

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

DANIELA POLIZEL PEREZ

**O SILÊNCIO EM *VIDAS SECAS* REVISITADO PELO
OLHAR DE NELSON PEREIRA DOS SANTOS**

**CAMPINAS
2020**

DANIELA POLIZEL PEREZ

**O SILÊNCIO EM *VIDAS SECAS* REVISITADO PELO OLHAR DE
NELSON PEREIRA DOS SANTOS**

Monografia apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior.

**CAMPINAS
2020**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Leandro dos Santos Nascimento - CRB 8/8343

P415s Perez, Daniela Polizel, 1993-
O silêncio em *Vidas secas* revisitado pelo olhar de Nelson Pereira dos Santos / Daniela Polizel Perez. – Campinas, SP : [s.n.], 2020.

Orientador: Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior.
Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Ramos, Graciliano, 1892-1953. *Vidas secas* - Crítica e interpretação. 2. Santos, Nelson Pereira dos, 1928-2018. 3. Silêncio. 4. Literatura brasileira. I. Sterzi, Eduardo, 1973-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações adicionais, complementares

Título em outro idioma: The silence in *Vidas secas* revisited by the Nelson Pereira dos Santos' eyes

Palavras-chave em inglês:

Ramos, Graciliano, 1892-1953. *Vidas secas* - Criticism and interpretation

Santos, Nelson Pereira dos, 1928-2018

Silence

Brazilian literature

Titulação: Bacharel

Banca examinadora:

Jhenifer Thaís da Silva

Juliana Morais Belo

Data de entrega do trabalho definitivo: 19-08-2020

A B(a)leia, a gata que hoje é saudade.

AGRADECIMENTOS

Depois de quase quatro anos da primeira monografia, continuo agradecendo, ainda que simbolicamente, ao escritor que possibilitou este estudo. Por um longo tempo, considerei ter esgotado meu vínculo com ele, pois não tinha a intenção de retomá-lo em outros projetos. Neste trabalho de conclusão de curso, no entanto, compreendi que era preciso voltar, ou melhor, mais do que isso, que sempre vai ser necessário rever sua obra. Pude relembrar-me da época em que tive contato com *Vidas secas*, no ensino médio, e de como esse livro me tirou o pouco sossego que ainda me restava das reflexões amadoras nas quais me arriscava – e até hoje arrisco – sobre o ser humano e suas questões. Sem dúvida, seus escritos me permitem encarar indagações humanas, as quais me proporcionam amadurecimento.

Nesta atualização das pesquisas de 2016, reconheço também a importância do cineasta Nelson Pereira dos Santos pela sensibilidade ao direcionar a obra literária do escritor alagoano para a sétima arte. Sua dedicação nessa adaptação para o cinema, de certo, ampliou o alcance do romance, tão necessário desde seu contexto de produção até hoje.

Agradeço também àqueles com quem, nos últimos anos, compartilhei momentos que me possibilitaram diferentes aprendizagens. Como acredito que levamos conosco da vida apenas as reminiscências das experiências vividas, o meu muito obrigada aos que participam das minhas.

*“O filme quis dizer: ‘Eu sou o samba’
A voz do morro rasgou a tela do cinema
E começaram a se configurar
Visões das coisas grandes e pequenas
Que nos formaram e estão a nos formar
Todas e muitas: Deus e o Diabo
Vidas Secas, Os Fuzis
Os Cafajestes, O Padre e a Moça, A Grande Feira,
O Desafio
Outras conversas, outras conversas
Sobre os jeitos do Brasil
Outras conversas sobre os jeitos do Brasil (...).”*

Caetano Veloso e Gilberto Gil, *Cinema Novo* (1993).

RESUMO

Apesar de ser vinculado aos romances regionalistas de 30, *Vidas secas* extrapola qualquer definição que o classifique como romance social. O proselitismo, inclusive, adotado por escritores na época, foi criticado pelo autor. Em face da voz que se dá à família de retirantes, seres historicamente silenciados, analisa-se de que modo o silêncio eloquente, evidente na obra, é capaz de se manifestar como resistência. Realiza-se, assim, uma aproximação entre Graciliano Ramos e Dostoiévski, bem como entre a construção do silêncio em *Vidas secas* e as primeiras memórias relacionadas à linguagem do autor presentes em *Infância*. Além de considerar as marcas literárias do texto, as quais não se limitam ao estilo conciso do escritor alagoano, ao laconismo dos personagens e ao ambiente austero do sertão nordestino, o estudo do texto também é apoiado pela interpretação do silêncio feita por Nelson Pereira dos Santos, cineasta que adaptou o romance para o cinema. É a partir do silenciar eloquente da obra que se expressa o fazer literatura de Graciliano Ramos.

Palavras-chave: Graciliano Ramos; *Vidas secas*; silêncio; literatura brasileira; Nelson Pereira dos Santos; cinema.

ABSTRACT

Despite being a regional novel from the 30's, which were usually classified as social novels, *Vidas Secas* also extrapolates into further subjects. The proselytism itself for instance, employed by several writers of that period, was heavily criticized by the author. In face of the voice given to the family of migrants, beings historically silenced, an analysis shows how the eloquent silence evident in *Vidas Secas* is manifested as a resistance. That way, it is possible to near Graciliano Ramos to Dostoyevsky, as well as the construction of silence in *Vidas Secas* to his first memories related to the language described by the author in *Infância*. Besides considering the literary marks of the text, which are not limited to the concise style of the writer, the laconism of the character and the harsh environment of the Northeastern hinterlands, the analysis of the text is also supported by the interpretation of silence done by Nelson Pereira dos Santos in his cinematographic adaptation of the novel. It is from the eloquent silencing depicted on his work that the style of literature creation of Graciliano Ramos is conveyed.

Keywords: Graciliano Ramos; *Vidas Secas*; Silence; Brazilian Literature; Nelson Pereira dos Santos; cinema.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	1
2. DIÁLOGOS SILENCIOSOS	5
3. “NA ESCURIDÃO PERCEBI O VALOR ENORME DAS PALAVRAS”	20
3.1. Memórias nubladas.....	24
3.2. Primeiro contato com a justiça	28
3.3. Bezerra-encourado, um intruso	32
3.4. Libertação na prosa difícil do romance	34
4. SILÊNCIO COMO RESISTÊNCIA	35
4.1. Graciliano, nem modernista de 22 nem romancista de 30.....	35
4.2. Onde está o silêncio? (Ou onde ele não está?)	39
4.3. O sensível e tênue elo entre arte e política	54
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	59
6. BIBLIOGRAFIA E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	61

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho revisita a monografia “O silêncio eloquente em *Vidas secas*”, defendida em 2016 também no Instituto de Estudos da Linguagem, cujo objetivo foi analisar a eloquência do silêncio no romance de Graciliano Ramos. Nesta atualização, além de evidenciar a possível combinação entre as ideias de silêncio e de eloquência, acrescenta-se à análise do silêncio presente nessa obra literária o olhar de Nelson Pereira dos Santos, cineasta brasileiro que levou *Vidas secas* ao cinema.

A princípio, apresentam-se, em seus sentidos denotativos, os termos silêncio e eloquente, os quais estabelecem uma eventual oposição conforme se verifica no *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (HOUAISS, 2009). Uma das definições de silêncio é: “privação, voluntária ou não, de falar, de publicar, de escrever, de pronunciar qualquer palavra ou som, de manifestar os próprios pensamentos” (p. 1743); enquanto eloquente é definido como aquilo “que revela expressividade, persuasivo, convincente” (p. 730). De fato, ao contrapor suas descrições, no sentido literal, não se complementaríamos; apesar disso, a fusão entre esses vocábulos, no romance de Graciliano Ramos, vai além do valor referencial que lhes é atribuído e busca ressaltar as singularidades da obra para que, em seu embate, possam significar.

Afirmar que há um silêncio que reverbera em *Vidas secas* não parece ser o ponto conflituoso dessa associação, já que o silenciamento humano é fundamentado em inúmeros aspectos da obra, como, de maneira simplificada, no fato do narrador ser em terceira pessoa, característica inédita quando se compara *Vidas secas* (1938), seu quarto romance, com os três anteriores – *Caetés* (1933), *São Bernardo* (1934) e *Angústia* (1936) –, narrados em primeira pessoa: “(...) os três primeiros romances foram narrados na primeira pessoa, de um ponto de vista individual, enquanto *Vidas secas* está na terceira pessoa, dominando o pronome da objetividade” (CARPEAUX, 2001, p. 150). Outro ponto que evidencia tal característica são os personagens cujos pensamentos e sentimentos são pouco verbalizados, o que influencia na comunicação entre eles ser por grunhidos e palavras monossilábicas:

Sinha Vitória tinha amanhecido nos seus azeites. Fora de propósito, dissera ao marido umas inconveniências a respeito da cama de varas. Fabiano, que não esperava semelhante desatino, apenas grunhira: – “Hum! hum!” E amunhecara, porque realmente mulher é bicho difícil de entender, deitara-se na rede e pegara no sono. Sinha Vitória andara para cima e para baixo, procurando em que

desabafar. Como achasse tudo em ordem, queixara-se da vida. E agora vingava-se em Baleia, dando-lhe um pontapé. (RAMOS, 2011, p. 40)

A aparente incoerência, que, na verdade, trata-se da complexidade da proposição, ocorre ao se adjetivar silêncio com eloquente. Pode-se, em um primeiro momento, associar eloquente, nesse contexto, à denominação de profundidade e impacto, qualidades que, inegavelmente, estão presentes na obra de Graciliano Ramos. Ainda assim, dar como resolvido tal paradoxo a partir da lógica anterior seria simplificar e aniquilar qualquer possibilidade de refletir o humano, capacidade que *Vidas secas* apresenta com maestria. Dênis de Moraes, em sua biografia sobre o autor, *O velho Graça*, destacou as tensões e os contrastes com que se depara aquele que lê Graciliano:

Porque o escritor que o habitou desde os primeiros sonetos, esboçados em pleno Agreste alagoano, não foi somente um criador: foi também uma história humana. Uma história de projeções e influências, de paradoxos e contrastes, mas sobretudo de coerência na busca incessante do que é essencial à vida. (MORAES, 2012, p. 18)

Mais procedente, portanto, é minuciar a obra para investigar em quais aspectos se fundamentam a expressividade e o poder de convencimento que carrega a definição de eloquente aqui exposta, que, por sua vez, qualifica o silêncio presente no romance. Além disso, seria um equívoco restringir o silêncio como proveniente apenas dos personagens, sobrecarregando-os e ignorando os demais pontos essenciais de onde ele também se origina. Em vista disso, seria novamente reduzir a obra e também o silêncio, que necessita expandir-se para além das fronteiras onde se tende a colocá-lo, entre as limitações linguístico-sociais dos personagens. A obra do escritor alagoano, no entanto, transcende os limites impostos por uma análise que se prende em seus aspectos mais aparentes:

Um dos grandes valores da literatura estaria então no fato de que, ao mesmo tempo em que emerge na e a partir da linguagem, aponta para algo que a transcende, transformando o mundo no instante em que lhe revela outras possibilidades de ser. (AYUB, 2014, p. 12)

As particularidades mobilizadas ao expor uma situação humana tão intrincada são sutis e merecem ser estudadas de maneira a contemplar toda sua extensão, que não deixa de abarcar paradoxos. Pelo contrário, abraça-os de maneira a tornar ainda mais desconcertante devido às verdades que se tem à frente:

De uma maneira enigmática, a familiaridade com a qual a obra de arte nos toca é ao mesmo tempo abalo e derrocada do habitual. Não é apenas o “É isso que tu és!” que

ela descobre em um espanto alegre e terrível – ela também nos diz: “Tu precisas mudar a tua vida.” (GADAMER, 2010, p. 9 *apud* AYUB, 2014, p. 4)

É a partir do embate constante entre obra, autor, quadro histórico-social ao qual se insere e, por fim, leitor que se produz este trabalho. O fio que entrelaça os elementos citados anteriormente no jogo da interpretação é a concepção da linguagem em *Vidas secas*. Esse conceber, porém, foge dos aspectos formais da língua, como seu sistema fonológico ou sua estrutura sintática. Utiliza-se, na verdade, da maneira de “fazer linguagem” de Graciliano para conhecer os sujeitos que ela mesma revela, assim como suas tentativas de existir, as posições que eles (des)ocupam, as condições as quais são submetidos, aquilo que têm a expressar e ao que resistem. Encontra-se, pois, a maneira de resistir, de obter-se posição de sujeito, ou seja, fazer-se existência: o silêncio, que não se trata do que sobra da linguagem:

Acredito que o mais importante é compreender que: 1. Há um modo de estar em silêncio que corresponde a um modo de estar no sentido e, de certa maneira, as próprias palavras transpiram silêncio. Há silêncio nas palavras; 2. O estudo do silenciamento (que já não é silêncio mas “pôr em silêncio”) nos mostra que há um processo de produção de sentidos silenciados que nos faz entender uma dimensão do não-dito absolutamente distinta da que se tem estudado sob a rubrica do “implícito”. Vale lembrar que a significação implícita, segundo O. Ducrot (1972), “aparece – e algumas vezes se dá – como sobreposta a uma outra significação” (...) o sentido do silêncio não é algo juntado, sobreposto pela intenção do locutor: há um sentido no silêncio. O silêncio foi relegado a uma posição secundária como excrecência, como o “resto” da linguagem. (ORLANDI, 2007, p. 11-12)

Lê-se o silêncio, portanto, como um fator essencial como condição do significar, como aponta Orlandi em *As formas do silêncio* (2007). Assim, vê-lo como parte fundamental da linguagem é também perceber que a relação do homem com o mundo à sua volta é construída também pela mediação daquilo que não se fala:

A linguagem não é somente um dentre muitos dotes atribuídos ao homem que está no mundo, mas serve de base absoluta para que os homens tenham *mundo*, nela se representa *mundo*. Para o homem o mundo está aí como mundo numa forma como não está para qualquer outro ser vivo que esteja no mundo. Mas esse estar-aí do mundo é constituído pela linguagem. (GADAMER, 2005, p.571)

Logo, propõe-se uma apreciação de *Vidas secas* que leve em consideração o não-dito da obra – o que se encontra nas entrelinhas do escrito, o silêncio, o qual, além de impactar, permite abrir-se os olhos. O atravessamento de todo o itinerário árido que se segue é instigado pela busca do que está por trás do exímio processo de construção dessa eloquência silenciosa:

Compreender é compreender-se. Na verdade, o mais correto seria pensar num processo dinâmico de mútua contaminação; um jogo em que nunca estamos onde partimos, posto que, a cada pergunta e resposta lançada, um novo leque de sentidos se encontra aberto e reconfigurado pelo surgimento de um sempre novo horizonte em constante transformação. (AYUB, 2014, p. 4)

Para compreender sua significação mais tênue, será preciso atentar-se ao silêncio que ultrapassa a obra, que será base para as duas próximas partes deste estudo. Consideram-se possíveis diálogos entre Graciliano Ramos e Dostoiévski e as primeiras vivências do escritor alagoano, as quais interferiram na maneira como ele significou o mundo através da escrita, elementos relevantes no estudo do romance. Já no quarto capítulo *Silêncio como resistência*, após a exposição da veemência desse silêncio, que envolve e transborda sua escritura, explora-se as marcas literárias do texto. Tal análise contempla também os (des)encontros da obra literária com sua adaptação para o cinema dirigida por Nelson Pereira dos Santos, o qual explorou elementos neorrealistas em seus primeiros trabalhos. Dessa forma, em uma linguagem tanto cinematográfica quanto poética, a leitura do cineasta corrobora a compreensão do silêncio em *Vidas secas*.

2. DIÁLOGOS SILENCIOSOS

Evaristo de Moraes Filho aponta Fiódor Dostoiévski como o precursor da arte moderna e do século XX:

Não há por onde fugir, Dostoiewski foi um precursor genial de todo esse movimento literário contemporâneo. [...] a par do intrincamento subjetivo e mórbido das suas personagens, pode-se a qualquer momento identificar o ambiente, a sociedade, a época. Dostoiewski é o exemplo típico do realista dos dois lados: interpreta, com igual maestria e genialidade, a alma humana e a sociedade, não tira o indivíduo de seu tempo e de seu ambiente, não separa a cabeça que pensa dos pés que andam pelo chão. (MORAIS FILHO, 1939 *apud* GOMIDE, 2018, p. 270)

Para Moraes Filho, conforme acrescenta Gomide, essa característica de “realista dos dois lados” teria como representante na prosa de ficção brasileira Graciliano Ramos, o qual se incomodava diante das tentativas, por parte de críticos, de aproximar sua obra à do escritor russo. Ele, inclusive, expressou essa irritação em uma carta a Antonio Candido na ocasião em que agradeceu pelos artigos os quais o crítico literário redigiu sobre seus romances. Ao comentar a recepção de *Angústia*, garantiu:

Sempre achei absurdos os elogios concedidos a este livro, e alguns, verdadeiros disparates, me exasperaram, pois nunca tive semelhança com Dostoiewski nem com outros gigantes. O que sou é uma espécie de Fabiano, e seria Fabiano completo se a seca houvesse destruído a minha gente, como V. muito bem reconhece. (RAMOS *apud* CANDIDO, 2006, p. 10)

Tal posicionamento não difere do menosprezo que Graciliano Ramos costumava manifestar pelos seus livros, uma vez que “preferia diminuir-se a reconhecer publicamente o talento”, (MORAES, 2012, p. 102). Mais de uma vez ele manifestou insatisfação com suas obras – não apenas com a de 1936 –, pois era comum que Graciliano não só expressasse intenção de rever seus textos – em suas palavras, não para torná-los melhores, mas menos ruins –, como também fizesse correções minuciosas entre edições de obras já publicadas. No entanto, o escritor não fez a revisão final antes da publicação de seu terceiro romance *Angústia*, uma vez que sua prisão ocorreu antes que isso fosse possível: “Ao ser preso em 3 de março, Graciliano havia finalizado o livro, mas não o despachara para o Rio, pois faltava conferir a cópia datilografada com os manuscritos.” (Ibid., p. 139). Dessa forma, o título do livro, em alguma medida, condiz com o estado de espírito do escritor por não ser capaz de colocar em prática, naquele momento, seu rigor com a linguagem.

Apesar da autocrítica austera, o escritor alagoano não conseguiu esconder o deleite ao comentar, em carta à esposa Heloísa, a comparação a Dostoiévski pelo fato de ambos empreenderem “um mergulho nas profundezas mais escuras da alma humana” segundo artigos publicados em Minas Gerais e no Pará, como no jornal *O paraense*, o qual, nas palavras do autor, “ataca a minha linguagem, que acha obscena, mas diz que eu serei o Dostoiévski dos Trópicos. Uma espécie de Dostoiévski cambembe, está ouvindo?” (Ibid., p. 104).

O confronto entre o escritor alagoano e o russo, ainda que desagrade o primeiro, é recorrente e motiva a produção de diversos estudos comparativos, por exemplo, entre *Angústia* e *Crime e Castigo* pelo paralelo estabelecido entre Luís da Silva e Raskólnikov, personagens que expõem a inviabilidade de se explicar logicamente a “razão humana”:

Ao afirmar que a morte de Julião Tavares era algo que deveria necessariamente acontecer, Luís da Silva reproduz a mesma convicção de Raskólnikov, quando este assassina a velha usurária com o aparente objetivo de roubá-la. (...) Tanto para Luís da Silva quanto para Raskólnikov a morte de pessoas como Julião Tavares ou a velha usurária não afetaria negativamente a humanidade e, pelo contrário, poderia mesmo ser vista como um benefício para esta. (LUCAS, 2019, p. 78-9)

Esse posicionamento confiante, no entanto, não se sustenta até o final de ambos os romances, visto que tanto o personagem russo quanto o brasileiro se encontram à beira da loucura pelos assassinatos que cometeram.

