer atitude, pode representar os momentos reais de sua vida ou fazer uma alusão, pode se intrometer na conversa das personagens, pode polemizar abertamente com seus inimigos literários, etc. Não se trata apenas da aparição da imagem do autor no campo da representação, trata-se também do fato de que o autor autêntico, formal e primeiro (o autor da imagem do autor) redonda em novas relações com o mundo representado: elas se encontram agora naquelas mesmas medidas axiológicas e temporais, que representam num único plano o discurso do autor com o

¹³⁴ VERDI, Eunaldo. *Graciliano Ramos e a crítica literária*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1989. p. 119.

discurso do personagem representado e que pode atuar junto com ele (mais exatamente: não pode deixar de atuar) nas múltiplas relações dialógicas [...].¹³⁵

Após mais de setenta anos de sua primeira publicação *Vidas Secas* não se deixou enrijecer, se manteve atual. Graciliano Ramos gravitando atentamente em torno do presente que o circundava, moveu-se em direção contrária aos demais literatos da época, conforme já evidenciado no primeiro capítulo dessa pesquisa, polemizando com eles. Sendo um autor autêntico, primeiro, redundou em novas relações com o mundo a ser ficcionalizado: abordou o sertanejo e a miséria com verossimilhança, quebrando a tradição literária preocupada em descrever a paisagem local e a imagem estereotipada do sertanejo. Com isso, evidenciou que “[...] a afirmação de Otávio de Faria de que o sertão já se esgotara como motivo literário”¹³⁶, poderia ser contestada. É o próprio Graciliano Ramos quem, em carta ao jornalista João Condé, explicita essa contestação ao evidenciar alguns aspectos de sua obra considerados originais:

Fiz um livrinho sem paisagens, sem diálogos. E sem amor. Nisso, pelo menos, ele deve ter alguma originalidade. Ausência de tabaréus bem falantes, queimadas, cheias, e poentes vermelhos, namoro de caboclos. A minha gente quase muda, vive numa casa velha da fazenda. As pessoas adultas, preocupadas com o estômago, não tem tempo de abraçar-se. Até o cachorro é uma criatura decente, porque na vizinhança não existem galãs caninos.¹³⁷

Nota-se que o mentor de Baleia não construiu um Nordeste objetivando explorar o drama social causado pela seca em que a paisagem e os diálogos figurassem como fatores principais. Sua abordagem, mesmo representando a tríade homem-terra-sociedade, trouxe em relevo o homem de seu tempo e de seu país que devido à perseguição do espaço físico e à submissão e exploração advindas do espaço social, sofre a ponto de tornar-se “quase muda” perante as injustiças. Esse novo enfoque dado à personagem coloca-a nas mesmas medidas axiológicas e temporais do autor e do leitor. O diálogo que Neusa Pinsard Caccese estabelece, em seu artigo *Vidas Secas: romance e fita* (1978), por intermédio de questionamentos, mostra o quanto Fabiano representa essas medidas:

¹³⁵ BAKHTIN, 2002, p. 417.

¹³⁶ MIRANDA, 2004, p. 43.

¹³⁷ RAMOS, 1979, p. 129.

Sente-se é claro o problema cruciante da seca que assola o Nordeste e as implicações cruciais da questão – deformação da estrutura social, deficiências do governo. Mas, mais importante que tudo isso não é o Homem que nos interessa nessa luta heroica contra o meio avassalador? Fabiano não representará, além dos compromissos com o Nordeste brasileiro, o homem de todos os tempos, espoliado por seus semelhantes? Mais que o problema social no Brasil, no século XX, não fica a verdade de uma condição humana, sofredora, solitária, incomunicável com seus semelhantes? Não fosse assim, o romance se reduziria a um simples depoimento, limitado no tempo e no espaço.¹³⁸

Com essa proposta de representação estética da realidade, Graciliano Ramos “[...] ao conferir dimensão simbólica universal ao drama do homem nordestino, como em *Vidas Secas* [...]”¹³⁹, mostra que as reflexões sobre a “condição humana, sofredora, solitária, incomunicável com os semelhantes” não são exclusivas do sertão nordestino. O autor de *Vidas Secas* não manteve um diálogo profícuo somente com a sua região, mas sim como o seu tempo, com o homem de seu tempo e de todos os tempos. Essa interlocução possibilitou-lhe criar uma obra que transcende ao modelo de romance regionalista de 1930 a que a crítica de natureza histórica e sociológica o enquadra. Carlos Alberto Dória comenta esse fato:

[...] a crítica de natureza histórica ou sociológica, que se debruça sobre o chamado romance de 30, no geral ainda não concedeu ao texto de Graciliano Ramos a temporalidade que marca os clássicos da língua, como Machado de Assis e Eça de Queiroz. A razão disso reside no fato de que estamos acostumados a ler Graciliano Ramos como materialização singular de um gênero, ‘o romance social’.¹⁴⁰

A teia construída esteticamente em *Vidas Secas* abriga a polifonia que envolve as temáticas do cotidiano e que serve de dinâmica para as narrativas do mentor de Baleia. Nesse particular, ao aproximar da narrativa ficcional fatos reais, criou uma estrutura estética que possibilita a captação e a compreensão do real evidenciando “[...] um movimento dialético que engloba a arte e a sociedade num vasto sistema solidário de influências recíprocas”¹⁴¹. Sendo assim, enxergar *Vidas Secas* como a materialização de um determinado gênero – romance social 30 – é ceifar as inúmeras possibilidades dialógicas presentes na obra, pois se à primeira vista ele assume características regionalistas, ao trazer para o primeiro plano da narrativa

¹³⁸ CACESSE, Neusa Pinsard. *Vidas Secas: romance e fita*. In: BRAYNER, Sônia. *Graciliano Ramos: fortuna crítica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 163.

¹³⁹ DÓRIA, Carlos Alberto. Graciliano e o paradigma do papagaio. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 35, p. 19-34, 1993. p. 34.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 21.

¹⁴¹ CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1980. p. 22.

“[...] os problemas humanos de ontem, de hoje e de sempre, ligados fundamentalmente à sobrevivência do Homem em sociedade [...]”¹⁴², deixa de ter vínculo exclusivo com essa vertente para alcançar um campo mais vasto que assume a forma de um silêncio. Esse campo permite descortinar, em múltiplas relações dialógicas, organizadas à maneira de um rizoma, um entrelaçamento de vozes sociais que supera o tempo e o espaço em que a obra foi criada. A análise desse entrelaçamento marca o início da investigação a que esta pesquisa se propõe. Porém, para analisá-lo, além do já citado teórico Mikhail Bakhtin, os franceses Deleuze e Guattari e sua teoria das multiplicidades serão visitados.

¹⁴² COELHO, Nelly Novaes. Solidão e luta em Graciliano. In: BRAYNER, 1978. p. 61.

3 À MANEIRA DE UM RIZOMA, AS MÚLTIPLAS RELAÇÕES DIALÓGICAS EM VIDAS SECAS: DA CONEXÃO AO ENTRELAÇAMENTO DE VOZES

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. [...] o rizoma é aliança, unicamente aliança [...] e tem como tecido a conjunção 'e...e...e...'. É [...] meio não é uma média; [...] é o lugar onde as coisas adquirem velocidade.¹⁴³

Vidas Secas, conforme se pôde perceber no capítulo anterior, mesmo que de forma ainda ampla, é um romance polifônico dialógico, pois apresenta personagens participantes do que Bakhtin chama de “grande diálogo” – relações dialógicas que penetram toda a linguagem humana e todas as relações e manifestações da humanidade – cujas vozes estão equiparadas à voz do autor, em relação de igualdade. Mas, há nesta narrativa também a vibração de outro conceito que urge ser observado: o rizomático. Este se deixa entrever, inicialmente, a partir da estrutura da obra em questão, depois, por intermédio do pensamento de Fabiano. Torna-se imprescindível, assim, analisar tal conceito, pois perceber o último romance de Graciliano Ramos à maneira de um rizoma propicia maior fundamentação para análise de como se processa o entrelaçamento das vozes sociais na consciência do vaqueiro, assunto a ser trabalhado mais adiante.

Em *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* (2000) o filósofo Gilles Deleuze (1925-1995) e o psicanalista Félix Guattari (1930-1992), ambos franceses, se propõem a contribuir para a construção de uma nova imagem do pensamento que se efetive, não por meio de uma dicotomia, como normalmente se apresenta na psicanálise, na informática, na linguística, mas sim por meio de uma teoria das multiplicidades. Com inclinação transdisciplinar, esses autores, não se limitam à crítica da psicanálise, antes buscam apresentar propostas concretas do pensamento e para designar a teoria que conduz tais propostas, elegem o rizoma que é

¹⁴³ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 2000. v. 1, p. 37.

[...] aquele tipo de caule radiceiforme de alguns vegetais, formado por uma miríade de pequenas raízes emaranhadas em meio a pequenos bulbos armazenáticos, [...] inúmeras linhas fibrosas [...], que se entrelaçam e se engalfinham formando um conjunto complexo no qual os elementos remetem necessariamente uns aos outros e mesmo para fora do conjunto.¹⁴⁴

Os pesquisadores ao transportarem da botânica a estrutura do rizoma além de significar um novo campo para análise que se opõe ao paradigma arborescente estruturante do conhecimento – representado pela árvore, pela raiz, oportunizaram mecanismos que possibilitam novas interpretações, como a desta pesquisa. Dizem os estudiosos franceses:

Diferentemente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer. [...] Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções moveidias. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda. [...] Oposto a uma estrutura, que se define por um conjunto de pontos e posições, por correlações binárias entre estes pontos e relações biunívocas entre estas posições, o rizoma é feito somente de linhas: linhas de segmentaridade, de estratificação, como dimensões [...]. O rizoma procede por variação, expansão, conquista, captura, picada [...]; se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga.¹⁴⁵

Com base nessa linha de raciocínio esta pesquisa percebe *Vidas Secas* como uma narrativa rizomatizada, representada pelo mapa aberto que é o sertão nordestino, de linhas irregulares que se estendem a qualquer direção. Entender, então, inicialmente, a estrutura desse romance permite criar associações que fazem do texto literário um terreno a ser desbravado sob ângulos antes, talvez, impensados. Analisar *Vidas Secas* sob essa perspectiva permite aos estudiosos da literatura ampliar conceitos e tornar perene a grandiosidade da obra sem encerrar seu conjunto de singularidades que se prolonga e conduz a infinitos caminhos de interpretação.

¹⁴⁴ GALLO, Sílvio. *Deleuze & a educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. p. 93.

¹⁴⁵ DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 32.

3.1 Das ramificações à conexão

Do diálogo estabelecido com Benjamim de Garay, um amigo argentino, que lhe encomendara umas histórias do Nordeste ou um conto regional, Graciliano Ramos dá vida à Baleia, meio pelo qual *Vidas Secas* cresceu e transbordou. O conto, num primeiro momento, foi vendido para um jornal da Argentina e outro do Rio de Janeiro para suprir as necessidades financeiras do escritor alagoano recém-saído da prisão¹⁴⁶. A partir desse conto que narra a morte de uma cachorra com hidrofobia, o autor de *Memórias do Cárcere*, de pensamento rizomático, “Por detrás do acabado [...] enxerga o que está em formação e em preparo”¹⁴⁷, conforme pode-se notar desde o início da narrativa:

A cachorra Baleia estava para morrer. Tinha emagrecido, o pêlo caíra-lhe em vários pontos, as costelas avultavam num fundo róseo, onde manchas escuras supuravam e sangravam, cobertas de moscas. As chagas da boca e a inchação dos beiços dificultavam-lhe a comida e a bebida.

Por isso Fabiano imaginara que ela estivesse com princípio de hidrofobia [...]

Então, [...] resolveu matá-la. Foi buscar a espingarda de pederneira, lixou-a, limpou-a com o saca-trapo e fez tenção de carregá-la bem para a cachorra não sofrer muito.

Sinha Vitória fechou-se na camarinha, rebocando os meninos assustados, que adivinhavam desgraça e não se cansavam de repetir a mesma pergunta:

– Vão bulir com a Baleia?

Tinham visto o chumbeiro e o polvarinho, os modos de Fabiano afligiam-nos, davam-lhes a suspeita de que Baleia corria perigo.

Ela era como uma pessoa da família [...].¹⁴⁸

Eis a percepção do que estava em formação e em preparo: as dimensões, as linhas de segmentaridade. Mas, como surgiu essa percepção e que linhas eram essas? A percepção surgiu do diálogo que o autor de *Caetés* estabeleceu com o conto e assim a captura possibilitou a concretização das linhas, ou seja, a família de Fabiano que passaria a configurar futuros textos. Dessa forma, de Baleia brotaram ramificações. A trágica história da cachorra, surgida “[...] de um trabalho mental latente [...]”¹⁴⁹ originou, além de outras oito narrações, as intituladas Fabiano, sinha Vitória, o Menino mais velho, o Menino mais novo. No ano de 1953, em *Alguns tipos*

¹⁴⁶ RAMOS, 1979, p. 125.

¹⁴⁷ BAKHTIN, 2002, p. 247.

¹⁴⁸ RAMOS, 2006, p. 85-86.

¹⁴⁹ MERCADANTE, Paulo. *Graciliano Ramos: o manifesto do trágico*. São Paulo: Topbooks, 1997. p. 74.

sem importância, Graciliano Ramos fala da criação das personagens desses contos e o destino deles:

Em 1937 escrevi algumas linhas sobre a morte duma cachorra, um bicho que saiu inteligente demais, creio eu, e por isso um pouco diferente dos meus bípedes. Dediquei em seguida várias páginas ao dono do animal. Essas coisas foram vendidas, em retalhos, a jornais e revistas. E como José Olympio me pedisse um livro para o começo do ano passado, arranjei outras narrações, que tanto podem ser contos como capítulos de um romance. Assim nasceram Fabiano, a mulher, os dois filhos e a cachorra Baleia.¹⁵⁰

Tais narrações, porém não ficaram atreladas a um ponto específico de origem – no caso ao conto Baleia, tanto que ao serem organizadas no romance não seguiram a ordem de uma unidade, de uma narrativa-raiz. Dito de outra forma, Graciliano Ramos ao reunir os treze contos para criar o romance não os manteve na ordem em que foram escritos, reordenou-os, emergindo com uma nova técnica de composição. Em carta a João Condé, o escritor alagoano relata como estruturou o romance. Assim se pronunciou:

A narrativa foi composta sem ordem. Comecei pelo nono capítulo. Depois chegaram o quarto, o terceiro, etc. Aqui fica a data em que foram arrumados: 'Mudança', 16 de julho de 1937; 'Fabiano', 22 de agosto; 'Cadeia', 21 de junho; 'Sinha Vitória', 18 de junho; 'O menino mais novo', 26 de junho; 'Inverno', 14 de julho; 'Festa', 22 de julho; 'Baleia', 4 de maio; 'Contas', 29 de julho; 'O soldado amarelo', 6 de setembro; 'O mundo coberto de penas', 27 de agosto; 'Fuga', 6 de outubro.¹⁵¹

Arrumados os contos, nasceu *Vidas Secas*, um *intermezzo*, um romance crescido pelo meio. Cabe ressaltar que a obra em questão não é um *intermezzo* devido o primeiro conto escrito configurar na estrutura do livro o nono capítulo do romance. Baleia não é uma média, não é um centrismo, ao contrário, conforme já evidenciado, é um meio que cresceu e transbordou. Ao transbordar permitiu o surgimento de outros doze contos que aparentemente sem nenhuma ligação entre si, ao serem reunidos formaram um livro rizomático que não só dá conta de tornar explícita a condição de devir e a grande raiz horizontal de sua sustentação configurada por ciclos que são perpassados pelas linhas de um enredo incomum, mas também faz

¹⁵⁰ RAMOS, 2005, p. 74.

¹⁵¹ REIS, Zenir Campos. Tempos Futuros. In: DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). *Graciliano revisitado*. Natal: UFRN/CCHLA, 1995. p. 43.

refletir profundamente sobre questões alocadas nos bastidores de uma sociedade que ainda não era/é estruturada de forma justa e humanizada.

Ao (re)criar seus textos, transfigurar o que já existia, produzir novos escritos, inserindo-os em novo material, ou seja, conectando seus contos, independentemente da ordem em que foram criados e transformando-os em capítulos de um romance, Graciliano Ramos conectou “[...] um ponto qualquer com outro ponto qualquer” e assim criou *Vidas Secas*. Esse romance, bem diferente do que grande parte da crítica literária expõe, “não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções movediças”. Discorrer, portanto, sobre a relação que se firmou entre a obra em questão e o leitor especializado, ou seja, a crítica literária é essencial para a sustentação aqui proposta: *Vidas Secas* é uma narrativa rizomática o que facilita o entrelaçamento de vozes presentes no romance que serão analisadas mais adiante.

O primeiro parecer crítico sobre a história da família de Fabiano foi dado um mês após a publicação do romance, em abril de 1938. O artigo *Vidas Secas*, de autoria de Lúcia Miguel Pereira, escrito para o *Boletim de Ariel*, revela entre outras observações um diferencial na estrutura da narrativa: “a formação em quadros”¹⁵². Essa afirmativa será reveladora de uma questão que terá um profundo desdobramento no pensamento dos críticos literários. Que desdobramento é esse? A visão de que a escolha estrutural do romance, efetivada pelo seu criador, revelasse um grande problema. Veja-se a análise feita por Álvaro Lins que ao se referir aos capítulos em quadros, enxerga um defeito técnico no romance, como se fossem peças autônomas, sem uma provável articulação entre si:

[...] tecnicamente, *Vidas Secas* apresenta dois defeitos consideráveis. Um deles é que a novela, tendo sido construída em quadros, os seus capítulos, assim independentes, não se articulam formalmente com bastante firmeza e segurança. Cada um deles é uma peça autônoma, vivendo por si mesma, com um valor literário tão indiscutível, aliás, que se poderia escolher qualquer um, conforme o gosto pessoal para as antologias. O outro defeito é o excesso de introspecção em personagens tão primários e rústicos, estando constituída quase toda a novela de monólogos interiores. A

¹⁵² PEREIRA, Lúcia Miguel. *A leitora e seus personagens: seleta de textos publicados em periódicos (1931-1943) e em livros*. 2. ed. Rio de Janeiro: Grafia, 2005. p. 150.

inverossimilhança, neste caso, não provém da substância da novela, mas da técnica.¹⁵³

Para Rubem Braga, o defeito apontado por Lins em relação aos capítulos do livro é o grande mérito de Graciliano Ramos que “Quase tão pobre quanto Fabiano, [...] fez assim uma nova técnica de romance no Brasil. O romance desmontável, [...]”¹⁵⁴. Porém, apesar de classificar positivamente tal organização romanesca, continua evidenciando a desconexão estrutural ao relatar que, “Cada capítulo desse pequeno livro dispõe de uma certa autonomia e é capaz de viver por si mesmo. Pode ser lido em separado”¹⁵⁵.

Dentro dessa mesma perspectiva, tem-se a análise que Antonio Candido faz de *Vidas Secas*. Para ele, os capítulos assemelham-se a “telas encaixilhadas” que remetem aos polípticos medievais – espécie de quadros independentes.

A sua estrutura de pequenos quadros justapostos lembra certos polípticos medievais, onde a vida de um bem aventurado ou os fastos de um herói se organizam em unidade bastante livre: dispensando o nexos rigoroso da sequência, vemos aqui um nascimento; em seguida, uma caçada, logo uma batalha e, finalmente, a extrema-unção, presidida por um santo, com a assistência dos anjos. Igualmente sumárias e eloqüentes são as pequenas telas encaixilhadas de Graciliano Ramos, em que nos é dado, ora este, ora aquele passo do calvário dos personagens.¹⁵⁶

Para melhor exemplificar “ora este, ora aquele passo do calvário dos personagens” que sonham em ter a “vida de um bem aventurado”, Candido justifica a obra, ainda, como sendo um “romance em rosácea”¹⁵⁷ e prossegue: “Políptico ou rosácea – qualquer coisa de mítico ou primitivo, cuja cena final venha encontrar a do princípio [...]”¹⁵⁸.

Candido ainda explicita:

¹⁵³ LINS, Álvaro. Valores e Misérias das Vidas Secas. In: GARBUGLIO, José Carlos; BOSI, Alfredo; FACIOLI, Valentim. *Graciliano Ramos: antologia & estudos*. São Paulo: Ática, 1987. p. 262. Participação especial: Antonio Candido et al. grifo do autor.

¹⁵⁴ BRAGA, Rubem. Vidas secas. *Teresa: revista de literatura brasileira*, São Paulo, n. 2, p. 126, 2001. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dlcv/lb/images/stories/revista_teresa/teresa2.pdf>. Acesso em: 21 maio 2012.

¹⁵⁵ Ibid., p. 126.

¹⁵⁶ CANDIDO, 1992, p. 47-48.

¹⁵⁷ Ibid., p. 47-48.

¹⁵⁸ Ibid., p. 47-48.

Vidas Secas começa por uma fuga e acaba com outra. Decorre entre duas situações idênticas, de tal modo que o fim, encontrando o princípio, fecha a ação num círculo. Entre a seca e as águas, a vida do sertanejo se organiza, do berço à sepultura, a modo de retorno perpétuo. Como os animais atrelados ao moinho, Fabiano voltará sempre sobre os passos, sufocado pelo meio. Daí a sua psicologia rudimentar de forçado. Como está n'Os Sertões: 'O círculo estreito da atividade remorou-lhe o aperfeiçoamento psíquico.'¹⁵⁹

Mesmo que a crítica literária tenha dado um forte enfoque à estrutura da obra e, em quase todas as análises, utilizado a expressão de Rubem Braga que terminou por consagrar *Vidas Secas* como um “romance desmontável” a visão que foi criada não é a de que apesar de os capítulos poderem ser lidos em qualquer ordem, o entendimento nunca é completado em si mesmo. Ao contrário, o que se dá a entender é que se fecham em si mesmo. Por isso, é possível enxergar outros caminhos para análise, sem é claro, querer desmerecer as falas desses estudiosos, ao contrário, dela possa-se valer para trazer algo de novo a esse problema crítico literário.

Desse modo, entende-se que os julgamentos de Lins, Braga e Candido vão de encontro ao que prescreve o rizoma que não privilegia a fragmentação e sim as possíveis ligações entre diferentes pontos. Enquanto alguns críticos julgam a montagem estrutural de *Vidas Secas* de uma forma superficial, a teoria do rizoma torna-se luz para enxergar a obra para além de uma estrutura fragmentada. Concorda-se, aqui, que os capítulos podem sim ser lidos em separados, mas há que se perceber neles a série de agenciamentos e possibilidade de devires que os conectam aos demais. Ousa-se, por isso, aliar-se a Luís Bueno que enxerga tais possibilidades ao expor os mecanismos que evidenciam as heterogêneas conexões em *Vidas Secas*. Diz Bueno:

Se a leitura de *Vidas Secas* evidencia que um capítulo não dá seqüência imediata ao capítulo anterior, por outro lado também evidencia um ritmo geral da narrativa [...] Ou seja, embora não haja propriamente uma contiguidade [sic] entre os capítulos, há uma continuidade [...] que vai além de simples referências que um capítulo faz aos outros.¹⁶⁰

¹⁵⁹ CANDIDO, 1992, p. 47-48, grifo do autor.

¹⁶⁰ BUENO, 2006. p. 649.

Em diálogo com Bueno tem-se Vicente de Ataíde que relata ser a narrativa de *Vidas Secas* composta de “[...] narrativas menores. Do entrelaçamento destas é que surge aquela”¹⁶¹.

Soma-se a esses dois críticos, Leônidas Câmara. Esse autor ressalta que:

Quando o leitor termina a leitura do romance, jamais ocorrerá ao seu espírito nenhuma idéia [*sic*] de fragmentação da obra, o que seria de se esperar se os quadros não possuíssem a mesma e trágica significação humana. Só assim nos apercebemos de que o romance [...] é desenvolvido numa expansão de linhas [...].¹⁶²

Por fim, nas próprias palavras do autor alagoano que diz:

Publiquei vários capítulos de *Vidas secas* aqui e na Argentina e todo o mundo os considerou como narrativas independentes. [...], entretanto, [...] o **entrelaçamento de todos esses capítulos** forma a tessitura perfeita de um romance.¹⁶³

Em conformidade com Bueno, Ataíde, Câmara e Graciliano, respectivamente, percebe-se que *Vidas Secas* vai além das referências entre seus capítulos e é desenvolvido numa expansão de linhas que entrelaçadas formam uma perfeita tessitura. Dessa interação, resultou, então, o entendimento que esse romance é sim um rizoma.

Com isso a outra afirmação de Candido sobre o desfecho da obra também pode ser questionada. O desfecho, considerado pelo crítico, semelhante ao seu início, “a modo de retorno perpétuo” sugere a conexão de pontos iguais: “decorre entre duas situações idênticas”. Um romance linear? Um círculo vicioso? Visto assim evidencia uma concepção naturalista. Mas, *Vidas Secas* não tem como determinante dos destinos de suas personagens, ao conectar *Mudança* e *Fuga*, a continuidade do mero ciclo da seca. O que tem é a inadequação de suas personagens ao seu destino, à sua situação. Fabiano não voltará sempre sobre os mesmos passos como afirma Candido. Ele persegue o desejo de “[...] realizar os valores mínimos a que se

¹⁶¹ ATAÍDE, Vicente de. *Vidas Secas: articulação narrativa*. In: BRAYNER, S. (Org.). *Fortuna Crítica II: Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977. p. 199.

¹⁶² CÂMARA, Leônidas. *A técnica narrativa na ficção de Graciliano Ramos*. In: BRAYNER, 1978. p. 301.

¹⁶³ CRISTÓVÃO, Fernando Alves. *Graciliano Ramos: estrutura e valores de um modo de narrar*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. Brasília/Rio, 1977. p. 96, grifo nosso.

propõe. E por isso, [...] seu futuro é um futuro aberto, contendo a possibilidade de realização ou de fracasso”¹⁶⁴.

E mais, a suposta autonomia dos quadros não está vinculada à uniformidade realista/naturalista. O que sustenta a narrativa não é a contiguidade entre os capítulos e sim a incidência dos fatos. A possibilidade de conexão operada entre o primeiro e o último capítulo refere-se diretamente ao tema e só nesse sentido pode ser entendido como introdução e conclusão. Graciliano Ramos ao realizar tais conexões não apresenta uma obra vincada aos moldes naturalista, de fechamento conclusivo do drama. Seu livro é antigenealógico, foge da imagem arbórea, pois

rompendo com o processo inventivo mais conservador, acabou pondo de pé uma estrutura diante da qual falecem todos os critérios esquematizadores que pretendam distinguir entre princípio, meio e fim. [...] Releva notar, de resto, que o autor procurou abolir a idéia [sic] de acabamento narrativo, que se relaciona fatalmente à de continuidade [...].¹⁶⁵

Vidas Secas, assim, modifica perspectivas. Não segue uma regularidade, chegando a ser, talvez, uma desordem aos olhares organizados da modernidade, pois não foi edificado mediante um pensamento-arbóreo. Seu mentor não objetivou estabelecer uma estruturada hierárquica organizada em início, meio e fim, que caracterizava o enredo tradicional, culminando com um desfecho catártico – seguindo os ensinamentos da *Arte Poética* de Aristóteles¹⁶⁶ – tampouco lhe fixou um ponto, uma ordem, pois conclui a história praticamente negando-lhe um final.

E andavam para o sul, metidos naquele sonho. Uma cidade grande cheia de pessoas fortes. Os meninos em escolas, aprendendo coisas difíceis e necessárias. [...] Chegariam a uma terra desconhecida e civilizada, ficariam presos nela. E o sertão continuaria a mandar gente para lá. O sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, sinha Vitória e os dois meninos.¹⁶⁷

A família de Fabiano estava em marcha para o sul, em retirada da terra que amava, o sertão. A mesma terra que a enxota devido à seca, à miséria, ao abandono pelo Estado e à exclusão social. A família caminha em busca de um sonho, de um mundo

¹⁶⁴ COUTINHO, Carlos Nelson. Graciliano Ramos. In: BRAYNER, 1978, p. 110.

¹⁶⁵ MOURÃO, 1969, 119-120.

¹⁶⁶ ARISTÓTELES. *Poética*. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 26. “Assentamos que a tragédia é a imitação de uma ação acabada e inteira [...]. Inteiro é o que tem começo, meio e fim. [...]”.

¹⁶⁷ RAMOS, 2006, p. 128.

em devir: ter uma vida melhor. Nesse ponto, cabe refletir, sobre diversas vozes teóricas que, por terem perspectiva modificada, inferem ter sido *Vidas Secas* o ponto de partida para o desenrolar de outra obra. Uma dessas vozes é a de Wander Melo Miranda. Em seu artigo *A arte política de Graciliano Ramos* (2006), Miranda não desenha, como Candido, o círculo fechado, o do eterno retorno para o romance do escritor alagoano. Antes, fala que a narrativa termina no condicional e tem continuidade com a história de outra personagem nordestina, Macabéa, de *A hora da Estrela* (1877), que já se encontra na cidade, local para onde rumava a família de Fabiano:

Vidas Secas termina no condicional.

