

ALEGORIA E OBJETIVAÇÃO NA TESSITURA VERBAL DE “VIDAS SECAS”

Reginaldo Mendes Ramos
regmenram@yahoo.com.br

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 torcem 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 dependuram 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

(Graciliano Ramos)

INTRODUÇÃO

Com o advento da revolução artística, oriunda das tendências modernistas, no período de 1922 a 1930, surge no Brasil uma literatura de caráter social e de um realismo regionalista. Essa nova tendência eclodiu depois do famoso Congresso Regionalista de Recife, em 1926, organizado por Gilberto Freire, José Lins do Rego e José Américo de Almeida. Como proposta básica, tinha esse congresso, organizar uma literatura comprometida com a problemática nordestina: as instituições arcaicas, a corrupção, o coronelismo, o latifúndio, a seca, a exploração de mão-de-obra, o misticismo fanatizante e os contrastes sociais. Desde o Romantismo o regionalismo se constituiu num dos filões temáticos mais explorados pelos escritores brasileiros.

Os abalos sofridos pela população brasileira em torno dos acontecimentos de 1930, a crise cafeeira, a quebra da bolsa de valores

de New York , a Revolução de 30, o declínio sem delongas do nordeste condicionaram um novo estilo ficcional, evidentemente mais adulto, mais moderno, mais amadurecido que se marcaria por um enfoque direto dos fatos, pela rudeza, por uma linguagem mais brasileira, por uma retomada do naturalismo, notadamente no plano da narrativa documental, temos também o romance nordestino, rigor estilístico e liberdade temática. Os escritores de 30 caracterizavam-se por adotarem visão crítica das relações sociais, regionalismo ressaltando o homem hostilizado pelo ambiente, pela cidade, terra, o homem devorado pelos problemas que o meio lhe impõe. Nessa literatura , chamada de prosa regionalista de 1930, devemos incluir Jorge Amado, José Américo de Almeida, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos e Érico Veríssimo, este último com a retratação do Rio Grande do Sul.

Particularmente, sem dúvida, o mais importante dos autores desta época, Graciliano Ramos. Inspirado no mesmo é que surgiu o trabalho sobre as *alegorias* e a *objetivação* na tessitura verbal de *Vidas Secas*.

Nosso país é banhado pelo Atlântico trazendo também o desafio particular de outro mar, embutido no coração: o mar chamado sertão nordestino, um lugar de lutas e de buscas. Há um nordeste litorâneo que se desenvolve seu comércio, sua predestinação turística (paisagem marcada por plantações de cana-de-açúcar) e um nordeste sertão que está assinalado, em grande parte da sua literatura, pelas cruzadas cangaceiras e pelos levantes messiânicos que germinam da terra árida e se espalham como garavatos e cipós da caatinga.

O sertão nordestino da questão verbal de Graciliano manifesta, sem eufemismos, a ação opressora do clima e de uma política socioeconômica desfavorável. Para falar da literatura e da vida nordestinas o exercício é longo e complexo, ou melhor, requer do escritor uma grande habilidade. Precisa-se perceber a dinâmica entre o saber popular e o saber erudito. Outra grande questão dessa literatura é determinada pelo jogo entre forma e conteúdo, ou seja, entre o enquadramento estético e a representação de uma realidade regional que seja convincente em suas conjecturas contextuais, sistêmicas. Tendo em vista esses elementos tensivos e intensivos (popular/erudito; for-

ma/conteúdo) é que surge na conciliação de tais questões: *Vidas Secas* (1938).

Um pouco sobre o autor (1892-1953)

Hoje é tido como o maior representante do chamado ciclo nordestino do romance de 30.

Vida muito difícil e dura faz de Graciliano o bom exemplo de escritor brasileiro. Digna trajetória de vida de um intelectual, um tanto cético, às vezes desconfiado e sempre avesso à vaidade. Ele diferenciou-se pela independência de espírito; deixava entrever, na estrutura agrária brasileira, a permanência da escravidão.

Conseguiu transferir, para o plano artístico, uma estrutura típica da “civilização do couro” ou do “osso”, como também é chamada, dada a aridez estéril do agreste. Registrou os costumes nordestinos, em toda a sua autenticidade: *aió* (espécie de mochila feita com tecido de caroá); *baeta* (chapéu de feltro); *barbicacho* (cordão trançado, que se passa embaixo do queixo para segurar o chapéu); *xique-xique* (espécie de cacto da caatinga); *lambedeira* (faca de ponta); *capongo* (sujeito macabúzio, com ar de triste) etc.