Outra comparação estabelecida é entre *Angústia* e *Memórias do subsolo* pela incoerência discursiva como traço do caráter ambíguo dos narradores Luís da Silva e do “homem do subsolo”, que, respectivamente, ao mesmo tempo em que sentem repulsa, cobiçam o casamento com Marina e o jantar com os “amigos” o qual não fora convidado. Lucas (2019) afirma que esses dois elementos não só simbolizam o desejo de superação de suas vidas mesquinhas, mas também a impossibilidade de ascensão dos protagonistas, visto que ambos fracassam na busca de serem aceitos pelo outro.

Vejam: tanto *Memórias do subsolo* quanto *Angústia* são narradas em primeira pessoa por narradores-personagens misantropos que exteriorizam, através de suas reflexões, uma filosofia que põe em xeque o “estar no mundo” do homem e a sociedade hipócrita em que este é obrigado a (sobre)viver; ambas apresentam, enfim, sujeitos nos quais enxergamos a contradição como uma das características mais marcantes do ser humano. Não obstante critiquem de maneira ácida e sem meias palavras o cinismo do meio em que estão inseridos, “o homem do subsolo” e Luís da Silva fazem parte do “jogo social” e necessitam de algo que lhes possa afirmar dentro deste, isto é, a aceitação do outro. Entretanto, ser aceito não é algo simples para as duas personagens, já que ambas não sofrem somente com a pobreza

intelectual daqueles que as cercam, mas também com a pobreza material que as impede de ascender socialmente. (LUCAS, 2014, p. 167)

Quanto à escolha frequente de *Angústia* dentre os quatro romances de Graciliano Ramos nesses estudos comparativos é explicada por ser sua obra mais representativa do caráter “universalista” – ainda que *Caetés* (1933), *São Bernardo* (1934) e *Vida secas* (1938), tendo o Nordeste brasileiro como *locus* narrativo em evidência, para Coutinho (1978, p. 73 *apud* LUCAS, 2014, p. 164), diante do regionalismo do autor, “...interessa apenas o que é comum a toda a sociedade brasileira, o que é ‘universal’”.

Narrativa de notável trato existencialista, em *Angústia* a pobreza da capital alagoana das primeiras décadas do século XX dá lugar à miséria intelectual da medíocre vida de um burocrata (...). Nesse sentido, não seria absurdo imaginar que as angústias de Luís da Silva poderiam ser narradas dentro de outros cenários sem que houvesse perda significativa para a história. Nesse romance, importam muito mais as reflexões sobre a existência feitas pelo narrador, fato que secundariza o próprio enredo da obra - basicamente um homem que tem a noiva “roubada” por um sujeito com maior poder aquisitivo e decide matá-lo para se vingar. (LUCAS, 2014, p. 165)

Assim, enquanto o senso comum confia a Dostoiévski um *status* mais universal e a Graciliano, regionalista, ambos se utilizam daqueles indivíduos com os quais estavam mais habituados – sejam russos, sejam nordestinos –, uma vez que não se trata necessariamente da origem das personagens, pois “quando se pensa em essência humana, tanto faz ser nordestino ou russo, isto é, independente da origem do indivíduo, os conflitos existenciais são sempre os mesmos, pois fraquezas e virtudes são características intrínsecas do ser humano” (ARTEAGA, 2005, p. 83).

Além disso, Gomide enfatiza que foram os romances de Graciliano, sobretudo *Angústia*, que mais aproximaram os romances de 30 do que ele chama de “ponto dostoiévskiano ideal”:

Segundo um crítico, Graciliano havia saltado de “Eça de Queiroz (*Caetés* e *S. Bernardo*) para Dostoiévsky (*Angústia*). Foi um grande passo. O passo que ele estava precisando dar”. Um passo perigoso, que poderia condenar um escritor. “Isto porque Dostoiévsky nem sempre é compreendido. Ou melhor, é mal compreendido. Principalmente pelo ‘literato’, o camarada que se fecha num quarto cheio de livros e se esquece de viver” (GOMIDE, 2018, p. 303-4).

De fato, conforme será aprofundado a seguir, ambos os escritores não coincidem com a imagem idealizada do escritor, assim como são mal compreendidos, visto que, por um lado, foram criminalizados pelos respectivos governos de seus países e, por outro, criticados

pelos seus contemporâneos por não considerarem que tanto Dostoiévski quanto Graciliano se posicionaram suficientemente diante dos acontecimentos históricos que presenciaram.

Não se pretende, no entanto, aprofundar a discussão em pauta na Literatura Comparada acerca da validade do conceito de influência ou da vantagem do de intertextualidade em relação ao primeiro. Conforme aponta Arteaga (2005) em uma investigação sobre essa problemática, a influência também não deve ser interpretada como imitação ou cópia, mas pode ser considerada anterior à intertextualidade, que, por sua vez, é mais aceita atualmente por permitir “igualdade” entre os textos. Sabe-se do receio de estabelecer falsas relações ao se confundir coincidência e influência, de diminuir aquele que seria o “influenciado” diante do “influenciador”, já que este é concebido como “original” e superior, criando-se, assim, uma dívida de um com o outro: “o real problema da influência é a questão da legitimidade que se quer garantir ao autor segundo, isto é, ao sucessor, que supostamente lhe seria negada” (Ibid., p. 24). Contudo, é possível observar também a partir da perspectiva de que obras contemporâneas podem atualizar uma leitura de textos do passado, não apenas esses últimos influenciarem em obras posteriores. Para Arteaga, o conceito de influência pode ser compreendido a partir da oportunidade de o legado do escritor “primeiro” ou “influenciador” continuar graças à aproximação daquele que seria o “influenciado”.

Com os estudos de Bakhtin, surge a teoria que fundamenta o “dialogismo” ao analisar a poética de Dostoiévski a partir da concepção de romance polifônico, o qual deve conceber o diálogo não como meio, mas como fim. Da multiplicidade de vozes de Bakhtin, alcança-se o “dialogismo de textos”, de Julia Kristeva, também chamado de intertextualidade, cuja busca é eliminar a noção de superioridade que algumas obras podem exercer sobre outras.

Para além das questões conceituais que podem estar envolvidas nessa análise, conforme aponta Moraes (2012), há registros que garantem que o escritor alagoano se aprofundou na leitura não só de Dostoiévski, mas também de Tolstoi, Górkki e Gógol. Esse contato com os escritores russos se deu por meio de traduções francesas pelo fato dele não dominar a língua dos escritos originais. Entretanto, é possível comprovar que o autor tinha planos de aprender russo, visto que, em carta a Heloísa quando preso, relatou: “Se tiver a sorte de me demorar aqui uns dois ou três meses, creio que aprenderei um pouco de russo para ler os romances de Dostoiévski.” (Ibid., p. 136). Ademais, seu filho Ricardo Ramos também relatou a admiração do pai pelo escritor russo: “Passava então a Dostoiévski, enormidade. Sem afirmações nem comparativos, mas com o maior fascínio, um encantamento onde as reticências poderiam ser realmente falta de palavras. Aqui não existia lucidez possível.”

(RAMOS, 1992, apud ARTEAGA, 2005, p. 58). Ainda como comprovação do contato de Graciliano com a literatura russa, Gomide realizou uma extensa pesquisa a respeito da circulação dos romances russos no Brasil durante a ditadura varguista: “A extensa bibliografia sobre a Era Vargas, especificamente sobre seu primeiro tempo, de 1930 a 1945, e mais ainda sobre o Estado Novo, afirma a centralidade simbólica da Rússia soviética na política e na cultura brasileira daquela quadra atribulada” (GOMIDE, 2018, p. 16).

A partir dos diferentes contextos histórico-sociais dos dois autores, identificam-se elementos que possibilitam uma aproximação, pois, ainda que haja distâncias geográfica e temporal entre eles, são notórias as semelhanças dentre inúmeras diferenças culturais que podem saltar aos olhos em uma primeira análise:

O Brasil de 1936, à primeira vista, não se parece muito com a Rússia de meados do século XIX. Havíamos deixado a monarquia havia décadas e adotado o regime republicano, que, em tese, deveria representar uma mudança profunda na organização política do país. Sob o comando de Getúlio Vargas, o Brasil estava muito distante de se tornar um país democrático, antes o contrário. (LUCAS, 2019, p. 68-9)

Os períodos em que Dostoiévski e Graciliano Ramos viveram abrangem fatos marcantes não só para a história mundial, mas também para Rússia e Brasil, eventos que influenciaram mudanças importantes de comportamento e relações humanas, economia e política, uma vez que é nítida a presença influenciadora em questões atuais pela intensidade com que afetaram a maneira de se ver as relações sociais, as condutas e os costumes. Seja Nicolau I, seja Getúlio Vargas, a figura do autoritarismo foi confrontada por ambos que “sempre estiveram atentos à história de seus respectivos países, isto é, à sociedade em formação em que viviam, a opressão à liberdade de pensar e de exprimir-se intelectualmente sempre foi um grande problema com o qual tiveram de lidar em suas carreiras” (Ibid., p. 69). Os acontecimentos políticos e sociais de suas épocas reverberaram em suas obras por meio de elementos que expõem a desigualdade social, a opressão, mas também a resistência, a qual resultou na prisão tanto do russo quanto do brasileiro pela aproximação com princípios comunistas.

O contato do autor russo com essas ideias se deu pelo contexto em que cresceu, em meio ao temor por parte do tsar Nicolau I de uma revolução, o qual respondia às revoltas camponesas com repressões, prisões e mortes: “De qualquer forma, uma geração completa de pensadores e escritores russos sofreu com este opressivo regime: Pusquine, Lermontov, Herzen, Belinsk, Turgenev, Bakunine e Dostoiévski, foram alguns dos mais proeminentes.”

(Kochan, 1962, p.167 *apud* ARTEAGA, 2005, p. 34). A prisão de Dostoiévski, inclusive, está relacionada à sua participação em reuniões organizadas pelo intelectual socialista Mikhail Petrashevski, onde o escritor se familiarizou com os ideais socialistas pré-marxistas a partir do convívio com outros escritores, estudantes, artistas e oficiais do exército. A acusação de conspirar contra o tsar desencadeou em pena de morte por fuzilamento, da qual foi perdoado momentos antes da execução; como alternativa, sua sentença foi substituída por trabalhos forçados na Sibéria que duraram quatro anos. A experiência de quase morte marcou tanto Dostoiévski que é possível encontrar em suas obras referências a esse período em que o autor foi aprisionado.

Mais adiante, com os acontecimentos da Grande Guerra, o modelo de civilização ocidental capitalista, entusiasmada com o progresso material e com os avanços da ciência, o desenvolvimento das artes e da educação, entra em colapso e, desde então, a sociedade sofreria alterações que não mais permitiriam que ela voltasse a ser a mesma, a começar pelas novas técnicas de confronto colocadas em prática. O Império Russo, aliado ao Reino Unido e à França durante a Primeira Guerra Mundial, sofreu alterações muito importantes que viriam a influenciar consideravelmente toda a história. A combinação entre o regime absolutista, as condições de extrema pobreza acentuadas pela participação na guerra e as ideologias liberais e socialistas, com as quais a população russa começava a ter contato, desencadeou na Revolução Russa em 1917. A partir daí, observou-se o avanço de movimentos totalitários, que não se restringiram ao Leste Europeu ou apenas inspirados pelo socialismo. Apesar desse acontecimento não se situar entre as décadas de 1930 e 1940, nele já se percebem influências expressivas no período em que Getúlio Vargas governou o Brasil.

Ainda em um período em que a concentração de poder estava em mãos de barões paulistas e também de pecuaristas mineiros, Graciliano Ramos foi eleito prefeito de Palmeira dos Índios, município do estado de Alagoas, em 1927. Após 27 meses no cargo, o alagoano o renunciou motivado pelo convite do governador Álvaro Paes para assumir a direção da Imprensa Oficial do Estado, o qual se deu por convencido da nomeação do até então prefeito ao ler o Relatório ao Governo do Estado de Alagoas referente à administração de 1929 produzido por Graciliano Ramos. Tanto o relatório de 1928 – o qual Moraes (2012) afirma ter estilo paraliterário com uma linguagem coloquial e envolvente, diferente do tom enfadonho de documentos oficiais do gênero – quanto o posterior, que mantinha o estilo e a ironia do primeiro, surpreenderam muitos, chegando a se tornarem destaques em jornais. Essas foram as primeiras de muitas atuações de Graciliano Ramos não só na política como também na literatura, as quais lhe renderiam duas prisões e quatro principais romances, escritos entre as

décadas de 1930 e 1940, que, segundo Hobsbawm, “constitui o ponto crítico da história do século XX e seu momento decisivo” (1998, p. 17).

Além da crise econômica mundial de 1929, o cenário brasileiro estava tomado por manifestações de insatisfação por parte tanto de diferentes grupos urbanos quanto das oligarquias dissidentes de outros estados que não São Paulo e Minas Gerais, que ansiavam por governar o país. Elementos não consoantes com as oligarquias rurais, como o crescimento do espaço urbano e a formação de uma classe operária, emergidos de um investimento mínimo em indústrias, principalmente na região Sudeste, possibilitaram que a insatisfação se transformasse em ação, a qual se configurou com a Revolução de 1930. A partir de então, o Brasil seria governado pelo político gaúcho Getúlio Vargas por 15 anos. Graciliano Ramos foi um dos que participaram da resistência ao novo governo em Palmeira dos Índios, o que resultou em sua prisão por 24 horas.

No início de 1933, o novo interventor de Maceió, capitão Afonso de Carvalho, também literato, convidou Graciliano para assumir a Instrução Pública do Estado, considerado um dos cargos mais complicados da administração. Sem possuir muitas perspectivas sobre o futuro, como já havia expressado em cartas à sua esposa, e passando por dificuldades financeiras, Graciliano não hesitou em aceitar o cargo. Muitos ainda haveriam de criticar duramente o escritor alagoano, assim como outros intelectuais que trabalharam em órgãos públicos durante o governo Vargas. O equívoco encontrado nas críticas está no pensamento de que os serviços prestados pelo escritor necessariamente tiveram como base a ideologia do governo; na verdade, Graciliano não deixou de preservar sua integridade moral e também não apoiou a propaganda do regime. Além disso, o autor, até mesmo ocupando cargos públicos, passou por dificuldades financeiras ao longo da vida, portanto, não poderia negá-los, dado que, apesar de ter sido reconhecido pelo seu excelente trabalho literário, pouco obteve de retribuição material em vida por isso. Carlos Drummond de Andrade, também criticado pelo cargo de chefe de gabinete do ministro Gustavo Capanema, sintetiza muito bem a discussão com a seguinte frase: “Nós trabalhamos *no* Estado Novo e não *para* o Estado Novo” (ANDRADE *apud* MORAES, 2012, p. 20).

Diante de medidas autoritárias do novo governo, surgiram radicalizações político-ideológicas no país: de um lado, a Ação Integralista Brasileira (AIB), de inspiração antiliberal liderada por Plínio Salgado, e, do outro, a Aliança Nacional Libertadora (ANL), com ideais socialistas e de clara oposição a Vargas. Não tardou para que o presidente decretasse o fechamento da ANL, após a divulgação de um manifesto contra o governo, o que fez com que Graciliano interrompesse os despachos da Instrução Pública, tamanha era sua perplexidade.

No entanto, ao contrário do que é o pensamento mais recorrente, o autor não tinha qualquer ligação direta com a ANL, ainda que convivesse com um grupo de literatos antifascistas e antigetulistas em que apenas três possuíam vínculo com o comunismo por meio do Partido Comunista do Brasil (PCB) – partido o qual Graciliano ingressaria apenas em 1945. O escritor alagoano, inclusive,

encarava a ANL com um misto de simpatia pela mobilização antifascista e profundas reservas quanto à sua prática política, como relataria em *Memórias do cárcere*: “A Aliança Nacional Libertadora surgia, tinha uma vida efêmera em comícios, vacilava e apagava-se. Estaria essa política direita? Assaltavam-me dúvidas. Muito pequeno-burguês se inflamara, julgando a vitória assegurada, depois recuara.” (...) Apontava deficiências no trabalho da ANL: “Organização precária. Agitação apenas, coisa superficial. Reuniões estorvadas pela polícia, folhas volantes, cartazes, inscrições em muros, pouco mais ou menos inúteis.” (MORAES, 2012, p. 112)

Rachel de Queiroz ainda afirmou que talvez Graciliano pudesse ser considerado mais anarquista do que socialista, e o marido da escritora Alberto Passos Guimarães relatou que “(...) suas ideias, em certos pontos, coincidiam com as nossas, mas ele não era comunista. Tinha opiniões próprias, independentes e bem elaboradas, mas não radicais ou revolucionárias” (Ibid., p. 113). O casal era próximo do escritor e conheceu bem seus posicionamentos, assim como toda sua situação complexa, já que, por exemplo, mesmo que Graciliano quisesse adentrar ao PCB, dificilmente seria aceito, pois o autor, na época, era diretor da Instrução Pública, subordinado de Osman Loureiro, conhecido pelos comunistas por uma administração reacionária e semi-integralista: “Mas, por um trágico paradoxo, nele o comunismo se alia, como bem viu Antonio Candido, ao desprezo pela humanidade (...)” (BASTIDE, 2001, p. 137).

Em 1935, a ANL, com o apoio da Internacional Comunista (IC), promoveu revoltas em Natal, Recife e Rio de Janeiro, as quais foram facilmente controladas pelo governo devido a fatores como a falta de adesão de outros estados e as divergências internas do próprio movimento, que ficou conhecido como Intentona Comunista. Mesmo que a tentativa de golpe pela esquerda tenha sido fracassada, Vargas utilizou-se desse acontecimento para justificar medidas que passaria a adotar para reprimir e controlar a população: reforçou a perseguição contra inimigos políticos; dissolveu o Legislativo; anulou a Constituição de 1934 e instaurou um governo com amplos poderes; em suma, o estado de sítio estava declarado.

O cenário político brasileiro era caótico, Graciliano, mesmo não participando da ANL nem da insurreição, aterrorizava-se diante do precipício que a sociedade beirava e estava

prestes a cair: o da ditadura. Os efeitos desse despotismo foram sentidos com maior intensidade por alguns, e Graciliano foi um dos que tiveram sua vida diretamente modificada. Já no começo de 1936, recebeu ligações anônimas na Instrução Pública com certas ameaças veladas que o autor reagia com frieza. Em seguida, foi destituído de sua função de diretor da Instrução Pública sem que houvesse explicações válidas. Ele tinha certeza de que se tratava de uma perseguição dos integralistas, que estavam cada vez mais influentes; logo seria alertado por duas pessoas de quem era próximo de que poderia ser preso. O cerco aos comunistas – ou quem suspeitavam ser – fechava-se cada vez mais, sendo Graciliano um dos alvos. Ciente disso, sua falta de perspectiva era tamanha que a ideia de ser preso não o atormentava, como expressou em *Memórias do cárcere*:

Naquele momento a ideia da prisão dava-me quase prazer: via ali um princípio de liberdade. (...) Na verdade suponho que me revelei covarde e egoísta: várias crianças exigiam sustento, a minha obrigação era permanecer junto a elas, arranjar-lhes por qualquer meio o indispensável. Desculpava-me afirmando que isto se havia tornado impossível. (RAMOS, 1982 *apud* MORAES, 2012, p. 120)

Outro motivo pelo qual Graciliano não se preocupava era porque acreditava que em breve o soltariam, afinal, não havia fatos concretos que fundamentassem sua prisão, pois ele não fora processado ou acusado publicamente por algum ato. Seu biógrafo Dênis de Moraes aponta possíveis causas que seriam provas para seu encarceramento, todas de ordem ideológica, não pelos cargos que já ocupara ou o que fizera neles. O próprio autor questionava-se sobre ter se esquecido de alguma atitude que o tenha condenado; tinha consciência de que seus pensamentos, caso transformados em obras, de certo, seriam considerados subversivos pelo aparato moldado para exterminar qualquer comportamento que não se enquadrasse entre os esperados para, assim, manter-se a “ordem pública”. No entanto, não costumava expressá-los explicitamente em seus escritos, pois muitos encontravam-se nas entrelinhas, por meio do silêncio que ressoa de sua escritura. Dessa forma, seu posicionamento encontrava-se sutilmente diluído entre as fatalidades humanas que tanto o angustiavam e que, conseqüentemente, Graciliano colocava no papel.