[...]

Vidas Secas tem uma continuação. É *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. Macabéa representa o retirante já na cidade, já alfabetizado, dominando parcamente, algumas tecnologias de sobrevivência. Ela datilografa tudo sujo e errado, mas já domina alguma coisa, sabe falar alguma coisa, até que é eliminada pela cidade, é atropelada e morta. Escrita por uma mulher que viveu muito tempo no Recife, nordestina e judia, portanto 'retirante' também, é ***A hora da estrela quem vai dar prosseguimento à história de Vidas Secas.***¹⁶⁸

Fazendo coro com Miranda, tem-se Heloisa Starling. A polifonia que estabelece com o autor de *A arte política de Graciliano Ramos*, mescla consonância e dissonância de vozes. A consonância está em conceber, também, que *Vidas Secas* é o ponto de partida para outra obra literária. A dissonância, na escolha da obra. Ao contrário de Miranda, Starling elege *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, para a continuidade da narrativa de *Vidas Secas*. Diz a autora:

Podemos traçar um diálogo entre *Grande Sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, e *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, que termina com os personagens Fabiano e Sinhá Vitória indo para a cidade. Fabiano diz: 'Eu vou para a cidade, lá os meninos vão ter escola, lá eu vou envelhecer com o mínimo de conforto e escapar da carência absoluta do sertão'. E depois hesita: 'Mas eu e Sinhá Vitória vamos acabar como dois cachorros, como Baleia', a cadela do *Vidas secas*. Graciliano Ramos estava intuindo a inutilidade do êxodo rural já nos anos 30 (*Vidas secas* é de 1938), mas ainda podia pensar nesse movimento de deslocamento para a cidade. **É como se Guimarães Rosa, no *Grande Sertão: veredas*, começasse exatamente onde Graciliano parou, falasse do deslocamento que**

¹⁶⁸ MIRANDA, Wander Melo. A arte política de Graciliano Ramos. In: FICÇÕES..., 2006. p. 158-159, grifo nosso.

simboliza a última chance de escapar da miséria e descobrisse a completa inutilidade desse deslocamento.¹⁶⁹

Vidas Secas é uma obra aberta, faz linha e não ponto. Vai crescendo, vai-se expandindo. De alguma forma ramifica-se em *A hora da estrela* ou em *Grande sertão: veredas*, portanto, é rizoma. A microfenda apresentada, tanto por Miranda quanto por Starling, responsável por manter a conexão entre as obras, é o êxodo – última chance para o nordestino pobre escapar da miséria. No entanto, Starling diz que Graciliano Ramos estava intuindo a inutilidade do êxodo rural nos anos 30. Esse fato, evidenciado pela autora do artigo *Margens do Brasil na ficção de Guimarães Rosa* (2006), de onde se extraiu o excerto acima, contribui ainda mais para a assertiva que afirma ser *Vidas Secas* um rizoma.

De que forma? Simples. Já foi dito que o referido romance é um *intermezzo* que cresceu e transbordou, não só devido ao conto *Baleia*, mas também devido às conexões com outras obras, conforme se acabou de evidenciar. Mas, cabe ainda, levando-se em consideração a colocação de Starling, acerca do êxodo rural em *Vidas Secas*, evidenciar, mais uma conexão. Para tanto, um novo acento será dado à questão da diáspora que, no entender de Starling, foi apenas intuída pelo escritor alagoano. Aqui, porém, afirma-se que Graciliano Ramos não intuiu a inutilidade do êxodo, como quer Starling. Na verdade, ele mostrou, narrou, escreveu sobre o fato. Ora, se o presente subcapítulo alega ser *Vidas Secas* um rizoma, basta atentar um pouco e encontrar a conexão dentro da própria obra.

Se ao término da leitura do último capítulo do romance – *Fuga*, o leitor retornar ao oitavo capítulo – *Festa*, perceberá claramente a conexão. Graciliano escreve sobre o perene deslocamento do homem da região aspérrima do país não só na catanga, mas também na cidade. Em *Festa*, o autor apresenta ao interlocutor atento os sertanejos na festa de Natal na cidade – local para onde a diáspora encaminha muitos. Então, basta conectar o décimo terceiro e o oitavo capítulos do romance que se terá toda uma narrativa sobre a diáspora nordestina, o destino dos sertanejos na cidade cuja “[...] a sina era correr mundo, andar para cima e para baixo, à toa, como

¹⁶⁹ STARLING, Heloisa. *Margens do Brasil na ficção de Guimarães Rosa*. In: FICÇÕES do Brasil: conferências sobre literatura e identidade nacional. Belo Horizonte: Assembléia Legislativa do Estado de Minas Gerais, 2006. p. 210-211, grifo nosso.

judeu errante”¹⁷⁰ e o mais amplo retrato do migrante nordestino: o ser à margem, pobre marginalizado, deslocado, inacabado, sempre à procura de respostas intimamente ligadas ao desejo de liberdade perante tudo que o aprisiona, domina, subjuga. Assim, o autor de *Vidas Secas*, deixa entrever que o problema do país se apresenta não só no sertão nordestino, mas também na cidade, evidenciando que muitos Fabianos pelo mundo afora estão de fora.

Fabiano, sinha Vitória e os meninos iam à festa de Natal na cidade.

[...]

Atravessaram a pinguela e alcançaram a rua. Sinha Vitória caminhava aos tombos, por causa dos saltos dos sapatos, e conservava o guarda-chuva suspenso, com o castão para baixo e a biqueira para cima, enrolada no lenço. Impossível dizer por que sinha Vitória levava o guarda-chuva com a biqueira para cima e o castão para baixo. Ela própria não saberia explicar-se, mas sempre vira as outras matutas procederem assim e adotava o costume.

Fabiano marchava teso.

Os dois meninos espiavam os lampiões e adivinhavam casos extraordinários. Não sentiam curiosidade, sentiam medo, e por isso pisavam devagar, receando chamar a atenção das pessoas. Supunham que existiam mundos diferentes da fazenda, mundos maravilhosos na serra azulada. Aquilo, porém, era esquisito. Como podia haver tantas casas e tantas gentes? [...]

Chegaram à igreja, entraram. [...]

Os meninos também se espantavam. No mundo, subitamente alargado, viam Fabiano e sinha Vitória muito reduzidos, menores que as figuras dos altares. [...]

Fabiano estava silencioso, olhando as imagens e as velas acesas, constrangido na roupa nova, o pescoço esticado, pisando em brasas. A multidão apertava-o mais que a roupa, embaraçava-o. De perneiras, gibão e guarda-peito, andava metido numa caixa, como tatu, mas saltava no lombo de um bicho e voava na caatinga. Agora não podia virar-se: mãos e braços roçavam-lhe o pescoço. [...]

Olhou as caras em redor. Evidentemente as criaturas que se juntavam ali não o viam.¹⁷¹

Graciliano Ramos estabelece a comunicação entre *Fuga* e *Festa*, ao utilizar-se da metáfora da ponte – momento em que os sertanejos “atravessaram a pinguela e alcançaram a rua”. Nessa ação aparentemente simples é possível identificar a simbologia do cruzamento de fronteiras e da ligação entre pontos quaisquer do romance. O nordestino não está mais no sertão. Está na cidade. É na festa de Natal da cidade, que a família do vaqueiro vivenciará questões inerentes ao contato entre o interior e a cidade que marcarão profundamente suas vidas, apesar de só no último capítulo o cruzamento das fronteiras geográficas ter sido tenuamente

¹⁷⁰ RAMOS, 2006, p. 19.

¹⁷¹ RAMOS, 2006, p. 71-75 passim.

delineado e por isso se achar que o mentor de Baleia apenas intuiu a diáspora nordestina. O que faz diferença, pois se trata de um livro rizoma, sem princípio nem fim. Não há acabamento, basta procurar conexões.

Assim, o autor de *Vidas Secas*, “ao abolir a ideia de acabamento narrativo”, concebido estrategicamente em treze capítulos – “[...] platôs¹⁷² que se comunicam uns com os outros através de microfendas, como num cérebro,” e que “[...] pode[m] ser lido[s] em qualquer posição e posto em relação com qualquer outro”¹⁷³ – inovou, valorou seu objeto estético.

Esta inovação também se refletiu em sua personagem protagonista que, comumente caracterizada como desprovida de interioridade pelos críticos literários, é umas das microfendas conectivas dos platôs de *Vidas Secas*. Essa personagem-abertura ramificada em cada um dos platôs evidencia as profundas dilacerações produzidas no homem por intermédio do desejo, do sentido, do trágico, do plural e do múltiplo, perfeitamente engendrados num só espaço – outro imenso platô da obra: o do pensamento que é

devir, um duplo devir, em vez de ser um atributo de um sujeito e a representação de um todo. Um pensamento em luta com as forças externas em vez de recolhido em uma forma interior, operando por revezamento em vez de formar uma imagem, um pensamento-acontecimento, ‘hecceidade’, em vez de um pensamento-sujeito, um pensamento-problema, em vez de um pensamento-essência ou teorema, um pensamento que apela para o povo em vez de se pensar como um ministério; um pensamento nômade, um contrapensamento, um pensamento de fora [...]¹⁷⁴

Graciliano Ramos, ao procurar “[...] auscultar a alma do ser rude e quase primitivo que mora na zona mais recuada do sertão e observar a reação desse espírito bronco ante o mundo exterior, isto é a hostilidade do meio físico e da injustiça humana,”¹⁷⁵ deixou ecoar do vaqueiro Fabiano um pensamento “acontecimento, problema, em luta com as forças externas”, enfim, um pensamento nômade, rizoma.

¹⁷² Deleuze e Guattari (2000, p. 33) chamam de “platô” toda multiplicidade conectável com outras hastes subterrâneas superficiais de maneira a formar e estender um rizoma.

¹⁷³ DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 33 passim.

¹⁷⁴ DELEUZE; GUATTARI *apud* MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2010. p. 27.

¹⁷⁵ RAMOS, G. *apud* RAMOS, C. 1979, p. 125.

Pensamento este que, “[...] ao [...] ultrapassar os limites de uma voz”¹⁷⁶ torna-se revelador, por meio da ficção, dos problemas de uma região, de um país.

3.2 O rizomático pensamento de Fabiano

[...] as *catingueiras* [...] estreitamente solidárias as suas raízes, no subsolo, em apertada trama, retêm as águas, retêm as terras que se desagregam, e formam, ao cabo, num longo esforço o solo arável em que nascem, vencendo, pela capilaridade do inextrincável tecido de radículas enredadas em malhas numerosas, a sucção insaciável dos estratos e das areias. E vivem. Vivem é o termo – porque há, no fato, um traço superior à passividade da evolução vegetativa.¹⁷⁷

Avizinhando-se ao conceito do rizoma, conforme já mencionado, a imagem do pensamento proposta pelos franceses Deleuze e Guattari opõe-se à primazia da árvore ou da raiz que estabelece tudo de antemão. O pensamento, nessa vertente, não é arborescente, é horizontalidade multiplicadora das relações e dos intercâmbios que dele se originam, é um contínuo fluxo e refluxo – potência de interação e produção de sentidos. Assim, “[...] o cérebro não é uma matéria enraizada, [...] é muito mais erva do que uma árvore”¹⁷⁸.

Partindo dessa premissa, têm-se subsídios para se estabelecer que a personagem Fabiano – considerada por grande parte da crítica literária como um ser desprovido de consciência e racionalidade – é dotada de pensamento. Mas, não um pensamento arborescente, rizomático. Antes, porém, de se passar a análise de como se processa o pensamento do vaqueiro, cabe a apreciação de alguns desses posicionamentos teóricos sobre a personagem em questão. Diz Hélio Pólvora sobre a família de Fabiano: “[...] são seres broncos, analfabetos, que não possuem sequer a consciência de figurarem na humanidade”¹⁷⁹.

Já Antonio Candido, para demonstrar a inexistência de pensamento em Fabiano, compara-o às personagens Paulo Honório de *São Bernardo* e Luís da Silva de

¹⁷⁶ BAKHTIN, 2005, p. 50.

¹⁷⁷ CUNHA, Euclides. *Os Sertões*. São Paulo: Ática, 2004. p. 46-47, grifo do autor.

¹⁷⁸ DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 25.

¹⁷⁹ PÓLVORA, Hélio. Retorno a Graciliano. In: BRAYNER, 1978, p. 133.

Angústia. Nesse comparativo, utiliza-se do princípio fundamental de Descartes – *cogito ergo sum*¹⁸⁰. O crítico se pronuncia:

Paulo Honório e Luís da Silva pensam, logo existem; Fabiano existe simplesmente. O seu mundo interior é amorfo e nebuloso, como o dos filhos e o da mulher. O que há neles são os mecanismos da associação e da participação; quando muito, o resíduo indigerido da atividade quotidiana. É, portanto, mais que simples, primitivo [...].¹⁸¹

Nessa mesma linha de pensamento tem-se Álvaro Lins que, conforme já evidenciado no subcapítulo 3.1 desta pesquisa, considerou um defeito técnico a excessiva introspecção em seres tão primários e rústicos. A essa vertente pode-se acrescentar, também, Rui Mourão que afirma: “O primarismo do raciocínio é geral e o vaqueiro se refere constantemente a seu estado de absoluta ignorância. Sem qualquer cultivo, a sua cabeça é fraca”¹⁸².

Seres sem consciência? Simplesmente existentes? De cabeça fraca? Não é bem o que parece. Para elucidar esses questionamentos, pretende-se, a exemplo do Velho Graça, auscultar o pensamento de Fabiano. Para dar cabo a tal proposta, porém, muitos caminhos há que se percorrer ainda. Tomam-se, para a contínua caminhada, as seis características do rizoma, as quais Deleuze e Guattari chamam de princípios da conexão, da heterogeneidade, da multiplicidade, da ruptura assignificante, da cartografia e da decalcomania e, a teoria polifônica de Bakhtin para melhor esclarecimento do que se propôs.

Faz-se mister, então, lançar sobre Fabiano um olhar que o enxergue por dentro e por fora ao mesmo tempo. Ver com o olho torto de *Alexandre*¹⁸³ – olho colocado *pelo*

¹⁸⁰ A frase *cogito ergo sum* é uma conclusão a que chegou o filósofo e matemático francês René Descartes após ter duvidado de sua própria existência. Mas, sabendo que podia pensar, que era um ser pensante, inferiu: “Penso, logo existo” (DESCARTES, René. *Discurso do método*. São Paulo: Paulus, 2002. p. 82.).

¹⁸¹ CANDIDO, 1992, p. 45-46.

¹⁸² MOURÃO, 1969, p. 125.

¹⁸³ O livro de contos *Alexandre e outros heróis, de Graciliano Ramos*, publicado pela primeira vez em 1938, apresenta as aventuras de um contador de histórias. A personagem Alexandre conta quatorze histórias, em sua própria casa, para cinco pessoas. Ambientadas no nordeste do país, as histórias referem-se aos feitos físicos e intelectuais de Alexandre ou à relação dele com animais ou objetos excepcionais. No episódio *O olho torto de Alexandre*, o narrador relata sua primeira aventura. Nesta, lembra o dia em que saiu no encalço de uma égua fugida dos currais de seu pai. Após percorrer a mata, já caída a noite, adormeceu, e despertando viu um vulto à beira do rio, que julgou ser o animal desgarrado; lançou-se sobre o bicho desabalando numa carreira difícil, até voltar à fazenda. Só quando amanheceu, percebeu que havia cavalgado uma

avesso – para assim ver com sensibilidade “[...] a cabeça por dentro, os miolos, e nos miolos muito brancos [...]” um campo entremeado pela multiplicidade. Dito de outra maneira, um campo entremeado por linhas com dimensões múltiplas que fazem interconexões com vozes-consciências e são produzidas infinitamente pelo matuto. Para melhor entendimento de esse enxergar o pensamento do marido de sinha Vitória, lança-se mão, inicialmente, do diálogo que o autor de *São Bernardo* estabeleceu com a vegetação característica do Nordeste ao caracterizá-lo. Diz o narrador: “[...] Fabiano [...] Olhou as quipás, os mandacarus e os xique-xiques. Era mais forte que tudo isso, **era como as catingueiras** [...]”¹⁸⁴.

As quipás, os mandacarus e os xique-xiques são plantas cujas raízes remetem ao modelo arbóreo do pensamento, já a catingueira não. Ela é mais forte que tudo isso. Euclides da Cunha revelou ao seu interlocutor como são as catingueiras: solidárias às suas raízes e no subsolo em apertada trama vencem pela capilaridade do inextrincável tecido de radículas enredadas em malhas numerosas, a sucção insaciável dos estratos. Assim é Fabiano. No subsolo de seus pensamentos, as inúmeras vozes sociais que absorve – pontos de vista, se entrelaçam formando uma rede, um rizoma. Isso o possibilita vencer a insaciável sucção de sua interioridade. Assim, entende-se que o vaqueiro, apesar de rústico e primário, existe, mas não simplesmente. Possuidor de um traço superior à passividade de uma evolução vegetativa vive numa sinfonia polifônica de reflexões rizomáticas, pois “[...] interiormente sua vida mental é [...] dilatada, remoente”¹⁸⁵.

onça em vez da égua. Maior surpresa, entretanto, causou à família ao aparecer sem o olho esquerdo, certamente perdido na travessia pela mata em cima da onça. Saiu, então, em busca do olho e, achando-o num espinheiro, recolocou-o: “[...] E já estava desanimado, quando o infeliz me bateu na cara de supetão, murcho, seco, espetado na ponta de um garrancho todo coberto de moscas. Peguei nele com muito cuidado, limpei-o na manga da camisa para tirar a poeira, depois encaixei-o no buraco vazio e ensangüentado. E foi um espanto, meus amigos, ainda hoje me arrepio. Querem saber o que aconteceu? Vi a cabeça por dentro, vi os miolos, e nos miolos muito brancos as figuras das pessoas em que eu pensava naquele momento. [...] Assombrei-me. [...] Refletindo, consegui adivinhar a razão daquele milagre: o olho tinha sido colocado pelo avesso. [...] Por isso apanhava os pensamentos [...]. Meti o dedo no buraco do rosto, virei o olho [...]. Quando me vi no espelho, depois, é que notei que o olho estava torto. [...] E acreditem vossemecês que este olho atravessado é melhor que o outro”(Cf. RAMOS, Graciliano. *Alexandre e Outros Heróis*. Rio de Janeiro: Record, 1986.).

¹⁸⁴ RAMOS, 2006, p. 19, grifo nosso.

¹⁸⁵ CÂMARA, 1978, p. 291.

Deleuze, no século XX, foi o filósofo que mais rompeu com a visão aristotélica do homem¹⁸⁶. Ele afirma que em todas as formas da natureza, mesmo ao nível dos rochedos e das plantas, o pensamento encontra-se nas existências mais elementares, nas mais embrionárias, como pura faculdade de sentir. Logo, o pensamento deixa de ser exclusividade do homem. Para justificar a existência do pensamento nas diversas formas da natureza, tanto orgânica quanto inorgânica, ou seja, tanto no homem, nas plantas, nos animais quanto no rochedo, o teórico francês, propõe o conceito de microcérebro. Assim, infere: “Nem todo o organismo é cerebrado, e nem toda a vida é orgânica, mas há por todo o lado forças que constituem microcérebros, ou uma vida inorgânica das coisas”¹⁸⁷.

Nessa perspectiva, Fabiano é uma potência, por todos os lados possui forças mentais que constitui um exercício do seu microcérebro. Deleuze afirma que “É o cérebro que pensa e não o homem, o homem é só uma cristalização cerebral”¹⁸⁸. Entender o pensamento da personagem vaqueiro, portanto, é descentrar o pensamento – vinculado unicamente ao homem – das faculdades que lhe são sempre associadas: razão, entendimento, racionalidade e compreendê-lo como um rizoma, como vida inorgânica imanente ao homem, ao animal, às plantas e aos minerais. Por outras palavras, trata-se de compreender a personagem graciliânica como uma nova experiência do pensamento, não como racionalidade exclusiva do homem, mas como conexão rizomática do mundo, pois prolifera em sua multiplicidade.

A dilatação mental de Fabiano se processa, então, levando-se em consideração o primeiro princípio do rizoma, por cadeia de conexões múltiplas e heterogêneas. Ao pensar, o vaqueiro, estabelece relações com múltiplos elementos e em diversos aspectos. Tudo se relaciona com tudo, como por exemplo, no trecho do capítulo *Cadeia* em que apesar da certeza de que não morreria tão cedo, o vaqueiro emaranha uma multiplicidade de ideias para vislumbrar o futuro dos filhos. Leia-se a narrativa:

¹⁸⁶ Para Aristóteles, o homem é o detentor de uma característica única: a racionalidade. Essa característica, segundo o filósofo, o eleva acima de todos os outros animais.

¹⁸⁷ DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 200.

¹⁸⁸ Ibid., p. 197-198.

Viveria muitos anos, viveria um século. Mas, se morresse de fome, ou nas pontas de um touro, deixaria filhos robustos, que gerariam outros filhos. Tudo seco em redor. E o patrão era seco também, areliado, exigente e ladrão, espinhoso como um pé de mandacaru. Indispensável os meninos entrarem no bom caminho, saberem cortar mandacaru para o gado, consertar cercas, amansar brabos. Precisavam ser duros, virar tatu. Se não calejassem, teriam o fim de seu Tomás da Bolandeira. Coitado. Para que lhe servira tanto livro, tanto jornal? Morrera por causa do estômago doente e das pernas fracas. Um dia... Sim, quando as secas desaparecessem e tudo andasse direito... Seria que as secas iriam desaparecer e tudo andar certo? [...] Seu Tomás da bolandeira era que devia ter lido isso. Livres daquele perigo, os meninos poderiam falar, perguntar, encher-se de caprichos.¹⁸⁹

Pelo excerto acima, nota-se, que o vaqueiro conecta vários pontos – sua fome, a postura do patrão, o devir¹⁹⁰ tatu, a sabedoria de seu Tomás, o desaparecimento das secas. Com isso, transita por vários campos – o social, o político, o econômico, o cultural, caracterizando, confrontando e correspondendo essas linhas de pensamento, tão heterogêneas, umas com as outras, num exercício permanente de flexibilidade que dá forma ao seu pensamento. Essa forma de pensamento cria conexões heterogêneas, ligações, e brota como uma erva. Tem-se, assim, a própria noção de heterogeneidade constitutiva de que fala Bakhtin, ou seja, o sujeito é todo um conjunto de vozes sociais que se entrelaçam, se conectam e constituem parte de um ser em evento. Dentro dessa lógica, nasce em Fabiano o pensamento sobre a possibilidade de seus filhos, livres da seca, poderem deixar de ser secos e famintos de palavra e de voz, pois não adianta ser dotado de sabedoria se não se sabe sobreviver aos desmandos sociais e aos desígnios do meio.

Fabiano vai conectando pontos de vista divergentes e concebendo a realidade como “[...] uma multiplicidade que não tem sujeito nem objeto, mas somente determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que mudem de natureza (as leis de combinação crescem então com a multiplicidade)”¹⁹¹. Dessa forma, seu pensamento abarca e legitima diferentes pontos de vista, em oposição à uma verdade única. A passagem em que o matuto vai à cidade para fazer compras ciente de que, além de ser furtado no preço e na medida o querosene e a cachaça são batizados, evidencia isso:

¹⁸⁹ RAMOS, 2006, 24-25.

¹⁹⁰ Esse assunto será tratado no subcapítulo 3.3.1.

¹⁹¹ DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 16.

Fabiano tinha ido à feira da cidade comprar mantimentos. Precisava sal, farinha, feijão e rapadura. Sinha Vitória pedira além disso uma garrafa de querosene e um corte de chita vermelha. Mas o querosene de seu Inácio estava misturado com água, e a chita da amostra era cara demais. [...]

Andava irresoluto, uma longa desconfiança dava-lhe gestos oblíquos. À tarde puxou o dinheiro, meio tentado, e logo se arrependeu, certo de que todos os caixeiros furtavam no preço e na medida [...] dirigiu-se à bodega de seu Inácio [...]

Aí certificou-se novamente de que o querosene estava batizado e decidiu beber uma pinga [...] Fabiano virou o copo de um trago, cuspiu, limpou os beiços à manga, contraiu o rosto. Ia jurar que a cachaça tinha água. Por que seria que seu Inácio botava água em tudo? Perguntou mentalmente. Animou-se e interrogou o bodeguero:

– Por que é que vossemecê bota água em tudo? Seu Inácio fingiu não ouvir.¹⁹²

O vocábulo batizado, como qualquer outro que não seja uma palavra impessoal da língua, possui dialogização interna, ou seja, ouve-se no interior dessa palavra a voz do outro. Fabiano ao construir seu discurso leva em conta a voz alheia. Ao fazer isso, conecta à sua voz, outras vozes. Expressa na comunicação do cotidiano, a palavra batizado, assimilada por Fabiano, encontra-se carregada da voz de outrem. Manifestada na voz social como um sacramento, um rito de passagem purificador, em que se banha, lava, derrama, imerge o iniciado na água, o termo em questão, na voz de Fabiano, ao desviar-se do uso cotidiano e estabelecer conexão semântica adversa da usual, torna-se polêmico, bivocal devido às vozes estarem em discussão.

Por meio dessa heterogênea conexão – a voz do outro e a sua – o vaqueiro deixa entrever que o interesse do bodeguero não era purificar seus produtos, mas, lograr seus clientes. Então, no diálogo interno consigo mesmo, devido ao *microdiálogo* – diálogo que penetrou no âmago da palavra batizado, provocando nela luta e dissonância de vozes, o questionamento: “Por que seria que seu Inácio botava água em tudo?” Na expectativa de resposta para sua indagação e inquietação, outra indagação, que na razão polifônica não se resolve, é proferida em voz alta pelo dono de Baleia: “Por que é que vossemecê bota água em tudo?”

Alastrando-se horizontalmente na superfície mental, o pensamento de Fabiano se desdobra no exercício de pensar e promove uma rizomática conexão reflexiva, uma vez que a resposta de seu Inácio foi o silêncio. O embate polifônico entre o discurso

¹⁹² RAMOS, 2006, p. 27-28.

social referente ao vocábulo batizado e o do vaqueiro que denuncia ser o derramar de água no querosene e na cachaça uma forma de sacramentar a exploração financeira que lhe é imposta, ramifica-se por determinação, grandeza, dimensões que crescem e mudam de natureza para outros significantes: desconfiança, furto, lucro, mais-valia. Estes, mesmo subterrâneos, são um convite ao leitor mais bem avisado que, tendo a linguagem literária não apenas como um ato de fruição, mergulha no pensamento da personagem graciliânica e enxerga que o problema de Fabiano é uma inquietação coletiva. Assim, os acontecimentos sociais, políticos, econômicos e culturais são trazidos para reflexões e discussões por meio do rizomático pensamento de Fabiano que ao conectar à dialogização interna da palavra sua voz deixa transparecer que “[...] o processo de significação é feito do deslocamento do que se quer significar, mas em si não significa”¹⁹³.

Com isso, adentra-se à quebra com processos rígidos de significação, pois “Um rizoma pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer, e também retoma segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas”¹⁹⁴. Por isso, em Fabiano “O fio da ideia cresceu, engrossou – e partiu-se”¹⁹⁵, possibilitando-lhe, ressignificar e opor-se ao pensamento pivotante no âmbito do entendimento. Um comum exemplo disso é a disseminação do pensamento de que o homem é superior ao animal. Tal conceito sofre em Fabiano uma ruptura assignificante. Para ele a primeira validade significativa não implica numa desconsideração da segunda, antes pode ser retomada nesta. Ou seja, para Fabiano, sentir-se animal, em sua situação de vida, representava resistência, superioridade a muitos humanos que falecem ante as adversidades do meio. É o que ocorre nessas passagens:

Fabiano ia satisfeito. Sim senhor, arrumara-se. Chegara naquele estado com a família morrendo de fome, comendo raízes. Caíra no fim do pátio [de uma fazenda sem vida], debaixo de um juazeiro, depois tomara conta da casa deserta.

[...]

– Você é um bicho, Fabiano.

Isso para ele era motivo de orgulho. Sim senhor, um bicho capaz de vencer dificuldades.

Chegara naquela situação medonha – e ali estava, forte, até gordo, fumando o seu cigarro de palha.

– Um bicho, Fabiano.¹⁹⁶

¹⁹³ HELENA, 2001, p. 74.

¹⁹⁴ DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 18.

¹⁹⁵ RAMOS, 2006, p. 35.

¹⁹⁶ Ibid., p. 18-19.

[...]