Reitera e amplia a marginalidade linguística dos retirantes, concomitantemente recria a secura da paisagem, a falta de perspectiva e o caminhar irresoluto dos flagelados.

Enfim, “Graciliano era um conhecedor profundo da língua portuguesa, sobretudo da gramática. Tinha o extremo bom gosto de escritor brasileiro que não se apega às regras gerais da língua, mas conhece profundamente. Ele cultivava a língua portuguesa com grande empenho e prazer” (Antônio Callado).

Um pouco sobre a obra

Uma das obras mais importantes da prosa regionalista brasileira. Narrativa em 3ª pessoa assim como *Insônia* (contos, 1947). A escolha temática, a construção fracionada da matéria narrada e o novo foco narrativo parecem indicar que *Vidas Secas* constitui um

momento da vida de Graciliano, expressando o deslocamento de quem se lança no fogo cerrado da luta de classes, do lado do oprimido.

No romance – a permanência da escravidão na estrutura agrária brasileira – esse traço reacionário e mal dissimulado revela-se indiretamente nas astúcias do dono da fazenda, gratuita violência do soldado amarelo e no abuso do fiscal da prefeitura.

Vidas Secas é um inexorável diagnóstico da situação limite do nordestino o que torna mais verídica (e não apenas verossímil) a obra de Graciliano. De um lado Vidas Secas sobrepuja sua condição de romance-depoimento, pelo refinamento estilístico; de outro, constata o embrutecimento do sertanejo, sua redução a bicho (traço que confere ao livro uma dimensão de universalidade).

Parodiando o verso “Navegar é preciso, viver não é preciso”, com o qual Fernando Pessoa homenageia os navegantes, em Vidas Secas, as personagens acham que andar é preciso. No entanto, no plano do narrador, o que se observa é que andar é tão inóxio quanto ficar parado. Termos regionais conferem à obra uma brasilidade *suis generis*: ao reproduzir saborosamente o português regional.

A obra insere numa tradição literária tão remota quanto rica: a da imaginação pétreia, cujas origens se localizam na poesia de Cláudio Manoel da Costa (século XVIII) e que se desdobra até os contemporâneos Carlos Drummond de Andrade e, principalmente, João Cabral de Melo Neto. É um rito de condensação, contenção do discurso e força expressiva, formada por autores que souberam transmitir para a linguagem literária temas de natureza social, com olhar agudo e penetrante.

DESENVOLVIMENTO

Parte I: As alegorias

Em Vidas Secas, a alegoria é um recurso aplicado pelo autor na construção das personagens. Ela é juntamente com a objetivação verbal o escopo deste trabalho.

O que seria então, na verdade, uma alegoria? Como elas se apresentam no romance?

Uma alegoria é uma representação figurativa que transmite um significado outro que o da simples adição ao literal. É geralmente tratada como uma figura de retórica. Uma alegoria não precisa ser expressa na linguagem: pode dirigir-se aos olhos com frequência, encontra-se na pintura, escultura ou noutra forma de arte mimética. O significado etimológico da palavra é mais amplo do que o que ela carrega no uso comum. Embora semelhante a outras comparações retóricas, uma alegoria sustenta-se por mais tempo e de maneira mais completa sobre seus detalhes do que uma metáfora, e apela a imaginação da mesma forma que uma analogia apela à razão. A fábula ou parábola é uma alegoria curta com uma moral definida.

A alegoria tem sido uma forma favorita na literatura de praticamente todas as razões. As escrituras dos hebreus apresentam instâncias frequentes dela, uma das mais belas sendo a comparação da história de Israel ao crescimento de uma vinha no Salmo 80. Na tradição rabínica, leituras alegóricas tem sido aplicadas em todos os textos, uma tradição que foi herdada pelos cristãos, para os quais as semelhanças alegóricas são a base da exegese. Na literatura clássica duas das alegorias mais conhecidas são o mito da caverna na *República* de Platão (Livro VII) e a história do estômago e seus membros no discurso de Menenius Agrippa (Tito Lívio ii. 32); e várias ocorrem nas *Metamorfoses* de Ovídio.