Assim, o escritor alagoano não se utilizou do proselitismo, mas do silêncio, escancarando muito mais aos olhos do leitor do que se preferisse exceder nas palavras. Se optasse pela última estratégia, provavelmente seria silenciado, pois, mesmo sem colocar de forma direta sua posição política em seus escritos, havia sido preso. A sutileza com que se colocou politicamente faz com que, muitas vezes, não sejam identificadas pelo leitor suas

denúncias sociais; essa característica, inclusive, custou-lhe a crítica de colegas escritores pelo que consideravam como indiferença diante do que acontecia na sociedade.

Nesse aspecto, observam-se, mais uma vez, os pontos de contato entre Dostoiévski e Graciliano Ramos, pois o primeiro também se afastou do realismo panfletário russo, como expressou Carpeaux (2015, p. 164 *apud* LUCAS, 2019, p.70): “Dostoiévski é de uma perfeita imparcialidade artística”. *Memórias do subsolo* é um exemplo de resposta do autor “à utopia esquerdista dominante em certos grupos intelectuais da sociedade russa de meados do século XIX” (LUCAS, 2014, p. 162), representada pelo romance de caráter panfletário *Que fazer?* de Nicolai Tchernichévski:

Memórias do subsolo, ao contrário de *Que fazer?*, foi mal compreendida e mal lida à época de sua publicação, mas logrou chegar viva aos dias de hoje. Diferentemente da obra de Tchernichévski, que propunha uma receita fácil a seguir, *Memórias do subsolo* apresentava aos leitores, ávidos por um caminho mais curto em direção ao paraíso na terra, uma voz dissonante, que contestava o racionalismo do homem diante de um mundo absurdamente complexo e contraditório. (LUCAS, 2014, p. 163)

A relação dos dois autores com a escrita, sobretudo a literária, vai além, pois ambos expressaram a necessidade em realizar tal atividade, inclusive como profissão, o que corrobora a desconstrução da imagem idealizada que se estabeleceu de escritor. Érico Veríssimo, em *Solo de clarineta*, seu livro de memórias, constrói uma metáfora do que vem a ser esse ofício, principalmente em momentos de escuridão. O escritor, por meio de seu trabalho, traz luz, não só para que se possa enxergar, mas para, principalmente, usar aquilo que é revelado para causar incômodos e mudanças:

Desde que, adulto, comecei a escrever romances, tem-me animado até hoje a ideia de que o menos que um escritor pode fazer, numa época de atrocidades e injustiças como a nossa, é acender a sua lâmpada, fazer luz sobre a realidade de seu mundo, evitando que sobre ele caia a escuridão, propícia aos ladrões, aos assassinos e aos tiranos. Sim, segurar a lâmpada, a despeito da náusea e do horror. Se não tivermos uma lâmpada elétrica, acendamos o nosso toco de vela ou, em último caso, risquemos fósforos repetidamente, como um sinal de que não desertamos nosso posto. (VERÍSSIMO, 1978, p. 45)

Acrescenta-se também, além da escuridão, a mudez dos tempos atroz. Mais sagaz do que gritar é transformá-lo em um silêncio que resiste. Assim, aqueles que autoritariamente calam as vozes de resistência, como em um estado de exceção, precisam de técnicas mais apuradas – ou atos ainda mais arbitrários – para calar a resistência que ressoa do silêncio. A prisão de Graciliano, inclusive, pode ser compreendida à luz da ideia anterior,

posto que houvera qualquer acusação; ainda que sua preocupação excessiva quanto à elaboração da linguagem tenha influenciado em seu número restrito de obras, as autoridades, possivelmente, reconheciam no escritor essa capacidade de dizer tanto com tão poucas palavras, pois, se economizava em títulos, não o fazia em críticas, as quais não eram evidentes, por isso, fundamentar acusações tornava-se mais custoso.

Eu sou um literato horrível, e só dou para isso. Tenho procurado outras profissões. Tolice. Creio que meu pai e minha mãe me fizeram lendo o Alencar, que era o que havia no tempo deles. O Estado está pegando fogo, o Brasil se esculhamba, o mundo vai para uma guerra dos mil diabos, muito pior que a de 1914 – e eu só penso nos romances que poderão sair dessa fornalha em que vamos entrar. Em 1914-1918 morreram uns dez ou doze milhões de pessoas. Agora morrerá muito mais gente. Mas pode ser que a mortandade dê assunto para uns dois ou três romances – e tudo estará muito bem. Por aí vê você que sou um monstro ou um idiota. (RAMOS, 1982 *apud* GIMENEZ, 2009, p. 241).

É indiscutível o tom irônico de Graciliano ao mostrar indiferença quanto às mortes já ocorridas e as que estavam fadadas a acontecer. Essa declaração também expressa o desespero diante da impossibilidade de agir de uma forma que não seja escrevendo. Quase que resignado de sua situação, julgou sua posição monstruosa, quando, na verdade, essa característica deve ser transferida aos que estavam por trás das inúmeras mortes, sejam as assistidas, sejam as anunciadas.

Ideais que originalmente defendem uma organização sem classes sociais, eliminando a subordinação do proletariado e a socialização dos meios de produção para que o rendimento gerado não se concentre nas mãos de uma minoria, nesse contexto, foram agressivamente distorcidos. Tal manipulação não teve outra finalidade que não a de concentrar o poder em poucas mãos, só que, dessa vez, seriam outras mãos, visto que o discurso usado anteriormente por aqueles que governavam não conseguia mais inibir o povo insatisfeito; era preciso explorar uma nova retórica para seduzi-lo novamente e mantê-lo sob controle. Quando nem o novo discurso conseguiu ser atraente e convincente aos ouvidos do público, o próximo estágio que restou aos sequiosos pelo poder foi o confronto físico, o silenciamento dos que gritavam não concordar com aquilo que ouviam. Tornou-se, assim, o silêncio o meio estratégico mais efetivo para resistir e enfrentar os crimes contra inocentes. Os outros caminhos eram facilmente anulados, seja pelo cárcere, seja pelo aniquilamento.

(...) ele foi o século mais assassino de que temos registro, tanto na escala, frequência e extensão da guerra que o preencheu, mal cessando por um momento na década de 1920, como também pelo volume único das catástrofes humanas que produziu, desde as maiores fomes da história até o genocídio sistemático. (HOBSBAWM, 1998, p. 22)

Graciliano foi um dos que nitidamente perceberam a gravidade do que acontecia em sua época tanto em escala nacional quanto global. Diante de um contexto catastrófico como esse, as produções artísticas, claramente, não deixaram de ser impactadas pela atmosfera tensa que se formou mundialmente.

Para concluir o paralelo estabelecido entre os dois escritores, vale ressaltar a atenção sobre o ser humano que ambos tiveram:

Esse fato, bastante óbvio pelo perfil dos escritores em questão, propicia uma análise da sociedade moderna, apesar da distância temporal, pois a questão humana não se alterou. O Homem continua “angustiado” em sua condição social, especialmente se tem consciência de sua nulidade enquanto indivíduo. Sua liberdade é cercada por mecanismos sociais que independem de sua vontade. Seu “eu” desaparece em meio a uma multidão de objetos de consumo (des)necessários, que o tornam um “eu-social”. Sem esses objetos, sendo o dinheiro o mais almejado, somos desprovidos de valor, somos “nada”. (ARTEAGA, 2005, p. 3)

Além disso, tanto Dostoiévski quanto Graciliano Ramos exploraram o não-dito através de seus narradores, os quais não subestimaram a inteligência do outro (o leitor) para desvendá-lo (BENJAMIN, 1987 apud LUCAS, 2019, p. 72). No caso de *Vidas secas*, obra estudada neste trabalho, a eficiência de Graciliano Ramos em tecer análises de questões sociais sem que isso tomasse o lugar do literário fica ainda mais acentuada, pois, antes de colocar-se a escrever o que seria apenas um conto, havia passado pela experiência em que teve sua liberdade privada, o que evidentemente impactou sua personalidade, que já era solitária, ou mesmo encarcerada.

Ainda que a tendência seja defender um lado cegamente, sem observar possíveis falhas internas dos ideais adotados, Graciliano, no entanto, não comprou um lado integralmente, ainda que rechaçasse por completo a postura autoritária e fascista; apesar de claramente defender ideais próximas ao comunismo, ainda assim, tinha suas divergências e não abriria mão delas: “Desculpava-me a ideia de não pertencer a nenhuma organização, de ser inteiramente incapaz de realizar tarefas práticas. Impossível trabalhar em conjunto. As minhas armas, fracas e de papel, só podiam ser manejadas no isolamento” (RAMOS apud MORAES, 2012, p. 114). O silêncio que permeia a escrita literária usada como arma de combate contra as atrocidades também dá voz àqueles que foram silenciados por mãos autoritárias nessas conjunturas. Dá-se voz no sentido de dar espaço e importância, não permitindo que se esqueça do que é capaz de fazer – ou de abandonar – aquele que coloca seu

bem individual acima do coletivo. É nessa aparente contradição que os movimentos de sua obra produzem sentido.

Embora o conceito de influência tenha ressalvas e seja alvo de discussões na Literatura Comparada, entre *Vidas secas* e a obra cinematográfica homônima dispensa-se questionamentos. Considerado por Xavier (2001) representante do proto-Cinema Novo, Nelson Pereira dos Santos dialogou com o neorealismo italiano e com escritores brasileiros, inclusive com Graciliano Ramos, adaptando o romance de 1938 para o cinema em 1963.

O cinema brasileiro, por volta dos anos 1940 e 1950, tinha como principal produtora a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, a qual seguia os moldes do cinema tradicional de Hollywood e Cinecittà. Enquanto isso, o cineasta de *Vidas secas* aderiu ao caminho oposto na tentativa de descortinar a realidade brasileira, conforme expõe Monteiro (1987, p. 155, tradução nossa): “O público carioca das chanchadas estava acostumado às decorações convencionais de papelão para representar os cenários evocados, método de filmar em estúdio utilizado há muito tempo por Hollywood. Os neorealistas tinham descoberto a estética da pobreza”¹. Também chamada de “estética da fome”, essa abordagem técnica, até então inédita no país, era composta por orçamentos modestos, poucos recursos, locações reais e atores não profissionais, características que estão presentes em *Rio 40 Graus* (1955), primeiro longa-metragem de Nelson Pereira dos Santos.

Para se libertar da influência da indústria cultural, as cenas, antes gravadas nos estúdios, passaram a ser *in loco* e não se limitaram ao eixo Rio-São Paulo nem aos lugares que estampavam os cartões-postais do país. As filmagens voltaram-se ao interior, ao aspecto rural do país e também à busca da identidade do que é ser brasileiro, por isso, tanto o sertão nordestino quanto as favelas das grandes cidades se transformaram nas paisagens de diversos filmes produzidos na época. Além disso, a temática dessa nova fase do cinema se ampliou significativamente, pois a classe trabalhadora ganhou destaque nas discussões de tensões sociais, como a fome e a violência:

Ele [o diálogo com a literatura] expressou uma conexão mais funda que fez o Cinema Novo, no próprio impulso de sua militância política, trazer para o debate certos temas de uma ciência social brasileira, ligados à questão da identidade e às interpretações conflitantes do Brasil como formação social. Desde *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, é nítida a incidência de um velho debate sobre as formas de consciência do oprimido. (XAVIER, 2001, p. 19)

¹ “Le public carioque des chanchadas était d’ailleurs habitué aux décors conventionnels en carton pour représenter le cadre évoqué et Hollywood utilisait depuis longtemps ce procédé de tournage en studio. Les néo-réalistes avaient découvert l’esthétique de la pauvreté.”

Considerado o cineasta mais influente do Cinema Novo, Glauber Rocha, diretor de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), trabalhou no início de sua carreira com Nelson Pereira dos Santos, o qual se tornou uma espécie de figura paterna do movimento. Ao lado de *Vidas secas*, o filme do cineasta baiano representou o Brasil em Cannes em 1964. O reconhecimento internacional e a participação do filme baseado na obra de Graciliano Ramos no Festival de Cannes não se dão apenas por denunciar a miséria e a desigualdade social, temas do livro da década de 1930 que Nelson Pereira dos Santos afirmou serem atuais em 1963, os quais ainda não foram superados no século XXI. Sem a utilização de filtros, rebatedores ou refletores, por exemplo, a percepção de luz da paisagem nordestina chamou a atenção ao destacar não só os efeitos naturais de luz e sombra, mas também os estouros de luz, responsáveis por transmitir o sentimento opressor da seca suficiente para incomodar o espectador: “a solução do problema da luz nordestina, com a vibração solar se fazendo difusamente em branco, quase sem contrastes de negros, é uma solução puramente cinematográfica como atmosfera” (SILVEIRA, 2006, p. 185 *apud* ENCICLOPÉDIA, 2020). Com essa técnica de fotografia de Luiz Carlos Barreto, o filme marcou, pelo ritmo e por diferentes planos, os pontos de vista das personagens, variação que se encontra entre os capítulos do livro.

Por se tratar de uma obra consagrada da literatura brasileira, Nelson Pereira dos Santos se viu diante do desafio de roteirizar a história da família de retirantes que foge da seca. Provavelmente, o cineasta não se esquecera da vez em que solicitou o consentimento de Graciliano para a substituição do suicídio de Madalena pela sua fuga da fazenda na adaptação de *São Bernardo* para o cinema que fora autorizada pelo escritor. Em uma carta dirigida a Nelson Pereira dos Santos, o autor do romance mobilizou uma réplica para fundamentar o porquê a mudança seria descabida e finalizou-a com o seguinte aviso: “Olha, se você quiser fazer o filme baseado no meu livro, tudo bem. Agora se você quiser inventar uma história, faça a sua história” (RAMOS *apud* MORAES, 2012, p. 301-2). Na época, o projeto não se concretizou por falta de recursos, mas o ainda jovem cineasta se animou apenas pelo fato de trocar cartas com o escritor que tanto admirava.

Ainda que desejasse manter a obra cinematográfica fiel à literária, tal processo requer a tradução de um código a outro devido aos suportes em que se encontram, no cinema e no texto respectivamente. Uma possível intimidação do cineasta à frente dessa produção pode ter sido amenizada ao se pensar na característica de “desmontável” do romance. Moraes (2012), em sua biografia do escritor alagoano, relatou qual teria sido o processo de criação do

livro, que se deu início por “Baleia”, originalmente um conto criado para suprir suas necessidades financeiras, que na configuração atual corresponde ao nono capítulo.

As etapas do livro, portanto, não obedeceram a um esquema preestabelecido. Os episódios foram se amontoando, até que Graciliano os ordenasse para publicação, a pedido de José Olympio.

Um romance desmontável, cujas peças podem ser destacadas para a leitura e seriadas de mais de uma maneira. Como telas de uma exposição que têm vida própria, independente das demais.

Apesar de estruturado em uma sucessão de quadros aparentemente autônomos e contraditórios, o romance tem a regê-lo uma rigorosa unidade temática, uma completa harmonia interior cunhada, segundo Antonio Candido, ‘pelos demiurgos que os animou’. (Ibid., p. 167)

Assim, observam-se alterações relevantes entre o romance e o filme quanto à disposição dos acontecimentos. Um exemplo disso é a continuidade estabelecida entre a ida à festa de Natal na cidade pela família e a prisão de Fabiano nas cenas, situações que não estão diretamente relacionadas no livro. Além disso, Nelson Pereira dos Santos incluiu elementos relacionados ao debate político dos anos 1960, como a reforma agrária, inseridos sutilmente

Se o velho Graça concordaria com tal adaptação, jamais se saberá. A aprovação da qual se tem notícia é da viúva do escritor, que recebera com entusiasmo os três filmes baseados nos romances do marido. Ademais, a confirmação de que a obra de Nelson Pereira dos Santos agradou os críticos são os prêmios recebidos, *Catholique International du Cinema* e *Ciudad de Valladolid*, e os depoimentos como o de Antonio Callado: “O livro reluz feito aquelas pedras do sertão nordestino, fuzilantes em fundo de rio seco. Como um espelho o filme reflete, sem amortecê-lo numa releitura, o fulgor duro do romance” (*apud* MORAES, p. 301). Sendo assim, o filme de Nelson Pereira dos Santos será tomado como elemento que auxiliará nas análises do silêncio na obra, uma vez que as decisões tomadas na direção do longa-metragem indicam a leitura do silêncio que ressoa em *Vidas secas* feita pelo cineasta.

3. “NA ESCURIDÃO PERCEBI O VALOR ENORME DAS PALAVRAS”²

No cenário inicial de sua vida, o agreste alagoano, Graciliano Ramos teve contato, já nos primeiros anos da infância, com questões que seriam importantes para sua obra. As tensas relações de poder, que na época eram decorrentes da economia voltada à cana-de-açúcar, e os impactos sociais causados pela seca na região acompanhariam o escritor desde então, assim como sua ligação com a literatura. O gosto evidente pela leitura antes mesmo de completar dez anos foi fruto da atenção que Graciliano tinha com a linguagem desde muito novo. Não demorou para que ele esgotasse os livros ao seu redor, sendo necessário, então, recorrer ao tabelião Jerônimo Barreto, dono de muitos livros os quais o menino cobiçava pela janela, pois cansara dos compêndios escolares.

A partir da narrativa de suas reminiscências, Graciliano rompeu seu próprio silêncio ao trazer à tona momentos em que o menino experienciou o mundo mediado pela linguagem, o que gerou, muitas vezes, conflito entre sua realidade externa e interna, conforme é apresentado adiante. *Infância*, obra em que o escritor reuniu suas memórias dos primeiros anos de vida, traz “a revelação do tempestuoso, repressivo universo familiar e social que moldara a essência da personalidade de Graciliano” (MORAES, 2012, p. 220). No entanto, o livro, publicado em 1945, não deve ser encarado como uma autobiografia, pois seu caráter ficcional é evidente; assim, memória e ficção se entrelaçam e ultrapassam o limite do biográfico. Não é possível apontá-lo como um discurso sociológico sobre educação e métodos pedagógicos devido à originalidade da linguagem poética empregada. Portanto, ainda que sustente uma crítica ao sistema educacional, não se abandonou o tom de memória nos capítulos em que esses temas são abordados.

Além disso, o fato de ser um adulto rememorando seus momentos infantis também deve ser levado em consideração: há o peso de mais de três décadas sobre sua memória e também sobre o que o constituíam como ser; a perspectiva é a partir da visão de alguém que já havia passado por muitas experiências, inclusive e principalmente, com a linguagem, que são revividas através da escrita pelo menino circunspecto que fora em sua infância e que, de certa forma, continuava sendo.

² Frase presente no capítulo *Cegueira de Infância* (1945).