Lembrou-se de seu Tomás da bolandeira. Dos homens do sertão o mais arrasado era seu Tomás da bolandeira. Por quê? Só se era porque lia demais. Ele, Fabiano, muitas vezes dissera: ‘– Seu Tomás, vossemecê não regula. Para que tanto papel? Quando a desgraça chegar, seu Tomás se estrepa, igualzinho aos outros.’ Pois viera a seca, e o pobre do velho tão bom e tão lido, perdera tudo, andava por aí, mole. Talvez já tivesse dado o couro às varas, que pessoa como ele não podia aguentar verão puxado.¹⁹⁷

A lembrança de Fabiano explicita claramente que ser homem, dotado de competência linguística, superior aos irracionais não é sinônimo de sobrevivência em meio ao sertão, de verão puxado. Para vencer as intempéries desse “mundo” é preciso ser não apenas um bicho, mas um bicho capaz de vencer dificuldades. Nesse sentido, a voz interiormente persuasiva do outro é uma das linhas do discurso de Fabiano: “– Você é um bicho, Fabiano”. Mas ele não a assume como sua no sentido pejorativo que lhe é imposto, antes estabelece com ela uma luta, uma ruptura, comprovando sua inconsistência e dando-lhe novo acento, pois na situação dele ser bicho é ser resistente, ser superior e não o contrário.

Cita-se, a propósito do deslocamento do processo de significação, para mais um exemplo do pensamento rizomático de Fabiano, um trecho do seu primeiro monólogo interior apresentado no capítulo Mudança:

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.

Seu Tomás fugira também, com a seca, a bolandeira estava parada. E ele, Fabiano, era como a bolandeira. Não sabia por que, mas era. Uma, duas, três, havia mais de cinco estrelas no céu. A lua estava cercada de um halo cor de leite. Ia chover. Bem.¹⁹⁸

Para Deleuze e Guattari pensar é problematizar, criar, experimentar. Nesse sentido, então, relendo o trecho acima, pode-se dizer que o pensamento de Fabiano acontece, num esforço de criação, experimentação, problematização, a partir do questionamento que se faz sobre a bolandeira e a confirmação dada pelo narrador de que o vaqueiro “era como a bolandeira”. O narrador ao conectar Fabiano com esse ponto – a bolandeira – permitiu ao interlocutor atento perceber que tal

¹⁹⁷ RAMOS, 2006, p. 22.

¹⁹⁸ Ibid., p. 15.

comparação “não remete necessariamente a traços da mesma natureza.” Ponham-se em jogo os regimes de signos que são muito diferentes e veja-se: a bolandeira estava parada devido à seca que a impedia de trabalhar. Fabiano, ao contrário, não estava parado, antes era “[...] movido pela seca [...]”¹⁹⁹. O que equivale a dizer que, a exemplo da metáfora da bolandeira, Fabiano é uma máquina. No entanto, uma máquina em movimento, desejante, de cortes e fluxos, sempre em conexão com outras. Eis alguns de seus desejos:

Eram todos felizes. sinha Vitória vestiria uma saia larga de ramagens. A cara murcha de sinha Vitória remoçaria, as nádegas bambas de sinha Vitória engrossariam, a roupa encarnada de sinha Vitória provocaria a inveja das outras caboclas.

[...]

A fazenda renasceria – e ele, Fabiano, seria o vaqueiro, para bem dizer seria dono daquele mundo.

[...]

Uma ressurreição. As cores da saúde voltariam à cara de sinha Vitória. Os meninos se espojariam na terra fofa do chiqueiro das cabras. Os chocachos tilintariam pelos arredores. A catanga ficaria verde.²⁰⁰

Ora, quem deseja pensa porque insere o desejo na produção do pensamento, mostrando que só há produção porque há desejo. Mas, como pensa essa máquina? O que é inserido ou tirado dela? Como funciona? Qual a sua natureza? Essas indagações evidenciam o explícito abandono que se objetiva, aqui, em predizer quem é Fabiano, apresentando-o fechado e acabado. Fica-se, dessa forma, longe de se querer reunir e aprisionar essa máquina desejante num “[...] conjunto molar²⁰¹ unificado e identificável”²⁰², mas sim captá-la em seu regime de dispersão molecular ou de agenciamentos.

Entende-se, assim, que a máquina desejante – Fabiano – é formada por fluxos e campos de presenças múltiplas – vozes, que permitem inserir ou tirar associações das mais diversas, fazendo-a funcionar em condições de dispersão, numa natureza

¹⁹⁹ RAMOS, 2006, p. 19.

²⁰⁰ Ibid., p. 16.

²⁰¹ Não se tem aqui o objetivo de abordar extensivamente os conceitos de molar e molecular. Antes, evidenciar que os autores Deleuze e Guattari propõem o termo molar para se referirem aos conjuntos sociais mais amplos e molecular para se referirem aos microprocessos de desejos. Portanto, Fabiano é molecular, é uma “história” dos devires, que não se deixam capturar pela História, ele apenas capta a transformação dos devires em estados de coisas. Os devires são sempre moleculares e o Fabiano é a grande forma molar a ser desfeita por esses devires.

²⁰² DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução: Georges Lamazière. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 410.

combatente. Melhor dizendo, Fabiano, é uma máquina desejante revolucionária que se conecta a outras em ativo e efetivo funcionamento introspectivo de desejo por mudanças. Essa máquina luta, moendo e remoendo uma multiplicidade de vozes que são combinadas, recombinações e polemizadas, via pensamento, como, por exemplo, neste fragmento:

Se pudesse mudar-se, gritaria bem alto que o roubavam. [...] [pois] sentia um ódio imenso a qualquer coisa que era ao mesmo tempo a campina seca, o patrão, os soldados e os agentes da prefeitura. Tudo na verdade era contra ele.²⁰³

Pode-se inferir, então, que, para expressar o pensamento de Fabiano, o conectivo “e” da lógica imanente para o pensamento foi favorecido. Mesmo que, por economia vocabular, o mentor de *Vidas Secas* só o tenha explicitado uma única vez, na passagem acima, ele é o elo que propicia a criação de múltiplas entradas das vozes sociais no pensamento do vaqueiro. Tais entradas – a campina seca e o patrão e os soldados e os agentes da prefeitura — criam um mapa, permitindo a expansão das linhas de raciocínio de Fabiano, pois “[...] um mapa é aberto, é conectável em todas suas dimensões, desmontável ... presumida competência”²⁰⁴.

Deleuze e Guattari falam de mapas. Na verdade esse é o quinto princípio do rizoma que difere do sexto, a decalcomania. O pensamento de Fabiano é um conjunto de linhas diversas/vozes que ele toma emprestadas ou recria. Ao fazer isso, expressa algo por vir, um devir. Fabiano não realiza um decalque das vozes que absorve. Ele não as toma como verdade única, antes as revê, rediscute, ressignifica, mapeia. Isso possibilita perceber quais serão “[...] as vozes principais do grande diálogo”²⁰⁵ estabelecido com Fabiano. Todas essas vozes realizarão conexões heterogêneas, respondendo-se umas às outras. Nesse sentido, Fabiano interagirá no sertão nordestino, mundo de multiplicidades, limitado por vozes sócio-político-econômicas hierarquizadas, centralizadas, repetitivas e repetidoras, resultantes de uma ação-pensamento semelhante: limitada e limitante. Nesse sentido,

[...] a problemática de Fabiano decorre diretamente do caráter retrógrado e improdutivo da nossa estrutura agrária, inteiramente inadequada para

²⁰³ RAMOS, 2006, p. 139.

²⁰⁴ DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 22.

²⁰⁵ BAKHTIN, 2005, p. 75.

propiciar um nível de vida mesmo medíocre aos camponeses brasileiros. Obstaculizando o avanço das forças produtivas e dispersando os camponeses, o latifúndio – o monopólio da terra – torna-se a causa da exploração e da miséria no campo brasileiro; ele – e não a seca, que só tem efeitos catastróficos por causa da estrutura social de dominação da natureza, que tem no latifúndio a sua peça central – encarna o ‘mundo convencional e vazio’ que impede Fabiano de levar uma vida autêntica [...]. Solitário, [...], Fabiano é presa fácil da exploração e do embuste, impossibilitado de reagir não só as trapaças de seu patrão (nas quais a exploração se faz evidente e imediata), como às ‘violências do soldado amarelo’, que representa o governo que sanciona e protege a dominação latifundiária.²⁰⁶

É contra essa ação-pensamento que Fabiano, aparentemente impossibilitado de reagir, efetiva sua grande ação: o mover-se em seus pensamentos. Devido a sua consciência ativa há uma intranquilidade dos discursos interiores do vaqueiro que lutam com as forças externas e desestabilizam limitações, redirecionado-as e transformando-as em novas possibilidades. O contrapensamento da personagem se quer mediador do real-possível-impossível na relação homem-meio-sociedade evidenciando uma crítica contundente à realidade múltipla que “[...] apresentava-se no Nordeste com cores mais vivas e intensas do que no restante do País”²⁰⁷. Por esse motivo, “[...] o que ele pensa merece anotação”²⁰⁸.

O tumulto interior do vaqueiro, o dialogismo interno do drama vivido torna perceptível que ele não é desprovido de pensamento, tampouco de voz, pois “Tudo se passa no pensamento de Fabiano [que] [...] fala palavras que a boca não ousa dizer a um meio hostil onde não encontraria o eco desejado”²⁰⁹. Então, Fabiano pensa e mais, fala. Uma fala originária, primordial – não a articulada, a dizível, a verbalizada – aquela que está no não-dito, que está velada pelo expressado em linguagem simbólica, em linguagem do pensamento. Por esse motivo, ao não se atribuir, de imediato, um sentido para a personagem Fabiano, teve-se, por intuito, adiar a conceituação na tentativa de se realizar uma abordagem diferenciada e mais abrangente do texto. Isso não significa negar-se a conceituar, mas sim não ser simplesmente repetidor acrítico de interpretações realizadas por teóricos que se debruçaram sobre a obra.

²⁰⁶ COUTINHO, 1978, p. 105-106.

²⁰⁷ BRAYNER, 1978, p. 74.

²⁰⁸ RAMOS, G. apud RAMOS, C. 1979. p. 125.

²⁰⁹ FREIXEIRO, Fábio. O estilo indireto livre em Graciliano Ramos. In: _____. *Da razão à emoção II: ensaios rosianos, outros ensaios e documentos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1971. p. 105.

Com efeito, o mundo interior da personagem Fabiano, aparentemente, um seco e árido deserto, a exemplo do sertão por ele palmilhado é, no entender desta pesquisa, o mesmo tipo de deserto evidenciado por Deleuze e Guattari: um campo infinitamente povoado por fluxos nômades de intensidade. Devido a esse fluxo de intensidades – vozes em contestação – “[...] doía-lhe a cabeça toda, parecia-lhe que tinha fogo por dentro, parecia-lhe que tinha os miolos numa panela fervendo”²¹⁰. Essa efervescência mental, de estruturas não fixas, combatente do privilégio do pensamento que se desenvolve verticalmente, como se fosse uma árvore, evidencia que Fabiano é um ser pensante, tem consciência, sua cabeça não é fraca. Seu eixo de pensamento é horizontal, o dos acontecimentos. O pensamento de Fabiano é articulado à exterioridade, ao fora, à complexidade de sua experiência que ele investiga a partir do atijamento de suas forças de dentro – sua consciência e suas possíveis variações. Ele invade, dessa forma, o campo social, político e econômico e estabelece com eles inúmeras ligações.

Assim, criando ramificações múltiplas que se ligam em relação dialógica com a teoria bakhtiniana de que “[...] o pensamento humano só se torna pensamento autêntico [...] sob as condições de um contato vivo com o pensamento dos outros”²¹¹ e com os seis princípios do rizoma de Deleuze e Guattari que conduz seu interlocutor a uma lógica imanente do “e...e...e...” para o pensamento, enxerga-se, aqui, Fabiano como um ser dotado de racionalidade, pensante, possuidor de um mundo interior “[...] não falho de sentido, mas [...] bastante significativo”²¹². Esse pensamento significativo, rizomático, possibilita alianças, *intermezzos* que favorecem o entrelaçamento de vozes que se ambiciona realçar.

3.3 No *intermezzo* da arena: as vozes se apresentam entrelaçadas

A consciência do solitário [...] se converte em arena de luta das vozes dos outros.²¹³

²¹⁰ RAMOS, 2006, p. 36.

²¹¹ BAKHTIN, 2005, p. 86.

²¹² MARINHO, 2000, p. 80.

²¹³ BAKHTIN, op. cit., p. 87.

Fabiano é um solitário, no entanto, conhecedor de tudo que lhe acontece devido às vozes sociais assimiladas em que cada ideia dialoga internamente com outra, apresentando tensões, conflitos ou inspirações, por isso, dotado de consciência, convertida em uma arena. Imagine-se uma arena. Muito mais amplo do que se apresenta no uso comum, etimologicamente o termo latino *arena* significa **areia**. Em lutas travadas à época do Império Romano os gladiadores lutavam em uma superfície coberta de areia para que o sangue derramado fosse absorvido e não atrapalhasse o desempenho dos lutadores²¹⁴.

Pode-se focar e associar o sentido originário de tal palavra à personagem Fabiano, aqui, em múltiplos aspectos. Primeiro, porque ele também é um lutador, inserido numa imensa arena – o arenoso chão ocre do país, onde muito sangue, na luta pela sobrevivência, foi/é derramado. O projeto ficcional de Graciliano Ramos se apropria do Sertão Nordestino, chão de tórridas areias, como plano de fundo para elaborar, por meio da ficção, uma interpretação plausível das contradições da modernização do país. Apresentando um flagrante dessa situação, relata os meandros da vida do sertanejo:

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.²¹⁵
[...]
A catinga estendia-se, de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas que eram ossadas. O vôo [*sic*] negro dos urubus fazia círculos altos ao redor dos bichos moribundos.²¹⁶

De modo singular, nesse local de enfrentamento em busca pela sobrevivência, o mapa de uma vida sacrificada é apresentado pelas ossadas que se espalham por um solo vermelho, sinônimo de improdutividade, de mortes sacramentadas pelos urubus que sobrevoam os animais moribundos e prenunciam a impossibilidade de vida sobre aquele arenoso chão. Nesse cenário, o vaqueiro Fabiano empreende uma luta, muito maior do que a travada com a natureza, a contra a política capitalista de manipulação e exploração do homem e, conseqüentemente, contra a absorção de vidas pela manutenção desse sistema que busca não atrapalhar o desempenho

²¹⁴ ARENA. In: *Wikipédia*, a enciclopédia livre. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Arena>>. Acesso em: 28 set. 2012.

²¹⁵ RAMOS, 2006, p. 9.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 10.

dos lutadores mais poderosos. A relação de trabalho entre Fabiano e o dono da fazenda revela a diferenciação social e a de repartição do capital simbólico, evidenciando a crítica situação de desajuste da modernização do país.

Fabiano recebia na partilha a quarta parte dos bezerros e a terça parte dos cabritos. Mas como não tinha roça e apenas se limitava a semear na vazante uns punhados de feijão e de milho, comia da feira, desfazia-se dos animais, não chegava a ferrar um bezerro ou assinar a orelha de um cabrito.

[...]

Pouco a pouco o ferro do proprietário ferrava os bichos de Fabiano. E, quando não tinha mais nada para vender, o sertanejo endividava-se. Ao chegar a partilha, estava encalacrado, e na hora das contas, davam-lhe uma ninharia.

[...]

Tomava-lhe o gado de graça e ainda inventava juro. Que juro! O que havia era safadeza.

[...]

Não havia paciência que suportasse tanta coisa.

– Um dia um homem faz besteira e se desgraça.²¹⁷

Consciente do desenvolvimento desigual do capitalismo, determinante das relações humanas e sociais, Graciliano Ramos torna pulsante a luta contra a miséria e a opressão social que não cessa. Esse pulsar se realiza em outra arena que não mais a de areias efervescentes do Nordeste, mas, também em uma constantemente em ebulição: a consciência de sua personagem Fabiano. Ali está a grande arena onde o mentor de *Infância* permite que se estabeleça, pelo ramificar para o plano do discurso, o maior de todos os embates, o da:

[...] concentração de vozes multidiscursivas, dentre as quais deve ressoar a sua voz; essas vozes criam um fundo necessário para a sua voz. [...] Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa.²¹⁸

Deve ressoar a voz de quem? De Graciliano ou de Fabiano? As duas, pois se entende que a consciência desse autor “[...] não transforma a consciência do outro em objeto nem faz definições acabadas à revelia”²¹⁹, mas assume uma posição viva, dialógica com a consciência de Fabiano na medida em que as vozes opressoras do discurso – do patrão, do soldado amarelo, do fiscal da prefeitura, enfim, do sistema que o cerceia – numa interação viva e tensa tentam silenciar esse sujeito de “voz

²¹⁷ RAMOS, 2006, p. 93-97.

²¹⁸ BAKHTIN, 2002, p. 88.

²¹⁹ BAKHTIN, 2005, p. 77.

menor”. Graciliano Ramos amplia sua consciência e, assim, abarca as demais. Por meio dessa estratégia ele reserva para si, o mínimo necessário de excedente de visão – dando somente informações necessárias para o processo de narração – permitindo o aprofundamento da consciência de Fabiano que “[...] nunca se basta por si mesma, mas está em tensa relação com outra consciência”²²⁰. Nesse ponto, cabe lembrar a passagem narrativa em que Fabiano pensa qual desculpa iria arranjar para sinha Vitória:

Debaixo do jatobá do quadro taramelou com sinha Rita louceira, sem se atrever voltar para casa. Que desculpa iria apresentar a sinha Vitória? Forjava uma explicação difícil. Perdera o embrulho da fazenda, pagara na botica uma garrafa para sinha Rita louceira. [...] Nas invenções com que pretendia justificar-se sinha Rita parecia sempre, e isso o desgostava. Arrumaria uma história sem ela, diria que haviam furtado o cobre da chita. Pois não era? Os parceiros o tinham pelado no trinta-e-um. Mas não devia mencionar o jogo. Contaria simplesmente que o lenço das notas ficara no bolso do gibão e levava sumiço. Falaria assim: –‘Comprei os mantimentos. Botei o gibão e os alforjes na bodega de seu Inácio. Encontrei um soldado amarelo.’ Não, não encontrara ninguém. [...] Sentia desejo de referir-se ao soldado, um conhecido velho, amigo de infância. A mulher se incharia com a notícia. Talvez não se inchasse. Era atilada, notaria a pabulagem. Pois estava acabado. O dinheiro fugira do bolso do gibão, na venda de seu Inácio. Natural.²²¹

No trecho acima, tem-se um exemplo da interação, da ramificação, do entrelaçamento vivo e tenso entre o discurso/consciência de Fabiano e tantos outros que surgirão no decorrer da narrativa. Todos os caminhos que cartografa para chegar ao que deseja, nesse caso, o de justificar para a mulher o sumiço do dinheiro perdido no jogo, esbarra, em qualquer direção, com o discurso assimilado, que tanto pode ser o da embromação, o da mentira, o da omissão, o do roubo, o do furto, o do *status* quanto o da verdade.

Cada personagem da narrativa entra no discurso interior de Fabiano, ou melhor, as vozes das personagens entram em confluência na arena mental do vaqueiro e, assim, o seu pensamento passa a ser constituído na forma de vozes. Nessa formação da consciência vozeada, o discurso do vaqueiro revela-se a si mesmo em relação dialógica com os outros. São essas vozes que determinam as ideias e o discurso do matuto. Assim, o discurso da embromação e da mentira é oriundo da voz do patrão; o da omissão, da voz do amarelo; o do roubo, do furto, da voz de seu

²²⁰ BAKHTIN, 2005, p. 36.

²²¹ RAMOS, 2006, p. 29-30.

Inácio; o do *status*, da voz de seu Tomás. O da verdade, oriundo do entrelaçamento com todas essas vozes em processo de contínua reacentuação pelo vaqueiro.

Dessa forma, a infinidade de vozes que se ramificam, se entrelaçam completando-se, reforçando-se ou contradizendo-se, no discurso/consciência de Fabiano passa a ter características como qualquer discurso revelando-o um sujeito instaurado no ato discursivo. Devido a isso, ecoa do pensamento do vaqueiro um vibrante e ensurdecedor coro de vozes sociais, fazendo-o sair do anonimato e evidenciando uma história viva, uma história de luta. Nessa luta, por mais paradoxal que possa parecer, o que se tem natural é a sua voz: uma voz, “menor”.

3.3.1 *Fabiano: uma voz “menor”*

Fabiano não sabia falar.

[...]

Às vezes uma interjeição gutural dava energia ao discurso [...]

Como os recursos de expressão eram minguados, tentava remediar a deficiência falando alto.²²²

Que deficiência? A dele? Ou a “[...] da língua maior da qual era obrigado a se servir”²²³? A escolha feita por Graciliano Ramos em apresentar personagens desprovidas de linguagem articulada revelava que Fabiano, na verdade, não tentava remediar sua deficiência. Sua linguagem era altamente eficiente, pois ele se comunicava com os seus, com os bichos e com a natureza.

Se encontrasse um conhecido, iria chamá-lo para a calçada, abraçá-lo, sorrir, bater palmas.

[...]

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

[...]

Subiu a ladeira. A aragem morna sacudia os xiquexiques e os mandacarus. Uma palpitação nova. Sentiu um arrepio na catinga, uma ressurreição de garranchos e folhas secas.²²⁴

²²² RAMOS, 2006, p. 36-64.

²²³ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka*: por uma literatura menor. Trad. Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977. p. 30.

²²⁴ RAMOS, 2006, p. 15-77 passim.

O que ele possuía era um valor diminuído mediante a linguagem dos homens sabido, das pessoas da cidade que pronunciam palavras que ele não dominava. “Comparando-se aos tipos da cidade, Fabiano reconhecia-se inferior. Por isso desconfiava que todos mangavam dele. [...] Só lhe falavam com o fim de tirar-lhe qualquer coisa”²²⁵. Dessa maneira, para sobreviver em meio à deficiência da língua maior, Fabiano opõe “[...] a força própria à força alheia”²²⁶ e traça linhas de fuga para a linguagem, dando energia ao seu discurso, ao utilizar “[...] o discurso polêmico interno – discurso que visa ao discurso hostil do outro”²²⁷. Veja-se:

[...] sempre que os homens sabidos lhe diziam palavras difíceis ele saía logrado. Sobressalta-se escutando-as. Evidentemente só serviam para encobrir ladroeiras. Mas eram bonitas. Às vezes decorava algumas e empregava-as fora de propósito. Depois esquecia-as. Para que um pobre da laia dele usar palavras de gente rica? Sinha Terta é que tinha uma ponta de língua terrível. Era: falava quase tão bem como as pessoas da cidade. Se ele soubesse falar como sinha Terta, procuraria serviço noutra fazenda [...]. Nas horas de aperto dava para gaguejar, embaraçava-se como um menino, coçava os cotovelos, aperreado. Por isso esfolavam-no. Safados.²²⁸

Sobre esse tipo de discurso, Bakhtin infere que

[...] ele se torce na presença ou ao pressentir a palavra, a resposta ou a objeção do outro. A maneira individual pela qual o homem constrói seu discurso é determinada consideravelmente pela sua capacidade [...] de sentir a palavra do outro e os meios de reagir diante dela.²²⁹

Fabiano não tem uma ponta de língua terrível como sinha Terta, mas recebe da língua dos outros a palavra articulada e, a ela reage por meio de sua voz diminuída. Esta é apresentada em seu discurso polêmico interno ao se ramificar como um desdobramento das demais. O matuto, a partir das vozes alheias, se preocupa em discutir, refletir e julgar sua condição social procurando uma explicação racional e valorativa acerca de tudo o que está entrelaçado em si e no mundo. Reflete e argui o matuto ao se encontrar preso:

Era bruto, sim senhor, nunca havia aprendido, não sabia explicar-se. Estava preso por isso? Como era? Então mete-se um homem na cadeia porque ele não sabe falar direito? Que mal fazia a brutalidade dele? Vivia trabalhando

²²⁵ RAMOS, 2006, p. 76.

²²⁶ BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Cia das Letras, 2002. p. 118.

²²⁷ BAKHTIN, 2005, p. 196-197.

²²⁸ RAMOS, op. cit., p. 98.

²²⁹ BAKHTIN, op. cit., p. 196.

como um escravo. Desentupia o bebedouro, consertava as cercas, curava os animais – aproveitara uma casa da fazenda sem valor. Tudo em ordem, podiam ver. Tinha culpa de ser bruto? Quem tinha culpa?²³⁰

Nessa polêmica mantida por Fabiano as vozes dos outros que o classificam como um bruto, como um ser destituído de linguagem são interrogadas, questionadas, chamadas ao diálogo, à interlocução. A voz interior do vaqueiro, do *eu* Fabiano é riquíssima e destinada a atingir não apenas as vozes dos que ditam quem ele é, mas também a do *tu* – o leitor. Envolvido nessa gama de questionamentos, esse novo ouvinte é colocado diante das imposições da língua maior. Estando atento, dividirá com o vaqueiro o doloroso trabalho de uma busca invocadora da presença do outro no intuito de encontrar as possíveis respostas para os questionamentos intimamente ligados ao estatuto do homem marginalizado em uma sociedade onde quem tem palavra tem poder. Muitas passagens da narrativa evidenciam essa assertiva, como o trecho abaixo:

Ouviu o falatório desconecto do bêbado, caiu numa indecisão dolorosa. Ele também dizia palavras sem sentido, conversa à toa. Mas, irou-se com a comparação, deu marradas na parede. [...] Vivia tão agarrado aos bichos... Nunca vira uma escola. Por isso, não conseguia defender-se [...] O demônio daquela história entrava-lhe na cabeça e saía. Era para um cristão endoidecer.²³¹

Fabiano irou-se com a comparação por saber que suas palavras não condiziam com o que impunha a língua maior e por isso não conseguir se defender, apesar de ser consciente de tudo. Porém, o problema de Fabiano é muito mais profundo, pois ele tem voz, só não a expressa verbalmente. É preciso, portanto, conforme já referido, enxergar as múltiplas entradas e saídas do seu pensamento para poder escutar e pensar a sua voz, ao mesmo tempo, não como condição de inferioridade, de desvalorização, o que esgotaria a possibilidade polifônica do romance, mas como potência. Tendo essa questão em vista, urge ampliar o sentido da voz de Fabiano para além do diálogo face a face e, principalmente, para além das condições acima aludidas. Para tanto, cabe conceitualizar a voz do vaqueiro em diálogo com o sentido deleuzo-guattariano de literatura menor.

²³⁰ RAMOS, 2006, p. 63.

²³¹ Ibid., p. 35.

Em *Kafka: por uma literatura menor*²³² (1977), os autores franceses relacionam o problema da política com o conceito de devir e por meio dessa conexão elaboram o conceito de literatura menor. Na realidade os teóricos realizam a inversão do entendimento do adjetivo “menor”. Compreendem a literatura menor com vinculada aos problemas de um povo. No entanto, não a consideram como a de uma língua inferior, diminuída, mas como “[...] a que uma minoria faz uso em uma língua maior,”²³³ constituindo o que Érika Kelmer Mathias considera “[...] uma estratégia geradora de tensão na língua da maioria”²³⁴. Nesse sentido, os teóricos franceses afirmam que Kafka faz literatura menor.

Deleuze e Guattari ainda atribuem três características para uma literatura menor. Consideram que nesse tipo de literatura a língua é modificada por um forte teor de **desterritorialização, tudo é político** – o caso individual é ligado à política, sendo que outra história nela se agita – e, dessa forma, adquire **valor coletivo**²³⁵. Por se desviar da língua padrão, o conjunto de escritos do autor tcheco foi considerado por Deleuze e Guattari como uma máquina ativa de produção de *desterritorialização*, ou seja, saía do território destinado à literatura tradicional da língua escrita e se estabelecia em outro lugar, se *reterritorializava*.

Assim sendo, acredita-se que a voz de Fabiano, salvo guardadas todas as especificidades da literatura, pode ser entendida como “menor”, pois “[...] na verdade falava pouco. Admirava as palavras compridas e difíceis da cidade, tentava reproduzir algumas, em vão, mas sabia que eram inúteis e talvez perigosas”²³⁶. Fabiano, dessa forma, tem, ao mesmo tempo, uma voz organizada no interior, no dentro, tanto de uma língua maior quanto do seu mais íntimo pensamento, pois “A

²³² Nessa obra os escritores franceses relatam que Kafka, um escritor judeu, nascido na República Tcheca, falante de três línguas – o alemão, o ídiche e o tcheco, ao escrever sua obra, optou pela língua alemã, mas não a literária tradicional. Antes, a utilizada pela pequena comunidade intelectual de Praga – cultura marginal situada ao mesmo tempo dentro e fora da tradição germânica. Assim, a literatura desse escritor representa a maneira como a língua oprimida se apropriou do capital cultural dos setores hegemônicos de outro idioma e criou uma língua diferenciada, estrangeira (DELEUZE; GUATTARI, 1977).

²³³ DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 25-42.

²³⁴ MATHIAS, Érika Kelmer. Implicações políticas nas formas discursivas de uma literatura menor: o caso João Gilberto Noll. In: ENCONTRO REGIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 11., 2007, São Paulo. *Anais...* Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/5/1518.pdf>>. Acesso em: 10 jun. 2012.

²³⁵ DELEUZE; GUATTARI, op. cit., p. 25-26.

²³⁶ RAMOS, 2006, p. 21.

atividade mental do sujeito constitui, da mesma forma que a expressão exterior, um território social”²³⁷. Por isso, “Fazia-se de carrancudo e evitava conversas”²³⁸ no fora. Essas só se efetivavam no dentro, no seu monólogo interior. Atravessado pela insuficiência da língua maior – forjadora do que os seres humanos devem se tornar –, o vaqueiro, ao materializar a voz do outro, traz consigo os estigmas desse social externo.