Etimologicamente, o grego “allegoria” significa “dizer o outro”, “dizer alguma coisa diferente do sentido literal”. Alegoria é uma representação tal que é dita para dar a noção de outra, normalmente por meio de alguma dedução moral. De acordo com Othon Moacir Garcia, metonímia e sinédoque podem ser apresentadas como se fossem a mesma coisa. Há autores, no entanto, que classificam as duas figuras individualmente. A diferença consiste no fato de que, enquanto na metonímia há uma relação de correspondência dos objetos, a sinédoque visa a substituição de um termo por outro, havendo ampliação ou redução do sentido usual da palavra numa relação quantitativa.

O Prof. Sílvio Edmundo Elia (*Dicionário Gramatical*, Rio. Editora Globo, 1962) define alegoria como “figura de estilo que consiste numa comparação entre duas ordens de fatos, de modo que aquilo que convém propriamente a uma das ordens, se aplica simbóli-

ca e paralelamente à outra. Resumindo, a alegoria é uma acumulação de metáforas referindo-se ao mesmo objeto; é uma figura que consiste em expressar uma situação global por meio de outra que evoque e intensifique o seu significado. Na alegoria, todas as palavras estão transladadas para um plano que não lhes é comum e oferecem dois sentidos completos e perfeitos – um referencial e outro metafórico.

As alegorias no romance

Do ponto de vista social, *Vidas Secas* tornou-se uma obra antiquada? Mais de meio século após seu lançamento, era de esperar que sim, pois, como sutilmente propõe o verso de Mário de Andrade, “o progresso também é uma fatalidade”. Contudo, pode-se observar que a realidade brasileira tem conseguido suplantar a ficção, pois ainda hoje, 40% da população nordestina se encontra na zona rural, sofrendo os efeitos da seca.

Os 13 capítulos acompanham o passo do retirante nordestino nos três movimentos: retirada, a permanência na fazenda, retirada. A problemática humana – fome, miséria, necessidade de fuga, a tensão entre o “eu” do escritor e a sociedade que o formou, as condições climáticas e a opressão social – interferindo na existência de famílias pobres nordestinas é quando as alegorias, com mestria, no romance, foram se formando conforme segue:

Fabiano: é o protótipo do vaqueiro nordestino; ligado ao meio rural, violentado por instituições sociais urbanas (soldado amarelo, o fazendeiro). Compara-se a um animal, inferior por não dominar a própria linguagem. Sonha em ver os filhos dominando a linguagem. Tem grandes dificuldades linguísticas, porém é consciente delas. Seu vocabulário é mínimo, reduzindo-se, às vezes, a sons guturais. A fragilidade de linguagem impede a possibilidade de divulgar a injustiça que sofrera e ele lamenta viver como um bicho, sem ter frequentado a escola.

Sinhá Vitória: é a própria “mãe-coragem”, versão nordestina. Tem um sonho – cama de lastro de couro – mais esperta que Fabiano. Reclama dos afazeres domésticos, é impaciente com os filhos.

Os meninos: são os típicos filhos de família rural nordestina; despersonalizados. Os pais desejam os filhos na escola para romper com a fome, a sede e o desemprego. O mais novo vê o pai como um modelo a seguir; o mais velho, curioso deseja saber o significado da palavra “inferno”. Ao serem excluídos da posse de objetos, os meninos são também excluídos da posse das palavras que os representam. Esta maior pobreza, a falta de linguagem, por limitar as crianças a um mundo sem ultrapassagem pela imaginação.

Baleia: a cachorra não é humanizada, como é popularmente divulgado. Um membro da família, morta por Fabiano com um tiro (hidrofobia). Fiel, enquanto Fabiano animaliza-se e acredita ser bicho em face das condições de vida de um típico retirante. Note que a cachorrinha possui nome e os meninos não. O nome Baleia é uma espécie de alusão à morte da cachorra, pois Graciliano pretendia a morte dela desde o começo: uma baleia no sertão morreria. A grande mestria do autor foi colocar um cão agindo inteiramente como cão. Em meio aquela família bruta do sertão, o cão parece ser mais sensível. Por isso subvertem uma possível antropomorfização da cachorra.

Seu Tomás da Bolandeira: exemplo de sabedoria (linguagem culta). Fabiano procura imitar-lhe o vocabulário.