Graciliano não buscou amenizar a realidade vivida, pois surpreende com a dureza das palavras ao transparecer um certo ressentimento em relação à sua infância, segundo aponta o crítico Álvaro Lins:

porque não se sentiu amado, nem teve uma infância de ternuras e afagos, o sr. Graciliano Ramos reagiu com sentimentos de indiferença e desprezo em face de toda a humanidade. (...) Ele não escreveu estas memórias apenas por motivos literários, mas para se libertar dessas lembranças opressivas e torturantes. Escreveu a história de sua infância porque a detesta. Não se achou, por isso obrigado a complacência para com os outros. (Ibid., p. 220-1)

Não se deve, no entanto, simplificar *Infância* nem seu escritor, tratando-os com certo maniqueísmo, como na declaração acima, ao apontar que o escritor não se sentiu amado na infância e que isso o incentivaria a escrever com indiferença e desprezo. O autor mesmo o definiria como um “livro terrivelmente encrocado”, logo, rotular suas motivações e seus sentimentos pode fazer com que o sentido da obra se perca. As tensões estão postas, cabe ao leitor olhá-las a partir de uma perspectiva que respeite as adversidades ali expostas, sem deixar de refletir sobre elas pelo viés da condição humana: “Graciliano obriga o leitor a vivenciar uma existência fragmentada, tal como se dá em seus próprios personagens; ele ensaia uma infância descontínua ao dar sentido às suas memórias” (AYUB, 2014, p. 109).

Devido ao modo como desenhou as figuras dos pais, desprovidas do estereótipo que se espera de um filho ao descrever emocionalmente seus progenitores, a reação inconformada de alguns familiares chegou até Graciliano, que não a compreendia. Seu filho Ricardo Ramos comentaria, anos depois, essa discordância:

O velho se espantou, se irritou vendo que não o entendiam. (...) Como não foi uma coisa direta, não pedia resposta. Ora, se ele próprio aparece no livro como um menino troncho e esquisito, como poderia abrandar o perfil dos demais? Seria desconchavo. Ele nos falou muito a respeito disso. (...) e até dizia, quando estava de bom humor, que ia dormir para sonhar com a mãe dele. (RAMOS *apud* MORAES, 2012, p. 221)

Já no capítulo *Fim do mundo*, a mãe de Graciliano é apresentada a partir de outro ângulo: mais vulnerável, frágil, que permitiu uma amostra de afetividade a qual alcançou o filho:

Atraíu-me, segredou queixas sumidas e insensatas. (...) Segui-a, sentei-me perto, calado, esperei que ela me chamasse. As nossas desavenças morreram. Julguei-a fraca e boa, desejei poder aliviá-la, dizer qualquer coisa oportuna. (...) A pobre mulher desesperava em silêncio. (...) Afinal minha mãe rebentou em soluços altos, num choro desabalado. Agarrou-me, abraçou-me violentamente, molhou-me de

lágrimas. Tentei livrar-me das carícias ásperas. Por que não se aquietava, não me deixava em paz? (RAMOS, 2012, p. 75-6)

O trecho em destaque expõe a dificuldade em se relacionar tanto da mãe, pelas carícias ásperas, quanto do filho, impulsionado a rejeitá-las. É notável que a falta de afetividade demonstrada pelos pais abalou o menino, tanto que ele se sentiu incapaz de manifestar complacência, ainda que percebesse que havia um motivo que deixara sua mãe aflita. Quando esta tentou quebrar a barreira entre eles, sua reação foi impedir os gestos maternos inéditos. Desacostumado com essas ações, estranhando tal comportamento, resistia ao afeto; possivelmente temesse iludir-se com o carinho que talvez nunca mais se repetiria. Foi a maneira que ele encontrou para se defender, já que seria mais cômodo, portanto, nem conhecer o carinho materno.

A imagem de seu pai na obra também não se restringiu à austeridade. Um exemplo disso é o capítulo *Os astrônomos*, em que a figura paterna aparentou ser essencial para que a barreira existente entre o menino e a leitura se desfizesse: o pai ordenou que o filho buscasse um livro na cabeceira da cama, o menino, após a experiência traumática com o alfabeto, não agiria de outra forma: “Espantado, entrei no quarto, peguei com repugnância o antipático objeto e voltei à sala” (Ibid., p. 206). Obedecia ao pai por medo, não tinha esperança de que escaparia daquela situação sem apanhar, por isso, desejava ser interrompido por uma visita inesperada. A postura incomum de seu pai causou-lhe surpresa, pois estava paciente e disposto a explicar-lhe sobre o que lia: “(...) alcancei o fim da página, sem ouvir gritos. Parei surpreendido, virei a folha, continuei a arrastar-me na gemedeira.” (Ibid., p. 207). O medo diante da presença do pai parecia acentuar suas dificuldades linguísticas, mas, à medida que Graciliano sentia-se confiante naquela situação, sua insegurança desaparecia:

Traduziu-me em linguagem de cozinha diversas expressões literárias. Animei-me a parolar. (...) Alinhavei o resto do capítulo, diligenciando penetrar o sentido da prosa confusa, aventurando-me às vezes a inquirir. E uma luzinha quase imperceptível surgia longe, apagava-se, ressurgia, vacilante, nas trevas do meu espírito. (Ibid., p. 207)

Atribuiu a serenidade do pai ao recebimento de uma dívida que julgava perdida, pensamento que demonstra que o menino tinha convicção de que uma atitude, de certa forma, carinhosa não seria despendida a ele sem uma motivação externa. Acostumado com a atividade que se repetiu na noite seguinte, Graciliano, por conta própria, procurou o pai para a continuação da leitura, mas o encontrou sombrio e silencioso. A mesma situação ocorreu mais

uma vez, o que lhe causou uma enorme decepção, pois esperava que o pai desse continuidade a esse gesto marcante para ele. No entanto, conformou-se, não achava que merecia:

Nunca experimentei decepção tão grande. Era como se tivesse descoberto uma coisa muito preciosa e de repente a maravilha se quebrasse. E o homem que a reduziu a cacos, depois de me haver ajudado a encontrá-la, não imaginou minha desgraça. A princípio foi desespero, sensação de perda e ruína, em seguida uma longa covardia, a certeza de que as horas de encanto eram boas demais para mim e não podiam durar. (Ibid., p. 208)

Dessa forma, colocar-se de maneira precipitada a julgá-lo, juntamente à sua obra, é insensibilizar-se diante de um escritor que tanto desvela e faz refletir acerca das complicadas relações humanas, seja no âmbito coletivo, seja no privado. Sua linguagem rígida, crua e objetiva não deve ser confundida com frieza, mas compreendida como mecanismo competente no exercício de imersão no âmago do homem. Carlos Drummond de Andrade não contemplou de outra forma o livro de Graciliano, uma vez que para o escritor mineiro tratava-se de uma obra de arte: “Nada lhe falta, nada lhe sobra. A palavra justa exprimindo sempre uma realidade psicológica ou ambiente; a notação precisa, a dosagem sábia, a economia absoluta de efeitos, notações, recursos” (ANDRADE *apud* MORAES, 2012, p. 221). A economia, aqui, configura-se para além do valor estético, como afirma Ayub (2014, p. 95-6): “por encontrar-se num estado de extrema precariedade que o dizer do mundo deve ser suficiente, exato. Perder-se em futilidades é um caminho sem volta que vai desembocar numa verdadeira traição da linguagem a si mesma”. A preocupação com a busca pelo sentido exato da palavra, portanto, não seria apenas motivada pela estética literária, mas pelo seu fundamento ético: dar sentido à existência. Não é à toa que Graciliano defendia que a palavra não foi feita para enfeitar, mas para dizer:

Temos então, em GR, a seguinte equação: quanto mais impuro, imperfeito e faltoso o mundo, mais pura, perfeita e justa deve ser a palavra. O ser ético da escrita comporta, sob este ponto de vista, a retidão moral do escritor. O risco de perder-se em adjetivações vazias é maior quando a realidade buscada pela linguagem não possui ela mesma os louvores das grandes ocasiões. Mais uma vez, a busca da perfeição da linguagem atribuída à literatura de Graciliano deve ser relativizada: a perfeição não é uma questão de brilho, “arte pela arte”, mas de justeza. (Ibid., p. 97).

É a partir dessas reminiscências traçadas pela combinação entre concisão linguística e intenso lirismo que serão ressaltadas as que dialogam com o silêncio que perpassa sua obra. Paradoxalmente, pode-se obter acesso a um dos pontos essenciais de origem do peculiar modo de “fazer literatura” de Graciliano – sua maneira de experimentar a

linguagem – através de sua necessidade em conceber as impressões que conservava desde então; em outras palavras, em *Infância*, o escritor interrompeu o silêncio – expondo-o – ao narrar suas memórias, movimento contrário do que pode ser observado em *Vidas secas*, em que o silêncio delineia seu desenvolvimento: a primeira, nessa leitura, contribui para adentrar-se a segunda obra, pois é preciso olhar para os aspectos antecedentes que corroboram o silêncio reverberante em seu quarto romance.

3.1. Memórias nubladas

Já no primeiro capítulo, *Nuvens*, o leitor se depara com um turbilhão de memórias vagas; *flashes* que chegam a desnortear aquele que lê; no entanto, não teria como ser diferente, pois o próprio narrador-personagem assim se encontra, em meio a nuvens: um menino desamparado em suas experimentações com a linguagem, por isso lembranças tão esfaceladas, descontinuadas. A importância dada à sua relação com as palavras demonstra não ser mera coincidência o início do livro se dar a partir de sua tomada de consciência, além do fato de seu contato com o mundo ser mediado pela linguagem.

A imagem da sala de aula cheia de meninos e um velho de barbas é o plano de fundo para seu primeiro contato com as letras, o *be-a-bá*. A curiosidade infantil alcançou seu auge, era o momento de inteirar-se das palavras, para, assim, se possível, experimentá-las, ainda que com prudência, visto o estranhamento com que as ouvia:

Positivamente havia pitombas e um vaso de louça, esguio, oculto atrás de um móvel a que a experiência deu o nome de porta. Surgiram repentinamente a sala espaçosa, o velho, as crianças, a moça, bancos mesa, árvores, sujeitos de camisas brancas. E sons estranhos também surgiram: letras, sílabas, palavras misteriosas. Nada mais. (RAMOS, 2012, p. 11)

A instituição escolar acompanha suas lembranças, no entanto, as menções que Graciliano fez da escola não deixam de ser carregadas de críticas. Em certo momento do livro, diz que “não há prisão pior que uma escola primária do interior” (Ibid., p. 206), pelo caráter imperativo que lhe é dada, ao mesmo tempo em que os métodos utilizados, em vez de estimular os alunos, afastam-nos.

São vários os professores e métodos educacionais retratados no livro, o que revela a importância do tema nas reflexões do autor. Em contraposição a outros professores, donos de uma postura autoritária, que passaram pela infância de Graciliano, está a professora d. Maria, a primeira de Graciliano. Foi com ela que o menino pôde se tranquilizar um pouco em relação ao aprendizado das letras, apesar de sempre desconfiar de sua paciência, já que as pessoas com quem convivia não a mantinham por muito tempo:

Mas não estava bem tranquilo: tinha a calma precisa para arrumar, sem muitos despropósitos, as sílabas que se combinavam em períodos concisos. Dominava os receios e a tremura, desejava findar a obrigação antes que estalasse a cólera da professora. Com certeza ia estalar: Impossível manter-se um vivente naquela serenidade, falando baixo. (Ibid., p. 122)

A calma com que a docente tinha até para dar advertência deixava-o confuso: “Se a mulher me desse cocorotes ou bolos, eu me zangaria, mas aquela advertência num rumor leve deixou-me confuso, de olhos baixos (...)” (Ibid., p. 124). A estranheza do menino é justificada pela maneira como eram travadas as relações em sua casa, bem diferentes do modo como aquela professora o tratava. Havia se acostumado assim e não achava que outras pessoas iriam tratá-lo sem ser aos gritos e cocorotes.

É no capítulo seguinte, *O barão de Macaúbas*, que Graciliano relatou o contato que teve com o livro de leitura de barão de Macaúbas, logo após a primeira fase de sua alfabetização. Nessa parte, o escritor criticou os métodos e materiais empregados na abordagem desse livro, por considerá-los inadequados, assim como sua linguagem, que era rebuscada – chamada por ele de linguagem dos doutores –, evidenciando a distância daquela utilizada no cotidiano e a encontrada no material didático.

Ademais, o relacionamento com os pais influenciou em seu comportamento introvertido, o qual, por sua vez, corroborou o sentimento de não ser capaz de significar o mundo, pois isso também dependeria da relação com o outro. A rigidez com que fora criado por eles transpareceu em seu modo de ser, por carregar a sensação de opressão a todo momento, a secura das relações travadas na infância, a pouca afetividade recebida e também cobrada. Os progenitores causavam-lhe medo – chega a falar em pavor –, capaz de impor obediência e respeito. Ainda assim, lembrou-se de momentos em que seus pais, grandes, temerosos e incógnitos com olhos raivosos e bocas irritadas, abandonavam a aspereza e “deixavam em sossego os viventes miúdos”. Guardava uma lembrança nublada da mãe lendo um romance de quatro volumes, feita com uma linguagem capenga, com a sintaxe e o vocabulário divergentes das geralmente utilizadas. Por mais esfacelada que a memória

estivesse, Graciliano não deixava de atentar-se à linguagem, agarrava-se a ela na tentativa de significar o mundo ao seu redor. Sua natureza ensimesmada encontrava-se no silêncio, que, mais tarde, encontraria na escrita uma maneira de se realizar. Associou os maus tratos sofridos pelo personagem da história, a qual a mãe narrava, aos que recebia dos pais, mas sabia diferenciar suas atitudes das dele: “Infelizmente não tenho jeito para violência. Encolhido e silencioso, aguentando cascudos, limitei-me a aprovar a coragem do menino vingativo” (Ibid., p.19-20).

Da mesma forma, no capítulo *Vida nova*, a partir da tentativa de imaginar um sapo-boi, ocorrem-lhe digressões que o levaram a concluir que, caso não se sentisse preso, mas livre, não se ocuparia com tal pensamento:

Como seria o sapo-boi? Pelas informações, possuía natureza igual à natureza humana. Esquisito. Se eu pudesse correr, sair de casa, molhar-me, enlamear-me, deitar barquinhos no enxurro e fabricar edifícios de areia, com o Sabiá novo, certamente não pensaria nessas coisas. Seria uma criatura viva, alegre. Só, encolhido, o jeito que tinha era ocupar-me com o sapo-boi, quase gente, sensível aos sinos. (Ibid., p. 63)

O menino via seu modo de ser – reservado – como uma inferioridade em relação aos outros meninos, que conseguiam ser “livres”. Era o que Graciliano ansiava, uma liberdade que o livrasse dessa condição ensimesmada em que se encontrava:

Aos nove anos, eu era quase analfabeto. E achava-me inferior aos Mota Lima, nossos vizinhos, muito inferior, construído de maneira diversa. Esses garotos, felizes, para mim eram perfeitos: andavam limpos, riam alto, frequentavam escola decente e possuíam máquinas que rodavam na calçada como trens. Eu vestia roupas ordinárias, usava tamancos, enlameava-me no quintal, engenhando bonecos de barro, falava pouco. (Ibid., p. 205)

Mais tarde, descobriria essa libertação na literatura, tanto lendo-a quanto escrevendo-a. Tratava-se de sua maneira de se libertar, pois rir alto, falar sem parar não funcionariam para ele. Se um dia tentou ser como os Mota Lima, deve ter percebido quão incapaz seria, pois suas apreensões não permitiriam que fosse dissimulado e ignorasse suas angústias, que eram as do mundo: “Os astrônomos eram formidáveis. Eu, pobre de mim, não desvendaria os segredos do céu. Preso à terra, sensibilizar-me-ia com histórias tristes, em que há homens perseguidos, mulheres e crianças abandonadas, escuridão e animais ferozes”. (Ibid., p. 2010)

A percepção dos vocábulos já se fazia afiada, caso contrário ele não se incomodaria com o fato de pitombas não designarem objetos esféricos como acreditava ser.

Surgia a dificuldade de Graciliano em dizer o mundo, de representá-lo, assim como seu conflito com ele. Por um lado, talvez esperasse da linguagem um acolhimento que não aconteceu, encontrou-se desprotegido. Por outro, é provável que tenha conhecido a propriedade da linguagem de ser *phármakon* – termo platônico que expressa a concomitância do poder de ser remédio e também veneno. Ao escrever, não era à toa o cuidado do escritor com o manuseio da linguagem e a preocupação que isso parecia lhe causar, pois já demonstrou algumas vezes a necessidade que tinha em revisar um texto, de encontrar “palavras justas”.

Graciliano resignava-se a uma natureza animalizada, pois menosprezou a si mesmo e se colocou em equivalência à condição de animal, elementos os quais foram retomados em suas memórias de infância. Além disso, o sertão já chamava a atenção do menino, assim como a seca que o domina. Viu animais morrerem, as árvores secarem, assim como as fontes. Aproximou a paisagem externa de seu interior, que designou de segunda paisagem, onde encontrou “devastação, calcinação”. A sede, a qual o torturou na época, revela a seca como mais um elemento opressivo em sua infância, que o enrijeceu. De fato, o clima seco da região Nordeste não favoreceu a formação de um ambiente saudável para o desenvolvimento da vida humana; no entanto, essa linha de raciocínio não deve ser vista como resposta à compreensão de *Infância*, assim como também não deve ser aplicada para fundamentar o entendimento de *Vidas secas*, ou seja, não se deve apoiar todas as questões do romance nas forças naturais que ali estão presentes. Isso não significa que o ambiente, o qual traz duras condições de vida e dificulta as mais diversas realizações necessárias ao espírito humano, não deve ser levado em consideração; o que se propõe é que a análise não se acomode nesse aspecto e julgue-o suficiente e único para a leitura da obra.

Entre as regiões do país, o Nordeste distinguia-se para Lousada como um espaço onde, obrigatoriamente, a “realidade” se imporia a seus habitantes, fossem eles homens comuns na luta diária pela sobrevivência, fossem romancistas na escritura de seus livros de matiz regionalista. Para estes últimos, o “realismo da terra” apresentava-se tanto como um leitmotiv quanto como uma necessidade física. Portanto, fugir dele seria impossível. O grande problema surgia quando os autores lhe conferiam caráter exclusivo, o que redundava em obras excessivamente descritivas e exteriorizadas, mas pobres em aspectos humanos de matriz “universal”. Nesse sentido, Graciliano Ramos sobressaía aos olhos de Lousada como um legítimo criador; escritor de um “regionalismo justo”, pois conseguira fixar suas criaturas dentro da paisagem, sabendo ao mesmo tempo ser “localista” e projetar-se além dos limites sertanejos. (SALLA, 2015, p. 131)

Na tentativa de olhar para além do aspecto natural, Ayub aponta para a divergência entre a realidade objetiva, identificada pela criança em sua exterioridade, e a

realidade em seu interior, ou seja, sua subjetividade, por mais que o menino as aproxime a partir da imagem de devastação:

O fluir dos acontecimentos que dão forma ao universo da criança esbarra na mudez de um ser incapaz de adaptar-se a um tipo de existência agreste. Uma dissonância que se manifesta enquanto sintoma de uma comunicação quebrada – ou inexistente – entre a realidade objetiva que deriva suas regras de uma lógica simples, crua, animal, e a realidade subjetiva da criança que encontra dificuldade imensa em existir e projetar-se enquanto ser capaz de experimentar o mundo vivido. (AYUB, 2014, p. 111-2)

O embate entre as duas realidades, também pela objeção da criança em se adaptar ao mundo em que vive, é revelado no ato da escrita; uma luta constante entre a violência do mundo “de fora” – que apenas pede por objetividade e ecoa nos ouvidos do escritor desde sua infância – e os impulsos criativos que não se dissipam até que consigam acontecer enquanto escritura. O libertar da realidade interior não adquire forças suficientes

quando a palavra apenas transporta a realidade objetiva sem passar pela margem de sentido que se constitui a partir do reconhecimento do outro, o resultado, tal como testemunha Graciliano, é um falatório desprovido de sentido, palavras insensatas incapazes de conferir às caras a expressão dos rostos. (Ibid., p. 122)

O comedimento percebido em Graciliano, portanto, é equivocadamente compreendido se relacionado à apatia, pois o escritor mostrou sua humanidade sem deixar de manter uma postura introvertida e sua linguagem característica, as quais não o impossibilitaram de transmitir inquietação e sensibilidade ao tratar do tema predominante em sua obra, a existência humana e suas adversidades.