Quando seu Tomás da Bolandeira passava, amarelo, sisudo, corcunda, montado num cavalo cego, pé aqui, pé acolá, Fabiano e os outros semelhantes descobriam-se. [...]

Em horas de maluqueira Fabiano tentava imitá-lo: dizia palavras difíceis, truncando tudo, e convenciam-se de que melhorava. Tolice. Via-se perfeitamente que um sujeito como ele não havia nascido para falar certo.

Seu Tomás da bolandeira falava bem [...]”²³⁹

O vaqueiro desejava materializar a voz de seu Tomás da bolandeira, considerado por ele e pelos outros matutos, o homem mais sábio daquele sertão. Mas, ao tentar imitá-lo, por não dominar o código linguístico, não obtinha êxito. Nessa perspectiva, a voz do vaqueiro causa estranhamento a ponto de o narrador afirmar que o vaqueiro “não havia nascido para falar certo”. Por ser distanciada da fala das pessoas sabidas da cidade, a fala de Fabiano é diferenciada. Por isso, “Não gostava de se ver no meio do povo. Às vezes dizia uma coisa [...], entendiam outra, e lá vinham questões.”²⁴⁰ Mesmo assim, ele não foge das imposições da língua tanto que “[...] em horas de comunicabilidade, enriquecia-se com algumas expressões de seu Tomás da bolandeira”²⁴¹ e, mesmo gaguejando, truncando as palavras, utilizava-as, como pode-se perceber pelo diálogo travado com o soldado amarelo que o convida para um carteadado:

– Como é camarada? Vamos jogar um trinta e um lá dentro?

Fabiano atentou a farda com respeito e gaguejou, procurando as palavras de seu Tomás da bolandeira:

– Isto é. Vamos e não vamos. Quer dizer. Enfim, contanto, etc. É, conforme.²⁴²

²³⁷ BAKHTIN, 2006, p. 117.

²³⁸ RAMOS, 2006, p. 76.

²³⁹ RAMOS, op.cit., p. 22.

²⁴⁰ Ibid., p. 98.

²⁴¹ Ibid., p. 22.

²⁴² Ibid., p. 28.

Mesmo utilizando-se da palavra alheia, Fabiano não consegue assegurar as imposições da língua maior. Em seu uso comum e cotidiano, a língua é abalada por Fabiano. Ele a *desterritorializa*, ou seja, redimensiona a língua estabelecida ao inventar um novo uso desse código utilizando “[...] na relação com as pessoas a mesma linguagem que se dirigia aos brutos: exclamações, onomatopeias.”²⁴³ Cabe ressaltar que Fabiano não trata de encontrar uma nova forma para se expressar, mas de encontrar uma saída, uma fuga, uma desterritorialização das formas. Dessa maneira, o que conta é a intensidade gutural de sua voz. Nesse ponto, *reterritorializa* a língua e faz um uso intensivo assignificante da linguagem, pois “[...] vivia longe dos homens, só se dava bem com os animais. [...] E falava uma linguagem cantada, monossilábica e gutural que o companheiro [cavalo] entendia.”²⁴⁴ Daí surge a explícita exclusão de Fabiano do campo da língua maior, da linguagem ordinária, pois sua linguagem gutural, própria a usos menores, só se produz devido as relações de dominação e submissão a que está exposto.

Com essa captura Graciliano Ramos revela o problema “[...] do sistema de aparência da modernidade capitalista [que] inscreve [Fabiano] como pertencente ao campo semântico do não-falo, logo como não portador de valor, como pobre miserável”²⁴⁵, como ser residente na fronteira entre o mundo dos homens e o mundo dos animais. Sendo um pobre miserável, um excluído do campo de poder da linguagem, do mundo dos homens, um estrangeiro dentro da própria língua, como tantos outros o são, Fabiano tenta escapar de seu lugar de privações. Com isso, acha a solução: cria linhas de fuga e encontra na pobreza da língua um uso criador, ou seja, uma imagem de devir.

O devir constitui-se, assim como a língua menor, por minorias. É claro que essas não são definidas por uma questão de número, de quantidade, de proporção, mas por alteridades que não se conformam, não se adaptam à “maioria” dominante. Dito de outro modo, uma “minorias” pode ser muito mais numerosa que uma “maioria”, estabelecida por processos de estratificação e de poder. Com isso, entende-se que a família de Fabiano faz parte das minorias, cria linhas de vizinhança e estabelece

²⁴³ RAMOS, 2006, p. 21.

²⁴⁴ RAMOS, loc. cit.

²⁴⁵ SOARES, Luis Eustáquio. A afasia de Joaquinzinho no sistema do duplo em *Budapeste*. *Rev. Mal-Estar da sociedade*, Barbacena, ano 3, n. 5, p. 136-147, nov. 2010.

devir. Um devir minoritário, melhor, um devir animal, pois “Ele, a mulher e os filhos tinham-se habituado à camarinha escura, pareciam ratos”²⁴⁶ o que lhes proporciona, por estranho que possa parecer, a libertação das amarras formais de uma língua aprisionadora.

O devir animal é para Fabiano, a própria linha de fuga que implica sempre na fuga de um território. Ele foge do território das formas significantes de expressão produzindo desmontagens nela e atingindo um mundo de intensidades de signos assignificantes. Para se compreender Fabiano, portanto, deve-se pensar em termos de linhas de fuga, de *desterritorialização*, de devires. Não poderia haver situação melhor para discorrer-se sobre os viventes de *Vidas Secas* que não trocam as intensidades *desterritorializadas* por representações ou por significantes. Note-se, a camarinha é uma planta rasteira com hastes muito ramificadas e os ratos são rizomáticos, pois “Há rizoma quando os ratos deslizam uns sobre os outros.”²⁴⁷ Essa combinação ratifica que Fabiano experimenta devires e assim além de incorporar a perspectiva da personagem dostoevskiana que nunca coincide consigo mesma – não é fechada num delineamento pronto e acabado – também possui muitas ramificações, linhas de fuga que permitem ao estudioso de literatura mapear sua voz. Antes, porém, de adentrar-se a esse aspecto, cabe, num diálogo com os teóricos franceses, compreender que o devir rato, o primeiro entre outros tantos vivenciados por Fabiano,

[...] é uma composição de velocidades e de afectos entre indivíduos inteiramente diferentes, simbiose, e que faz com que o rato se torne um pensamento no homem, um pensamento febril, ao mesmo tempo que o homem se torna rato, rato que range os dentes e agoniza. O rato e o homem não são absolutamente a mesma coisa, mas o Ser se diz dos dois um só e mesmo sentido, numa língua que não é mais a das palavras [...].²⁴⁸

Entre Fabiano e o animal não há imitação, mas uma composição de velocidades. Trata-se de um processo. O vaqueiro e os seus possíveis devires animais não são a mesma coisa. O que interessa no animal não é sua forma, que pode ser imitada, ou suas características, que o fazem de espécie, mas seu devir, ou seja, quando as

²⁴⁶ RAMOS, 2006, p. 18.

²⁴⁷ DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 15.

²⁴⁸ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 2004. v. 4, p. 44.

próprias forças animais explodem suas formas, suas intensidades. Daí que devir no marido de sinha Vitória seja uma conjugação de *desterritorializações* e a fuga seja uma fuga em intensidades, o que lhe permite a experiência da absoluta alteridade, do desnudamento de si mesmo. Enfim, dos traços que o caracterizam como um indivíduo estratificado. Por esse motivo assume um devir outro, um devir-rato, um devir-cavalo, um devir-tatu, um devir-onça, um devir-preá, um devir-cachorro, entre tantos. Talvez na literatura brasileira autor nenhum tenha realizado com tanta correspondência tais devires como Graciliano Ramos em *Vidas Secas*:

Montado, confundia-se com o cavalo, grudava-se a ele.

[...]

Estava escondido no mato como tatu. Duro, lerdo como tatu.

[...]

Vivia preso como um novilho, amarrado ao mourão, suportando ferro quente. [...] sem aqueles cambões pesados, sairia dali como uma onça.

[...]

Sim, viveriam todos no mato, como preás.

[...]

Sentado no pilão, Fabiano derreava-se, feio e bruto, com aquele jeito de bicho lerdo que não se aguentava em dois pés.

[...]

Cambada de cachorros. Evidentemente os matutos como ele não passavam de cachorros.²⁴⁹

Aproveita-se, aqui, o devir cachorro assumido pelo vaqueiro para se fazer uma digressão pertinente à voz menor de Fabiano. Os críticos afirmam que a arquitetura sutil da obra insere o vaqueiro em uma situação de animalização e a cachorra Baleia a uma situação de humanização. Mas, em que medida pode-se identificar Fabiano com um ser animalizado? Essa identificação deve ser sempre pejorativa? Vários são os pontos de vista teóricos, entre eles o de Antonio Candido que relata:

[...] a presença da cachorra Baleia institui um parâmetro novo e quebra a hierarquia mental (digamos assim), pois permite ao narrador inventar a interioridade do animal, próxima à da criança rústica, próxima por sua vez à do adulto esmagado e sem horizonte.²⁵⁰

Tendo-se em consideração a voz de Candido, podem-se entender os motivos da afirmação de Fabiano: “– Você é um bicho, Fabiano.” E em seguida: “– Você é um bicho, Baleia”²⁵¹. Isso porque, conforme atesta o crítico, um parâmetro novo foi

²⁴⁹ RAMOS, 2006, p. 7-68 *passim*.

²⁵⁰ CANDIDO, 1992, p. 106.

²⁵¹ RAMOS, *op. cit.*, p. 20.

instituído: a quebra da hierarquia mental. Nesse sentido, muito mais do que se pensar no destaque comumente dado à humanização de Baleia “[...] que era como uma pessoa da família, sabida como gente,”²⁵² há que se perceber a situação de ambos que não assumem posição hierárquica superior um ao outro. Aqui o humano não é superior ao animal tampouco este inferior ao homem. Ao contrário, são potências de devires humano e animal.

Ter-se a ideia de que Graciliano Ramos rebaixa suas personagens ao nível dos animais simplesmente para evidenciar o quanto são excluídos, mostra-se sob a forma arborescente de pensamento. Não somente a exclusão está sendo evidenciada, mas e, principalmente, a concepção que se tem do homem marginalizado: um ser animalizado no sentido de ser desprovido de racionalidade. Por isso, talvez, para evidenciar a potência da “voz menor” de criaturas anônimas esquecidas pela História oficial e relegadas à condição de animais por uma sociedade que se finge surda ao clamor dos semelhantes por ela mesma diminuídos, o escritor alagoano utilize-se tanto do devir em suas personagens.

Entrelaçado pela língua maior que o impedia de estabelecer relações sociais naquela sociedade, Fabiano se identificava muito mais com os bichos e com as plantas do que com os seres da mesma espécie. Dessa forma, por diversas vezes, utiliza-se da desidentidade humana e estabelece relação de identidade com as plantas e com os animais da região. Nessa perspectiva, tanto Fabiano quanto Baleia, em seus devires são potências. Essas potências constituem um exercício inorgânico do microcérebro, conforme já evidenciado, de cada uma dessas personagens como uma forma de pensamento: Baleia “humanizada” e Fabiano “animalizado”. O mais importante não é a imitação, nesse caso, o mimetismo, mas a captura, o devir-animal ou o devir-humano. Trata-se, pois, não de uma classificação pejorativa de desumanização ou valorativa de humanização, não de uma exclusividade humana, antes, de uma nova experiência, de uma conexão rizomática com vozes potenciais, de novo parâmetro.

²⁵² RAMOS, 2006, p. 34.

Baleia tem uma força geradora de potência, Fabiano também. Ambos mantêm o elo com animal/humano. Não declaram guerra aos instintos que constituem suas forças, pois não tomam o mundo como algo dado e estável. Às vezes para compreender este mundo, é necessário assumir o devir, como fizeram as personagens. Isso passa a ser um indicativo de força que faz eco com ser aberto, capaz de suportar a carga assumida na luta pela sobrevivência. Nesse contexto, Fabiano, então, não está limitado à figura do ser animalizado. Esta é posta em evidência para que seu devir ganhe maior notoriedade e os grilhões dos princípios sociais, políticos e econômicos que prendiam toda uma massa de Fabianos fossem colocados a nu pela voz menor que ecoa enquanto está em devir. Assim, Fabiano existe como uma multidão, como um coro que se manifesta como vida imanente, liberta, que desenraiza as referências humanas. Aquilo que nele é animal ou humano, já não se distingue: “Fabiano, você é um homem,” ou, “Você é um bicho, Fabiano.” Pode-se depreender, por meio dessas falas do vaqueiro, a fuga encontrada para sobreviver à sociedade que lhe era tão adversa.

Pois bem, para melhor perceber a relação de Fabiano com as forças inumanas, ou melhor, com seus devires animais que potencializam sua voz menor, urge retomar o texto após essa sucinta digressão. Então, cabe, antes, falar um pouco de Graciliano Ramos.

O autor de *Caetés* também se conjugava a devires animais, entrava em processo de devir. Diante da evidência de que a multidão imanente de minorias de nosso país encontra-se “numa língua que não é mais a das palavras”, Graciliano Ramos, em suas múltiplas proliferações matilha – geradoras de multiplicidades, pois considerava que todo escritor faz devir rato²⁵³, produziu uma narrativa que trouxe à tona, por meio das personagens retirantes – “[...] a alteridade que buscou compreender”²⁵⁴, aspectos de um exercício artístico menor produzido dentro de uma literatura maior.

²⁵³ Graciliano Ramos, desde sua mocidade, ao se referir a um literato, se conjugava ao devir rato. O primeiro retrato desse devir é traçado para Mário Venâncio, um agente dos Correios, grande incentivador de sua arte. No livro *Infância* o alagoano assim se refere ao literato: “Rápido e miúdo, o rosto fino como focinho de rato, modos de rato (p. 121). O devir rato se estende também a si próprio. Em *Memórias do Cárcere* o escritor alagoano fala do artista que produz sua obra perante tanta injustiça. Assim relata: “[...] mas nós, [...] alojados em quatro de pensão, como ratos em tocas, a pão e laranja”. (RAMOS, 2001, p. 34).

²⁵⁴ MIRANDA, 2004, p. 41.

O devir narrativo graciliânico, assim, não suprimiu contradições, gerou uma forma dentro da qual elas podiam mover-se. No entender de Wander Melo Miranda:

Uma poética da escassez e da negatividade enuncia-se aí como contraposição ao pitoresco, ao descritivismo e ao gosto hiperbólico presentes na tradição do romance da seca, desde o naturalismo do século 19 até o regionalismo dos anos de 1930. Além disso, oferece um ponto de fuga em relação à maioria dos textos literários que, no período desempenhavam a função de desvendar socialmente o Brasil, na medida em que problematiza, com rigor incomum, pressupostos identitários de integração nacional por eles formulados.²⁵⁵

De acordo com Deleuze, “escrever é um devir, escrever é atravessado por estranhos devires que não são devires escritor, mas devires-rato, devires-inseto, devires-lobo, etc”²⁵⁶. O escritor é um ser que foge. Graciliano Ramos é um nômade fugindo do modo mais atual. Fugir, eis a questão da escrita. Daí a relação do escritor com o devir animal que o arrasta, pois ambos estão sempre em busca de uma saída. Quantos artistas fizeram devir: Kafka, devir-animal; Melville, devir-baleia de *Moby Dick*; Van Gogh, devir-girassol. O devir é o ponto de fuga que o literato alagoano estabelece em relação à maioria dos outros textos literários da sua época, o que, para Carlos Roberto Dória é o garimpar do linguajar nordestino e a integração dessa matéria-prima a uma língua de cultura: o português. Porém, o crítico afirma que a literatura graciliânica “[...] não encontra audiência e aceitação nos círculos de poder pela simples razão de que é um contra-poder, destruindo a comunicação que se dá através de formas e conteúdos socialmente ultrapassados”²⁵⁷.

A escritura de Graciliano Ramos está, de certo modo, conforme discutido no primeiro capítulo desta pesquisa, dissociado da língua imposta. Ela não é agradável, é útil, é literatura menor. Reconhecida como um modelo de ruptura na tradição literária brasileira objetiva o esgotamento da palavra em seu poder de representação, centrando-se “[...] no plano desse ou daquele herói, dessa ou daquela consciência”²⁵⁸ e não no enredo. Assim, na medida em que revela a trágica história pessoal de Fabiano e, conseqüentemente, a história coletiva dos Fabianos desprovidos da língua maior, torna-a fato político. A fronteira onde tudo se encontra

²⁵⁵ MIRANDA, 2004, p. 43.

²⁵⁶ DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 21.

²⁵⁷ DÓRIA, 1993, p. 27.

²⁵⁸ BAKHTIN, 2005, p. 22.

é a política. Para além de um caso individual, Graciliano Ramos vê toda outra história se agitar e possibilita às vozes “menores” esquecidas pela história oficial reagirem, gritarem ao mundo, por meio do silêncio, o que acontece aos despossuídos de voz. A lembrança que Fabiano tem do papagaio é um exemplo do que acontece a esses:

O que desejava... An! Esquecia-se. Agora recordava-se da viagem que tinha feito pelo sertão, a cair de fome. As pernas dos meninos eram finas como bilros, sinha Vitória tropicava debaixo do baú dos trens. **Na beira do rio haviam comido o papagaio, que não sabia falar.** [...] **Fabiano também não sabia falar.**²⁵⁹

A justificativa de ter-se aproveitado o papagaio como alimento revela-se na voz do narrador que explicita outra voz – a de sinha Vitória. Ecoa o pensamento da mulher de Fabiano:

Despertara-a um grito áspero, vira de perto a realidade e o papagaio, que andava furioso, com os pés apalhetados, numa atitude ridícula. Resolvera de supetão aproveitá-lo como alimento e justificara-se declarando a si mesma que **era mudo e inútil.** [...] O louro aboiava, tangendo um gado inexistente, e latia arremedando a cachorra.²⁶⁰

Ora, tal qual o papagaio, Fabiano não sabia falar – a língua maior, claro. Também andava furioso, pois “[...] sentia um ódio imenso a qualquer coisa que era ao mesmo tempo a campina seca, o patrão, os soldados amarelos e os funcionários da prefeitura.” Sua atitude, aos olhos de muitos, assim como a do papagaio, era ridícula tanto que “O patrão zangou-se, repeliu a insolência, achou bom que o vaqueiro fosse procurar serviço em outra fazenda”²⁶¹ quando este reivindicou seus direitos trabalhistas. Então, por não estar inserido na língua maior, apenas arremedá-la, era mudo? Era inútil? Deveria, por isso, ser engolido pela língua maior, pelas brechas abertas na modernidade? O papagaio fora devorado “Na beira do rio [...] por necessidade, para o sustento da família”²⁶². Mas, “Ele, a mulher e os dois meninos seriam comidos”²⁶³?

²⁵⁹ RAMOS, 2006, p. 36, grifo nosso.

²⁶⁰ Ibid., p. 11-12, grifo nosso.

²⁶¹ Ibid., p. 94.

²⁶² Ibid., p. 43.

²⁶³ Ibid., p. 115.

Para a “necessária” máquina desejan­te de manutenção do poder político e social que se estabeleceu nos sertões do Brasil nas primeiras décadas do século XX, muitas famílias de Fabianos foram devoradas pela miséria, pela fome, pelo latifúndio, pela opressão social, enfim. *Vidas Secas* representa a visão crítica de Graciliano Ramos que “[...] expõe sem rodeios um país e um Nordeste, mais agudamente que sangra por todos os poros”²⁶⁴ ao evidenciar as condições sociais vividas pelos sertanejos esquecidos e devorados pelo ambiente hostil e social onde lutavam pela sobrevivência. O ponto da narrativa da chegada da família de Fabiano à fazenda deserta e o que ele representava para essa fazenda retrata, com verossimilhança, esse fato:

Chegara naquele estado com a família morrendo de fome, comendo raízes. Caíra no fim do pátio, debaixo de um juazeiro, depois tomara conta da casa deserta [...]

[...]

Fabiano, uma coisa da fazenda, um traste, seria despedido quando menos esperasse. Ao ser contratado, recebera o cavalo de fábrica, perneiras, gibão, guarda-peito e sapatões de couro cru, mas ao sair largaria tudo ao vaqueiro que o substituísse.²⁶⁵

Como se pode perceber, na perspectiva da literatura menor graciliânica, operou-se o contrário da máquina política e social do país, Fabiano e sua família não foram devorados, mas “[...] revelados em sua alteridade e desolação.”²⁶⁶ A necessidade existente, nesse tipo de literatura, é perceber o valor coletivo, é a de entrar em devir com o outro para, assim, poder criar sentido político e dar voz aos que não possuem. É o que faz o autor de *Memórias do Cárcere*, “[...] se identifica com seres brancos, analfabetos, [...]”²⁶⁷ e, assim, ao passar do *eu* ao *ele* – efeito do devir sobre o sujeito –, prolifera ideias e cria sentido para os Fabianos dando a ver as contradições de um país em processo de modernização.

Esse sentido é dado a conhecer devido à simbiose de Fabiano – uma vida imanente e liberta das amarras subjetivas, desenraizada das referências humanas. O devir do vaqueiro é, então, o estado não humano do homem, a ausência do homem. É ele que permite ao interlocutor da obra perceber o pensamento raso que acompanha o

²⁶⁴ ARAÚJO, Jorge de Souza. *Graciliano Ramos e o desgosto de ser criatura*. Maceió: Edufal, 2008. p. 54.

²⁶⁵ RAMOS, 2006, p. 18-23 passim.

²⁶⁶ MIRANDA, 2004, p. 10.

²⁶⁷ PÓLVORA, 1978, p. 133.

vaqueiro. Ao deslizar sobre suas infinitas entradas e saídas de pensamento febril – que se transformam à medida que faz conexões, contatos –, Fabiano vai “[...] roendo a humilhação”²⁶⁸, pela que, constantemente, passava e assim, “[...] range os dentes”²⁶⁹ e deixa ecoar sua voz menor. Dessa maneira, esse ser menor, habitado por linguagem menor – elemento importantíssimo na narrativa que põe a nu as desmontagens das grandes maquinarias sociais evidenciando as intensidades *desterritorializadoras* da língua – subtraindo-se a formas hegemônicas de dominação processa perenemente diferenciações em si e no tecido social. Sua voz “menor” representa mais que a voz coletiva de classes oprimidas. Sob dupla condição de opressão – a linguística e a social, evidencia que

Ainda que fosse letrado, o vaqueiro não teria muito a reivindicar uma vez que [...] a lei também se recriou, na forma do direito costumeiro, pelos sertões do Brasil. Nestes casos, vigora o poder político e social do proprietário, sem a intermediação das formas de lei oficial que eram elitistas porque imitavam o pensamento culto importado, e ‘irreais’ porque distanciadas da vida prática.²⁷⁰

Percebe-se que o problema de Fabiano não será resolvido somente pela remediação de sua linguagem, pois letrado ou não, ele representa uma individuação sem sujeito, um coletivo de enunciação, uma voz que não consegue, mesmo que queira, se incorporar a formas padronizadas e definidas de funcionamento social. A alternativa encontrada por ele é voltar-se para o interior da língua e ali, em meio as injustiças sociais de toda a ordem, entrar em devir e tornar-se uma voz reivindicadora, questionadora dos parâmetros sociais, políticos e econômicos estabelecidos sobre uma maioria marginalizada. É nesse sentido minoritário que a voz Fabiano ao se entrelaçar às distanciadas da vida prática confecciona a narrativa, revelando um ser constituído de palavras, muitas palavras que por traz de uma voz menor, solitária revela uma infinidade de agenciamentos, de vozes. Estas não são truncadas, difíceis, impossíveis de serem compreendidas, pois é um fluxo de intensidades ramificador de fluxos de *desterritorialização*.

²⁶⁸ RAMOS, 2006, p. 67.

²⁶⁹ Ibid., p. 33.

²⁷⁰ TOLENTINO, Célia aparecida Ferreira. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: Ed. UNESP, 2001. p. 156-157.

Eis a voz menor de Fabiano, marcada por um forte coeficiente de *desterritorialização*, onde tudo é político e imediatamente coletivo, pois conjectura as problemáticas do homem em geral, refletidas na forma de reapresentação do indivíduo. Do dentro de vaqueiro são feitas conexões com as palavras exteriores. Assim, “[...] a palavra vai à palavra. É no quadro do discurso interior que se efetua a apreensão da enunciação de outrem, sua compreensão e sua apreciação, isto é, a orientação ativa do falante”²⁷¹ Fabiano que, acaba por revelar, no silêncio imposto pela língua maior, uma orquestração de vozes, um plurilinguismo social. É somente a esse preço que ele “[...] se torna realmente máquina coletiva de expressão”²⁷² encarregada de submeter a língua maior a um uso menor que chega aos ouvidos do interlocutor por intermédio do narrador. Mas, um momento? Quem é esse narrador que tanto se fala, mas que ainda não foi explicitado nesta pesquisa? Urge, portanto, buscar mais uma entrada em *Vidas Secas* para se mostrar essa outra voz.

3.3.2 Duas vozes, um diálogo: o mínimo de vida, o mínimo de existência

O diálogo permite substituir com sua própria voz a voz de outra pessoa.²⁷³

O narrador de *Vidas Secas*, substituindo com sua própria voz a de Fabiano que quase não fala, conforme já mencionado, empresta sua habilidade com a palavra na formação do discurso para que o dono de Baleia possa materializar seus sentimentos, sua voz menor. Para tanto, se apresenta em terceira pessoa por meio da utilização do discurso indireto livre – um rizoma entre o discurso direto e o indireto. Assim Bakhtin o define:

O discurso indireto livre, longe de transmitir uma impressão passiva produzida pela enunciação de outrem, exprime uma orientação ativa, que não se limita meramente à passagem da primeira à terceira pessoa, mas introduz na enunciação citada suas próprias entoações, que entram então em contato com as entoações da palavra citada, interferindo nela.²⁷⁴

²⁷¹ BAKHTIN, 2006, p. 147.

²⁷² DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 29.

²⁷³ BAKHTIN, 2005, p. 214.

²⁷⁴ BAKHTIN, op. cit, p. 190.

Diferentemente de outros discursos, esse não possui uma marca que permita realizar uma separação entre discurso citado e citante. Há uma mistura de duas vozes. Assim, em *Vidas Secas* o interlocutor não tem como dizer exatamente quais palavras pertencem a Fabiano e quais ao narrador, devido a entonação de um em contato com a entonação do outro, o que exprime uma orientação ativa. É isso que interessa, por ora: saber mais sobre o narrador desse romance e a forma como se dá o tecer dessa voz com a do protagonista, uma vez que esse enlace irá descortinar as demais.

Num primeiro momento, se, dada uma leitura ingênua do romance, pode parecer ao leitor que Fabiano não possui voz alguma, que é apenas o fruto de um texto dialógico monofônico, onde apenas uma única voz se faz ouvir: a do narrador. Na verdade, se Fabiano não tivesse voz não se faria existir no campo da narrativa, seria meramente veículo do discurso autoritário e hagiográfico²⁷⁵ do narrador. No entanto, não é o que acontece, o narrador não é o detentor da verdade. Não há discurso dominante nesse romance. Vários são os exemplos. Um deles é a cena em que o marido de sinha Vitória, preso, removeu a voz dos que ditavam quem ele e os demais desvalidos são socialmente:

Fabiano queria berrar para a cidade inteira, afirmar ao doutor juiz de direito, ao delegado, a seu vigário e aos cobradores da prefeitura que ali dentro ninguém prestava para nada. Ele, os homens acorados, o bêbado, a mulher das pulgas, tudo era uma lástima, só servia para aguentar facão. Era o que ele queria dizer.²⁷⁶

Essa particularidade – não haver discurso dominante – faz com que haja uma estratégia diferente para caracterizar e revelar Fabiano. Que estratégia é esta? A de permitir ao interlocutor da obra tomar conhecimento da personagem não de forma objetificante, acabada e rígida, mas como resultado definitivo de sua consciência, uma consciência autônoma. Ao trazer à tona a história vivida por Fabiano, o narrador sutilmente permite rupturas assignificantes para que essa consciência se alastre e deixe ecoar as inúmeras ramificações do seu monólogo interior dialogizado.

²⁷⁵ Para Bakhtin (2005, p. 253): “O discurso hagiográfico é um discurso sem olhada em torno, que se basta calmamente a si mesmo e ao seu objeto,”ou seja, sem evasivas tampouco sem polêmica interior.

²⁷⁶ RAMOS, 2006, p. 36.