O soldado amarelo: representa, por extensão, o despotismo dos militares. Homem hostil. Ressentido e arrogante prende Fabiano de forma injusta e arbitrária. Símbolo de repressão e do autoritarismo pelo qual é comandado (ditadura de Vargas), porém não é forte sozinho; sem as ordens da ditadura, é fraco e acovarda-se diante de Fabiano.

O dono da fazenda: simboliza, genericamente, o mandonismo dos proprietários rurais. Símbolo do poder econômico opressor.

O fiscal da prefeitura: figura como símbolo daqueles funcionários que costumam prevalecer-se do cargo para afirmação pessoal. Representa as instituições sociais em seus estágios menores.

Parte II: A objetivação verbal

O próprio título da obra, se analisando corretamente, nos dará pistas importantes da mensagem que Graciliano quer passar: “vidas”

se opõe a “secas” pois a primeira tem sentido de abundância, enquanto, a segunda, de vazio, de falta, configurando um paradoxo (ou “oxímoro”, oposição de ideias resultando em uma construção de sentido ilógico). Além disso, denotativamente, o adjetivo “secas” se refere a “vidas”, e dessa forma, teria o sentido que a família sofre com a seca. Por outro lado, conotativamente, pode-se relacionar aquele adjetivo a uma vida privada, miserável.

Ao contrário dos romances anteriores, é uma narrativa em terceira pessoa, com o discurso indireto livre predominante. O que caracteriza esta refinada técnica é a ambiguidade resultante da fusão entre o discurso do narrador e as falas ou pensamentos da personagem. Gramaticalmente, o discurso parece ser do narrador onisciente; do ponto de vista do conteúdo, é das personagens. Ambos se incorporam à matéria narrada. Ex: “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!” Nota-se que o verbo vem conjugado no imperfeito e em terceira pessoa “era”, acompanhado do pronome “dele”, também, em terceira pessoa, não se podendo precisar com exatidão se o pensamento é do personagem ou do narrador.

Entretanto, a escolha das palavras (“no toco”, “de mão beijada”) remete ao vocabulário do personagem, à sua visão de mundo. Acrescente-se ainda o tom exclamativo do enunciado, que também pode ser considerado como um eco da sensibilidade de Fabiano. Em *Vidas Secas* a reificação (transformação do ser humano em coisa, num processo de embrutecimento resultante das pressões naturais, sociais e econômicas a que é submetido) manifesta-se, sobretudo no plano da linguagem: as personagens pouco falam, porque têm dificuldade de organizar o pensamento. O entrave mental resulta de um sistema social que as entorpece, impedindo que desenvolvam uma reflexão mais ampla e consciente sobre si mesmas e sobre o mundo em que (sobre)vivem. Pode-se dizer que isso produz uma espécie de evaporação da linguagem.

Na verdade, *Vidas Secas* se enquadra entre os romances de tensão crítica (como classifica Lucien Goldmann), quando seu enredo se estrutura por meio de uma forte oposição entre as personagens e a geografia socioeconômica em que vivem.

O que é na verdade objetivação verbal em *Vidas Secas*?

Quando se diz o máximo através do mínimo. Usam-se frases curtas e nominais e orações justapostas; usam-se conectivos e sinais de pontuação para interromper o fluxo da narrativa e demonstrar a descontinuidade existencial dos retirantes. Na obra praticamente não existe diálogos, com a presença absoluta do monólogo interior. As personagens se comunicam por meio de exclamações guturais, onomatopeias, resmungos e gestos. Há economia vocabular, preferência dada aos nomes das coisas e da sintaxe clássica.

Graciliano Ramos foi um escritor extremamente cuidadoso, quanto à forma de seus livros. Reescrevia seus livros sem cessar, procurando tirar deles tudo aquilo que considerasse excesso. De estilo enxuto, então, sempre foi considerado como exemplo de elegância e de elaboração. É comum em suas obras o privilégio do substantivo em relação ao adjetivo. Sua obra, apesar de centrar-se em determinada região, transcende o pitoresco e o descritivo dos regionalistas típicos da geração de 1930. Analisa profundamente a relação do homem com o meio, explorando também o lado psicológico e o linguístico dessa relação.

Independente das limitações regionais, faz uma análise profunda da condição humana. Desse modo torna-se universal.