3.2. Primeiro contato com a justiça

O capítulo denominado *Um cinturão* retoma a questão da violência paterna e espanta o leitor com tamanho sofrimento. Apesar de acostumado com as surras e opressões vindas dos pais, é aquele momento que parece marcar a existência de Graciliano de maneira mais profunda: “Situações deste gênero constituíram as maiores torturas da minha infância, e as consequências delas me acompanhavam” (RAMOS, 2012, p. 35).

O episódio se ocupou da agressão recebida do pai devido à sua crença de que fora Graciliano o responsável por esconder seu cinturão. Ainda que não fosse, o menino não conseguia verbalizar sua inocência, talvez se conseguisse se colocar por meio das palavras, seu sofrimento seria poupado; longe disso, ficara estarecido e aceitara seu destino doloroso nas mãos do pai.

Onde estava o cinturão? Eu não sabia, mas era difícil explicar-me: atrapalhava-me, gagueava, embrutecido, sem atinar com o motivo da raiva. Os modos brutais, coléricos, atavam-me; os sons duros morriam, desprovidos de significação. (RAMOS, 2012, p. 34)

A pergunta “onde estava o cinturão?” se repetiu várias vezes no curto capítulo, assim como o pai repetia a ponto do menino ter a impressão de que ela havia sido “pregada a martelo” em si: “a violência vai tomando a palavra ao mesmo tempo em que promove a desapropriação de sentido desta palavra. Aos ouvidos do menino, a pergunta não é mais do que um ruído, uma agressão à sensibilidade” (AYUB, 2014, p. 124). O eco da pergunta no texto também apontou para um desespero infantil na iminência da surra, com a vã esperança de encontrar a resposta no mais profundo de sua memória, por mais seguro de sua inocência que estivesse em relação ao sumiço do cinturão.

Aquele momento, na cabeça de menino, se confundia com vários outros cuja violência era a ação principal, tanto que são comparados quanto à dor sofrida, até como maneira de resignação, de fingir que a dor sentida nem era tão significativa como fazia parecer. Chegou a dizer que teve vezes em que sofreu mais, uma delas quando o pai tentou lhe ensinar o alfabeto:

Junto de mim, um homem furioso, segurando-me um braço, açoitando-me. Talvez as vergastadas não fossem muito fortes: comparadas ao que senti depois, quando me ensinaram a carta de A B C, valiam pouco; (RAMOS, 2012, p. 36)

A linguagem é associada à violência, visto que a imposição da autoridade marca o ensinamento das letras com opressão. No capítulo *Leitura*, Graciliano foi questionado pelo pai sobre a vontade de familiarizar-se com as letras, as quais foram chamadas de armas terríveis pelo adulto, mas para o menino “os traços insignificantes não tinham feição perigosa de armas” (Ibid., p. 109). A desconfiança veio à tona com a pergunta do pai, estranhava essa liberdade de escolha que pareceu oferecer-lhe. Por fim, aceitou sem demonstrar entusiasmo, assim poderia livrar-se de alguns deveres na loja: “Agora eu não tocava nos pacotes de ferragens e miudezas, não me absorvia nas estampas das peças de chita: ficava sentado num

caixão, sem pensamento, a carta sobre os joelhos” (Ibid., p. 111). Não tardou, no entanto, para que o autoritarismo patriarcal prevalecesse, e seu pai demonstrasse impaciência com o ritmo de aprendizagem do menino, expondo a falta de didática de seu mestre. A maneira coerciva do pai o perturbava a ponto de embeber-se de suor, ao mesmo tempo em que lhe ocorria o tédio:

(...) a cabeça inclinava-se, os braços esmoreciam – e, entre bocejos e cochilos, gemia a cantiga fastidiosa que Mocinha sussurrava junto a mim. Queria agitar-me e despertar. O sono era forte, enjoo enorme, tapava-me os ouvidos, prendia-me a fala. E as coisas em redor mergulhavam-na escuridão, as ideias se imobilizavam. (Ibid., p. 111)

Era nítido que o problema estabelecido com o alfabeto era decorrente da apreensão do pai por perto, que lhe transmitia medo: “Sozinho não me embaraçava, mas na presença de meu pai emudecia” (Ibid., p. 112). O cômado, instrumento usado para oprimi-lo, estava sempre a espreitá-lo, a deixá-lo com as mãos inchadas. Chegou o dia em que seu pai desistiu de ensinar-lhe, mas não sem antes falar impropérios disfarçados de decepção: “(...) revelou tristeza por haver gerado um maluco e deixou-me.” (Ibid., p. 114). A aprendizagem teria continuidade na escola sem que conseguisse se desvencilhar dos traumas que viveu com o pai, como é narrado no próximo capítulo do livro.

A partir de Perine (2004), o qual aborda o “paradoxo da violência”, Ayub (2014) olhou para o acontecimento e observou a existência da violência apresentada como negação do próprio sentido, ou seja, aquilo que é insensato:

(...) de um lado, a ausência da palavra na experiência da justiça vivenciada pelo menino Graciliano (a acusação, inquérito e condenação são executados por palavras mudas de sentido, pois incompreensíveis), e, de outro, a escrita literária destinada a dar sentido ao insensato. (AYUB, 2014, p. 124)

O desfecho da narrativa não se deu nas pancadas recebidas do pai, vai além ao explorar a angústia que superou a dor física que o leitor acompanhou até ali. O menino, ao perceber que o pai encontrara o cinturão na rede em que estava deitado, esperou um pedido de desculpas de seu agressor. Pela perspectiva de Graciliano, até houve uma tentativa em se reparar do pai, mas ela se esvaiu antes mesmo de tomar forma; seu orgulho e vaidade não permitiram que o homem – como o pai é muitas vezes nomeado na obra – fosse adiante com uma demonstração de arrependimento pelo ato violento, além disso, provavelmente, temesse que sua imagem de autoridade se enfraquecesse.

É a partir desse acontecimento que Graciliano julgou ter seu primeiro contato com a justiça. Declaração irônica que serviu como posicionamento diante do que os homens chamam de justiça: uma posição de completa desconfiança. Ao comentar sobre *Infância*, Bastide (2001, p. 135) afirma: “contou sua infância dolorosa numa autobiografia um pouco romanceada (...) e que pode se resumir numa palavra: o aprendizado da injustiça. Foi para lutar contra isso que se tornou escritor”.

O ceticismo quanto à justiça acentuou-se com o episódio em que o pai, nomeado juiz substituto, apesar de nada entender sobre lei, utilizando-se da autoridade, levou à prisão, depois de aparecer em sua sala, um mendigo, que não apresentava qualquer ameaça às pessoas. Venta-Romba era conhecido por todos na cidade e seu desconcerto diante da reação dos moradores da casa de Graciliano fez com que não conseguisse se explicar, apesar de tentar, o que estava fazendo ali. A descrição do mendigo feita pelo narrador-personagem possibilita ao leitor o contato com “um ser humano que sobrevive nos limites da negação do próprio homem” (AYUB, 2014, p. 137):

A voz corria mansa. As rugas da cara morena se aprofundavam num sorriso constante; o nevoeiro dos olhos se iluminava com estranha doçura. Nunca vi mendigo tão brando. A fome, a seca, noites frias passadas ao relento, a vagabundagem, a solidão, todas as misérias acumuladas num horrível fim de existência haviam produzido aquela paz. Não era resignação. Nem parecia ter consciência dos padecimentos: as dores escorregavam nele sem deixar moosa. (RAMOS, 2012, p. 238)

A arbitrariedade com que fora tratado e a voz que se negara a dar suporte ao mendigo foram retratados com muita lucidez pelo escritor, que deu ênfase ao limitado questionamento de Venta-Romba: “Por quê, seu major?”. Ninguém se dava ao trabalho de ouvi-lo, muito menos de respondê-lo. O exagero com que se abordou a situação foi percebido em seguida pelo pai, ainda inexperiente nesses casos, mas não admitiu o erro, pois significaria perder a voz de autoridade, que tinha como dever silenciar as demais.

Essa experiência foi significativa para o menino Graciliano, que, assim como o réu, não entendia o porquê de tamanho barulho: “Por quê? Como se prendia um vivente incapaz de ação?” (Ibid., p. 242). Ainda que se estivesse indignado com a cena que acompanhava, a criança permaneceu no silêncio, “não deixando de constituir-se como uma modalidade da palavra, a palavra que vive em estado de desfalecimento, sentido sufocado” (AYUB, 2014, p. 137):

Eu experimentava desgosto, repugnância, um vago remorso. Não arriscara uma palavra de misericórdia. Nada obteria com a intervenção, certamente prejudicial, mas devia ter afrontado as consequências dela. Testemunhara uma iniquidade e achava-me cúmplice. Covardia. (RAMOS, 2012, p. 243)

Graciliano culpou-se pelo silêncio, apesar de reconhecer ser consequência do tratamento rígido dado pelos pais; sabia que nada que falasse ou fizesse libertaria aquele pobre homem da tal justiça, mas isso não justificava sua falta de atitude, que chama de covardia. O impacto do episódio em Graciliano teve proporções consideráveis, pois esse silêncio, que Ayub chama de sentido sufocado, transformou-se, mais tarde, no silêncio no sentido de resistência, presente em *Vidas secas*:

Luís Silva integra-se ao rol de personagens – João Valério, Paulo Honório e, mais tarde, Fabiano – através das quais Graciliano desenvolve uma das ideias-força de sua obra: a permanente atitude de resistência face ao destino e à ordem estabelecida. Resistência passiva, se circunscrita ao mundo interior, ou ativa, se pressupõe a busca da afirmação individual. (MORAES, 2012, p. 108)

3.3. Bezerro-encourado, um intruso

É no capítulo *Cegueira* em que se encontra a frase que nomeia a terceira parte: “Na escuridão percebi o valor enorme das palavras”. Graciliano narrou a época de sua vida em que foi acometido por uma inflamação crônica dos olhos, que o impossibilitou de enxergar por determinado tempo e que lhe causou grande sofrimento.

Nesse período, era chamado por sua mãe, que demonstrava transparente antipatia pelo menino naquela situação, de bezerro-encourado e cabra-cega: o primeiro no sentido de intruso, assim como o animal órfão é vestido com o couro do novilho morto para ser aceito pela vaca que perdeu seu filhote, já que as roupas que usava pareciam não se assentarem em seu corpo: “(...) comparado ao bicho infeliz, considerei-me um pupilo enfadonho, aceito a custo. Zanguei-me, permanecendo exteriormente calmo, depois serenei. Ninguém tinha culpa do meu desalinho, daqueles modos horríveis de cambembe. Censurando-me a inferioridade, talvez quisesse corrigir-me” (RAMOS, 2012, p. 144); e o último, que considerava mais cruel, Graciliano suspeitava que era motivado pela oftalmia.

O menino preferia regressar ao catecismo, às histórias do barão de Macaúbas, das quais nem era grande apreciador, a ficar mergulhado em dores terríveis em seu quarto, ainda

mais introvertido. Sem nada que pudesse fazer, passou a prestar atenção nos ruídos, logo os sons passaram a fazer sentido:

Os passos revelavam as criaturas, quase se confundiam com elas: para bem dizer tinham forma, feições e era-me possível saber de longe se estavam zangados ou satisfeitos (...) Os meus ouvidos aguçavam-se, reconstituíam frases indistintas, supriam lacunas – e isto encurtava ou alongava o tempo. Aos dois epítetos injuriosos uniam-se falas ásperas, que me atormentavam, agravavam as ferroadas dos mosquitos. Num sussurro, a voz, de minha irmã feia e boa tinha ação entorpecente, deslizava branda pelas feridas, como penugem. As dores esmoreciam, as horas passavam rápidas. (RAMOS, 2012, p.147)

Assim como sons do cotidiano excitavam-lhe o sentido, as cantigas folclóricas da mãe distraíam-no, enquanto reparava em suas particularidades fonéticas. Com a enfermidade, aprendeu a olhar para as palavras através do escuro, deu-lhes uma iluminação própria, significou-as, permitindo-se descobrir uma realidade que até então não tinha sido contemplada pelo menino: o peso que as palavras carregam em si.

O cessar da doença, que de certa forma ansiava, na verdade, trazia desesperança ao menino, que não mais seria chamado de cabra-cega, mas não deixaria de ser bezerro-encourado, pelo sentimento de desencaixe entre o mundo e ele próprio. Com a restituição da visão, percebia isso com mais clareza:

Um dia as trevas se adelgaçavam, pedaços do mundo apareciam-me confusos na madrugada nebulosa. Queria fixar-me neles, cheio de alegria louca, a pestanejar furiosamente. Voltava às ocupações miúdas, às brincadeiras mornas e tranquilas. Já não era cabra-cega. Mas permanecia bezerro-encourado. Em silêncio, resvalava na tristeza e no desânimo. (...) Movia-me penosamente pelos cantos, infeliz e cabra-cega, contentando-me com migalhas de sons, farrapos de imagens, dolorosos. (RAMOS, 2012, p.149-150)

Graciliano se encontrava perturbado pela percepção de que, ao ser privado da luz externa, seu universo interior foi iluminado e possibilitou a ampliação de sentidos antes ocultos acerca da real existência humana, tão dolorosa quanto sua inflamação nos olhos:

Os mergulhos na sombra experimentados por Graciliano retratam a dolorosa vocação do escritor: enxergar as migalhas da existência indiferente aos privilégios da luminosidade. Um modo de dar sentido ao real, que se configura também como um modo de existir, incapaz de levar a sério a dinâmica valorativa que atribui à luz a clareza, o entendimento, a pureza do sentido; e, à sua ausência, a obscuridade, a confusão e o indizível. Reconhecer-se na alcunha de cabra-cega e bezerro-encourado e a partir daí esmiuçar em seus escombros a dor de uma existência condenada à escuridão – esse o gesto profundo do escritor que acredita que a linguagem pode revelar as vicissitudes do homem, ainda que imerso em adensada escuridão. Uma negação radical da metafísica das luzes que, através de uma linguagem exemplar,

pretende redimir a realidade de suas impurezas e imperfeições. (AYUB, 2014, p. 135)

3.4. Libertação na prosa difícil do romance

Ao ver-se abandonado pelo pai na atividade de leitura, o menino Graciliano pediu à prima Emília que o acompanhasse, pois sentia a necessidade de que alguém o ajudasse decifrar o romance que havia começado. A sugestão da menina causou-lhe espanto: por que não tentava ler sozinho? Considerava-se incapaz, achava-se bruto demais, não compreendia as palavras difíceis nem a ordem em que se juntavam, assim se justificou. Emília não desistiu e comparou-o aos astrônomos: “Ora, se eles enxergavam coisas tão distantes, por que não conseguiria eu adivinhar a página aberta diante de meus olhos? Não distinguia as letras? Não sabia reuni-las e formar palavras?” (RAMOS, 2012, p. 209). A indagação da prima foi suficiente para Graciliano tomar coragem e se arriscar em uma leitura solitária:

Arranjava-me lentamente, procurando as definições de quase todas as palavras, como quem decifra uma língua desconhecida. O trabalho era penoso, mas a história prendia, talvez por tratar de uma criança abandonada. Sempre tive inclinação para as crianças abandonadas. (RAMOS, 2012, p. 218)

Graciliano passaria da inclinação a crianças abandonadas para sujeitos abandonados, silenciados e iria além da leitura, alcançaria a escrita e daria voz a esses seres marginalizados. Encontraria sua libertação, não só “adivinhandando a prosa difícil do romance” (Ibid., p. 221), mas também arremessando-se no abismo da existência humana por meio de seus romances.

A infância de Graciliano, em seus diferentes capítulos, é a ilustração de um roteiro cego em cujo ponto de chegada realiza-se o embate entre uma dinâmica natural embrutecida, “Batiam-me porque podiam bater-me, e isto era natural”, e o espernear de uma forma indefinida – a criança – que, a despeito de sua própria vontade, visto que anular-se não faz parte de seu repertório existencial, insiste em habitar um horizonte de sentido. (AYUB, 2014, p. 130)

Dessa forma, a realidade subjetiva do menino Graciliano, que falou Ayub, concretizou-se em sua escritura através da palavra mais pura, perfeita, em seu sentido ético, e justa, permitindo reflexões que mostram um pouco das entranhas psicológicas do ser humano a partir de uma lucidez implacável.

4. SILÊNCIO COMO RESISTÊNCIA

Na tentativa de atar os nós representados pelo romance, pelo silêncio e por sua eloquência, a presente seção inicia-se com o objetivo de (des)localizar Graciliano Ramos, assim como *Vidas secas*, nos acontecimentos literários de sua época. Assim, busca-se iluminar o caminho que será feito até o âmago das interrogações aqui levantadas. Em outras palavras, ao entrar em contato com as indagações que o romance faz aos leitores – e não necessariamente com as questões que o leitor faz à obra – os efeitos são de desorientação e aflição, pois, ao olhar para a família de retirantes, o leitor acessa a si mesmo, ao seu interior, e nessa prática é possível descobrir aspectos perturbadores acerca da condição humana.

4.1. Graciliano, nem modernista de 22 nem romancista de 30

A ideia consolidada por José Luiz Lafetá de que o romance de 30 seria o desdobramento do modernismo de 22, que comporiam um único movimento literário, iniciado na Semana de Arte Moderna, dividido em duas fases, encontrou resistência na leitura do período feita por Luis Bueno em *Uma história do romance de 30* (2006). O último considerou equivocada a visão do primeiro, que parte da ideia de que compõem um mesmo movimento estético, em que a primeira fase teve ênfase na renovação estética que, quando alcançada, deu espaço à segunda fase, a qual priorizou o debate ideológico. Em outras palavras, Lafetá julgou a produção literária de 30 subordinada à de 22; vê-las como uma continuidade pacífica seria não se atentar à forte tensão entre elas, como aponta Bueno, o qual analisou-as como dois movimentos literários distintos:

Para ele [João Luiz Lafetá] não há modernistas e pós-modernistas, como havia para os novos intelectuais dos anos 30, há apenas modernistas de duas fases. (...) No caso do modernismo, é inegável que a geração dos autores que participaram da Semana de Arte Moderna se preocupava sobretudo com uma revolução estética, enquanto os que estrearam nos anos 30 centravam sua atenção nas questões ideológicas. Não é muito fácil, no entanto, admitir uma continuidade dos projetos estético e ideológico de uma geração para outra de forma que a ênfase num ou noutro dê conta dos desacordos que separam essas duas gerações. Seria preciso saltar as enormes diferenças que há entre os intelectuais formados antes da Primeira Guerra e a dos formados depois dela. (BUENO, 2006, p. 58)

Para fundamentar seu ponto de vista, Bueno expôs as divergentes posturas acerca da visão de futuro que tinham os dois grupos: os modernistas de 22 viam o Brasil como um país novo – nas palavras de Antonio Candido –, enxergavam, mesmo que ao longe, um possível progresso, ou seja, possuíam uma postura utópica, que, de certa forma, foi fundamental para a ocorrência da revolução de 1930; já os romancistas de 30 apresentaram uma postura pós-utópica – agora em termos de Haroldo de Campos –, caracterizada pela “pré-consciência” de um país subdesenvolvido, não novo. Isso mostraria, portanto, um afastamento ideológico entre as duas gerações.