Numa dessas ramificações, o narrador encontra a voz de Fabiano, incorporada a um coro – dos homens acorados, do bêbado, da mulher das pulgas. Esse coro representa vozes menores que se movem em busca de sentido. Demonstrando ter consciência da necessidade dessa busca, Fabiano reflete sobre sua realidade focalizando a si mesmo de todos os pontos de vista possíveis. Assim, as demais vozes sociais – a do doutor juiz de direito, a do delegado, a do vigário, a do cobrador de impostos – que, também em coro, lhe impõem: os pobres desvalidos são “todos uma lástima” e só servem para “aguentar facção” são endossadas. As palavras e expressões das vozes sociais são transmitidas de boca em boca nos mesmos tons pelos desvalidos e inunda o discurso do vaqueiro. Este é expresso cautelosamente pelo narrador “[...] que não adianta significados nem conclusões, [...] condiciona a narração à expectativa das personagens”²⁷⁷, tanto que pelo diálogo, cujo trecho foi citado acima, fica claro para o leitor que o pensamento evidenciado foi o do vaqueiro, o que o dono de Baleia sentia vontade de dizer e não o que o narrador pensava. Diz este: “Era o que ele [Fabiano] queria dizer.” O ponto de vista acerca da realidade, aqui, é o de Fabiano, a partir de onde ele se coloca. O narrador apenas traz à tona, por meio de sua voz de relator, a voz de outrem que encerra um aspecto integral do homem, pois, na verdade é

[...] uma espécie de procurador do personagem, que está legalmente presente, mas ao mesmo tempo ausente. O narrador não quer identificar-se ao personagem, e por isso há em sua voz uma certa objetividade de relator. Mas, quer fazer às vezes do personagem, de modo que, sem perder a própria identidade, sugere a dele. Resulta uma realidade honesta, sem subterfúgios nem ilusionismo, mas que funciona como realidade possível.²⁷⁸

Pois bem, o narrador de *Vidas Secas* é uma espécie de procurador da personagem que ao representar Fabiano, por meio do discurso indireto livre, respeita os processos mentais do sertanejo aparentemente bronco e sua forma de ver e sentir o mundo, possibilitando a personagem falar. A partir disso, o narrador interage com o vaqueiro e começa a participar da narrativa. Dessa maneira, a ideia do vaqueiro “[...] acerca do mundo se desenvolve nas formas de diálogo”²⁷⁹ com o narrador que sem

²⁷⁷ MIRANDA, 2004, p. 41.

²⁷⁸ CANDIDO, 1992, p. 107.

²⁷⁹ BAKHTIN, 2005, p. 245.

perder a sua identidade sugere a de Fabiano. Mas, como se estabelece o diálogo entre ambos se o narrador apenas representa os pensamentos do vaqueiro?

Ora, ao representá-los, o narrador, mediante a explicitação que faz das palavras de Fabiano sobre as agruras vividas pelo matuto – devido à crise do subdesenvolvimento que o atinge e o marginaliza –, não se mantém indiferente, “[...] uma vez que a palavra produtiva do outro engendra dialogicamente em resposta uma nova palavra nossa”²⁸⁰. Assim, não só o vaqueiro é permeado por questionamentos, mas também o narrador que investiga a palavra persuasiva de Fabiano, colocando-a em diversas situações. Essa investigação faz emergir o diálogo estabelecido entre as palavras do narrador e as do vaqueiro e, dessa forma, o leitor percebe o tecer das relações dialógicas entre as vozes desses dois interlocutores que ressoam num mesmo enunciado. Eis um dos diálogos entre eles: “[...] Fabiano perdeu os estribos. Passava a vida inteira assim no toco entregando o que era dele de mão beijada! **Estava direito aquilo? Trabalhar como negro e nunca arranjar carta de alforria!**”²⁸¹

Observe-se que o diálogo aqui se realiza entre discursos e não face a face. A técnica narrativa sabiamente empregada por Graciliano Ramos enfatiza a cena do diálogo onde “[...] tudo está deliberadamente entrelaçado por uma linha tênue do discurso [...] cujos princípios e fim dificilmente se percebem.”²⁸² A voz narrativa se entrelaça à do vaqueiro e, como em um rizoma, que não começa nem conclui, dificilmente se percebe onde se inicia e onde termina a voz de um e a de outro. Elas não surgem distintas uma da outra. Que voz teria pronunciado as frases: “Estava direito aquilo? Trabalhar como negro e nunca arranjar carta de alforria!”

A do narrador? A de Fabiano? A voz do vaqueiro se desintegra no narrado ou o narrado se integra na voz de Fabiano? Está-se diante de questionamentos estabelecidos pelo narrador ou pelo próprio Fabiano? Na medida em que essas vozes aparecem entrelaçadas, conforme se pôde perceber, parece impossível responder a essas questões. Não importa, pois “[...] uma só voz nada determina e

²⁸⁰ BAKHTIN, 2002, p. 146.

²⁸¹ RAMOS, 2006, p. 94, grifo nosso.

²⁸² BAKHTIN, 2005, p. 204.

nada resolve. Duas vozes são o mínimo de vida, o mínimo de existência”²⁸³. Isso torna ainda mais evidente que o *eu* não existe em si mesmo, mas entre si, na relação inexorável com o outro, o *tu*. Pode-se dizer, então, que a voz narrativa de *Vidas Secas*, nessa vertente, não é um *eu* que registra a história de forma objetificante, mas o primeiro *tu* a se entrelaçar ao discurso do vaqueiro. Desse enlace ecoam vozes que tomam corpo e, assim, o discurso de Fabiano e/ou o discurso do narrador “[...] são determinados pela atitude dialógica aberta face a si mesmo e ao outro”²⁸⁴.

Esse diálogo, por ser aberto, permite ao narrador pautar a existência do vaqueiro sem se fazer superior ao discurso citado. Cabe ressaltar que isso não ocorre pelo motivo de as vozes desses interlocutores estarem simplesmente emaranhadas. Não se desenvolve no romance “[...] uma polifonia de vozes conciliadas, mas uma polifonia de vozes em luta e interiormente cindidas”²⁸⁵. Urge compreender que o narrador assume o discurso da personagem ou, porque não, a personagem fala pela voz do narrador e, as duas instâncias, na tentativa de busca de significados, mesmo estando entrelaçadas, são autônomas e, por isso, preservam seus respectivos pontos de vista:

Vivia preso como um novilho, amarrado ao mourão, suportando ferro quente. [...] Sem aqueles cambões pesados, não envergaria o espinhaço não [...]
Fabiano gritou, assustando o bêbado, os tipos que abanavam o fogo, o carcereiro e a mulher que se queixava das pulgas. Tinha aqueles cambões pendurados ao pescoço. Deveria continuar a arrastá-los?²⁸⁶

Para melhor demarcar esta compreensão, pode-se imaginar que o narrador verbaliza, por sua voz, o que se passa no fluxo de consciência de Fabiano: “Tinha aqueles cambões pendurados ao pescoço. Deveria continuar a arrastá-los?” Mas, pode-se supor que, perante a palavra produtiva do vaqueiro e não havendo limites para a transferência de vozes – Há limites para tal ação? – o narrador apaga as fronteiras do discurso de Fabiano e verbaliza, igualmente, um ponto de vista com o qual ele próprio se identifica, dando-lhe o tom e o colorido de suas intenções ao

²⁸³ BAKHTIN, 2005, p. 257.

²⁸⁴ Ibid., p. 256.

²⁸⁵ Ibid., p. 254.

²⁸⁶ RAMOS, 2006, p. 37.

indagar se “os Fabianos” do mundo devem continuar a arrastar as mazelas do sistema capitalista que lhes prende.

Mas, quando o ponto de vista é divergente, há outra maneira de o narrador apresentar o discurso citado. Neste caso, explicita-o por meio de uma diferenciação:

Por que haveriam de ser sempre desgraçados, fugindo do mato como bichos? Com certeza existiam no mundo coisas extraordinárias. Podiam viver escondidos como bichos? Fabiano respondeu que não podiam.
 – O mundo é grande.
 Realmente para eles era bem pequeno, mas afirmavam que era grande [...].²⁸⁷

Ao evidenciar o discurso de Fabiano, o narrador leva em consideração as vozes que compõem o vaqueiro. Uma dessas é a proferida pelo matuto após uma conversa com sinha Vitória sobre a partida deles para o sul, conforme visto no fragmento acima. Da conversa surge o questionamento a si próprio se poderia viver sempre escondido como bicho e a resposta – uma das vozes sociais assimilada – se apresenta: “O mundo é grande”²⁸⁸. Dessa forma, percebe-se no discurso de Fabiano a voz do outro que, vincada à lei do progresso, vê possibilidades de expansão do capitalismo na dimensão do mundo.

Fabiano incorpora essa voz, porém, dá-lhe novo acento, entendendo-a como possibilidade de mudança de vida, ou seja, acreditando que saindo daquele lugar de infortúnios encontraria, “[...] para lá dos montes afastados outro mundo”²⁸⁹, cheio de possibilidades, onde não passaria fome, nem necessidades, tampouco humilhações. Em seu discurso, a voz alheia, torna-se de absoluta evidência, tanto que é pronunciada em discurso direto. Nesse ponto, a relação entre o discurso/consciência de Fabiano e o do narrador difere um pouco. Este reconsidera a voz assimilada pelo matuto e retoma o movimento que vai de uma a outra para poder apresentar o ponto de vista da personagem e o seu. Por esse motivo relata: “Realmente para eles era bem pequeno, mas afirmavam que era grande”²⁹⁰. Com essa afirmativa, fica clara a interferência de duas vozes e a mesma fusão de duas réplicas. Melhor dizendo, a

²⁸⁷ RAMOS, 2006, p. 167.

²⁸⁸ Ibid., p. 167.

²⁸⁹ Ibid., p. 125.

²⁹⁰ RAMOS, loc. cit.

réplica do narrador absorve a que Fabiano deu ao questionamento que se fez. Mas, o narrador reveste essa réplica com nova entonação, nova avaliação, fazendo, assim, justiça ao complexo sistema de focalização de Fabiano quanto ao discurso citado que é “[...] um discurso sobre o discurso, uma enunciação sobre a enunciação”²⁹¹ o que evidencia a perene construção bivocal e o jogo incessante de pontos de vista presentes na narrativa.

Somando-se tudo isso, torna-se evidente que o narrador transita entre o ponto de vista da personagem e o seu que ora coincidem ora não. Graças a essa multiplicidade de pontos de vista, percebe-se, no decorrer da narrativa, que o sertanejo Fabiano só se assenhoreia de si mesmo por interagir de forma viva com a consciência do narrador, em meio ao embate de vozes que surgem, pois “Somente na comunicação, na interação do homem com o homem revela-se o ‘homem no homem’ para os outros e para si mesmo”²⁹². Sobre essa questão, detenha-se um pouco e apreciem-se dois trechos da narrativa:

Lembrou-se de seu Tomás da bolandeira. Dos homens do sertão o mais arrasado era seu Tomás da bolandeira. Por quê? Só se era porque lia demais. Ele, Fabiano, muitas vezes dissera: ‘Seu Tomás, vossemecê não regula. Para que tanto papel? Quando a desgraça chegar, seu Tomás se estrepa, igualzinho aos outros.’ Pois viera a seca e, o pobre do velho, tão bom e tão lido, perdera tudo, andara por aí, mole. Talvez já tivesse dado o couro às varas, que pessoa como ele não podia aguentar verão puxado.

[...]

Pobre de seu Tomás. Um homem tão direito sumir-se como cambembe, andar por esse mundo de trouxas nas costas. Seu Tomás era pessoa de consideração e votava. Quem diria?²⁹³

Observe-se a interação, a comunicação estabelecida entre Fabiano e o narrador que revelam: “Pobre de seu Tomás. Um homem tão direito sumir-se como cambembe, andar por esse mundo de trouxas nas costas.” Dessa interação, eis que surge a revelação do homem no homem: Fabiano, nas suas vivências de homem simples e humilde, revela-se para si mesmo e para o outro ao dar a ver sua extrema situação de penúria e mal estar em outro homem – Tomás da bolandeira. O conflito e o drama dessas personagens são semelhantes. Independentemente da diferença

²⁹¹ BAKHTIN, 2006, p. 145.

²⁹² BAKHTIN, 2005, p. 256.

²⁹³ RAMOS, 2006, p. 22-28 passim.

sociocultural, Fabiano e seu Tomás, são reflexos um do outro, pois “Quando a desgraça chegar seu Tomás se estrepa igualzinho aos outros.”

Ambos, pertencentes ao mesmo sistema esmagador, estavam desprovidos de condições mínimas de sobrevivência na região ocre do país que não acompanhou o desenvolvimento do capitalismo. O quadro de miséria que os atingia era, portanto, não só devido à seca. Sem possibilidade de vida na região esquecida pelo progresso, andavam pelo mundo com as trouxas nas costas, sem lugar definitivo, representando a condição de subdesenvolvimento da nação e, conseqüentemente, a busca coletiva do homem pela cidade – a migração brasileira pela qual passou o país no século XX.

Outra revelação do homem no homem também se faz presente nos trechos apresentados acima. Sem definir Fabiano como ser acabado para a questão nacional, que envolve tanto iletrados quanto letrados, o narrador procura o vaqueiro retratando-o de maneira que o discurso sofrido e denunciador da personagem contamine o seu, tanto que não são evidenciados somente o drama e o silêncio das personagens, mas também o do intelectual. Isso se torna evidente quando o discurso bivocal – “Dos homens do sertão o mais arrasado era seu Tomás da bolandeira. [...] porque lia demais. [...] Pois viera a seca e, o pobre do velho, tão bom e tão lido, perdera tudo, andara por aí, mole” – deixa claro que seu Tomás, mesmo dotado de tanta inteligência, não conseguia resolver os problemas sociais tampouco se livrar deles.

Note-se que a voz do narrador e a da personagem faz-se ouvir mais uma vez, em profícuo diálogo. Da primeira ecoa um modo lúcido e aberto de interpretação literária que permite o descobrimento da polifonia que envolve as temáticas do cotidiano. O narrador põe em diálogo com a literatura questões estéticas e políticas vincadas na sociedade: a impossibilidade de se resolver a crise do subdesenvolvimento somente pela literatura. Mesmo rerepresentando esteticamente o modo de organização social, o literato não consegue, por meio dessa rerepresentação, dar cabo da complexa realidade a que também está submetido. Nesse particular, o que se impõe é a explicitação estética do social que permite captar e compreender o real. Aqui o ponto: a literatura nos idos de 30 “andava mole”, ou seja, procurava resolver a

condição de exploração do marginalizado, ação impossível. Por isso, “davam os couros às varas”, pois a saída buscada para a representação literária acabava por reinterar a concepção negativa que o homem letrado tinha do homem marginalizado, explorado. Ora, a condição de explorado é um fato complexo. Não há como ser resolvida apenas na/pela literatura.

É aqui que a literatura graciliânica ganha expressividade. Na obra capital do escritor alagoano, *corpus* desta pesquisa, uma análise mais arguta do enredo permite aos interlocutores aproximarem-se de vivências humanas vistas como situações-limite e refletirem sobre o processo de dominação social a que as personagens estão submetidas e que, em certa medida, também participam.

Da segunda voz, a do vaqueiro, ecoa a dura existência do homem nordestino na tentativa de sobreviver às agruras da seca e dar conta de sua situação. Tem-se nesse embate, de forma contundente, o entrelaçamento da consciência do homem culto com a do oprimido em perfeita conexão: a verdadeira revelação do homem no homem. Melhor dizendo, da mesma maneira que Fabiano é sabedor de que o conhecimento de seu Tomás não o livra da seca, assim também o narrador reconhece não poder resolver o problema do oprimido. Este deve ser percebido, assim como Fabiano percebeu seu Tomás, respeitado em sua autonomia, da mesma maneira que o dono da bolandeira o fora – “Seu Tomás era homem de consideração e votava” – e revelado por outro homem com o qual se mantém em perene diálogo discursivo, no caso o das letras.

Preservando o outro como outro, com o mínimo de vida, de existência, o escritor alagoano revelou o homem no homem ao mapear a voz da personagem e a do narrador por dimensões próprias. Por essa cartografia, elas dialogaram tornando visível a exploração do pobre marginalizado para os outros de classe. O aprofundamento e a problematização que Graciliano Ramos realizou, pelo ponto de vista do vaqueiro, das vozes do poder, do autoritarismo, da sabedoria, da tradição, explicitadas pelo narrador, é um grito ensurdecido, que realmente não resolve, mas denuncia, põe a nu a palavra de ordem organizadora da sociedade. “Quem diria?”

3.3.3 As vozes da palavra de ordem: a sentença de morte de Fabiano

Em toda palavra de ordem, mesmo de um pai ao seu filho, há uma pequena sentença de morte – um Veredito, dizia Kafka.²⁹⁴

Em *Ficção e Confissão*, Antonio Candido ao realizar uma comparação entre as personagens dos três primeiros romances graciliânicos e *Vidas Secas* estabelece uma diferenciação sobre o pensar daquelas e o destas. Para Candido a alma dos peregrinos de *Vidas Secas* não os devora. Ela é simplesmente uma câmara lenta do brilho que aqueles pobres miseráveis têm nos olhos. Portanto, diferentemente do pensamento das outras personagens – dissolvido na ironia e no humor em *Caetés*, no desespero soturno em *São Bernardo* e na desagregação moral em *Angústia* – “O matutar de Fabiano ou Sinhá Vitória não corrói o *eu*”²⁹⁵, eis o veredito dado pelo crítico.

Esta pesquisa tem buscado evidenciar o quanto o *eu* de Fabiano, na interação dialógica com o *tu*, apresenta-se como uma verdadeira arena de luta entre vozes orquestradas, entrelaçadas. Estas, por não serem cindidas, adentram o discurso do vaqueiro corroendo o seu *eu* e tornando-o multifacetado, conflitante, reflexivo, autoconsciente, enfim, inacabado. O questionamento do dono de Baleia sobre “Como andaria as contas com o patrão”²⁹⁶? é um dos exemplos que evidencia a corrosão do *eu* Fabiano porque “Estava ali o que ele nunca conseguiria decifrar”²⁹⁷, pois não compreendia o porquê de o patrão “Tomar as coisas de um infeliz que não tinha onde cair morto”²⁹⁸!

Neste sentido, uma vez que a visão de mundo de Fabiano não é acabada, definida, no embate discursivo ele se põe a ouvir a voz do outro e absorve a que melhor condiz com o momento vivido: “Tinha obrigação de trabalhar para os outros, naturalmente, conhecia o seu lugar”²⁹⁹. Mas, nessa interlocução com a voz da tradição, Fabiano numa recusa em dogmatizar seu próprio ponto de vista

²⁹⁴ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1995. v. 2, p. 13.

²⁹⁵ CANDIDO, 1992, p. 46.

²⁹⁶ RAMOS, 2006, p. 112.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 112.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 98.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 97.

“Resmungava, rezingava, numa aflição, [...], engasgava-se, engolia em seco”³⁰⁰ e “Esforçava-se por esquecer a infelicidade [...]. Não queria lembrar-se do patrão [...]. Mas lembrava-se, com desespero, enroscando-se como uma cascavel assanhada”³⁰¹ em pleno devir.

O matutar de Fabiano se transforma em movimento de mutação, enroscando-se ao trazer à tona a lembrança do patrão, ou melhor, a voz dele, ditadora de palavras de ordem que justificam ser a diferença nas contas “[...] provenientes de juros”³⁰². Estava, portanto, seu *eu*, muito mais que corroído, na verdade envenenado devido ao seu devir serpente. O matuto agencia uma força, um devir outro que lhe assanha outras vozes que percorrem rizomaticamente seu pensamento – safadeza, ladroeira, extorsão, logro. Não se precisa de muito esforço para saber que tipo de força é esta: a da sabedoria – “Fossem vocês consequentemente sábios como a serpente”³⁰³. Por isso, na sabedoria da voz de seu devir serpente se consumia, pois “Fora roubado, com certeza fora roubado”³⁰⁴ “[...] Se lhe dessem o que era dele, estava certo. Não davam. [...] Fazia até nojo pessoas importantes se ocuparem com semelhantes porcarias”³⁰⁵. Então, mediante a tudo isso, há de se discordar das palavras de ordem de Candido – “O matutar de Fabiano ou Sinhá Vitória não corrói o *eu*” – que sentenciam o vaqueiro à morte.

É justamente por viver em constante interação com a palavra do outro que Fabiano deixa explícito seu polêmico discurso polifônico, entrelaçado por vozes sociais. Isso sim o sentencia à morte, pois as palavras de ordem do outro, moídas e remoídas em seu monólogo interior, a todo o momento atravessam o seu discurso e lhe corroem o *eu*. Para elucidar essa assertiva, torna-se preciso fazer um parêntesis para se entender, antes de dar continuidade à análise, o que vem a ser uma palavra de ordem. Novamente, tomam-se os ensinamentos de Deleuze e Guattari em *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* (1995). Os autores chamam *palavra de ordem* a relação de uma palavra ou de um enunciado qualquer com pressupostos implícitos,

³⁰⁰ RAMOS, 2006, p. 93.

³⁰¹ Ibid., p. 112.

³⁰² Ibid., p. 94.

³⁰³ BÍBLIA. N. T. Mateus. Português. *Bíblia sagrada*. Tradução ecumênica da Bíblia. São Paulo: Ed. Loyola, 1994. Cap. 10, 16.

³⁰⁴ RAMOS, op. cit., p. 77.

³⁰⁵ Ibid., p. 97.

ou seja, “[...] com atos de fala que se realizam no enunciado, e que podem se realizar apenas nele. As palavras de ordem não remetem, então, somente aos comandos, mas a todos os atos que estão ligados aos enunciados por uma ‘obrigação social’”³⁰⁶.

Na concretude das relações sociais os atos de Fabiano sempre principiavam por uma palavra pensada, assimilada sob as imposições da palavra de ordem. O vaqueiro aplicava-se totalmente na palavra advinda do outro que ao terminar seu enunciado passava-a dando-lhe lugar à compreensão altamente responsiva³⁰⁷. Esse ato, altamente responsivo, era realizado pelo vaqueiro em interação com um ou vários outros, portanto, ligados aos enunciados por uma obrigação social, conforme se pode comprovar em uma das contundentes passagens da obra:

Ao chegar a partilha, [...] na hora das contas, davam-lhe uma ninharia. Ora, daquela vez, como das outras, Fabiano ajustou o gado, arrependeu-se, enfim, deixou a transação meio apalavrada e foi consultar a mulher. Sinha Vitória [...] distribuiu no chão sementes de várias espécies, realizou somas e diminuições. No dia seguinte, Fabiano voltou à cidade, mas ao fechar o negócio notou que as operações de sinhá Vitória diferiam das do patrão. Reclamou e obteve a explicação habitual: a diferença era proveniente de juros. Não se conformou: devia haver engano. [...] Com certeza havia um erro no papel do branco. Não se descobriu o erro e Fabiano perdeu os estribos.³⁰⁸

No confronto entre o *eu* e o *tu* a palavra de ordem emanava da voz do patrão do vaqueiro no momento das contas: “juros”. Eis a explicação para justificar a exploração, a ninharia paga na hora da partilha – os juros cobrados sobre tudo o que o matuto utilizava da fazenda. Mas, o enunciado – juro – revestido de autoridade reverberava no discurso interior do marido de sinha Vitória forçando-o a matutar, “[...] num intenso desassossego, a impressão [tida] de uma grande farsa no ar”³⁰⁹. O

³⁰⁶ DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 16.

³⁰⁷ Bakhtin (1997, p. 271) afirma que “[...] o ouvinte, ao perceber e compreender o significado (linguístico) do discurso ocupa simultaneamente em relação a ele uma atitude responsiva: concorda ou discorda dele (total ou parcialmente), completa-o, aplica-o, prepara-se para usá-lo, etc.; essa posição responsiva do ouvinte se forma ao longo de todo processo de audição e compreensão desde o seu início, às vezes literalmente, a partir da primeira palavra do falante. Toda compreensão da fala viva, do enunciado vivo é de natureza ativamente responsiva (embora o grau desse ativismo seja bastante diverso); toda compreensão é prenhe de resposta, e nessa ou naquela forma a gera obrigatoriamente: o ouvinte se torna falante.”

³⁰⁸ RAMOS, 2006, p. 94.

³⁰⁹ NASCIMENTO, Roberto Duarte Santana. Aprendizagem como abertura intensiva para as relações do fora que nos forçam a pensar. ENCONTRO DOS GRUPOS DE PESQUISA EM EDUCAÇÃO E FILOSOFIA, 2007, Marília. *Anais...* Marília, SP: Unesp, 2007. Disponível em:

ir e vir de pensamentos fazia surgir no vaqueiro um processo corrosivo do seu *eu* motivado pelo agenciamento evidenciador da palavra de ordem que lhe fora imposta e que lhe servia de base para a criação de novo enunciado, de nova voz, de sua sentença de morte: “Passar a vida inteira assim no toco, entregando o que era dele de mão beijada. Estava direito aquilo? Trabalhar como negro e nunca arranjar carta de alforria”³¹⁰?

Em meio a essas indagações, a personagem, submetida a uma situação análoga a de escravo – relações trabalhistas de profunda exploração e opressão – acaba por revelar ao leitor atento a forte conexão entre a condição do trabalhador sertanejo do final da década de 30 e a do trabalhador negro de meio século antes. Dito de outra forma, ao que tudo indica, pode-se conjecturar que, Graciliano Ramos, por meio da saga de Fabiano, explicita a condição escrava do sertanejo personificada na memória nacional da figura do negro e que agora, mudando de etnia, se impõe para fazer valer a escravidão capitalista.

A voz da palavra de ordem ensejava em Fabiano uma confrontação dialógica que criava relações de sentido possibilitando ao vaqueiro compreender que seu trabalho mal lhe garantia o direito à alimentação e à moradia, pois “Aquele negócio de juro engolia tudo, e afinal o branco ainda achava que fazia favor”³¹¹. Mais uma vez, Graciliano Ramos ratifica o lado desumano do sistema capitalista marcado por extremas desigualdades sociais que têm como consequência a fome, a miséria, a injustiça e a falta de emprego digno para os trabalhadores garantirem a sobrevivência. A crítica torna-se mais contundente por evidenciar a diferenciação social entre patrão e empregado e validar a condição escrava do trabalhador nordestino, pois Fabiano, apesar de ser da mesma etnia do patrão – “[...] vermelho, queimado, [...] os olhos azuis, a barba e os cabelos ruivos [...]”³¹² –, utiliza-se da voz da tradição e refere-se ao dono da fazenda como “branco”, evidenciando sua sentença de morte. Com isso, na consciência do vaqueiro “[...] a ocorrência de vozes [...] nela refletidas assumiam a forma do mais tenso diálogo [...] e é nesse diálogo

<<http://www.gepef.pro.br/EGEPEF/TRABALHOS%20EGEPEF%202007/helio/Microsoft%20Word%20-%20artigo%20roberto.pdf>>. Acesso em: 21 ago. 2012.

³¹⁰ RAMOS, 2006, p. 94.

³¹¹ Ibid., p. 112.

³¹² Ibid., p. 18.

que ele procura ‘resolver sua ideia’³¹³ buscando linhas de fuga para sua sentença de morte ao fazer uma análise da situação:

[...] tirou do bolso o dinheiro, examinou-o procurando adivinhar quanto lhe tinham furtado. Não podia dizer em voz alta que aquilo era um furto, mas era. Tomavam-lhe o gado quase de graça e ainda inventavam juro. Que juro! O que havia era safadeza.³¹⁴

Resolvendo as ideias, em meio ao diálogo sobre as injustiças sofridas, pelas inúmeras entradas de seu pensamento, Fabiano, ao associar sua desgraça à safadeza dos outros, revela a organização do sistema social que não “aboliu” a escravidão: “Trabalhar como negro e nunca arranjar carta de alforria”. Ao contrário, mascarou-o. Essa máscara, como forma de controle sobre seu trabalho respondia pelo nome de “juros” que para Fabiano se resumia em outra palavra: dívida. Sendo devedor, havia de pagar. Não tendo dinheiro, o pagamento era sua mão-de-obra. Trabalhar sem receber, sem ter o que comer, num contexto de extrema miséria, sob o poder de mando do latifundiário, sem acesso à propriedade da terra, numa condição de escravidão, pois “Não poderia nunca liquidar aquela dívida exagerada”³¹⁵.

Imerso na barbárie capitalista, o vaqueiro retomava outra voz. Esta também ditadora de palavras de ordem, anos atrás, quando o dono de Baleia se encontrava em apuros, o impedira de comercializar a carne de um porco magro, reservado para as despesas de Natal, na cidade. Trazida à tona, a voz – “[...] para vender o porco, deve pagar imposto”³¹⁶ – é entrelaçada as demais que lhe fervilhavam na cabeça. Ele ia arrolando essas vozes, conectando-as, entrelaçando-as, dando-lhes nova interpretação, novo acento e assim, ainda que não soubesse, questionava-se sobre a lógica capitalista: “Por que os homens ricos ainda lhe tomavam uma parte dos ossos”³¹⁷?, ou seja, questionava a distribuição desigual de recursos e oportunidades. Essa reflexão não cabe apenas a Fabiano. Essa passagem evidencia a corrupção, neste caso, do funcionário da prefeitura, que sem razões justificáveis, visando benefícios particulares, explora o trabalhador, ao cobrar impostos e multa, que

³¹³ BAKHTIN, 2005, p. 87.

³¹⁴ RAMOS, 2006, p. 95.