Na opinião de Antônio Cândido sobre o enredo de *Vidas Secas*: “Este encontro do fim com o começo [...] forma um anel de ferro, em cujo círculo sem saída se fecha a vida esmagada da pobre família de retirantes-agregados-retirantes, mostrando que a poderosa visão global de Graciliano Ramos neste livro não depende [...] do fato de ele ter feito romance regionalista ou romance proletário. Mas do fato de ter sabido criar em todos os níveis, desde o pormenor do discurso até o desenho geral da composição, os modos literários de mostrar a visão dramática de um mundo opressivo”.

CONCLUSÃO

A relação entre as *alegorias* (na representatividade das personagens) e a *objetivação verbal* (frases nominais curtas, uso comedido do vocabulário etc.) em *Vidas Secas* leva-nos a compreender melhor

a definição de discurso (efeito de sentido entre locutores). O mutismo introspectivo das personagens se manifesta, no romance, em demasia. Deveria haver um diálogo, mas o que há é uma troca brutal de informações por gestos, e não por palavras. Por exemplo: o menino, em vez de explicar ao pai que não consegue mais caminhar, senta-se no chão e põe-se a chorar. O pai, por seu turno, em vez de pedir esclarecimentos, põe-se a xingá-lo e a espancá-lo. Sem demora, vendo que sua postura não causou efeito no filho, começa a falar consigo mesmo, esbravejando contra a paisagem. Esse tipo de diálogo entre-mostra a dificuldade de comunicação reinante no grupo de retirantes, protótipo das famílias pobres do Nordeste.

Nesse sentido, o mutismo marcante na obra constitui um dos aspectos mais importantes da literatura de Graciliano, preocupada em analisar a preponderância opressiva e limitadora da geografia e da organização social nordestina no ser humano. Nota-se no texto o uso de palavras próprias da linguagem local. Ao optar por períodos curtos e coordenados, o narrador, de certa forma, procura imitar o rudimentarismo psicológico de suas personagens. Fazendo-se partícipe o livro ao filme o inspirado Egberto Gismonti criou *Vidas Secas* (álbum Casa das Andorinhas, Carmo, Rio de Janeiro, 1992). O arranjo, do próprio compositor, restabelece o rangido das rodas de um carro de boi, que assinalou a apresentação e as primeiras sequências do filme *Vidas Secas*. A lentidão do ritmo é simétrica ao tratamento enfadonho da ação que Graciliano imprimiu ao seu texto seco, para sugerir o quanto é vacilante e despossuída, em seu infortúnio, a rota dos retirantes tangidos pela seca. Enfim a interpretação é um primoroso observatório para se trabalhar a relação historicamente determinada do sujeito com os sentidos, em um seguimento em que intervém o imaginário e que se desenvolve em determinadas situações sociais. Com esse pequeno trabalho, uma nova semente investigativa é lançada ao leitor, para que ele tenha sugestões para refletir sobre a questão da formação dos sentidos, sobre alguns aspectos relevantes da nossa história. Outras abordagens verificadas no romance não são menos importantes e ficam à espera de um desenvolvimento mais extenso.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1990.
- CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- GARBUGLIO, José Carlos; BOSI, Alfredo; FACIOLI, Valentim. *Graciliano Ramos*: antologia e estudos. São Paulo: Ática, 1987.
- GOLDMAN, Lucien. *A sociologia do romance*. Tradução de Álvaro Cabral. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- KOCH, Ingedore G. Villaça. *A inter-ação pela linguagem*. São Paulo: Contexto, 1995.
- ORLANDI, Eni L. Puccinelli. *Interpretação*: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. Petrópolis: Vozes, 1996.
- POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1974.
- PRESTES, Anita Leocádia. *Luis Carlos Prestes e a Aliança Nacional Libertadora*: os caminhos da luta antifacista no Brasil (1934/35). Petrópolis: Vozes, 1997.
- RAMOS, Graciliano. *Angústia*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1995.
- . *Memórias do Cárcere*. 29ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1994, 2 vol.
- . *São Bernardo*. 40ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1983.
- . *Vidas Secas*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2008.
- RAMOS, Ricardo. *Graciliano*: retrato fragmentado. São Paulo: Siciliano, 1992.
- TARALLO, Fernando. *A pesquisa sociolinguística*. São Paulo: Ática, 1985.