Lúcia Miguel Pereira, ao opinar sobre o modernismo, considerou-o importante quanto movimento revolucionário, mas que se esvaziou ao se tornar vitorioso, como qualquer outra revolução. Homero Senna também reforçou esse ponto de vista:

A parte destrutiva do movimento foi excelente. Não sei se a parte construtiva também o terá sido, mas é inegável que se fazia necessária uma reação contra aquele academicismo, aquele marasmo, aquele cansaço em que se atolava a literatura nacional. O modernismo foi uma sacudidela benéfica. (SENNÁ, 1957, p. 32 *apud* BUENO, 2006, p. 63).

Outro posicionamento pertinente é de Antonio Candido, que não divergiu dos dois anteriores. O crítico literário confirmou que as conquistas dos modernistas contra o artificialismo da produção literária antecedente beneficiaram o que ele chamou de “escritores de qualidade”, dentre os exemplos não deixou de apontar o escritor alagoano:

Assim, a escrita de um Graciliano Ramos ou de um Dyonélio Machado (“clássicas” de algum modo), embora não sofrendo a influência modernista, pôde ser aceita como “normal” porque a sua *secura* tinha sido também assegurada pela libertação que o Modernismo efetuou. (CANDIDO, 1989, p. 186).

Graciliano Ramos nunca se considerou modernista nem pós-modernista, apenas um “romancista de quinta ordem”, declaração já esperada de um escritor que fugia da presunção. Ainda assim, acompanhou a Semana de Arte Moderna e seus desdobramentos por meio dos jornais do sul que assinava e se posicionou quanto ao movimento, sem amenizar críticas. O escritor acreditava que o projeto literário dos modernistas era válido no sentido de buscar renovações estéticas, mas fracassado por se limitar aos experimentos de linguagem, pelo descuido com a gramática, pelo uso de estrangeirismos, além do proselitismo. Apesar desse posicionamento rígido, não divergiu da opinião dos críticos citados e reconheceu que o

movimento modernista teve sua importância, ainda que reduzida, para abrir caminho para o romance de 30:

Os modernistas não construíram: usaram a picareta e espalharam o terror entre os conselheiros. Em 1930 o terreno se achava mais ou menos desobstruído. Foi aí que de vários pontos surgiram desconhecidos que se afastavam dos preceitos rudimentares da nobre arte da escrita e, embrenhando-se pela sociologia e pela economia, lançavam no mercado, em horrorosas edições provincianas, romances causadores de enxaqueca ao mais tolerante dos gramáticos. (RAMOS, 1946 *apud* BUENO, 2006, p.47)

Em síntese, muitos viram a geração de 22 como uma espécie de libertadores da literatura brasileira das garras de um academicismo ultrapassado e também como precedentes de uma nova geração, essa, sim, vista com a competência da criação. Dessa forma, ainda que se reconheça que o romance de 30 não teria a abrangência que teve sem as condições herdadas pelo modernismo de 22 no cenário literário, faz-se evidente a conquista de uma singularidade em relação à primeira. Através de um olhar desencantado, ou pós-utópico, o país não era mais visto por uma lente estrangeira ou nacional que se restringisse ao sul, mais especificamente ao Rio de Janeiro:

Era indispensável que os nossos romances não fossem escritos no Rio, por pessoas bem-intencionadas, sem dúvida, mas que nos desconheciam inteiramente. Hoje desapareceram os processos de pura criação literária. Em todos os livros do Nordeste, nota-se que os autores tiveram o cuidado de tornar a narrativa, não absolutamente verdadeira, mas verossímil. Ninguém se afasta do ambiente, ninguém confia demasiado na imaginação. (...) Esses escritores são políticos, são revolucionários, mas não deram a ideias nomes de pessoas: os seus personagens mexem-se, pensam como nós, sentem como nós, preparam suas safras de açúcar, bebem cachaça, matam gente e vão para a cadeia, passam fome nos quartos sujos de uma hospedaria. (RAMOS, 1935 *apud* MORAES, 2012, p. 80-1)

Rachel de Queiroz, sobre o grupo de escritores dos romances nordestinos do qual fez parte, afirmou: “Nós não tínhamos a intenção de fazer romance de sentido social (...). O que fazíamos era romance-documento, romance-testemunho” (MORAES, 2012, p. 80). O caráter testemunho-documental, conforme aponta Ayub (2014, p. 39-40), e “a busca pelos modos de ser e de sentir de novos sujeitos até então confinados a uma condição de invisibilidade e inexistência poética” são encontrados na obra do escritor alagoano. Ainda assim, seus escritos possuem características únicas quando comparados aos demais romancistas de 30, já que “o autor não pretendeu realizar a crônica dos costumes de sua época, nem é característica em seus livros uma orientação implícita ou explícita para a documentação da paisagem natural e humana que ambientam a trama de suas histórias” (Ibid.,

p. 44-5). Graciliano explorou o drama humano e não apenas deu espaço aos condicionantes locais pelas perspectivas econômica, sociológica e geográfica como outros escritores da época. Segundo Bosi (2006), o espaço dado ao drama humano torna as interpretações que classificam sua obra como prosa estritamente regionalista evidentemente malogradas.

Por fim, o regime político, rebaixando o modernismo de 1922 e elevando o romance regionalista de 1930, colocava-se no papel de regulador e autenticador das propostas no campo cultural. Na revista *Cultura Política*, por exemplo, encontra-se uma defesa do romance regionalista por Wilson Lousada, responsável pela seção *Literatura de Ficção*: segundo ele, um romancista não consegue caracterizar e representar uma região da qual não participa como cidadão, pois o país apresenta diversas manifestações de caráter regional, o que se tornaria uma visão superficial que não consegue contemplar as singularidades locais, a tradição incorporada ao meio social:

Entre as regiões do país, o Nordeste distinguia-se para Lousada como um espaço onde, obrigatoriamente, a “realidade” se imporia a seus habitantes, fossem eles homens comuns na luta diária pela sobrevivência, fossem romancistas na escritura de seus livros de matiz regionalista. Para estes últimos, o “realismo da terra” apresentava-se tanto como um *leitmotiv* quanto como uma necessidade física. Portanto, fugir dele seria impossível. O grande problema surgia quando os autores lhe conferiam caráter exclusivo, o que redundava em obras excessivamente descritivas e exteriorizadas, mas pobres em aspectos humanos de matriz “universal”. Nesse sentido, Graciliano Ramos sobressaía aos olhos de Lousada como um legítimo criador; escritor de um “regionalismo justo”, pois conseguira fixar suas criaturas dentro da paisagem, sabendo ao mesmo tempo ser “localista” e projetar-se além dos limites sertanejos (SALLA, 2015, p. 131)

Dessa forma, a crítica social presente no romance nordestino era utilizada pelo Estado para o seu benefício até o momento em que fosse conveniente para manter a imagem de um governo preocupado e atento à realidade brasileira. Exemplo disso é a abordagem do sertão e as adversidades encontradas nessas obras – com destaque para *Vidas secas* –, que não era vista como uma ameaça pelo poder central, “pois o próprio Estado, ancorado em sua máquina propagandística, se colocava como o suposto iniciador do movimento de descida aos ‘porões da realidade nacional’, num processo de tomada de ‘consciência’ do país” (Ibid., p. 133).

A postura reguladora gerada pelo discurso estatal, no entanto, não conteve as intensas questões mobilizadas pelo romance de 30, sendo Graciliano Ramos um dos exemplos de escritores que não estavam dispostos a corroborar essa prática farsante, pois, segundo Salla (2015), os temas abordados em sua obra são inconformistas e contundentes, caracterizando uma linha de fuga daquilo que o Estado pretendia moldar de forma condizente aos seus

propósitos. Além disso, o autor nunca se colocou indiferente à desigualdade das estruturas social e econômica do país que o regime político vigente na época só acentuou. Salientar a consciência social presente em sua obra, no entanto, não é o mesmo que afirmar que Graciliano cedeu ao panfletismo, como já foi mencionado e que adiante será melhor desenvolvido; o vínculo entre política e arte se dá de maneira muito sensível, já que o escritor defendia que a arte e a literatura não podem ser subjugadas pela política e pela sociologia. Essa afirmação pode ser traduzida pela frase de Jean Pierre Chauvin (2015, p. 290): “Graciliano não perdia de vista o dado político e o fator estético”.

4.2. Onde está o silêncio? (Ou onde ele não está)

Segundo a influente crítica literária Lúcia Miguel Pereira, em seu breve ensaio *Um romance mudo como um filme de Carlitos: Vidas secas* (1938)³, a obra de Graciliano teria apenas o defeito de não ter sido escrito mais cedo. No entanto, isso só seria um problema para o leitor que pensasse que *Vidas secas* fosse “mais uma história de retirantes, de seca” e não o lesse. Decorrente da querela estabelecida entre romancistas do norte e do sul – tema que o autor discutiu em *Norte e Sul* –, o público encontrava-se fatigado do tema da miséria humana nas narrativas do nordeste. Pereira não descartou seu valor intrínseco, mas apostou em uma repercussão menor do que teria se *Vidas secas* fosse escrito antes; felizmente, ela estava equivocada quanto à sua última afirmação.

Para Rubem Braga, *Vidas secas* é sobre a história interna e externa de uma pequena família, em que paisagem e sociedade são abordadas sem que o autor precisasse sair desse núcleo, bastando olhar para dentro dela. Dessa maneira, fica evidente que a mobilização de questões acerca da existência humana torna o romance universal, uma vez que consegue transmitir singularmente o conflito entre o “eu” e o mundo. José Aderaldo Castello sintetizou essa qualidade do romance:

Justaposição de narrativas resultando num todo unificado, em que se anula princípio e fim, como se sacralizasse um espaço circular, *Vidas secas* configura um sertão

³ Originalmente: *Vidas secas*. In: Boletim de Ariel, Rio de Janeiro, nº 8, p. 221, ano VII, abril de 1938. Ensaio consultado em *A leitora e seus personagens: seleta de textos publicados em periódicos (1931-1943)* (2005).

fechado, preenchido pelas repetições de determinada condição humana (...). Sugere no seu bojo a representação de uma sociedade estagnada no tempo e no espaço, numa escala que vai do sub-humano à sombra do poder arbitrário do latifundiário e da autoridade, fantasmas suficientes para explorar e perpetuar a irracionalização⁴ do sertanejo, por sua vez ilhado entre uma seca e outra. Por outro lado, o caráter mítico da narrativa lhe garante a universalidade, isto é, permanência e interesse geral através do tempo, desprendendo-a do comprometimento regional e da temporalidade. (CASTELLO, 1999, 315-6)

A universalidade que carrega o romance, portanto, ampara o fato de sua repercussão ter efeito até os dias atuais. Evidentemente, a crítica dominante na academia, que reconhece inquestionavelmente a excelência de *Vidas secas*, reflete também em outras instâncias de legitimação do cânone brasileiro (ABREU, 2006), como a instituição escolar e os exames para ingressar na universidade, que corroboram a ampliação da visibilidade da obra ao incluí-la nas listas de leituras obrigatórias. Dessa forma, um público que não se limita à academia entra em contato com a história do vaqueiro Fabiano e sua família vivendo de forma quase isolada no sertão nordestino e fugindo, em vão, da seca. Mais uma vez, Rubem Braga trouxe à tona uma das questões mais adversas do romance: as consequências da existência exígua que os retirantes são expostos, o que faz com que aceitem como verdade o pouco valor que acreditam ter como seres humanos:

Tão sozinho com sua pequena família que quase não sabe falar. Porque Fabiano não sabe falar. Fabiano também não sabe pensar. É um primitivo. A feição do livro está nesse retrato interior de um primitivo. Como pensa esse homem que não sabe pensar! Sente as coisas de um modo grosso e ao mesmo tempo agudo, sente que é preciso pensar, entender as coisas e pensa com esforço, penosamente, sentindo raiva dessa necessidade de pensar. Tem raiva do filho que começa a fazer perguntas, começa a pensar e a querer obrigar o pai a pensar. (BRAGA, 2001, p. 127-8)

É frequente, nas leituras feitas da obra, que se analise a família de retirantes pela perspectiva do primitivismo, no entanto, não significa que não haja outro ângulo possível para se observar a acuidade por trás de Fabiano, Sinha Vitória, seus filhos e até da cachorra Baleia; afinal, não é tarde para despir-se de uma leitura limitante. Para isso, parte-se de uma afirmação ainda de Rubem Braga acerca do estilo de Graciliano: “Se ele evita qualquer frase que só possa valer como frase, evita também qualquer detalhe desnecessário” (Ibid., p. 128).

⁴ O trecho de José Aderaldo Castello foi citado devido a boa síntese de elementos como a série de quadros que o autor diz ter como propriedade ser destacável, ou isolável, e também a universalidade da obra. No entanto, o conceito de irracionalização levantado não estabelece diálogo com este trabalho, por ser considerado, aqui, um posicionamento que legitima ainda mais discursos recorrentes de uma lógica coronelista, patriarcal, além de não ser relevante para se pensar a obra.

É viável estabelecer que, assim como o escritor alagoano, Fabiano⁵ evitou falar o que, na sua concepção de sertanejo, seria desnecessário: “Sinha Vitória estirou o beijo indicando vagamente uma direção e afirmou com alguns sons graturais que estavam perto” (RAMOS, 2011, p. 10). Já no primeiro capítulo, *Mudança*, os dois personagens adultos apresentaram em suas ações uma inação quanto ao ato de falar; a preferência em indicar a direção “estirando o beijo” pareceu ser mais confortável do que arriscar-se em palavras, mesmo nas que possuía um pouco mais de familiaridade, como se o sol escaldante do sertão esgotasse toda sua disposição em proferir qualquer palavra além de sons graturais.

A família de retirantes sugere ciência de sua condição de silenciada por um sistema que não só gera, mas mantém desigualdades, assim, silencia-se, fazendo do silêncio seu mais eficaz protesto, até porque estaria privada de qualquer outro recurso para expor discordância. Em *O Soldado Amarelo*, é justamente no silêncio que Fabiano se amparou, restabeleceu-se com uma espécie de reparação pelo episódio vivido na prisão; ainda que o capítulo seja finalizado com o retirante decidido a ensinar o caminho de volta ao soldado, o ápice do trecho já fora atingido na tensão do embate entre opressor e oprimido. Tal decisão passou por muitas considerações e, aqui, faz-se necessário retomar o que foi dito por Rubem Braga: “Porque Fabiano não sabe falar. Fabiano também não sabe pensar”. Para demonstrar que, na verdade, Fabiano pensa, é preciso recuperar a ideia de representação do outro em *Vidas secas* exposta por Bueno.

Diferente da aproximação unilateral do outro realizada em *Capitães da Areia* “em que o proletário é dirigido pelo intelectual” (BUENO, 2006, P. 659) que acaba por reduzi-la, *Vidas secas* deve ser vista como uma tentativa de figurar o outro. Para isso, é preciso que as duas vozes – narrador e personagem – ecoem independentes no discurso: “E o caráter absolutamente único de *Vidas secas* vem exatamente daí: em todos os seus níveis de organização, as duas vozes convivem, construindo uma substância única, mas na qual se pode identificar os dois elementos que a formam” (Ibid., p. 660). Bueno concordou com Rui Mourão quanto ao caráter centralizador da voz narrativa, “um eu que olha para um outro”, mas, ainda assim, ela não deixou de ser flexível ao se construir em diversas modalidades: “Assim, a voz do narrador, o discurso indireto, pode muito bem dar corpo, pelo discurso indireto livre, à voz do outro” (Ibid., p. 660). Dessa forma, o narrador não atribuiu um discurso ao outro, mas deu vazão para que seu discurso acontecesse. O crítico ainda se

⁵ Nessa exposição, Fabiano sintetiza todos os membros de sua família, ainda que essa resistência não seja fixa, mas variante, pois em certos momentos alguns evitam mais do que outros, da mesma forma em que em outros episódios possa ocorrer o contrário.

utilizou de um trecho do já referido capítulo para exemplificar como se deu esse “misturar” de modalidades que apresentou pistas sobre a origem do discurso:

Aprumou-se, fixou os olhos nos olhos do polícia, que se desviaram. Um homem. Besteira pensar que ia ficar murcho o resto da vida. Estava acabado? Não estava. Mas para que suprimir aquele doente que bambeava e só queria ir para baixo? 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 a sua força. Vacilou e coçou a testa. Havia muitos bichinhos assim ruins, havia um horror de bichinhos assim fracos e ruins. Afastou-se, inquieto. Vendo-o acanalhado e ordeiro, o soldado ganhou coragem, avançou, pisou firme, perguntou o caminho. E Fabiano tirou o chapéu de couro.
- Governo é governo.
Tirou o chapéu de couro, curvou-se e ensinou o caminho ao soldado amarelo. (RAMOS, 2011, p. 107)

Bueno exemplificou a coexistência do discurso indireto e do indireto livre a partir do trecho acima. Os primeiros períodos dos dois primeiros parágrafos se configuram como discurso indireto, ou seja, há a voz do narrador, o olhar para fora. Em seguida, no segundo período, o estilo indireto foi substituído pelo discurso livre, voltou-se o olhar para dentro. Essa alternância de vozes dificulta em alguns momentos a certeza quanto à origem daquela voz:

De onde vem aquele “um homem”? Poderia vir da voz da narrativa em si ou da voz narrativa que dá existência ao discurso de Fabiano. O leitor, assim que passa o estranhamento, terá facilidade em identificar que se trata do segundo caso, até porque as cogitações de Fabiano em se considerar um homem ou um bicho tomaram conta de parte substancial do segundo capítulo do livro. (BUENO, 2011, p. 661)

No mesmo trecho, há uma terceira modalidade de discurso, o direto, o qual se tem dúvida quanto à sua realização, ou seja, se se trata de palavras ditas ou pensadas por Fabiano. Bueno afirmou que as duas hipóteses são possíveis. Fica evidente, portanto, que a construção do romance não teve como objetivo anular o pensar do personagem, caso contrário, não haveria o entrelaçamento dessas modalidades discursivas. Já na adaptação cinematográfica do livro, optou-se pela verbalização dessas frases, responsáveis por quebrar o silêncio das vozes, o qual apenas coexistia com mugidos insistentes de uma vaca e com o som das folhagens secas, originado pelos movimentos dos personagens enquanto fixam o olhar um no outro. O breve diálogo entre os dois se manteve em meio a tensão de um iminente ataque por parte do vaqueiro.

Tanto no romance quanto no filme, o silêncio ganhou destaque nessa cena em detrimento da explicação de Fabiano ao soldado sobre o caminho que deveria seguir, porque

foi por meio dessa atitude, o silenciar-se, que Fabiano se colocou. Ainda como instrumento de protesto, o silêncio também transitou entre a resistência e a resignação diante do que ele chamou de autoridade.

A princípio o vaqueiro não compreendeu nada. Viu apenas que estava ali um inimigo. De repente notou que aquilo era um homem e, coisa mais grave, uma autoridade. Sentiu um choque violento, deteve-se, o braço ficou irresoluto, bambo, inclinando-se para um lado e para outro.

O soldado magrinho, enfezadinho, tremia. E Fabiano tinha vontade de levantar o facão de novo. Tinha vontade, mas os músculos afrouxavam. (RAMOS, 2011, p. 102)

Dessa forma, em pouco tempo, alternou-se entre ter convicção de sua condição humana – encontrando-se, em muitos momentos, na linha tênue entre o silêncio e a fala – e sucumbir àqueles que o silenciam, que no capítulo foram sintetizados pela figura do soldado amarelo, reafirmando, no contraste, sua posição de bicho, como faz em *Fabiano*. Antes de atentar-se a esse capítulo, vale ressaltar as considerações do retirante sobre as causas que levaram-no a ser preso um ano antes pelo mesmo soldado: ao apontar que o motivo por ter sido preso é “tudo porque se esquentara e dissera uma palavra inconsideradamente” (Ibid., p. 104), fundamenta-se a ideia de que Fabiano, realmente, evitava frases desnecessárias, uma vez que a utilização de uma frase, a priori desnecessária, culminou em sua prisão.