³¹⁵ Ibid., p. 117.

³¹⁶ Ibid., p. 96.

³¹⁷ Ibid., p. 97.

objetivava apenas manter o sustento da família. Pode-se dizer que o escritor alagoano, dessa forma, por meio da personagem, o fiscal da prefeitura, denunciou as estruturas provincianas vigentes e caracterizadoras das esferas públicas das cidades do sertão. A angústia da personagem Fabiano, assim, se articula com o fora, com o interlocutor da obra que percebe a crítica social pertinente acerca das alarmantes adversidades produzidas pelo homem. Também alarmado, o leitor revive com Fabiano a morte em vida, pois o vaqueiro não “[...] podia dispor de seus troços”³¹⁸ e, mesmo supondo que o cevado fosse seu, era obrigado a dar uma parte ao governo.

Subordinado às vozes das palavras de ordem, Fabiano vive mais uma situação de desterritorialização, aqui, não pela linguagem, mas pelo sistema econômico. O grande influenciador, não puramente econômico, mas também social é o capital que, possibilitador do lucro e da mais valia, permite ao próprio dono da fazenda – um dos maiores símbolos do poder econômico opressor, imagem típica dos poderosos coronéis latifundiários – realizar a expulsão social do vaqueiro. Dominado, o dono de Baleia chamava a atenção para a desterritorialização coletiva de muitos Fabianos esquecidos em canto do país, em que o espaço rural, marcado pelo coronelismo, permanecia inalterado e a exploração imperava “[...] já que a base era o latifúndio”³¹⁹.

Graciliano Ramos relata, por meio de sua personagem, representante da classe trabalhadora dominada pela voz autoritária da modernidade capitalista, as relações de trabalho estabelecidas entre o proprietário de terra e o trabalhador rural. O vaqueiro, procurando mapear o território por onde se estabelecia e se movia, realçava a diferença entre o progresso ditador de palavras de ordem e um coletivo desterritorializado que, sob a égide dessa voz, tentava sobreviver pela força de seu trabalho. Nesse território, devido à corrosão dialógica do *eu*, Fabiano revelava sua perplexidade, sua angústia e, conseqüentemente, a consciência que tinha do atraso e da interminável miséria que o expunha ao castigo da seca, da fome e da exclusão social. Tal consciência o conduzia por linhas de pensamento que o territorializam na

³¹⁸ RAMOS, 2006, p. 96.

³¹⁹ MAGALHÃES, 2001, p. 50.

voz social da tradição do oprimido: “Era sina.³²⁰ [...] Matar-se-ia no serviço e moraria numa casa alheia, enquanto o deixassem ficar. Depois sairia pelo mundo, iria morrer de fome na catinga seca”³²¹. Essa voz permite trazer para o debate outra, a da singular concepção de história do filósofo alemão Walter Benjamin (1994) segundo a qual “A tradição do oprimido nos ensina que o estado de exceção em que vivemos é na verdade a regra geral”³²².

O vaqueiro era roubado, extorquido por um sistema capitalista que não o permitia marcar a ferro nenhuma rês, quem diria acumular alguma riqueza. E, para justificar esse logro, a voz da tradição ecoava no pensamento de Fabiano endossando ser o oprimido: um bruto, um cabra, na verdade, um perfeito ignorante. Então, a situação na/da qual Fabiano vivia deixava de ser exceção³²³ para se transformar em regra geral, ou seja, o excessivo poder da voz da palavra de ordem que o sentenciava à morte não era visto como excepcionalidade, mas sim, normalidade. O oprimido vivia/vive em permanente estado de exceção. Deve-se, entender, então, que a situação de Fabiano era mesmo uma sina? Ele deveria permanecer subordinado às imposições do latifúndio, passando fome, sede, na miséria? Era normal? Se a exceção torna-se regra geral, não se pode pensá-la sem levar em conta o que se entende por normalidade.

Mas, qual a normalidade na relação entre Fabiano e o patrão ou entre Fabiano e o governo? A decisão soberana³²⁴ do patrão ou do governo em cobrar juros e

³²⁰ RAMOS, 2006, p. 97.

³²¹ Ibid., p. 99.

³²² BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 226.

³²³ O Estado de Exceção para o italiano Giorgio Agamben é o paradigma da modernidade. Mas o que vem a ser Estado de Exceção? Na interpretação tradicional do termo, é uma medida adotada de forma provisória e extraordinária objetivando a suspensão do normal andamento democrático de uma nação em nome da própria democracia, como forma de sua manutenção e efetividade. Assim, na condição de exceção o direito positivo é suspenso. O filósofo italiano descreve em sua obra *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua* “[...] não é a exceção que se subtrai à regra, mas a regra que, suspendendo-se dá lugar à exceção e somente deste modo se constitui como regra, mantendo-se em relação com aquela” (AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: UFMG, 2002. p. 26.).

³²⁴ Giorgio Agamben utiliza-se do conceito de soberania apresentado por Carl Schmitt, o qual diz que “[...] soberano é aquele que decide sobre o Estado de exceção”. (AGAMBEN, Giorgio. *O Estado de Exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004. p. 19). Justificando a existência do poder soberano como forma de controle do Estado de exceção, Agamben demonstra que o conceito apresentado está intimamente relacionado com a vida e que confina a mesma. O autor ainda questiona que o soberano está ao mesmo tempo inserido e exteriorizado pelo ordenamento jurídico, visto que é ele quem decide sobre a validade ou não da lei no espaço do Estado. Isto implica dizer que o

impostos do matuto, essa era a normalidade. Tal decisão definia a existência de uma normalidade concretizada por palavras de ordem que incidiam sobre o vaqueiro. O patrão e o governo – indicativos da lógica do predomínio do estado de exceção –, então, decidiam o que era normal e o que não era. Normalidade, como se disse, seriam os juros e o imposto cobrados. Anormalidade, a voz menor de Fabiano a questionar se “Não viam que isto não estava certo? Que iam ganhar com semelhante procedimento? Hem? que iam ganhar?”³²⁵ Colocando a questão em outros termos, o patrão e o governo decidiam se de fato ocorreu um caso de necessidade extremo para o matuto ter questionado sua sentença de morte, bem como decidiam o que deveria ser feito para resolver a situação e restaurar a “normalidade”. No primeiro caso, “O patrão zangou-se, repeliu a insolência, achou bom que o vaqueiro fosse procurar serviço noutra fazenda”³²⁶. No segundo, “[...] atracado pelo cobrador, gemera no imposto e na multa”³²⁷. Com isso, a “normalidade” se instaurava no fora, no exterior, pois, territorializado na voz da tradição do oprimido,

[...] Fabiano baixou a pancada e amunhecou. Bem, bem. Não era preciso barulho não. Se havia dito palavra à-toa, pedia desculpa. Era bruto, não fora ensinado. Atrevimento não tinha, conhecia o seu lugar. Um cabra. Ia lá puxar questão com gente rica? Bruto, sim senhor, mas sabia respeitar os homens.³²⁸

Dentro dessa lógica, a vida de Fabiano era incluída na modernidade capitalista pela palavra de ordem da voz da tradição do oprimido e se relacionava com ela por meio da voz da sentença de morte, aqui, a de conhecer o seu lugar e não ter atrevimento para puxar conversa com gente rica, saber respeitar os homens, pois mesmo ciente de que as contas de sinha Vitória estavam certas e as do patrão “[...] eram diferentes, arranjadas à tinta contra [ele]”³²⁹ e que o fiscal da prefeitura o extorquia, se resignava. Essa resignação, porém, era aparente, uma vez que “sentia um ódio imenso a qualquer coisa que era ao mesmo tempo a campina seca, o patrão, os

poder soberano poderá ditar qualquer norma e qualquer comportamento dentro da sociedade, em virtude de estar o mesmo, ao mesmo tempo que presente em todo o ordenamento jurídico, fora dele. Esta presença-ausência se demonstra pelo simples fato de que, ao proclamar o Estado de Exceção, o soberano não se submete ao mesmo, mas é quem o determina.

³²⁵ RAMOS, 2006, p. 98.

³²⁶ Ibid., p. 94.

³²⁷ Ibid., p. 94.

³²⁸ Ibid., p. 94-95.

³²⁹ Ibid., p. 114.

soldados amarelos e os funcionários da prefeitura.” Sua vida, então, encontrava-se num limiar entre o estar fora e o estar dentro do ordenamento capitalista, pois este é feito da conjunção de fluxos “[...] de propriedades que se vendem, de dinheiro que escorre, de produção e de meios de produção que se preparam na sombra, fluxo de trabalhadores que se desterritorializam”³³⁰. Nessa perspectiva, a existência do vaqueiro dependia necessariamente da exceção, do estar fora, na medida em que ele não possuía nenhuma outra ancoragem além daquela que lograva trazer para o dentro, para o seu interior o tenso diálogo das vozes sociais proporcionado pela exclusão inclusiva realizada na exceção.

Esse tipo de exclusão, no capítulo *Contas*, se dá quando as palavras de ordem juro e imposto vigoram sem significar para Fabiano. Assim, torna-se impossível de se distinguir a transgressão da ordem de sua execução e cumprimento e o vaqueiro, com isso, se reteritorializa, pois

Fabiano fingira-se de desentendido: não compreendia nada, era bruto. Como o outro lhe explicasse que para vender porco, devia pagar imposto, tentara convencê-lo de que ali não havia porco, havia quartos de porco, pedaços de carne. O agente se aborrecera, insultara-o, e Fabiano se encolhera. Bem, bem.³³¹

Nesse cenário, a voz da palavra de ordem ditadora da norma e a de Fabiano que a violava, acabavam entrelaçando-se, mas mantendo cada uma seu acento. Fabiano não convalidava a voz da palavra de ordem, subvertia-a, pois sabia que “Não deviam tratá-lo assim”³³². A vigência do vocábulo “imposto” tornava-se sem significado para o vaqueiro que se fingia de desentendido. Ele se dizia um bruto, alguém que se considerava ignorante em muitos assuntos. Eis o que diz o narrador: “Fabiano fingira-se de desentendido: não compreendia nada, era bruto”³³³. Ignorava mesmo, se era capaz de tentar convencer o outro? A voz irônica do narrador denuncia o processo de reterritorialização do vaqueiro. Ele foi desterritorializado do sistema capitalista em que estava inserido pelas vozes da palavra de ordem, mas buscou uma linha de fuga, fugiu da sentença de morte e, fingindo nada compreender se reterritorializou.

³³⁰ DELEUZE; GUATTARI, 1976. p. 283.

³³¹ RAMOS, 2006, p. 96.

³³² Ibid., p. 95.

³³³ Ibid., p. 95.

Ora, se ele se fingia de desentendido era porque tinha consciência. Então, pressionava o “governo” não apenas para que este desistisse de lhe fazer a cobrança, como também de lhe tomar parte do resultado de seu trabalho que beirava a escravidão. O cobrador recebia a voz do matuto que afirmava não haver ali um porco e sim quartos, pedaços de porco, mas fazia com que a regra geral do estado de exceção capitalista prevalecesse, pois se aborreceu e o insultou fazendo-se calar e pagar o imposto. Fabiano era constantemente perseguido pelo governo e pelo patrão. Estes, mesmo não lhe dando os devidos recursos para sobreviver, cobravam impostos e juros, ou melhor, obrigavam-no a pagar. Nada mobilizava o sistema capitalista a pensar que um caso particular poderia ser assumido como justo.

O que caracterizava a exceção era o fato de que Fabiano não estava fora da relação com a norma – a palavra de ordem, uma vez que “[...] a norma se aplica à exceção desaplicando-se, retirando-se desta”³³⁴. Ou, em outras palavras, a aplicação da norma, da palavra de ordem suspensa, inicialmente, por Fabiano não deixou de estar em vigor em nenhum momento – tanto que o vaqueiro, por fim, se encolhera – logo, incluída no ato mesmo em que era excluída. Eis aí o mecanismo de funcionamento do estado de exceção sob o qual não só a personagem graciliânica se encontrava.

O conceito de estado de exceção, então, está diretamente ligado a algo excludente. Esse mecanismo, apesar de subvertido por Fabiano num momento em que sua voz menor se faz ouvir, é o que lhe pesa em seu interior. O narrador, pautando sua existência à de Fabiano, revelava em discurso bivocal o peso do funcionamento dessa máquina de exceção na vida do vaqueiro: “Nem lhe restava direito de protestar. Baixava a crista. Se não baixasse, desocuparia a terra, largar-se-ia com a mulher, os filhos pequenos e os cacarecos. Para onde? Hem? Tinha para onde levar a mulher e os meninos? Tinha nada”³³⁵!

³³⁴ AGAMBEN, 2002, p. 25.

³³⁵ RAMOS, 2006, p. 96.

Semimorto de fome, de sede, sem ter onde morar, regido pela lei do poder-capital, em permanente exposição à voz da palavra de ordem, Fabiano, excluído, reprimido, suprimido do sistema capitalista era a própria condição fundante deste, pois “[...] o vaqueiro fica sempre na dependência do patrão, do seu dinheiro, com juros altos [...]”³³⁶. Regido pelo poder da voz de outros homens, sem a posse da terra – condição indispensável e necessária para a “posse” de direitos – a vida do matuto se resumia às normas alheias e aos desejos políticos também alheios. Mas, ele não estava passivo a tudo, ao contrário, em seu mundo interior denunciava a existência do latifúndio e suas consequências sociais, expondo as contradições e as injustiças da sociedade o que tornava clara a consciência que tinha da realidade. Assim, a voz menor do vaqueiro “[...] nasce e forma-se em interação e em luta com o pensamento alheio, o que não pode deixar de refletir nas formas de expressão verbal do seu pensamento”³³⁷.

Pode-se constatar que, em seu discurso interior, acima apresentado, dois pontos de vista divergiam em sua consciência. Um evidenciava a voz da tradição para justificar a necessidade de se adequar às normas para poder sobreviver. Outro, a voz da consciência que protestava, se revoltava e refletia sobre a marginalização vivida. Questionador de sua situação, devido à compreensão altamente responsiva, assimilava um coro de vozes e, em meio ao estado de exceção em que vivia sua consciência angustiada explicitava o quanto estava sujeito a uma vida regida pelo poder, pela força política e econômica que se impunha, enfim, o quanto estava sujeito a uma vida totalmente nua³³⁸. A voz da tradição do oprimido, na passagem abaixo, reafirma a nudez da vida do nordestino Fabiano:

³³⁶ LEAL, Wills. *O Nordeste no cinema*. 2. ed. João Pessoa: Idéia, 1982. p. 25.

³³⁷ BAKHTIN, 1997, p. 317.

³³⁸ Em *Homo sacer: o poder soberano e vida nua I* Belo Horizonte, p. 9, o filósofo italiano Giorgio Agamben apresenta os termos *zoé* e *bios* para explicar a distinção que a cultura grega fazia entre as duas dimensões da vida humana. A *zoé* era compreendida como a vida regida pelas leis da espécie, submissa à natureza, a que define o seu modo de ser, por isso uma vida natural. Ela era a responsável pela regulação da vida do corpo, a natureza dos instintos, os desejos, as necessidades fisiológicas, o desenvolvimento biológico – existindo independente da vontade humana e aquém da liberdade e da cultura. A *bios*, no entanto, não era mera vida natural. Era transcende a *zoe*, na medida em que era uma vida historicamente elaborada e que não se desenvolvia conforme determinações da natureza, mas a partir da potencialidade criativa humana, construída pela práxis dos sujeitos. Diz o filósofo: “Os gregos não possuíam um termo único para exprimir o que nós queremos dizer com a palavra *vida*. Serviam-se de dois termos, semântica e morfológicamente distintos, ainda que reportáveis a um étimo comum: *zoé*, que exprimia o simples fato de viver comum a todos os seres vivos (animais, homens ou deuses) e *bios*, que indicava a forma ou maneira de viver própria de um indivíduo ou de um grupo. Quando Platão, no *Filebo*

Que fazer? Podia mudar a sorte? Se lhe dissessem que era possível melhorar de situação, espantar-se-ia. [...] Era sina. O pai vivera assim, o avô também. E para trás não existia família. Cortar mandacaru, ensebar látegos – estava no sangue.³³⁹

Proveniente de um percurso prévio de exclusão social, Fabiano era submetido ao poder das vozes da tradição, do patrão, do cobrador de impostos que, entrelaçadas, lhe ditavam palavras de ordem. Nesse contexto, submetido a viver em estado de exceção, ao poder da voz da palavra de ordem, estava exposto a sentenças de morte, pois sua vida, uma “[...] vida nua, [...] tornou-se norma, e é precisamente o que merece ser pensado”³⁴⁰.

Para se fazer pensar nessa norma, Graciliano Ramos, atento à polifonia de sua época, lançou seu olhar para além das dores, do desespero, da exclusão dos oprimidos. Ouviu ecoar das vidas nuas de seu tempo, uma voz menor evidenciadora do estado de exceção em que viviam e que havia se tornado regra geral. Com isso, ficcionalizou e trouxe à tona, por meio de sua personagem Fabiano, uma história como tantas outras que, mesmo regidas por palavras de ordem que a todo instante sentenciam a morte, sobrevivem à vida nua.

Foi por meio da dolorosa sobrevivência da personagem Fabiano que o escritor alagoano trabalhou, expressando com muita clareza, o que precisamente merecia ser pensado: a vida nua submissa à voz da palavra de ordem. Nesta perspectiva a vida aprisionada do vaqueiro que precisava calar-se, para ter um lugar onde viver, o levava a refletir sobre sua exclusão. Sem direito de escolha, “mudo” para o mundo exterior, corroia o *eu* em seu monólogo interior. Com isso, realizava a descoberta do homem interior,

menciona três gêneros de vida e Aristóteles, na *Ethica nicomachea* distingue a vida contemplativa do filósofo (*bíos theoreticós*) da vida do prazer (*bíosapolausticós*) e da vida política (*bíospoliticós*) eles jamais poderiam ter empregado o termo *zoé* (que significativamente, em grego, carece de plural) pelo simples fato de que para ambos não estava em questão de modo algum a vida natural, mas uma vida qualificada, um modo particular de vida.” No decorrer da história da humanidade, o conceito de *zoé* sofreu transformações. Agamben apura seu olhar e explicita como uma vida sujeitada ao poder torna-se nua. Para tal explicitação apresenta como personagem o *homo sacer*. Ele é o modelo da pessoa destituída de valor, privada de significação, excluída que pode ser morta sem que se cometa homicídio.

³³⁹ RAMOS, 2006, p. 97.

³⁴⁰ PELBRAT, Peter Pal. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003. p. 61.

[...] – ‘de si mesmo’ – inacessível à auto-observação passiva e acessível apenas ao ativo *enfoque dialógico de si mesmo* que destrói a integridade ingênua dos conceitos sobre si mesmo, que serve de base às imagens lírica, épica e trágica do homem. O enfoque dialógico de si mesmo rasga as roupagens externas da imagem de si mesmo, que existem para outras pessoas, determinam a avaliação externa do homem (aos olhos dos outros) e turvam a nitidez da consciência de si.³⁴¹

Por não ser passivo ao que lhe acontecia, Fabiano, em ativo diálogo consigo mesmo, não permitindo turvar a nitidez de sua consciência, rasgava as roupagens da imagem externa que os outros faziam do oprimido e deixava ecoar do seu pensamento vozes transgressoras dos contornos de sua sentença de morte. Melhor dizendo, fazia com que seus questionamentos tornassem-se uma fonte de potência para enfrentar as vozes das palavras de ordem e, conseqüentemente, a sua sentença morte e não uma instância permanente de sujeição. Nesse espaço de experiência – entrelaçamento, interação viva de vozes sociais, tanto da tradição, da palavra de ordem, da consciência – se dava a potencialização das vozes de Fabiano e do narrador e a provação do pensamento em que o embate a um só tempo lúcido e violento contra o paradigma do estado de exceção como regra que ditava palavras de ordem a Fabiano provocava fluxos de intensidades geradores de um maior conhecimento de si, do outro e do mundo.

Esse embate ocorre, com maior evidencia, no platô *O soldado amarelo* – uma arena de profundas reflexões. Portanto, tem-se ainda a tratar em *Vidas Secas* a questão da voz da palavra de ordem vincada à perversidade que permeia as relações humanas como fonte das injustiças, principalmente nas cenas do soldado amarelo – metonímia do estado totalitário do século XX – relacionadas à opressão imposta pelos que faziam parte de um grupo violento e autoritário aos outros que estavam confinados no espaço da exclusão, por meio da supressão dos direitos e da limitação de sua liberdade.

³⁴¹ BAKHTIN, 2005, p. 120, grifo do autor.

3.3.4 A voz do poder: a forma exotópica de Fabiano rostificar a si próprio e ao outro

Naquela tarde, [...] O sarapatel se formara, o cabo abriu caminho entre os feirantes que se apertavam ao redor: – ‘Toca pra frente.’ Depois surra e cadeia, por causa de uma tolice. Ele, Fabiano, tinha sido provocado. Tinha ou não tinha? Salto de reiúna em cima da alpercata. Impacientara-se e largara o palavrão. Natural, xingar a mãe de uma pessoa não vale nada, porque todo o mundo vê logo que a gente não tem intenção de maltratar ninguém. Um ditério sem importância. O amarelo devia saber isso. Não sabia. Saíra-se com quatro pedras na mão, apitara. E Fabiano comera a banda podre: – ‘Desafasta.’³⁴²

Uma arbitrariedade cometida por um representante do governo: um soldado, o amarelo. A cena acima descrita se passa na cidade, pois Fabiano havia ido à feira comprar mantimentos para sustento da família, mas convocado a jogar um trinta-e-um pela autoridade, em respeito à farda, obedeceu. Durante o jogo, percebendo que estava “esbagaçando seus possuídos”, “Ergueu-se furioso e saiu da sala, trombudo”³⁴³. A atitude desagradou o polícia que foi atrás do matuto e, na praça da cidade, sem achar pretexto para prendê-lo, provocou uma situação pisando-lhe os pés.

Sendo “[...] mole e quente o pé de gente”³⁴⁴, Fabiano sentiu a primeira de muitas dores e marcas que o representante do governo, por sentir-se desconsiderado, lhe imprimiria no corpo naquela tarde. Para se defender da violência, o vaqueiro soltou um ditério sem importância: xingou a mãe do soldado. Pronto. Era o que o amarelo precisava para legitimar sua conduta. Sem nenhuma conexão com a realidade complexa e plural vivenciada, estabeleceu uma lei fechada, de direito ilegítimo e, para que fosse bem ouvido e respeitado pelos espectadores que se aglomeravam na praça, ordenou: “Desafasta.”

Começava ali o espetáculo político de uma época, onde a *persona*³⁴⁵ do amarelo era a figura de destaque, por ser a detentora da voz do poder. A grande plateia, os

³⁴² RAMOS, 2006, p. 105.

³⁴³ Ibid., p. 29.

³⁴⁴ Ibid., p. 31.

³⁴⁵ *Persona* é uma palavra italiana derivada do latim para um tipo de máscara feita para ressoar com a voz do ator (*per sonare* significa "soar através de"), permitindo que fosse bem ouvida pelos espectadores, bem como para dar ao ator a aparência que o papel exigia. (PERSONA (teatro)).

representantes da sociedade: o homem da iluminação e o lixeiro (trabalhadores), o doutor juiz de direito (judiciário), o cobrador da prefeitura (executivo), o vigário (clero) e sinha Rita louceira (povo).

Repetia que era natural quando alguém lhe deu um empurrão, atirou-o contra o jatobá. A feira se desmanchava, escurecia; o homem da iluminação, trepando na escada, acendia os lampiões. A estrela papa ceia branqueou por cima da torre da igreja; o doutor juiz de direito foi brilhar na porta da farmácia; o cobrador da prefeitura passou coxeando, com os talões de recibo debaixo do braço; a carroça de lixo rolou na praça recolhendo cascas de frutas; seu vigário saiu de casa e abriu o guarda-chuva por causa do sereno; sinha Rita louceira retirou-se.

Fabiano estremeceu. [...] Voltou-se e viu ali perto o soldado amarelo, que o desafiava, a cara enferrujada, uma ruga na testa. Com uma pancada certa do chapéu de couro, aquele tico de gente ia ao barro. Olhou as coisas e as pessoas em roda, moderou a indignação.

– Vossemecê não tem o direito de provocar os que estão quietos.

– Desafasta, bradou o polícia.³⁴⁶

Assumindo a máscara que o seu papel lhe possibilitava no grande teatro de contexto latifundiário que se apresentava no país como organização social, política e econômica, o soldado amarelo, fisicamente fraco, um tico de gente, exibia para toda a sociedade sua força arbitrária. Esta era vista pela maioria dos espectadores, com naturalidade, principalmente pela maior instância do poder, o juiz de direito que fora “brilhar” na porta da farmácia para assistir à verdade indiscutível que voz do poder impingia/impige ao outro de classe – o marginalizado. A política assumida pelo governo não era democrática, antes opressora, tanto que sinha Rita louceira, uma representante do povo, ao ver o que acontecia ao seu semelhante de classe, retirou-se. O estabelecimento de regras, de verdades, na organização latifundiária a que Fabiano pertencia, era inteiramente favorável aos economicamente mais fortes e aos que estavam ao seu serviço. Fabiano, mesmo sendo a parte mais fraca, uma voz menor, reivindica seu acesso à justiça: “– Vossemecê não tem direito de provocar os que estão quietos”³⁴⁷. Mas, esse lhe é negado. Tal negação – “Desafasta”, resoará, durante um ano, no discurso do vaqueiro enquanto ele tenta buscar significado para as outras vozes que, devido ao acontecido, surgiam em sua consciência – “Aquilo ganhava dinheiro para maltratar criaturas inofensivas. Estava

Wikipédia, a enciclopédia livre. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Persona_\(teatro\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Persona_(teatro))>. Acesso em: 15 set. 2012.)

³⁴⁶ RAMOS, 2006, p. 30.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 30.

certo? Hem? Estava certo? Bulir com as pessoas que não fazem mal a ninguém. Por quê³⁴⁸?

Esse é o ponto para efetivação deste subcapítulo, pois a voz do poder “Desafasta” funde-se no discurso de Fabiano e lhe permite abrir indagações aos sentidos. Dessa maneira, ele se põe a questionar o porquê de tanta injustiça com as pessoas que não têm intenção de maltratar ninguém. No entanto, encontrar repostas não é fácil. Para que o vaqueiro possa enxergar claramente o que se passa precisa possuir uma visão abrangente, um olhar distanciado. Ele precisa estar fora de seu ser para poder ter acesso à inteireza de seu corpo – a cabeça, o rosto, sua expressão. Sendo o outro, terá um olhar de fora, se verá e se completará, dando acabamento àquilo que somente o excedente de visão, inacessível pelo seu próprio olhar, permitirá enxergar e compreender, pois

Quando contemplo no todo um homem situado fora e diante de mim, nossos horizontes concretos efetivamente vivenciáveis não coincidem. Porque em qualquer situação ou proximidade que esse outro que contemplo possa estar em relação a mim, sempre verei e saberei algo que ele, da sua posição fora e diante de mim, não pode ver: as partes de seu corpo inacessíveis ao seu próprio olhar – a cabeça, o rosto, e sua expressão – o mundo atrás dele, toda uma série de objetos e relações que, em função dessa ou daquela relação de reciprocidade entre nós, são acessíveis a mim e inacessíveis a ele. Quando nos olhamos, dois mundos se refletem na pupila dos nossos olhos.³⁴⁹

Foi isso que a pesquisadora viu com seu excedente de visão, possibilitado por Graciliano Ramos, no platô *O soldado amarelo*: Fabiano contemplando no todo o homem Fabiano – devido ter assumido a voz do poder – situado fora e diante de si mesmo. Ou seja, o matuto enxergando parte de seu corpo – seu rosto, sua expressão – inacessível ao seu próprio olhar, e também a do outro, quando seus olhos viram refletidos, na pupila do amarelo, dois mundos: o seu e o dele. Mas, como se deu essa contemplação? Deixe que a própria narrativa responda:

Fabiano meteu-se na vereda que ia desembocar na lagoa seca, torrada, coberta de catingueiras e capões de mato. Ia pesado, o aio cheio a tiracolo, muitos látegos e chocalhos pendurados nos braços. O facão batia nos tocos. [...]

³⁴⁸ RAMOS, 2006, p. 103.

³⁴⁹ BAKHTIN, 2002, p. 33.

Corcunda parecia farejar o solo – e a catinga deserta animava-se, **os** bichos que por ali tinham passado voltavam, pareciam-lhe diante dos olhos miúdos. [...]
 Deteve-se percebendo rumor de garranchos, voltou-se e **deu de cara com o soldado amarelo** que, um ano antes, o levara a cadeia onde ele aguentara uma surra e passara a noite.³⁵⁰

Fabiano estava em meio à catinga, seu território, sua arena – um híbrido de direito e fato indiscerníveis para o vaqueiro, que fazia perder o sentido da legalidade capitalista, vestimenta do homem da cidade, e o permitia se sentir dono de seus atos, livre das obrigações sociais, do poder exercido sobre sua vida, principalmente aquele imposto pelo governo. Ali o matuto era autoridade e os demais viventes, bichos, que passavam e apareciam diante de seus olhos miúdos. Um desses foi o representante do governo, pois o vaqueiro “deu de cara com soldado amarelo”, a *persona* do poder. Ao vê-lo, Fabiano, o melhor gladiador daquela arena, pensou em matá-lo. Então, no ímpeto, levantou seu facão cuja “[...] lâmina parou de chofre, junto à cabeça do intruso, bem em cima do boné vermelho”³⁵¹. Mas, não o fez.

Por que o vaqueiro não consumou o ato? Um dos motivos foi porque liberto do mando inflexível, autoritário e opressivo e das leis que vigoravam na cidade, ele vê o rosto do amarelo e, uma vez que “Ver o rosto é falar do mundo,”³⁵² o vaqueiro, em seu monólogo interior começa a falar do mundo, dos dois mundos. Para tanto, era preciso que esses se refletissem na pupila de seus olhos. Então, sem passar pelo plano da imitação, habitando a pele do animal, pois seus “[...] olhos azulados brilhavam como olhos de gato,”³⁵³ “[...] Fabiano pregou nele [o soldado amarelo] os olhos ensanguentados, [...] os pequenos olhos azuis abriam-se demais, numa interrogação dolorosa”³⁵⁴ – Por quê? O olhar que agora lançava sobre o outro era o mesmo que lhe endereçavam quando no convívio social. Fabiano via, pelo espelho azulado de seus olhos, os dois mundos no rosto daquele que agora era olhado. Eis agora no amarelo o rosto, a forma como Fabiano era visto pelo outro e em Fabiano a maneira como o governo enxergava o outro ao impor seu autoritarismo, sua voz de poder:

³⁵⁰ RAMOS, 2006, p. 101-102, grifo nosso.

³⁵¹ Ibid., p. 102.

³⁵² HADDOCK-LOBO, Rafael. As muitas faces do outro em Lévinas. In: DERRIDA, Jacques. *Desconstrução e ética: ecos de Jacques Derrida*. São Paulo: Loyola, 2004. p. 166.

³⁵³ RAMOS, op. cit., p. 32.

³⁵⁴ Ibid., p. 103.

O soldado encolhia-se, escondia-se por detrás da árvore. [...]
 Grudando-se à catingueira, o soldado apresentava apenas um braço, uma perna e um pedaço da cara [...].
 Aproximou-se lento, fez uma volta, achou-se em frente do polícia, que embasbacou, apoiado ao tronco, o punhal e a pistola inúteis. Esperou que ele se mexesse. Era uma lazeira, certamente, [...] os olhos arregalados, os beiços brancos, os dentes chocalhando como bilros. Ia bater o pé, gritar, levantar a espinha, plantar-lhe o salto da reiúna em cima da alpercata. Desejava que lhe fizesse isso.
 [...]
 Deu um passo para a catingueira. Se ele gritasse agora 'Desafasta', que faria o polícia? Não se afastaria, ficaria colado ao pé de pau.³⁵⁵

É na potencia de seu olhar que Fabiano, além de poder enxergar como o outro o rostificava, assume a voz do poder, pertencente, na cidade, à autoridade arbitrária do governo: “Desafasta.” Por esse ponto de vista, o vaqueiro, com visão privilegiada, desnudava o limite do humano no amarelo e seu rosto em devir “[...] contraía-se medonho, mais feio que focinho”³⁵⁶ fazendo o polícia, antes portador da voz do poder, sentir-se nu. Aqui a vida nua, o estado de exceção e o poder invertem-se. Essa mudança de posição, esse poder ver-se no outro e colocar-se no lugar do outro, possibilita uma profunda reflexão no vaqueiro. Aliás, o platô *O soldado amarelo* é o que concentra o momento de maior reflexão de Fabiano acerca da voz do poder e de como ela rostifica o outro. Ele, assim, enxerga claramente como o seu rosto é decalcado por essa voz: “uma lazeira”. A vida nua, estampada no rosto do soldado amarelo, porém, se apresentava para o vaqueiro, não como um decalque de como era vista pela voz do poder, mas como um mapa da aguda desigualdade que a sociedade capitalista fundamentada na exclusão imprimia no ser que estava fora da esfera de preocupações do governo.

Sob o crivo de o seu próprio olhar, Fabiano, devido ao encontro na catinga, consegue enxergar, de um lugar exterior a si mesmo, ele e o outro. Desse lugar privilegiado, olha o mundo do amarelo da mesma forma que ele o vê. Coloca-se no lugar dele e experimenta tudo o que ele vivencia, depois retorna ao seu lugar e pelo seu excedente de visão dá acabamento ao outro e a si próprio, proporcionando ao interlocutor da obra uma visão também privilegiada dos rostos que se faziam ver. Bakhtin chama esse processo de exotopia. Para o teórico russo, uma relação

³⁵⁵ RAMOS, 2006, p. 104-105.

³⁵⁶ Ibid., p. 103.

dialógica produtiva cria exotopia, ou seja, a partir do que é percebido do olhar do *tu* no *eu*, o *eu* consegue enxergar-se de forma diferenciada e não coincidente com a visão que tinha a seu próprio respeito antes. Isso significa um acréscimo de visão e consciência. É exatamente isso o que acontece com Fabiano.

Com o acréscimo de sua visão e consciência, com olhar exotópico, percebe que, dependendo do lugar, o rosto que via agora no amarelo, pertencia a seres distintos. Na cidade ou na cadeia, o rosto alienado de qualquer direito, nu, e por isso sacrificável, era o seu, pois o amarelo “[...] não era dunga na cidade? não pisava os pés dos matutos na feira? não botava gente na cadeia?”³⁵⁷ Não era o detentor da voz do poder, repleta de palavras de ordem? Já na a catinga, nu era o do soldado, pois “Na catinga ele [Fabiano] às vezes cantava de galo”³⁵⁸. A voz do poder, naquele local, era a do vaqueiro, por isso, o rosto do outro, amarelo de medo, apresentava-se “[...] como um doente que bambeava e só queria ir para baixo”³⁵⁹.

Oportunamente, Deleuze e Guattari (1996) no ensaio sobre rostidade – alusão às variadas possibilidades expressivas que um rosto possui – afirmam que anterior ao rosto, datada do ano zero de Cristo, há uma máquina abstrata “[...] denominada máquina de rostidade porque é produção social de rosto, porque opera uma rostificação de todo o corpo, de suas imediações e de seus objetos, uma paisagificação de todos os mundos, de todos os meios”³⁶⁰. Essa máquina agencia dois dispositivos: muro branco – buraco negro. Tais dispositivos correspondem à um duplo eixo– significância/subjetivação – que constrói sujeitos por meio da produção de rostos. Segundo Deleuze e Guattari:

Os rostos concretos nascem de uma máquina abstrata de rostidade, que irá produzi-los ao mesmo tempo que der ao significante seu muro branco, à subjetividade seu buraco negro. O sistema buraco negro-muro branco não seria então já um rosto, seria a máquina abstrata que o produz, segundo as combinações deformáveis de suas engrenagens.³⁶¹

³⁵⁷ RAMOS, 2006, p. 103.

³⁵⁸ Ibid., p. 27.

³⁵⁹ Ibid., p. 107.

³⁶⁰ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1996. p. 49.

³⁶¹ Ibid., p. 33.

Pretende-se, com base no pensamento bakhtiniano sobre exotopia e no deleuze-guattariano de rostidade, discutir a percepção da personagem Fabiano em relação ao rosto que vê e evidenciar os que assume. O vaqueiro, representando na catanga uma das combinações deformáveis das engrenagens da máquina abstrata – a voz do poder, produz o rosto do amarelo. Este, não originalmente individual, coletivo, edificado em torno das faces do soldado – muro branco. Nessa superfície, Fabiano imprime buracos negros, marcas organizadoras da voz do poder que ocupam e moldam o rosto do soldado com traços de subjetividade e significações, ou seja, com rostidade, pois

O rosto jamais supõe um significante ou um sujeito prévios. A ordem é completamente diferente: agenciamento concreto de poder despótico e autoritário → desencadeamento da máquina abstrata de rostidade, muro branco-buraco negro → instalação da nova semiótica de significância e de subjetivação, nessa superfície esburacada. É por isso que não cessamos de considerar dois problemas exclusivamente: a relação do rosto com a máquina abstrata que o produz; a relação do rosto com os agenciamentos de poder que necessitam dessa produção social. O rosto é uma política.³⁶²

A máquina abstrata, uma máquina social, produz e regulamenta agenciamentos de poder que irão dar um significante a um muro branco e uma subjetividade a um buraco negro. Então, “O rosto não é um invólucro exterior àquele que fala, que pensa ou que sente”³⁶³. Ele é o elemento que envolve uma política, estando disposto a uma estratégia de poder que por meio “[...] de um rosto elementar em correlação biunívoca com um outro”³⁶⁴ permite a seleção e a identificação de rostos incluídos ou excluídos em uma determinada norma. A norma aqui era política. O escritor alagoano, nessa vertente, não deixando que nada escape ao crivo de seu olhar, “[...] é um negador pertinaz dos valores da sociedade e das normas decorrentes”, uma vez que estas normas “[...] constituem o aparelho de opressão do pobre”³⁶⁵. Em sua literatura, fundamentalmente política, assim, “Se o rosto é uma política, desfazer o rosto também o é, engajando devires reais, todo um devir-clandestino”³⁶⁶. O rosto incluído na norma decorrente na cidade era o do soldado amarelo, um rosto sem face que se escondia por trás da máscara do poder, da voz do poder. O de Fabiano,

³⁶² DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 50.

³⁶³ Ibid., p. 32.

³⁶⁴ Ibid., p. 44.

³⁶⁵ CANDIDO, 1992, p. 86.

³⁶⁶ DELEUZE; GUATTARI, op. cit., p. 58.

o do outro de classe – um território nômade, em constante alteridade, em constante devir, medonho e feio – o verdadeiro rosto, o clandestino, o do excluído.

Existe aqui uma questão de suma importância a se analisar: a cor do rosto clandestino, do oprimido. Qual a cor? A do medo: amarela. Nessa lógica, Graciliano Ramos, em sua ficção, evidencia que a voz do poder sobre o indivíduo é uma fonte geradora do medo. Fonte esta que paralisa o ser, pois se o vaqueiro tivesse se apossado da palavra alheia “Desafasta” e utilizado-a contra o soldado, este “Não se afastaria. Ficaria colado ao pé de pau.” E Fabiano? Naquele momento de embate, mesmo estando no comando, sendo detentor da voz de poder, “Tinha medo e repetia que estava em perigo, mas isso lhe pareceu tão absurdo que se pôs a rir”³⁶⁷. As vozes entrelaçadas e em consonância, de Fabiano e do narrador, mediante o desnudamento da autoridade e o absurdo de se fomentar o sentimento de medo, questionam: “Medo daquilo? Nunca vira uma pessoa tremer assim”³⁶⁸. O fato é que tanto Fabiano quanto o soldado estavam amarelos de medo. O soldado por sentir-se desterritorializado, fora da máquina abstrata de rostidade da que era uma das engrenagens deformáveis. Fabiano por saber que, mesmo naquele local, o amarelo, não era apenas um homem, mas “[...] coisa mais grave, uma autoridade”³⁶⁹, o governo. O medo, apresentado no discurso de Fabiano dialoga com o rosto de todos aqueles que, por serem humilhados, explorados, torturados, nutrem esse sentimento.

Tem-se, então, uma reflexão: isso significa que sob a imposição da voz do poder, esteja-se onde estiver o rosto deve apresentar-se “amarelo”? Não há como reagir? Na catinga o amarelo, diminuído pelo poder de Fabiano, não conseguia reagir. Ao contrário, tinha em seu rosto a mesma cor da terra nordestina e encolhia-se. Na cidade, esse colorido pertencia ao vaqueiro que, sempre diminuído, com medo, era obrigado a se encolher. O indignado discurso bivocal – “Não podia”³⁷⁰. –, enfatizado por Fabiano e pelo narrador, ao questionamento feito pelo matuto – “Podia reagir?” – deixa clara a injustiça e a impotência estampadas na paisageidade do rosto amarelo daqueles que estão sob a opressão de outro rosto: o detentor da voz do poder.

³⁶⁷ RAMOS, 2006, p. 103.

³⁶⁸ Ibid., p. 103.

³⁶⁹ Ibid., p. 102.

³⁷⁰ Ibid., p. 114.

Frente a frente com o rosto amarelo do soldado, Fabiano assume uma manifestação discursiva associada à sua relação com a voz do poder. É como se ele estivesse ao mesmo tempo sendo ele mesmo e sendo o governo, o representante do poder. Ele se vê no amarelo que não consegue reagir por estar sob a égide da norma opressora que agora, paradoxalmente, o matuto representa. Por isso, a manifestação discursiva é consciente: “Por que motivo o governo aproveitava gente assim [o soldado amarelo]? Só se ele tinha receio de empregar tipos direitos. Aquela cambada só servia para morder pessoas inofensivas”³⁷¹.

O excedente de visão do vaqueiro permite que explicita por sua própria voz o que é: uma pessoa inofensiva. Indignado por haver tanta injustiça, brota no matuto uma voz instigadora, justiceira, desejosa por desafiar a ordem estabelecida: “– Fabiano, meu filho, tem coragem. Tem vergonha, Fabiano. Mata o soldado amarelo. Os soldados amarelos são uns desgraçados que precisam morrer. Mata o soldado amarelo e os que mandam nele.”³⁷² O ecoar dessa voz, na consciência do vaqueiro, “[...] durou um segundo. Menos: uma fração de segundo. Se houvesse durado mais tempo, o amarelo teria caído esperneando na poeira, com o quengo rachado”³⁷³. O narrador relata a imagem que Fabiano faz de como teria acabado a luta nessa arena, se a voz consciente de sua outra arena não tivesse se entrelaçado no discurso e o alertado de que “O soldado amarelo era um infeliz que nem merecia um tabefe com as costas das mãos”³⁷⁴:

Imaginou-o assim, caído, as pernas abertas, os bugalhos apavorados, um fio de sangue emprestando-lhes o cabelo, formando um riacho entre os seixos da vereda. Muito bem! Iria arrastá-lo para dentro da catinga, entregá-lo aos urubus. E não sentiria remorso.³⁷⁵

Diante desse cenário trágico ganha visibilidade um novo rosto: o do cangaceiro. Este começou a se delinear na reflexão forçada na noite que o vaqueiro passara na cadeia, pois na ocasião “Imaginou o amarelo atirando-se a um cangaceiro”³⁷⁶. No

³⁷¹ RAMOS, 2006, p. 105.

³⁷² Ibid., p. 112.

³⁷³ Ibid., p. 103.

³⁷⁴ Ibid., p. 37.

³⁷⁵ Ibid., p. 107.

³⁷⁶ Ibid., p. 34.

entanto, só no momento em que a voz – “Entraria num bando de cangaceiros e faria estrago nos homens que dirigiam o soldado amarelo. Não ficaria um pra semente”³⁷⁷ – se entrelaçou à instigadora, Fabiano assumiu o devir e adquiriu o novo rosto, o de jagunço. Curiosamente, parece que Fabiano, também nesse devir, não se distanciou do rosto animal, pois “O rosto é inumano no homem, desde o início, [...] não por um retorno à animalidade, [...] mas por devires-animais, [...] por estranhos devires que certamente ultrapassarão o muro e sairão do buraco negro”³⁷⁸. Para saber o tipo de rosto assumido, então, cabe o diálogo com a personagem Riobaldo, protagonista do romance *Grande Sertão: Veredas*. Riobaldo, em seu discurso, deixa claro o governo estabelecido pelo jagunço. Para ele não há como não se estabelecer um comparativo que não evidencie a semelhança entre o jagunço e o animal, um devir. Fala a personagem:

[...] jagunço se rege por um modo encoberto, muito custoso de eu poder explicar ao senhor. Assim – sendo uma sabedoria sutil, mas mesmo sem juízo nenhum falável; o quanto no meio deles se trança um ajuste calado e certo, com semelha, mal comparando, com o governo de bando de bichos – caititu, boi, boiada [...].³⁷⁹

É interessante notar como Graciliano Ramos edifica a rostificação jagunça no vaqueiro, pois, o que faz Fabiano desejar entrar para o cangaço é seu não convencimento de que

[...] o amarelo fosse governo. Governo, coisa distante e perfeita, não podia errar. O soldado amarelo estava ali perto, [...], era fraco e ruim, jogava na esteira com os matutos e provocava-os depois. O governo não deveria consentir tão grande safadeza³⁸⁰.

Eis o conhecimento do rosto, ou melhor, da máscara do outro, daquele que lhe era superior – o governo –, proporcionado pelo seu excedente de visão evidenciador de que o governo que deveria ser perfeito, justo, honesto, não era; que não deveria errar, errava e o pior, consentia grandes safadezas.

Qual era o meio, então, de se esquivar de toda essa falta de proteção e segurança que deveria vir do governo e não vinha? Nelson Pereira dos Santos, cineasta que

³⁷⁷ RAMOS, 2006, p. 37.

³⁷⁸ DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 36.

³⁷⁹ ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 157.

³⁸⁰ RAMOS, op. cit., p. 33.

transformou em película a grande obra graciliânica, realizou o desejo de Fabiano e, assim, deu resposta a este questionamento. Na obra literária o vaqueiro somente desejou entrar para o cangaço, na cinematográfica, mesmo que só por alguns minutos, após sair da cadeia, acompanhou um bando de cangaceiros até certa altura da estrada. O porquê da inserção do vaqueiro no bando foi assim justificado pelo cineasta:

No livro de Graciliano há uma pequena referência ao cangaço, durante a prisão de Fabiano. Ele pensa em matar o soldado, o juiz de direito, o delegado, em matar todo mundo e tornar-se cangaceiro. **Naquela situação, naquela época, no Nordeste era uma das obsessões do nordestino: a revolta individual, o cangaço como perspectiva de superação de todos aqueles problemas.** Não achei que eu poderia inventar (e foi o único momento em que inventei no filme). Acrescentei alguma coisa ao livro de Graciliano. Escrevi as seqüências [sic] do jovem cangaceiro preso, e do grupo (que não é bem de cangaceiros, mas apenas um grupo armado que faz a própria lei, ou na forma do cangaço, ou na forma dos jagunços. Não procurei fantasiar aquela gente de cangaceiros cinematográficos, com chapéu de couro, estrelas, etc. Apenas um grupo armado que tem o poder de chegar num lugar e exigir a libertação de um companheiro, em função de uma realidade, de uma situação de fato) Não coloquei diálogos porque achei que não havia necessidade de qualquer diálogo ali dentro da cadeia. Apenas uma demonstração do jovem, através de gestos, oferecendo-se para ajudar Fabiano, numa posição de solidariedade.³⁸¹

O desejo do vaqueiro permite ao interlocutor de olhar apurado perceber que “[...] a obra de Graciliano tem uma força quase visceral – nela [...] a violência do poder se marca no corpo do sujeito”³⁸². O corpo de Fabiano foi marcado, não somente pelo salto da reiúna, mas também pela lâmina do facão do polícia:

– Está certo, disse o cabo. Faça lombo, paisano.
Fabiano caiu de joelhos, repetidamente uma lâmina de facão bateu-lhe no peito, outra nas costas. Em seguida, abriram uma porta, deram-lhe um safanão que o arremessou para as trevas do cárcere. A chave tilintou na fechadura [...].
[...]
Passou as mãos nas costas e no peito, sentiu-se moído [...]. Tinham-no realmente surrado e prendido. Mas era um caso tão esquisito que instantes depois balançava a cabeça, duvidando, apesar das machucaduras.³⁸³

³⁸¹ SANTOS, Nelson Pereira; GOMES, Paulo Emílio Salles; SOUZA, Pompeu de. Debate sobre *Vidas secas*. *Contracampo*: revista de cinema, n. 27. Entrevista concedida por Nelson Pereira Santos durante seminário realizado no Centro de Extensão Cultural de São Paulo em novembro de 1964. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/27/debatevidassecas.htm>>. Acesso: 2 ago. 2012, grifo nosso.

³⁸² MIRANDA, 2006, p. 137.

³⁸³ RAMOS, 2006, p. 31-32.

Em função de todo um mecanismo de poder opressor, mesmo sabendo que se tratava de um caso esquisito, duvidoso, Fabiano havia assimilado a voz da tradição – “Governo é governo.” – e se acostumado a todo tipo de violência, a todo tipo de injustiça. Dessa forma, apanhar do outro, o governo, não era visto por ele, antes do confronto na catanga, como desfeita, tanto que, apesar das machucaduras, justificava a si próprio o desrespeito e consolava seus companheiros de infortúnio, ratificando o rosto do poder: – “Tenha paciência. Apanhar de governo não é desfeita”³⁸⁴. Entretanto, no intuito da superação de todos os seus problemas, dos males vividos e dos estigmas do poder impressos em seu corpo, ao deparar-se com o amarelo e ver o outro em si e si no outro, desejou entrar para o cangaço e ser violento para superar a violência.

Segundo Hobsbawm³⁸⁵ (1972), o cangaceiro, membro do movimento social do cangaço ocorrido das últimas décadas do século XIX até meados do XX, era encarado pelo Estado ou pelos grandes proprietários de terras como um criminoso violento, como bandido social³⁸⁶. No entanto, era aceito com simpatia pelo povo que o considerava “justiceiro” ou “vingador” – um ser na luta por justiça contra a linhagem política que imperava. Fabiano percebia o cangaço como um “rosto” capaz de fazer justiça, de vencer as arbitrariedades do governo, dos homens que mandavam. Rosto este, assumido por tantos oprimidos no mundo que, devido às injustiças sofridas, se revoltam e se desterritorializam de seus corpos para se reterritorializarem em outros rostos.

Seria Fabiano, então, naquele momento, um caititu – devir cangaceiro, capaz de fazer justiça com as próprias mãos, já que “Podia matá-lo [o amarelo] com as unhas”³⁸⁷? Ou, como sugere Bosi³⁸⁸, afigurar-se de certa selvageria e comer o mais

³⁸⁴ RAMOS, 2006, p. 33.

³⁸⁵ HOBBSAWN, Eric. *Bandidos*. São Paulo: Forense, 1972.

³⁸⁶ No intuito de estudar o banditismo social, o historiador Erick Hobsbawm, resgata a etimologia da palavra bandido. De origem italiana, significa banido. Seguindo a linha de raciocínio do autor, percebe-se que o banditismo social baseia-se na luta por justiça, sendo, por esse motivo, o cangaceiro, enxergado pelos camponeses como um herói. Para Hobsbawm, o bandido social jamais se apossaria de algo pertencente a um pobre, o que o distancia do ladrão comum, porém não hesitaria em tomar para si a terra do latifundiário ou do Estado. Portanto, tal banditismo, é composto por indivíduos que estão à margem da sociedade rural organizada, o que os obriga a cometer delitos para sobreviver (Cf. Hobsbawm, 1972.).

³⁸⁷ RAMOS, op. cit., p. 103.

³⁸⁸ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1979.

fraco? É preciso refletir sobre os traços dessa revolta no vaqueiro e os rumos que ele lhe dá, pois, por ter tido a oportunidade de utilizar-se da máscara do poder, de estar no lugar do outro, Fabiano percebeu ainda mais a realidade e, consciente que era, não assumiu o devir cangaceiro para fazer justiça com as próprias mãos. Tampouco, aproveitou-se da máscara do poder para, com selvageria, comer o mais fraco, pois a voz da consciência o questionou: “Ele, Fabiano, seria tão ruim se andasse fardado? Iria pisar os pés dos trabalhadores e dar pancadas neles”³⁸⁹? Sua voz menor estabeleceu ambas as negações: “Não seria”³⁹⁰. Ele se exime de qualquer tipo de violência. Seu descontentamento não se edifica pela selvageria, mas pela reflexão. Fabiano, em seu discurso, julga inadequado o rosto, melhor, a máscara política que se apresentava para o povo, pois o soldado amarelo, nomeado pelo governo para proteger o cidadão comum, era, na verdade, um inimigo, “[...] um sem-vergonha desordeiro [que] se arrelia, bota um cabra na cadeia, dá pancada nele”³⁹¹, causando ao mais fraco sofrimentos físicos e humilhações.

Dessa forma, percebe-se, pelo discurso do vaqueiro, o descaso político do governo que, dentro do território nordestino – regido por códigos e leis próprias, era um rosto distante, abstrato. Esse outro que Fabiano vê é um ser escondido por trás de uma máscara moldada pela esfera social. Sua presença, sua rostificação só se concretizava na legitimidade do autoritarismo, da opressão, da selvageria de “comer o mais fraco”. O governo não era senão a máscara do bicho mais forte que sobrevivia e se fortalecia a custa do engolimento de criaturas mais fracas. Com isso, legitimava a violência, a arbitrariedade e a suspensão dos direitos, em nome da segurança e da concentração de poder. Fabiano não desejava ser assim. Não era assim. De forma contundente, deseja a justiça social, não a violência. A voz do narrador entrelaçada à sua – “Realmente não quisera matar um cristão”³⁹² – reforça esse desejo. Tanto o vaqueiro quanto o narrador sabem que agir com selvageria e matar o amarelo não resolveria os problemas, pois o poder do amarelo estava restrito à paisageidade de um rosto reflexo de uma farda que lhe dava a condição de representante da “justiça”, todavia, sem mérito algum para concretizá-la e, Fabiano, não iria

³⁸⁹ RAMOS, 2006, p. 105.

³⁹⁰ Ibid., p. 105.

³⁹¹ Ibid., p. 33.

³⁹² Ibid., p. 102.

Inutilizar-se por causa de uma fraqueza fardada que vadiava na feira e insultava os pobres! Não se inutilizava, não valia a pena inutilizar-se. Guardava suas forças.

[...]

Havia muitos bichinhos assim ruins, havia um horror de bichinhos assim fracos e ruins.³⁹³

Para Bakhtin, o mundo interior e reflexivo de todo sujeito tem “[...] um auditório social próprio”³⁹⁴. Esse *auditório*, na verdade são as vozes assimiladas pelo indivíduo. Elas se entrelaçam e edificam o rizoma discursivo do sujeito que, por ser autônomo, constrói suas deduções interiores, suas motivações, apreciações e convencimentos. Partindo-se dessa ideia, pode-se dizer que o vaqueiro – pela liberação do fluxo e da pulsação da voz do poder, vincada à violência, à exploração, à ausência do governo e à selvageria do mais forte, como expressão viva de seu interior – pelas linhas de seu pensamento, evidencia traços do seu rosto, paisagens do seu interior, das forças que o anima e faz deduções e apreciações acerca dos “bichinhos fracos e ruins.”

O discurso do vaqueiro consigo mesmo está repleto de discursos do outro e discursos outros que constroem dialogicamente seu próprio discurso. Um desses é o de sinha Vitória. A voz de sua esposa acerca dos bichinhos fracos e ruins que prenunciavam a seca entra em confluência com o seu discurso interior sobre o soldado amarelo. Despertando a consciência, por meio da admiração que tem pela voz da sabedoria de sua esposa, deduz que matando as arribações, conforme já evidenciado, não se livraria da seca, o que também sucederia no caso do amarelo. Então, do mesmo modo que matar as aves não acabaria com a seca, Fabiano sabia que a morte do amarelo não daria cabo a todo um processo de submissão, de exploração, de miséria, enfim, de desmandos do governo.

No entanto, a reflexão do vaqueiro não se encerra no entendimento de que matar o amarelo não resolveria seus problemas. Objetivando sobreviver à voz do poder que se impunha no sertão nordestino, assume a experiência da absoluta alteridade, do desnudamento de si mesmo, dos traços que o decalcam como um rosto estratificado. Assim, fazendo todas as conexões possíveis com o mundo, o vaqueiro

³⁹³ RAMOS, 2006, p. 107.

³⁹⁴ BAKHTIN, 2006, p. 112.

fita o outro novamente “[...] fixando os olhos nos olhos do polícia, que se desviaram.”³⁹⁵ No desvio do rosto, do olhar da autoridade, Fabiano percorre a linha, analisa sua própria consciência e tenta reconhecer, na fuga do olhar do outro, quem é verdadeiramente o seu *eu*, pois “Mirava-se naquela covardia e via-se mais lastimoso e miserável que o outro.” Nessa enunciação do narrador, percebe-se, que não é a visão do olhar do outro sobre o vaqueiro que está exposta aqui, antes, a visão dele sobre si mesmo, possibilitada pelo seu excedente de visão. Isso faz lembrar o rei Édipo diante da esfinge de Delfos: “Conhece-te a ti mesmo”.

Fabiano passa a se conhecer, se enxergar. Assim, reflete sobre o seu *eu* exterior, pois a visão que tem agora de seu fora é a de um rosto submisso, lastimável e miserável, que, para o outro, não servia para nada. Como não se utilizar desse rosto? Contestando a submissão. Ao ter sido estabelecida a relação ver e ser visto, o olhar do vaqueiro não se prendeu ao exterior, penetrou para além do muro branco da significância pelos buracos negros que são os olhos. Tornou seus olhos e os do amarelo a principal entrada do ser e percebeu que não tinha somente um rosto. Na verdade, viu que ele era instável, movediço, volúvel, dependia das experiências, dos encontros. Dessa maneira, em seu interior, a visão que tem de si é a de um rosto inquieto, contestador, que rejeita a palavra alheia: “Quem disse que não servia”³⁹⁶?