A aproximação feita entre Graciliano e Fabiano quanto à postura de se evitar frases dispensáveis não deve ser confundida com uma aproximação das motivações, pois essas diferem entre o escritor alagoano e o retirante; enquanto o primeiro buscou sempre palavras que se encaixassem com precisão à situação designada para atribuir-lhes um fundamento ético necessário na representação e reflexão da realidade humana, o segundo fez uso do silêncio e de maior atenção quanto ao uso de palavras, porque sabia que não seria ouvido, mas qualquer palavra ou frase que verbalizasse seriam usadas contra ele. Ironicamente, a justificativa do que motivou a implicância do soldado com Fabiano fora a saída repentina deste, abandonando a jogatina sem se despedir, sem falar nada, em silêncio. Percebe-se, assim, que o silêncio incomodou o soldado, o qual imediatamente enfrentou Fabiano. Enquanto o primeiro se encontrava em seu ambiente, na cidade, onde se fazia valente, o segundo não se reconhecia ali, logo, não reagiria: “Na caatinga ele às vezes cantava de galo, mas na rua encolhia-se” (Ibid., p. 30).

No momento da narrativa em que ocorreu a prisão, inclusive, o vaqueiro apenas se sentiu à vontade para falar por estar sob efeito da aguardente que comprara na bodega de seu Inácio. Esse fragmento do romance também invalida a alegação de que os personagens não

sabiam falar, quando, na verdade, o que possuíam eram limitações linguístico-sociais que não impediam – apenas comprometiam em certas circunstâncias por se sentirem intimidados – a comunicação:

Seu Inácio trouxe a garrafa de aguardente. 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 bodegueiro:
– Por que é que vossemecê bota água em tudo?
Seu Inácio fingiu não ouvir. E Fabiano foi sentar-se na calçada, resolvido a conversar. (Ibid., p. 28)

As limitações referidas estão, por exemplo, na dificuldade de Fabiano de utilizar seu restrito vocabulário enriquecido com algumas expressões de seu Tomás da bolandeira: “Isto é. Vamos e não vamos. Quer dizer. Enfim, contanto, etc. É conforme.” (Ibid., p. 28). Esse léxico decorado, no entanto, não consegue livrá-lo de situações como a que resultaria em sua prisão, dado que seu algoz não demonstraria benevolência seja diante de seu silêncio, seja de sua fala. O modelo estabelecido historicamente do silenciamento desses seres injustiçados não permitiria facilmente que eles o rompessem, logo, já são concebidos como indivíduos que nada têm a dizer, ou melhor, que nada se tem a ouvir.

Chega a surpreender o leitor a lucidez, verossímil, atribuída a Fabiano quando ele justifica o fato de ter xingado a mãe do soldado dizendo: “Falta de criação. Tinha lá culpa?” (Ibid., 104-5). A justificativa também apareceu ao refletir sobre essas mesmas limitações enquanto 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 como um escravo. Desentupia o bebedouro, consertava as cercas, curava os animais - aproveitara um casco de fazenda sem valor. Tudo em ordem, podiam ver. Tinha culpa de ser bruto? Quem tinha culpa? (...) Difícil pensar. Vivia tão agarrado aos bichos... Nunca vira uma escola. Por isso não conseguia defender-se, botar as coisas nos seus lugares. (...) Se lhe tivessem dado ensino, encontraria meio de entendê-la. Impossível, só sabia lidar com bichos. Enfim, contanto ... Seu Tomás daria informações. Fossem perguntar a ele. Homem bom, seu Tomás da bolandeira, homem aprendido. Cada qual como Deus o fez. Ele, Fabiano, era aquilo mesmo, um bruto. (Ibid., p. 35)

Mais uma vez, Fabiano se comparou ao seu Tomás da bolandeira e, ao mesmo tempo que se nivelou aos animais, falou de seu conhecido e de seus conhecimentos de uma forma que mais se assemelhou a uma tentativa de mostrar o que ele considerava humano, e seu Tomás seria o exemplo mais próximo que ele tinha. O episódio que mais apresentou esse embate de Fabiano entre ser humano ou ser animal está no segundo capítulo do livro, que leva

o nome do personagem. Em um acesso de orgulho, Fabiano exclamou em voz alta: “Fabiano, você é um homem” (Ibid., p. 18). Aqui, o discurso direto e as indicações do narrador não deixam dúvidas de que a fala se realizou e não apenas foi um diálogo interior, o que enfatiza a confiança com que proferiu tais palavras. No entanto, voltou atrás, provavelmente, por um misto de vergonha, receio, arrependimento por ter se deixado levar pelo orgulho que sentiu enquanto refletia sobre as dificuldades já havia passado com sua família:

Conteve-se, notou que os meninos estavam perto, com certeza iam admirar-se ouvindo-o falar só. E, pensando bem, ele não era homem: era apenas um cabra ocupado em guardar coisas dos outros. Vermelho, queimado, tinha os olhos azuis, a barba e os cabelos ruivos; mas como vivia em terra alheia, cuidava de animais alheios, descobria-se, encolhia-se na presença dos brancos e julgava-se cabra. Olhou em torno, com receio de que, fora os meninos, alguém tivesse percebido a frase imprudente. Corrigiu-a, murmurando:
- Você é um bicho, Fabiano.
Isto para ele era motivo de orgulho. Sim senhor, um bicho, capaz de vencer dificuldades. (Ibid., p. 18-9)

O trecho acima é esclarecedor em diversos aspectos. Primeiro, o receio de que seus filhos ouvissem sua frase dita de forma tão espontânea não estava só no fato do conteúdo dela, mas também por ele falar em voz alta, em bom tom, logo ele que usava do silêncio para se proteger. Ao mudar de ideia e colocar-se como bicho, Fabiano não se limitou a pensar, foi preciso falar também; a diferença da primeira frase para a segunda é que, dessa vez, ele apenas murmurou. Além disso, ele só admitiu orgulho, pelo discurso indireto livre, depois de admitir-se bicho, ou seja, a segunda afirmação não ocorreu de maneira espontânea como a primeira. De certa forma, vemos Fabiano fugir da vaidade, assim como Graciliano. Como uma maneira de convencer a si próprio, o vaqueiro igualou-se à cachorra Baleia: “Deu estalos com os dedos. A cachorra Baleia, aos saltos, veio lambe-lhe as mãos grossas e cabeludas. Fabiano recebeu a carícia, enteneceu-se - Você é um bicho, Baleia. Vivia longe dos homens, só se dava bem com animais” (Ibid., p. 20). Tal comparação permite olhar para outra perspectiva, haja vista a carga humana com que Baleia fora traçada: pode-se considerar que, de fato, o homem, aqui, é retratado como animal?

Para Ayub (2014), ainda que os personagens de Graciliano apresentem vestes do bicho animal, o leitor não deve tirar conclusões precipitadas que levem à “fixação da condição animal sob a pele dos homens”:

Há algo mais fundo no acontecimento linguístico (...) se o questionamento de sua humanidade nos leva à aparência animal, façamos o caminho contrário e ousamos enxergar a humanidade que resta nesses animais.

Por mais escondidas que estejam no firme acabamento de sua expressão, há feridas neste humano travestido de animal. Triste condição: as feridas revelam o homem na mesma proporção em que abrem as portas de um sofrimento sem tamanho. (...). Assim se dá com Fabiano, cuja palavra escassa é capaz de ferir-lhe a alma fazendo-o lembrar de que por trás de seu ser “bicho” há ainda, irremediável, a miserável existência na seca do sertão (...). (AYUB, 2014, p. 13)

Para a análise aqui proposta que dialoga com o olhar de Nelson Pereira dos Santos, a ausência desse solilóquio de Fabiano no filme foi a mais notória no processo de tradução de uma linguagem para outra. Pelo fato de se tratar de um dos momentos com maior caráter confidencial do personagem por meio do pensar em voz alta no livro, a exclusão desse momento se configura como uma carência para o filme. Esse acontecimento foi um dos poucos em que o vaqueiro rompeu o silêncio sem ser motivado por um fator externo, além de ser revelador pelo fato de Fabiano se colocar, dar indícios da maneira como ele se via no embate com o outro e com o mundo que extravasa a fazenda onde habitava com a família.

Outro capítulo que merece destaque por reforçar a intensidade do silêncio na obra é *Festa*, que narrou a ida à cidade para a festa de Natal. Um dos destaques desse trecho é a reação dos meninos diante de um mundo completamente desconhecido por eles, que transmitiu, ao mesmo tempo, curiosidade e medo:

Os dois meninos espiavam os lampiões e adivinhavam casos extraordinários. Não sentiam curiosidade, sentiam medo (...). Supunham que existiam mundos diferentes da fazenda, mundos maravilhosos na serra azulada. (...)
Agora olhavam as lojas, as toldas, a mesa do leilão. E conferenciavam pasmados. Tinham percebido que havia muitas pessoas no mundo. Ocupavam-se em descobrir uma enorme quantidade de objetos. Comunicaram baixinho um ao outro as surpresas que os enchiam. Impossível imaginar tantas maravilhas juntas. O menino mais novo teve uma dúvida e apresentou-a timidamente ao irmão. Seria que aquilo tinha sido feito por gente? O menino mais velho hesitou, espiou as lojas, as toldas iluminadas, as moças bem vestidas. Encolheu os ombros. Talvez aquilo tivesse sido feito por gente. Nova dificuldade chegou-lhe ao espírito soprou-a no ouvido do irmão. Provavelmente aquelas coisas tinham nomes. O menino mais novo interrogou-o com os olhos. Sim, com certeza as preciosidades que se exibiam nos altares da igreja e nas prateleiras das lojas tinham nomes. Puseram-se a discutir a questão intrincada. Como podiam os homens guardar tantas palavras? Era impossível, ninguém conservaria tão grande soma de conhecimentos. Livres dos nomes, as coisas ficavam distantes, misteriosas. Não tinham sido feitas por gente. E os indivíduos que mexiam nelas cometiam imprudência. Vistas de longe, eram bonitas. Admirados e medrosos, falavam baixo para não desencadear as forças estranhas que elas porventura encerrassem. (RAMOS, 2011, p. 74; 81-82)

Assim como houve um estranhamento dos objetos, há também uma linguagem que se apresentava a eles totalmente obscura. Suas reflexões foram desde os nomes daqueles objetos com que se deparavam até a descrença de que os homens conseguiram memorizá-las – inferência de que eram muitas pela quantidade de artefatos ao seu redor. Ainda que pouco se

sentissem à vontade com a língua, os meninos conseguiam reconhecer o poder que ela possui através do último período da citação acima.

Outro ponto a ser ressaltado no mesmo capítulo é a passageira coragem de verbalizar seus pensamentos estimulado pela pinga que bebera. Dessa vez, no entanto, não queria conversar, ficara valente, queria enfrentar o soldado amarelo. Em meio à multidão de uma praça lotada, ninguém conseguia ouvi-lo, por isso mesmo, falava:

Impelido por forças opostas, expunha-se e acautelava-se. Sabia que aquela explosão era perigosa, temia que o soldado amarelo surgisse de repente, viesse plantar-lhe no pé a reiuna. O soldado amarelo, falto de substância, ganhava fumaça na companhia dos parceiros. Era bom evitá-lo. Mas a lembrança dele tornava-se às vezes horrível. E Fabiano estava tirando uma desforra. Estimulado pela cachaça, fortalecia-se:
- Cadê o valente? Quem é que tem coragem de dizer que eu sou feio? Apareça um homem. (Ibid., p. 78)

Enquanto no livro, Fabiano sob o efeito da aguardente recordou com rancor sua prisão ocasionada pelo desentendimento covarde com o soldado amarelo, no longa-metragem, foi exatamente na ida à cidade com a família que se viu na situação a qual levou à sua prisão. Ao romper com o silêncio, ajudado pelo álcool, Fabiano sofreu consequências severas. A cena do filme foi capaz de concretizar a violência recorrente por parte do opressor que nem se preocupou em se fundamentar: se o desagradara, era crime. Não haveria vozes, tampouco silêncio que o convenceriam do contrário. Ele era soldado, autoridade, seu trabalho era silenciar quem o contrariasse.

Já no embate com o patrão, Fabiano foi quem não dera conta de se fundamentar. Rapidamente o vaqueiro se viu silenciado pelo dono da fazenda. Diante das ameaças de serem expulsos daquela terra sem qualquer trabalho, Fabiano ainda se sentiu obrigado a se desculpar por tal engano que cometera motivado por Sinha Vitória. Em certos momentos, é possível perceber o ímpeto do retirante em se revoltar contra toda aquela injustiça com a qual era atingido. Mesmo que fosse auxiliado pela mulher nas contas, Fabiano era consciente das atitudes arbitrarias das quais era vítima; era como se ele quisesse gritar, mas nem isso o *modus operandi* dessa sociedade o permitiria fazer:

Sentou-se numa calçada, 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. (...) Nem lhe permitiam queixas. Porque reclamara, achara a coisa uma exorbitância, o branco se levantara furioso, com quatro pedras na mão. Para que tanto espalhafato? (Ibid., p. 95)

A violência não se configurou apenas entre opressor e oprimido, pois a relação entre os adultos e as crianças na família de retirantes também se dava pelo silenciamento. Fabiano, no capítulo que leva o seu nome – em contraste ao momento em que verbaliza ser um homem, arrepende-se e corrige se intitulando bicho – mostra-se incomodado com o “falatório” dos meninos:

Uma das crianças aproximou-se, perguntou-lhe qualquer coisa. Fabiano parou, franziu a testa, esperou de boca aberta a repetição da pergunta. Não percebendo o que o filho desejava, repreendeu-o. O menino estava ficando muito curioso, muito enxerido. Se continuasse assim, metido com o que não era da conta dele, como iria acabar? Repeliu-o, vexado:

- Esses capetas têm ideias... (Ibid., p. 20)

O mesmo aconteceu em *O Menino Mais Velho*, quando um dos filhos resolveu questionar Sinha Vitória sobre o que significava a palavra inferno e não satisfeito com as míseras informações dadas pela mãe, fazia novas perguntas, irritando-a: “Sinha Vitória falou em espetos quentes e fogueiras. - A senhora viu? Aí Sinha Vitória se zangou, achou-o insolente e aplicou-lhe um cocorote. O menino saiu indignado com a injustiça” (Ibid., p.56). Nesse trecho, percebe-se a relação com o episódio do cinturão narrado em *Infância*, pois não havia espaço para as vozes infantis. O menino, inconformado, fica refletindo, explorando a palavra inferno, como se a resposta para o seu significado estivesse em seu significante – em termos saussurianos:

- Inferno, inferno.

Não acreditava que um nome tão bonito servisse para designar coisa ruim. E resolvera discutir com Sinha Vitória. Se ela houvesse dito que tinha ido ao inferno, bem. Sinha Vitória impunha-se, autoridade visível e poderosa. Se houvesse feito menção de qualquer autoridade invisível e mais poderosa, muito bem. Mas tentara convencê-la dando-lhe um cocorote, e isto lhe parecia absurdo. Achava as pancadas naturais quando as pessoas grandes se zangavam, pensava até que a zanga delas era a causa única dos cascudos e puxavantes de orelhas. Esta convicção tornava-o desconfiado, fazia-o observar os pais antes de se dirigir a eles. Animara-se a interrogar Sinha Vitória porque ela estava bem-disposta. (Ibid., p. 59-60)

O estranhamento diante das palavras – outro elemento bem marcado nas memórias infantis do escritor alagoano – é decorrente de um “vocabulário quase tão minguido como o do papagaio que morrera no tempo da seca” (Ibid., p. 57). Outra reflexão feita pelo filho é sobre a ausente liberdade concedida pelos pais para realizar perguntas, sua mãe, no entanto, era vista como bem-disposta, logo, julgou que assim seria quando

apresentasse seu questionamento a ela. No entanto, ela reagiu de uma forma que o menino não esperava, indisposta a continuar a conversa, provavelmente porque não estava propensa a pensar a linguagem nem para conversar sobre ela ou qualquer outro assunto com o filho. Sozinho com a cachorra Baleia, o menino, diante da palavra que o fascinara e que pouco sabia, rendeu-se a um solilóquio o qual é enfatizado nas cenas do filme pelas falas repetidas e ditas com firmeza.

A título de curiosidade, vale ressaltar que em *Infância* há um capítulo chamado *Inferno* e que, inclusive, serviu de base para o que foi criado em *Vida secas*. Diante de inúmeras perguntas, a mãe de Graciliano deu-lhe uma surra de chinelo; apanhou por questionar, já que isso foi visto pela mãe como desrespeito. Aqui também vale uma reflexão sobre como a força é utilizada como último argumento, quando não o único, afinal, por que gastar palavras e tempo com uma criança? Nesse aspecto, cabe enfatizar que a concepção de infância como fase fundamental no desenvolvimento cidadão de um indivíduo surgiu no século XVIII e sua disseminação se deu lentamente. Até que se iniciassem estudos e políticas públicas que procurassem garantir proteção aos menores, a sociedade se via no direito de silenciá-los brutalmente.

Essas crianças, que não têm nome, idade, tampouco voz, são representadas no filme a partir desse mesmo silenciamento. Em grande parte das cenas, principalmente naquelas em que aparecem os outros membros da família, os meninos nada verbalizam. Esse comportamento é tão predominante no filme que causa certa estranheza ao espectador ver as cenas em que os meninos perguntam à mãe onde estava Baleia, que tinha desaparecido durante a ida à cidade. Ainda que a preocupação com a cachorra possa ser vista também no livro, os meninos pareciam mais receosos em irritar a mãe com as inúmeras perguntas, acanhamento que não se encontrou no filme de Nelson Pereira dos Santos:

Os meninos trocavam impressões cochichando, aflitos com o desaparecimento da cachorra. Puxaram a manga da mãe. Que fim teria levado Baleia? Sinha Vitória levantou o braço num gesto mole e indicou vagamente dois pontos cardeais com o canudo do cachimbo. Os pequenos insistiram. Onde estaria a cachorrinha? Indiferentes à igreja, às lanternas de papel, aos bazares, às mesas de jogo e aos foguetes, só se importavam com as pernas dos transeuntes. Coitadinha, andava por aí perdida, aguentando pontapés. (Ibid., p. 81)

Assim como a cachorra, os retirantes também não se sentiam confortáveis naquele ambiente festivo ao qual não pareciam pertencer, mas a diferença era que estes ainda insistiam em tentar fazer parte dele: “Achava é que perdiam tempo num lugar esquisito, cheio de odores desconhecidos. Quis latir, expressar oposição a tudo aquilo, mas percebeu que não

convenceria ninguém e encolheu-se, baixou a cauda, resignou-se ao capricho de seus donos” (Ibid., p. 81).

A preocupação dos personagens com o desaparecimento de Baleia dá indícios acerca da situação ainda mais angustiante que não só os retirantes iriam passar, mas também o leitor-espectador, o qual, nesse momento, já se afeiçoou àquela integrante da família. Desde o início, a narrativa indica ser a cachorra o ser mais sociável daquele núcleo familiar, pois nenhum outro personagem permitiria tal aproximação; da mesma forma, o filme é composto por muitas cenas focadas na cachorra e em seus movimentos afáveis que contrastam com o ambiente austero. Essa impressão ocasiona na discussão recorrente sobre haver uma construção de Baleia que delinea sua humanização. Para Johnson e Stam (1995 *apud* ENCICLOPÉDIA, 2020), as condições impostas pelo ambiente e pelas estruturas sociais provocariam uma inversão de valores em que haveria uma transferência de humanidade aos animais enquanto os homens se reduzem a bichos, ocorrendo uma “animalização”.