De acordo com Bakhtin:

[...] cada pessoa tem um determinado horizonte social, orientador de sua compreensão que lhe permite uma leitura dos acontecimentos e do outro, impregnada pelo lugar de onde fala. Deste lugar do qual se situa, é que dirige seu olhar para a nova realidade. Olhar que se amplia na medida em que interage com o sujeito. É nesse jogo dialógico que o pesquisador constrói uma compreensão da realidade investigada transformando-a e sendo por ela transformado.³⁹⁷

O olhar de Fabiano, na medida em que interage com o do amarelo, se amplia. Ele tem, assim, uma melhor compreensão da realidade e de sua rostidade, que é sempre uma multiplicidade. A intranquilidade de seu discurso interior – “Quem disse

³⁹⁵ RAMOS, 2006, p. 107.

³⁹⁶ RAMOS, op. cit., p. 107.

³⁹⁷ SOUZA, Solange Jobim e. Dialogismo e alteridade na utilização da imagem técnica em pesquisa acadêmica: questões éticas e metodológicas. In: FREITAS, Maria Teresa de Assunção; SOUZA, Solange Jobim e; KRAMER, Sonia (Org.). *Ciências humanas e pesquisa: leituras de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Cortez, 2003. p. 37.

que não servia?” – é reforçada pela voz do poder – “Desafasta” – que revisita a todo o momento o seu discurso e fermenta sua consciência, evidenciando o conflito interior apreendido pelo desvio do olhar. A voz projetada pelo narrador acerca da imagem lastimável e submissa da personagem é também a voz do outro, da visibilidade do sujeito detentor da voz do poder sobre o matuto. Fabiano, assim, decifra a consciência que o outro tem dele. Essa dimensão alteritária, revelada na relação com o amarelo, serve como equivalência rostificadora do outro que nele se escondia quando no âmbito das relações sociais e que agora pôde ver.

Fabiano, pela possibilidade de se enxergar de fora, de uma posição que jamais se veria, ao analisar a condição de seu *eu*, indaga-se sobre tudo o que viu refletido diante de seu olhar, e assim, confronta sua consciência com as vozes que o fazem refletir. Nesse confronto, também observou e julgou o outro – o detentor da voz do poder, agora, vivido por ele. Nas rizomáticas e silenciosas reflexões introspectivas que fez, rememorou tudo o que viveu e compreendeu a realidade. Com isso se transformou, foi transformado. Adquiriu, desse modo, inúmeros devires, deixou de ter apenas um rosto para possuir múltiplos. Mas de um se absteve: o do poder. Primeiramente, por não ser rosto, ser máscara, estranhamente rígida, não atravessada por nenhum devir. Depois, como uma reação a essa máscara-rosto que muito mais que a natureza hostil, é a causadora de sua opressão, de seu medo, do desvio de seu olhar, de sua submissão.

Por esse motivo, em respeito ao rosto do outro, à voz de apelo do outro, institui uma lei não imposta pela violência. O enfrentamento proporcionado pelo encontro com o amarelo, não visa a luta física, mas o embate crítico, desenvolvido no subterrâneo da mente do vaqueiro e alicerçado pela consciência que, mesmo tendo o corpo submisso aos desmandos do poder, é plena de seus direitos e luta em silêncio provocando um ensurdecador grito de protesto que ecoa em cada um dos *platôs* desse romance. Sendo assim, em protesto, “Tirou o chapéu de couro, [...] e ensinou o caminho ao soldado amarelo”³⁹⁸. No caso de Fabiano essa atitude é plenamente justificável. Com esse prenúncio, materializa-se o que prescreve as causas que justificam os outros rostos e não a máscara do poder.

³⁹⁸ RAMOS, 2006, p. 107.

Surge então um Fabiano que enxerga com seus próprios olhos, com maior conhecimento de si e do outro. A partir daí não há mais em Fabiano rosto, um rosto. O que há são devires, desejo. É dessa circunstância que o escritor alagoano apresenta um vaqueiro aberto a uma nova marcha, uma nova caminhada. Uma marcha vinculada não só à necessidade de sobrevivência em outra terra em virtude da seca ocasionada pela natureza. Mas também, um movimento de retirada, impulsionado, principalmente, pela necessidade de busca de uma terra fértil em direitos e não seca deles que possa dar retorno ao seu perene “Por quê?”. O solo nordestino, negador de direitos, escravizador, não oferecia mais respostas ao novo ser Fabiano, inacabado, em constante vir a ser. Por isso, a saída em busca do curso de sua vida. No caso, o da diáspora. Esta, tão bem explorada no *platô Festa* que se encontra repleto de tantas outras indagações: vozes que querem ser ouvidas.

E serão. Mas, em um novo coro, em um novo diálogo, o intertextual, pois Macabéa e Riobaldo farão parte dessa nova marcha em que o rizoma só fará aumentar o entrelaçamento de vozes.

COMO SE FOSSE POSSÍVEL CONCLUIR...

O texto é como uma partitura musical e o leitor como um maestro que segue as instruções da anotação. Por conseguinte, compreender não é apenas repetir o evento do discurso num evento semelhante, é gerar um novo acontecimento, que começa com o texto em que o evento inicial se efetivou.³⁹⁹

A silenciosa partitura musical – *Vidas Secas* – que desde muito cedo ecoava na mente de uma jovem estudante, tornou-a regente desta dissertação, uma vez que entrou em devir-pesquisadora. Seguindo as instruções da anotação polifônica deixadas pelo grande maestro, Graciliano Ramos, direcionador de um coro de vozes, a pesquisadora tentou, não apenas repetir o evento do discurso, mas compreendê-lo. Nessa tentativa hermenêutica gerou um novo acontecimento – que começou com a leitura do texto em que o evento inicial se efetivou – o de encontrar respostas para o questionamento: Como se dá o entrelaçamento de vozes em *Vidas Secas*?

No intuito de encontrar respostas para tal questionamento, cartografou: muitos caminhos foram percorridos e muitos diálogos estabelecidos. As vozes de Bakhtin, Deleuze, Guattari e tantos outros teóricos ecoaram nesta tessitura acadêmica e oportunizaram a pesquisadora dar vazão também à sua voz que ouvia tantas outras oriundas de uma simples personagem vaqueiro que quase não falava. Nessa vazão, investigando-se os materiais de estudo disponíveis, percebeu-se que o sentido do texto não estava na sua profundidade, por detrás dele. Estava na sua superfície rizomática, nos seus enlaces, bulbos que de tão enredados são muito mais profundos e significativos do que a procura enraizada de algo oculto. Por isso, seguiu-se, mais uma vez, as instruções, os ensinamentos deixados pelo Velho Graça: “A profundidade assusta-me e é muito provável que assuste também a ti, leitor amigo. Fiquemos calmamente à superfície”⁴⁰⁰.

³⁹⁹ RICOUER, Paul. *Teoria da Interpretação*. Lisboa: Edições 70, 2000. p. 87.

⁴⁰⁰ RAMOS, 2005, p. 73.

Ficou-se à superfície, pois o que importava compreender era o que estava por ser descoberto: o silêncio ensurdecido de Fabiano que diz muito mais do que se possa imaginar e possui uma força mais representativa do que uma série de diálogos. Dessa forma, conforme se viu e analisou, o silêncio de Fabiano, é um silêncio que fala e que, em relação à voz narrativa, dá a medida exata de esse falar. Assim, Fabiano que normalmente, em sua trágica vivência, é visto como uma personagem submissa e desprovida de voz, aqui é um sujeito que fala e, por meio de sua voz menor, apresentada ao leitor atento por um narrador em terceira pessoa, coloca a nu a modernidade capitalista, revelando, sem maquiagem, a cruel realidade do país.

Nesse sentido, ficou visível que a descoberta estava na superfície totalmente invisível para um ser monológico e arbóreo. Para quem foi educado nas profundas raízes do conhecimento, compreender e seguir os movimentos de sentidos do texto graciliânico só foi possível devido ao mapeamento e o enxergar das ramificações do monólogo de Fabiano de extrema dialogação interior e de vivo apelo coletivo sobre tudo que pensava e falava e que estava o tempo todo na superfície textual. Percebeu-se, assim, que o sentido deveria ser produzido a partir daquilo que estava à mostra.

Insistiu-se nesse modo de operar, por se compreender que o texto graciliânico é construído a partir de um diálogo de tensões entre diferentes campos do discurso: o político, o cultural, o econômico, o social e o autoral. Graciliano Ramos edificou em *Vidas Secas* um enfrentamento de vozes que se digladiam – a da tradição, a da palavra de ordem, a do poder, a da sabedoria – e, ao mesmo tempo, concorrem para a formação da consciência da sua personagem, o vaqueiro. Assim, tendo em vista tais considerações, esta pesquisa foi elaborada objetivando-se desenvolver um estudo voltado para as vozes que ecoavam na consciência de Fabiano dando a perceber como participam do universo discursivo do matuto. Em outras palavras, analisou-se o entrelaçamento dessas diversas vozes discursivas presentes no discurso de Fabiano, normalmente considerado como uma personagem desprovida de voz, dando-se ênfase à voz menor do vaqueiro.

Comprometido que era com seu país e com sua arte, Graciliano Ramos, utilizou sua literatura para dar voz e vez a muitos homens e mulheres sofridos, analfabetos,

maltratados pela natureza e pela sociedade hostil do sertão. Fabiano foi a personagem graciliânica representante destes. O escritor alagoano, mesmo ausente do seu lugar de origem, pois foi arrancado do sertão ao ser preso durante dez longos meses, no governo de Getúlio Vargas⁴⁰¹, não se esqueceu de sua gente. Foi na cidade carioca que narrou as tristes e rizomáticas histórias das vidas secas de um país em seus aspectos mais amplos “[...] depois da experiência [...] nos cárceres do Estado Novo, [...] por ele mesmo julgada essencial para a elaboração do livro”⁴⁰².

Assim, fisicamente longe de sua cidade natal, utilizou em seu romance o camponês nordestino. Mas isso só se tornou possível por ele ter vivido “[...] com esses homens na cadeia, dormindo nas esteiras podres e dividindo fraternalmente os percevejos”⁴⁰³. Do enlace de todas as vozes que ouviu, assimilou, acomodou e deu novo acento, retirou o sertanejo sofrido do silêncio imposto por anos a essa região afastada do Brasil – que adentrava na era da modernidade, do desenvolvimento –, por meio de sua imaginação literária, que deu vida as personagens “infelizes” de seu romance.

Em seu poema *Tecendo a manhã*, João Cabral de Melo Neto ensina, com sua arte, como se dá um entrelaçamento de vozes. Este, pode-se dizer, se mostra como inspiração para se estabelecer uma metáfora com o processo criativo do escritor alagoano. Para tanto, deixa de ser poema para servir como um tecer de ideias que pode ser entendido, aqui, no devir de Fabiano que “Na catinga cantava de galo [...]”⁴⁰⁴. Cabe um diálogo com o poema:

Um galo sozinho não tece a manhã:
 Ele precisará sempre de outros galos.
 De um que apanhe esse grito que ele
 E lance a outro: de um outro galo
 Que apanhe o grito que um galo antes
 E o lance a outro: e de outros galos
 Que com muitos outros galos se cruzam

⁴⁰¹ Graciliano Ramos foi preso político do Estado Novo. Segundo sua filha Clara Ramos (Cf. RAMOS, Clara. Graciliano revisitado em seu centenário. In: DUARTE, 1995. p. 23), Graciliano foi preso sob a acusação de subversão, arbitrariamente de forma “[...] injusta, calhorda, sem processo, sem inquirição, sem coisa nenhuma. E segundo Miranda (2006, p. 151.), foi “[...] obrigado, ele diz, a fazer uma viagem turística forçada, ao vir, preso, no porão do navio Manaus para o Rio de Janeiro”.

⁴⁰² REIS, 1995, p. 31.

⁴⁰³ RAMOS, 1995, p. 128.

⁴⁰⁴ Ibid., p. 30.

Os fios de sol de seus gritos de galo,
 Para que a manhã, desde uma tela tênue,
 Se vá tecendo em todos os galos,
 E se incorporando em tela, entre todos,
 Se erguendo tenda, onde entrem todos, no toldo
 (a manhã) que plana livre de armação.
 A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
 que, tecido se eleva por si: luz balão.⁴⁰⁵

Da mesma maneira que, para tecer a manhã, um galo necessita dos fios cruzados dos gritos de vários galos, o sujeito falante precisa, para tecer seu discurso, de uma complexa rede de interrelações dialógicas. Nenhum discurso é exclusivo a um único falante. A exemplo de um galo que apanha um grito outro e o lança a um novo galo, Fabiano, em seus mais diversos devires que não só o de galo, apanhou outras vozes – a da tradição, a da palavra de ordem, a do poder, a da sabedoria – e as dotou de novo acento.

Quantos gritos, palavras, falas, enfim, quantas vozes passaram a fazer eco em Fabiano. Ele as apanhou de outros discursos, emaranhou à sua e lançou em seus cantos devires para se ir tecendo. Sozinho não teceria o diálogo polifônico do romance, pois “um galo sozinho não tece a manhã: Ele precisará sempre de outros galos.” Na tênue linha do discurso, a tela tênue de vozes foi sendo tecida e retecida por Fabiano em seu monólogo interior.

Nesse tecer, o vaqueiro estabeleceu o conflito, pois na teia dialógica constituída, muitas vozes se completaram, se contradisseram, se aproximaram, se distanciaram, se reiteraram com posicionamentos semelhantes ou contraditórios. Portanto, o vaqueiro tornou-se, por apresentar na arena do sertão nordestino e em sua arena mental a polifonia de vozes do romance, a personagem aqui estudada. No mundo de desigualdades a que estava inserido, o discurso do vaqueiro foi o mote para que se evidenciasse, aqui, a prática estética do escritor alagoano que, fundida à prática política, explicitou um entrelaçamento de vozes evidenciador de um contradiscurso ao Estado Novo que pregava o desenvolvimentismo para o Brasil e propagava o projeto de nação do futuro.

⁴⁰⁵ MELO NETO, João Cabral de. *Melhores poemas de João Cabral de Melo Neto*. Seleção de Antônio Carlos Scchin. 9. ed. São Paulo: Global, 2003. p. 188.

Ao término deste estudo, pode-se afirmar que algumas respostas sobre como se dá o entrelaçamento de vozes no último romance do mentor de Baleia, foram encontradas. Mas, por saber-se que elas estão longe de representarem “verdades únicas”, não se estabelece aqui um ponto final. Seria ingenuidade desejar isso. Este desfecho não corresponde a uma conclusão, ao contrário. Esta pesquisa é uma obra inacabada, pois apresenta inúmeras microfendas, múltiplas entradas e saídas, uma pluralidade de construções que a plurivocalidade textual de *Vidas Secas* permitiu evidenciar.

Vidas secas é uma verdadeira obra aberta, passível de infinitas leituras, novas investigações e interpretações. Um romance, um rizoma. No diálogo estabelecido com a obra e com tantos teóricos visitados – que ora aproximavam-se ora distanciavam-se num embate polifônico – quantas rupturas assinalantes foram realizadas, quantas linhas puderam ser seguidas e, assim, o fio do discurso se fez ver, entrelaçado, evidentemente. Mas, tal qual a personagem Fabiano que, constituído por tantas vozes, ainda busca seu acabamento, a pesquisadora busca outras respostas para um novo questionamento surgido no decorrer do mestrado. Mas, por ora deixa-se alastrar por algumas novas vozes, para depois, um pouco mais adiante, entrar em outra arena e estabelecer novamente contato com a arte da palavra e, entre a palavra e a arte, na arte da palavra, estabelecer novas conexões heterogêneas, ligando um ponto qualquer a outro qualquer e enredar-se pela polifonia musical de outra, quem sabe outras tessituras literárias. Eis o desejo, pois tudo na vida é inconcluso, rizomático, entrelaçamento de vozes. E viver, é um eterno devir.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

_____. *O Estado de Exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004. p. 19

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

ARAÚJO, Jorge de Souza. *Graciliano Ramos e o desgosto de ser criatura*. Maceió: Edufal, 2008.

ARENA. In: *Wikipédia*, a enciclopédia livre. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Arena>>. Acesso em: 28 set. 2012.

ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 26

ATAÍDE, Vicente de. Vidas Secas: articulação narrativa. In: BRAYNER, S. (Org.). *Fortuna Crítica II: Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch; VOLOCHINOV, V. N. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2006.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. de Paulo Bezerra. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2005.

_____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Ed. Hucitec, 2002.

BARROS, Diana Luz Pessoa. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, Diana Luz Pessoa; FIORIN, José Luiz (Org.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1994. p. 1-9.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2008. p. 191-200.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila *et alii*. Belo Horizonte. Ed. UFMG, 2005.

BÍBLIA. N. T. Mateus. Português. *Bíblia sagrada*. Tradução ecumênica da Bíblia. São Paulo: Ed. Loyola, 1994. Cap. 10, 16.

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno*. São Paulo: Ática, 1988.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1979.

_____. *Literatura e resistência*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

BRAGA, Rubem. Vidas secas. *Teresa: revista de literatura brasileira*, São Paulo, n. 2, p. 126, 2001. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dlcv/lb/images/stories/revista_teresa/teresa2.pdf>. Acesso em: 21 maio 2012.

BRAIT, Beth. *Bakhtin, dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2009.

_____. Polifonia arquitetada pela citação visual e verbo-visual. *Bakhtiniana*, São Paulo, v. 1, n. 5, p. 184, 1. sem. 2011.

BRANDÃO, Luiz Alberto. Ficção brasileira contemporânea e imaginário social. In: FICÇÕES do Brasil: conferências sobre literatura e identidade nacional. Belo Horizonte: Assembléia Legislativa do Estado de Minas Gerais, 2006. p. 263.

BUENO, Luis. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp, 2006.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: (a idade da fábula): histórias de deuses e heróis*. Tradução de David Jardim Júnior. 26. ed. Rio de Janeiro, 2002.

CACESSE, Neusa Pinsard. Vidas Secas: romance e fita. In: BRAYNER, Sônia. *Graciliano Ramos: fortuna crítica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 158-164.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos?* Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

CÂMARA, Leônidas. A técnica narrativa na ficção de Graciliano Ramos. In: BRAYNER, Sônia. *Graciliano Ramos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 277-309.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e Confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1980.

CANDIDO, Antonio; CASTELO, José Aderaldo. *A presença da literatura brasileira III – Modernismo*. 3. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1968.

CASTRO, Gilberto. O discurso da memória: um ensaio bakhtiniano a partir de Infância e São Bernardo de Graciliano Ramos. *Bakhtiniana*. São Paulo, v. 1, n. 6, p. 79-94, 2. sem. 2011.

COELHO, Nelly Novaes. Solidão e luta em Graciliano. In: BRAYNER, Sônia. *Graciliano Ramos: fortuna crítica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 60-72.

COUTINHO, Carlos Nelson. Graciliano Ramos. In: BRAYNER, Sônia. *Graciliano Ramos: fortuna crítica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 110.

CRISTÓVÃO, Fernando Alves. *Graciliano Ramos: estrutura e valores de um modo de narrar*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. Brasília/Rio, 1977.

CUNHA, Euclides. *Os Sertões*. São Paulo: Ática, 2004.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

_____. _____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. _____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 2000. v. 1.

_____. _____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 2004. v. 4.

_____. _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1995. v. 2.

_____. _____. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução: Georges Lamazière. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

_____. _____. *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2004.

DESCARTES, René. *Discurso do método*. São Paulo: Paulus, 2002.

DÓRIA, Carlos Alberto. Graciliano e o paradigma do papagaio. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 35, p. 19-34, 1993.

FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 161-193.

FREITAS, Maria Tereza de Assunção. *Vygotsky & Bakhtin: psicologia e educação: um intertexto*. São Paulo: Ática, 2007.

FREIXIEIRO, Fábio. O estilo indireto livre em Graciliano Ramos. In: _____. *Da razão à emoção II: ensaios rosianos, outros ensaios e documentos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1971. p. 102-114.

GALLO, Sílvio. *Deleuze & a educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

HADDOCK-LOBO, Rafael. As muitas faces do outro em Lévinas. In: DERRIDA, Jacques. *Desconstrução e ética: ecos de Jacques Derrida*. São Paulo: Loyola, 2004. p. 166.

HELENA, Lúcia. O coração grosso: migração das almas e dos sentidos. *Alceu: revista de comunicação, cultura e política*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 65, jan./jun. 2001.

HOBBSAWN, Eric. *Bandidos*. São Paulo: Forense, 1972.

LAJOLO, Marisa. *O que é a literatura?* São Paulo: Brasiliense, 1998.

LEAL, Wills. *O Nordeste no cinema*. 2. ed. João Pessoa: Idéia, 1982.

LINS, Álvaro. Valores e Misérias das Vidas Secas. In: GARBUGLIO, José Carlos; BOSI, Alfredo; FACIOLI, Valentim. *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1987. p. 261-269. Participação especial : Antonio Candido et al.

LOPES, Edward. Discurso literário e dialogismo em Bakhtin. In: BARROS, Diana Luz Pessoa; FIORIN, José Luiz (Org.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 2003. p. 63-81.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades. 2000.

_____. O romance como epopéia burguesa. In: _____. *Ensaio Ad Hominem: música e literatura*. São Paulo: Estudos e Edições Ad Hominem, 2000. v. 1, Tomo 2.

LUSTOSA, Isabel. *De olho em Lampião: violência e esperteza*. São Paulo: Claro Enigma, 2011.

MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2010.

MAGALHÃES, Belmira. *Vidas secas: os desejos de Sinha Vitória*. Curitiba: HD Livros, 2001.

MARINHO, Maria Cecília Novaes. *A imagem da linguagem na obra de Graciliano Ramos: uma análise da heterogeneidade discursiva nos romances Angústia e Vidas Secas*. São Paulo: Humanitas, 2000.

MARTINS, Eleni Jacques. *Enunciação e diálogo*. São Paulo: Ed. Unicamp, 1990.

MATHIAS, Érika Kelmer. Implicações políticas nas formas discursivas de uma literatura menor: o caso João Gilberto Noll. In: ENCONTRO REGIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 11., 2007, São Paulo. *Anais...* Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/5/1518.pdf>>. Acesso em: 10 jun. 2012.

MELO NETO, João Cabral de. Graciliano Ramos. In: _____. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979. p. 56-58.

_____. *Melhores poemas de João Cabral de Melo Neto*. Seleção de Antônio Carlos Scchin. 9. ed. São Paulo: Global, 2003.

MERCADANTE, Paulo. *Graciliano Ramos: o manifesto do trágico*. São Paulo: Topbooks, 1997.

MICHELETTI, Guaraciaba. *Na confluência das formas*. São Paulo: Clíper, 1997.

MIRANDA, Wander Melo. A arte política de Graciliano Ramos. In: FICÇÕES do Brasil: conferências sobre literatura e identidade nacional. Belo Horizonte: Assembléia Legislativa do Estado de Minas Gerais, 2006. p. 158-159.

_____. *Graciliano Ramos*. São Paulo: Publifolha, 2004.

MORSON, Gary Saul; EMERSON, Caryl. *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 2008.

MOURÃO, Rui. Vidas Secas. In: _____. *Estruturas: ensaios sobre o romance de Graciliano Ramos*. Belo Horizonte: Tendência, 1969. p. 177.

NASCIMENTO, Roberto Duarte Santana. Aprendizagem como abertura intensiva para as relações do fora que nos forçam a pensar. ENCONTRO DOS GRUPOS DE PESQUISA EM EDUCAÇÃO E FILOSOFIA, 2007, Marília. *Anais...* Marília, SP: Unesp, 2007. Disponível em: <<http://www.gepef.pro.br/EGEPEF/TRABALHOS%20EGEPEF%202007/helio/Microsoft%20Word%20-%20artigo%20roberto.pdf>>. Acesso em: 21 ago. 2012.

ONOFRE, José. Literatura e Resistência. *Revista Bravo*, São Paulo, ano 6, n. 66, p. 24-29, mar. 2003.

PELBRAT, Peter Pal. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

PEREIRA, Astrojildo. *A propósito de Vidas Secas: interpretações*. Rio: Casa do estudante do Brasil, 1944.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *A leitora e seus personagens: seleta de textos publicados em periódicos (1931-1943) e em livros*. 2. ed. Rio de Janeiro: Grafia, 2005.

PERSONA (teatro). In: *Wikipédia*, a enciclopédia livre. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Persona_\(teatro\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Persona_(teatro))>. Acesso em: 15 set. 2012.

PÓLVORA, Hélio. Retorno a Graciliano. In: BRAYNER, Sônia. *Graciliano Ramos: fortuna crítica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 133.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *História do Cangaço*. 4. ed. São Paulo: Global, 1991. (Coleção História Popular, n. 11).

RAMOS, Clara. Graciliano revisitado em seu centenário. In: DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). *Graciliano revisitado: coletânea de ensaios*. Natal: UFRN/CCHLA, 1995. p. 19-29.

_____. *Mestre Graciliano: confirmação humana de uma obra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 60. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004. Contracapa.

_____. *Cartas*. 7. ed. Rio de Janeiro: Record. 1992.

_____. *Infância*. 34. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. *Linhas Tortas*. 21. ed. São Paulo: Martins, 2005.

_____. *Memórias do cárcere*. São Paulo: Martins, 2001. v. 1.

_____. *Vidas Secas*. 99. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

_____. *Viventes das Alagoas: quadros e costumes do Nordeste*. Rio de Janeiro: Record, 1983.

_____. *Alexandre e Outros Heróis*. Rio de Janeiro: Record, 1986.

RAMOS, Ricardo. *Graciliano: retrato fragmentado*. São Paulo: Siciliano, 1983.

REGO, José Lins. O mestre Graciliano. In: HOMENAGEM a Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Alba, 1943. p. 89.

REIS, Zenir Campos. Tempos Futuros. In: DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). *Graciliano revisitado*. Natal: UFRN/CCHLA, 1995. p. 31-66.

RICOUER, Paul. *Teoria da Interpretação*. Lisboa: Edições 70, 2000.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

SANTIAGO, Silviano. Apresentação. In: HELENA, Lúcia. *A ponta do Novelo*. São Paulo: Ática. 1983.

SANTOS, Nelson Pereira; GOMES, Paulo Emílio Salles; SOUZA, Pompeu de. Debate sobre *Vidas secas*. *Contracampo*: revista de cinema, n. 27. Entrevista concedida por Nelson Pereira Santos durante seminário realizado no Centro de

Extensão Cultural de São Paulo em novembro de 1964. Disponível em:
<<http://www.contracampo.com.br/27/debatevidassecas.htm>>. Acesso: 2 ago. 2012.

SCHAEFER, S. Dialogismo, polifonia e carnavalização em Dostoiévski. *Bakhtiniana*, São Paulo, v. 1, n. 6, p. 195, 2. sem. 2011.

SOARES, Luis Eustáquio. A afasia de Joaquinzinho no sistema do duplo em *Budapeste*. *Rev. Mal-Estar da sociedade*, Barbacena, ano 3, n. 5, p. 136-147, nov. 2010.

SOUZA, Gilda de Melo e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

SOUZA, Solange Jobim e. Dialogismo e alteridade na utilização da imagem técnica em pesquisa acadêmica: questões éticas e metodológicas. In: FREITAS, Maria Teresa de Assunção; SOUZA, Solange Jobim e; KRAMER, Sonia (Org.). *Ciências humanas e pesquisa: leituras de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Cortez, 2003. p.77-94.

STARLING, Heloisa. Margens do Brasil na ficção de Guimarães Rosa. In: FICÇÕES do Brasil: conferências sobre literatura e identidade nacional. Belo Horizonte: Assembléia Legislativa do Estado de Minas Gerais, 2006. p. 210-211.

TEZZA, Cristóvão. Discurso poético e discurso romanesco na teoria de Bakhtin. In: FARACO, Carlos Alberto et al. *Uma introdução a Bakhtin*. Curitiba: Hatier, 1988. p. 90.

_____. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

TOLENTINO, Célia aparecida Ferreira. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: Ed. UNESP, 2001.

VERDI, Eunaldo. *Graciliano Ramos e a crítica literária*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1989.

WELLEK, René; WARREN, Autin. *Teoria da literatura*. Trad. José Palla e Carmo. 2. ed. Lisboa: Publicações Europa América, 1983.

WINIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

Dissertações e Teses lidas:

BRAGA, Hermide Menquini. *Resistência para viver: as estratégias da condição humana a partir de Vidas secas, em seus horizontes de transcendência*. 2006. 205 f. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

CARVALHO; Luciana dos Santos. *A dor e a náusea*. 2009. 190 f. Tese de Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

El-Jaick; Sylmar Lannes. *Graciliano Ramos: A narrativa social como reflexão*. 2006. 147 f. Tese de Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

SILVA; Sérgio Antônio. *Papel, penas e tintas: a memória da escrita em Graciliano Ramos*. 2006. 221 f. Tese de Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.