O capítulo que leva o nome do animal é o princípio do romance, visto que foi a partir dele que os demais foram escritos e organizados na sequência em que se encontram. Curiosamente, sua origem se deu com o fim de Baleia, momento da obra em que o silêncio foi motivado pela melancolia em seu ápice. Em nenhum outro momento, seja pela seca e suas consequências, seja pela coerção, Fabiano, Sinhá Vitória e os dois meninos se viram diante de tamanha tristeza como a da perda da companheira de estrada e de caça. Tal dor foi capaz de silenciar – exceto as crianças que deixaram escapar o sofrimento através do pranto.

Tanto no livro quanto no filme, nada precisou ser dito aos meninos sobre o sacrifício da cachorra, o silêncio era capaz de anunciar o que estava por vir, já que a arma e as atitudes denunciavam o evento: “Sinhá Vitória fechou-se na camarinha, rebocando os meninos assustados, que adivinhavam desgraça (...)” (Ibid., p. 86). Enquanto a mãe censurava os filhos pelos modos que considerava exagerados, Fabiano, hesitante, tinha dificuldade de mirar a arma na cachorra. Dentro da casa, ouviram-se tiro e latidos, o choro infantil se tornou mais agudo, e Sinhá Vitória não foi mais capaz de repreender os meninos, ela própria havia emudecido, conseguindo apenas fazer o sinal da cruz timidamente, conforme mostra a cena produzida por Nelson Pereira dos Santos.

O delírio decorrente do golpe que antecedeu à sua morte caracteriza-se como um dos momentos mais intensos da obra, conforme indicou Monteiro (1987, p. 158, tradução nossa): trata-se do “auge poético do livro e do filme (...) Engenhosamente, Nelson Pereira dos Santos a coloca próxima ao fim, um pouco antes do epílogo: após a maior perda afetiva, eles

retomam a estrada”⁶. Na cena, o silêncio se misturou com o latido penoso de Baleia, a qual atingiu uma espécie de redenção daquela situação de miséria que compartilhava com aqueles humanos: nesse cenário onírico, o qual desejava preás, a família de retirantes ainda lhe fazia companhia. Em seu improvisado leito de morte, por assim dizer, Baleia se lembrou do momento em que nascera, e Fabiano estava lá, portanto, seria incapaz de mordê-lo em resposta pelo o que causara a ela. No livro, a narração inquieta, inclusive, avançou rapidamente para possibilidades como a que indicava que a cachorra perdoara o vaqueiro, ou até mesmo que compreendia sua decisão de sacrificá-la. Nas últimas linhas do capítulo, arrisca-se a afirmar que Baleia agradecia a Fabiano por conceder-lhe a libertação, assim, a cachorra poderia, enfim, ver tantos “preás, gordos, enormes” (Ibid., p. 91). Esse trecho, inclusive, é narrado a partir do ponto de vista de Baleia, enquanto no filme, há um corte de câmera que corresponde a essa visão, já que o espectador visualiza os preás a partir do que seria a perspectiva do animal prestes a sucumbir.

Por fim, em *Fuga*, encontra-se um raro momento que divergiu da constante intensificação do silêncio: devido à retomada da seca, a família abandonou a fazenda sem avisar o patrão. O incomum desse capítulo é a necessidade que Sinha Vitória tinha de falar, de verbalizar seus pensamentos e suas sensações, desejava, então, romper o silêncio:

Sinha Vitória fraquejou, uma ternura imensa encheu-lhe o coração. Reanimou-se, tentou libertar-se dos pensamentos tristes e conversar com o marido por monossílabos. Apesar de ter boa ponta de língua, sentia um aperto na garganta e não poderia explicar-se. Mas achava-se desamparada e miúda na solidão, necessitava um apoio, alguém que lhe desse coragem. Indispensável ouvir qualquer som. A manhã, sem pássaros, sem folhas e sem vento, progredia num silêncio de morte. A faixa vermelha desaparecera, diluíra-se no azul que enchia o céu. Sinha Vitória precisava falar. Se ficasse calada, seria como um pé de mandacaru, secando, morrendo. Queria enganar-se, gritar, dizer que era forte, e a quentura medonha, as árvores transformadas em garranchos, a imobilidade e o silêncio não valiam nada. Chegou-se a Fabiano, amparou-o e amparou-se, esqueceu os objetos próximos, os espinhos, as arribações, os urubus que farejavam carniça. Falou no passado, confundiu-o com o futuro. (...) Fabiano hesitou, resmungou, como fazia sempre que lhe dirigiam palavras incompreensíveis. Mas achou bom que Sinha Vitória tivesse puxado conversa. (...) Cochicharam uma conversa longa e entrecortada, cheia de mal-entendidos e repetições. (Ibid., p. 120-1)

⁶ “La mort de Baleia est le sommet poétique du livre et du film. Finalement la chienne (on en a la prevue) faisait partie de la famille, contrairement au perroquet qui apaise leur faim tout au début. Le roman de Graciliano Ramos comporte treize chapitres d’une longueur à peu près identique, et la mort de Baleia survient au neuvième. Habilement, Nelson Pereira dos Santos la situe à la fin, juste avant l’épilogue : après la plus grande perte affective, ils reprennent le chemin.”

O trecho acima descreve a mais longa conversa estabelecida entre o casal de retirantes durante a narrativa. Não só a esposa, mas também Fabiano sentiram-se mais amparados ao romper o silêncio, como se as palavras, naquele momento, tivessem o poder de união, sentimento que eles precisavam ter para enfrentar uma nova fuga da seca que se anunciava. Na produção de Nelson Pereira dos Santos, diálogos como o do trecho acima ocorrem, pelo menos, duas vezes ao longo do filme, com a diferença de não se localizar em seu epílogo, como no livro. A leitura do cineasta desses momentos em que o silêncio foi deixado de lado enfatizou a dificuldade de ambos de sustentar uma conversa em que se respeitasse turnos de fala, pois Sinhá Vitória e Fabiano falavam ao mesmo tempo e não escutavam o outro. Representou-se também em outra cena as repetições que Fabiano fazia das falas da mulher, como se ocupasse a posição de um papagaio – que, no caso, é capaz ao menos de repetir palavras, diferente do animal morto por ela no início da narrativa sob a justificativa de que não servia para nada, pois nem falar sabia: “Resolvera de supetão aproveitá-lo como alimento e justificara-se declarando a si mesma que ele era mudo e inútil. Não podia deixar de ser mudo. Ordinariamente a família falava pouco. E depois daquele desastre viviam todos calados, raramente soltavam palavras curtas” (Ibid., p. 11-2).

O crítico literário George Steiner, em seu livro *Linguagem e silêncio* (1988), especificamente nos ensaios *O repúdio à palavra* e *O poeta e o silêncio*, abordou *la crise du langage*, como chamou Sartre, a partir do pressuposto de que há uma exaustão de recursos verbais na civilização moderna, e, conseqüentemente, uma desvalorização da palavra nas culturas de massa, assim como na política de massa. O roteiro traçado para este trabalho segue por caminhos diferentes de Steiner, no entanto, faz-se pertinente estabelecer um diálogo com algumas ideias expostas pelo crítico para compreender como o silêncio pode se realizar em forma e vitalidade em *Vidas secas*.

Devido à herança greco-judaica, a civilização ocidental apoiou-se majoritariamente em seu caráter verbal, circunscrevendo as significativas áreas da verdade, da realidade e da ação no interior do domínio da linguagem até o século XVII, quando iniciou-se uma revolução que afastou-as da predominância da manifestação verbal e também alterou radicalmente as formas de pensar do mundo clássico – não mais, em sua maioria, articuladas pela esfera da linguagem, como a matemática e a lógica simbólica. Entre diversos exemplos apontados, Steiner cita o filósofo moderno Ludwig Wittgenstein, que investigou se seria verificável a relação entre a palavra e o fato: “obriga-nos a indagar se a realidade pode ser *expressa pela fala*, já que a fala é apenas uma espécie de regressão infinita, palavras ditas sobre outras palavras” (STEINER, 1988, p. 39). Dessa forma, em seu livro *Tractatus Logico-*

Philosophicus, publicado em 1922, o filósofo concluiu que o que é fundamental em ética não pode ser dito, apenas mostrado; em outras palavras, a ética não pode ser expressada.

Essa questão dialoga com a colocação de Ayub (2014), já apresentada, sobre a busca de Graciliano pelo sentido exato da palavra como fundamento ético, acima do estético, pois somente através da justeza das palavras conseguiria ser fidedigno ao expressar o que há de “mais impuro, imperfeito e faltoso” no mundo que torna homens perseguidos, mulheres e crianças abandonadas em meio à escuridão. Associar essa concepção à elucidação feita por Steiner das proposições de Wittgenstein possibilita a elaboração da hipótese de que Graciliano, na busca incansável pela perfeição da linguagem, encontrava-se sempre tangente a ela. Uma referência válida para melhor explicar esse tangenciar de Graciliano quanto à palavra perfeita é Liev Tolstói, muito lido, inclusive, pelo escritor alagoano. O russo, além de seus textos literários, dedicou-se também aos doutrinários, em que expunha suas ideias acerca de temas artísticos, sociais, políticos e religiosos; o último foi um tema bastante refletido por Tolstói, que sempre demonstrava um grande conflito interno quanto aos ideais que defendia e o que realmente conseguia colocar em prática. A solução que parece ter encontrado pode ser depreendida em seus textos não só doutrinários, mas também literários pelo desenrolar dos romances e novelas: apesar de se empenhar para colocar os ideais em prática, Tolstói acreditava que a perfeição é inatingível, mas deve ser buscada mesmo que o indivíduo esteja ciente de que não pode ser alcançada. O mesmo raciocínio pode ser deslocado para analisar a linguagem na obra de Graciliano, especificamente em *Vidas secas*. Na tentativa impossível de alcançar a perfeição da palavra e ciente disso, a alternativa empregada pelo autor se dá pelo silêncio. Logo, coexistem a busca pela palavra justa e o espaço concedido ao silêncio no romance de Graciliano.

A linguagem só pode lidar, de modo significativo, com um segmento especial e restrito da realidade. O resto, e é provável que seja a parte maior, é silêncio. (...) Em Wittgenstein, assim como em alguns poetas, olhamos através da língua, encontrando, não escuridão, mas luz. Qualquer um que leia o *Tractatus* perceberá sua estranha e silenciosa aura. (STEINER, 1988, p. 40)

Assim como na metáfora de Érico Veríssimo sobre ser escritor, já citada aqui, Steiner contrastou escuridão e luz. Ao retomar *Cegueira*, capítulo de Infância em que o escritor relatou a oftalmia que lhe acometeu ainda jovem, pode-se dizer que Graciliano se viu diante tanto da escuridão no sentido denotativo quando criança quanto no conotativo quando escritor. Nesse segundo contato com a escuridão, a partir da linguagem, fez literatura para encontrar luz. Na citação acima, mescla-se a sensação visual à auditiva, conferindo igual

destaque ao silêncio e igualando-o à metáfora da luz, ambos como meio de trazer à tona uma realidade que nem sempre consegue manifestar-se verbalmente. Dessa forma, Steiner declarou que onde cessa a palavra do poeta, começa uma grande luz.

A partir da apresentação de algumas marcas literárias, observa-se que o autor deu voz aos retirantes – ainda que por meio do narrador onisciente – ao significar o silêncio dos personagens e deslocá-lo do sentido de silenciamento para resistência. Essa voz, não se tratando de seu sentido literal, extrapola os limites da obra, ressoa em silêncio e alcança o leitor.

O espectador também se depara com esse silêncio que se adapta à linguagem cinematográfica de Nelson Pereira dos Santos: trata-se de um silêncio que causa inquietação pelos planos-sequências longos e lentos, com poucos cortes, acompanhados de diálogos que se dão em escassez, assim como o sertão de Alagoas, próximo à região de Palmeira dos Índios, onde viveu o escritor. A seca também se realiza através das raras e curtas frases que rompem o silêncio em conversas que não se encontram. Assim como o ambiente, as ações são morosas, estendem-se como as sequências silenciosas, as quais majoritariamente são rompidas pelos sons da natureza que demonstra padecer bem como os retirantes.

4.3. O sensível e tênue elo entre arte e política

Apresentadas as principais marcas literárias que fundamentam a leitura que vislumbra a permanente imagem do silêncio na obra, faz-se necessário amarrá-las à ideia de eloquência. Já mencionada anteriormente, a recusa de Graciliano por uma arte literária que estivesse subordinada a um discurso político é sustentada por registros que certificam a visão de Graciliano sobre as relações entre literatura e política,

criticando os romancistas russos modernos que transformavam “a literatura em cartaz, em instrumento de propaganda política”. Os ficcionistas brasileiros, a seu ver, também deveriam combater o proselitismo. “O que é certo é que não podemos, honestamente, apresentar cabras de eito, homens da bagaceira, discutindo reformas sociais; depois os nossos escritores, burgueses, não poderiam penetrar a alma dos trabalhadores rurais”. (MORAES, 2012, p. 114)

Dentre os escritores brasileiros, alguns direcionaram sua produção literária à concepção de “romance social”, Jorge Amado, inclusive, esboçou diretrizes que deveriam pautar um “romance proletário”⁷, indicando princípios imprescindíveis que deveriam constar no texto: “1) ‘fixar vidas miseráveis’; 2) tratar dos ‘movimentos de massa’; 3) enfatizar a ‘luta e a revolta’; 4) eliminar o ‘senso de imoralidade’ e, no plano propriamente estético, 5) a ausência de enredo e o fim do herói. (BUENO, 2006 *apud* AYUB, 2014, p. 46).

Por sua vez, Graciliano Ramos respondeu às ideias defendidas pelo escritor baiano no artigo *O romance de Jorge Amado*, impondo-se quanto à radical aplicação das diretrizes, apoiou-se, para isso, em um livro do próprio autor, *Suor*; além disso, mencionou o que seria uma das importantes características de sua obra, a “análise introspectiva”:

O sr. Jorge Amado tem dito várias vezes que o romance moderno vai suprimir o personagem, matar o indivíduo. O que interessa é o grupo – uma cidade inteira, um colégio, uma fábrica, um engenho de açúcar. Se isso fosse verdade, os romancistas ficariam em grande atrapalhão. Toda análise introspectiva desapareceria, a obra ganharia em superfície, perderia em profundidade.

Ora, em *Suor* há personagens, personagens pouco numerosos. Não percebemos ali o movimento das massas. Na casa do Pelourinho vivem seiscentos moradores, mas apenas travamos relações com alguns deles. Dão-se a conhecer em palestras animadas e os casos íntimos tomam grande importância. Às vezes as pessoas aparecem isoladas, uma tocando violino e chorando glórias perdidas, outra pensando em uma aldeia da Polônia. O sapateiro espanhol apresentasse conversando com um gato, o homem dos braços cortados é amigo de uma cobra, o mendigo Cabaça entende-se com um rato. Sinal de misantropia. Em uma passagem, garotos, soldados, estudantes, martirizam Ricardo Bitencourt Viana, ótimo sujeito, que auxilia viúvas e oferece bonecas às crianças. Depois de gritos, protestos, ameaças inúteis com o guarda-chuva quebrado, o homem se fecha no quarto e vai arrumar ninharias na mala, só, feliz, esquecido da cambada que o atormentava. O autor sente necessidades de meter em casa os seus personagens: não se dão bem na rua. O que mais ressalta no livro são os caracteres individuais. Certas figuras estão admiravelmente lançadas, mas, quando entram na multidão, tornam-se inexpressivas. O que sentimos é a vida de cada um; desgraças miúdas, vícios, doenças, manias. O sr. Jorge Amado embirra com os heróis. Acha, por isso, que, em *Suor*, o personagem principal é o prédio. História. Não é muito difícil emprestar qualidades humanas a um gato, a uma cobra, a um rato. Já houve quem humanizasse até formigas. Com um imóvel a coisa é diferente. Dizer que ele “vive da vida dos que nele habitam” é jogo de palavras. Em *Suor* há um personagem de carne e osso muito mais importante que os outros; é Jorge Amado, que morou na Ladeira do Pelourinho, 68 e lá conheceu Maria Cabassu e todos aqueles seres estragados que lhe forneceram material para um excelente romance. (RAMOS, 1989, p. 92-3)

Antonio Candido apontou algumas consequências formais decorrentes da “consciência social” dos escritores. A preocupação com os problemas sociais do homem acarretou no que ele chamou de “desdém pela elaboração formal”, ou seja, a organização

⁷ O termo proletário aqui não se restringe aos trabalhadores urbanos, mas abrange todos os sujeitos que estavam à margem do sistema capitalista vigente.

estética é relegada para segundo plano: “Chega-se a pensar que para eles não era necessário, e talvez até fosse prejudicial, fundir de maneira válida a ‘matéria’ com os requisitos da ‘fatura’, pois esta poderia atrapalhar eventualmente o impacto humano da outra (quando na verdade é a sua condição)” (CANDIDO, 1989, p. 196). Para exemplificar, o crítico trouxe uma nota prévia ainda do escritor baiano ao romance *Cacau* (1933):

“Tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores de cacau do sul da Bahia.” O leitor fica com a impressão de que “honestidade” é pouco compatível com “literatura”, e que esta (aqui, sinônimo de elaboração formal) tende a ser um embuste que atrapalha o enfoque certo da realidade (Ibid., p.196)

Da maneira como foi colocado por Jorge Amado, dá a entender que, caso haja elaboração formal, a natureza documental da obra é diminuída: “Como se a literatura enganasse a apresentação correta ou ‘verdadeira’ da realidade” (AYUB, 2014, p. 51). Abgvar Bastos apresentou no prefácio do romance *Safra* (1937) o que considerava ideal para um romance: “a sua intenção social e a sua aparência artística” devem se misturar “sem que um perceba o outro”. Candido afirmava que poucos colocaram em prática e alcançaram o que Bastos descreveu, Graciliano Ramos foi um deles.

O escritor alagoano, no artigo *O fator econômico no romance brasileiro*, problematizou a caracterização incompleta empregada em personagens de alguns romancistas:

(...) a obrigação do romancista não é condenar nem perdoar a malvadez: é analisá-la, explicá-la. Sem ódios, sem ideias pré-concebidas, que não somos moralistas. Estamos diante de um fato. Vamos estudá-lo friamente. Parece que este advérbio não será bem recebido. A frieza convém aos homens de ciência. O artista deve ser quente, exaltado. E mentiroso. Não sei por quê. Acho que o artista deve procurar dizer a verdade. Não a grande verdade, naturalmente. Pequenas verdades, essas que são nossas conhecidas. (RAMOS, 1989, p.252)

No trecho acima fica evidente que Graciliano, em tom de imparcialidade, direcionou a reprimenda a escritores que se comprometeram diretamente com certos ideais de esquerda, expondo em suas obras as mazelas do país em detrimento de uma elaboração formal que abarcasse elementos internos necessários ao texto.

O fato da obra de Graciliano não carregar um apelo político às questões sociais em voga desagradou críticos e escritores da época, ainda que ele defendesse ideias libertárias. Exemplo da reação negativa desses intelectuais de esquerda, que se sentiam frustrados pela falta de adesão do romancista quanto a um posicionamento político explícito, foi a recepção

de *Caetés* em 1933, tomada por desagrado geral, pois havia “somente humano” numa história excessivamente introspectiva e voltada à realidade dos costumes de uma burguesia interiorana, estéril, portanto, aos projetos de revolução proletária” (AYUB, 2014, p. 54). O crítico Aderbal Jurema foi um dos que considerava o escritor alagoano uma espécie de traidor das causas sociais e indiferente às desigualdades por não apresentar em seu primeiro romance um posicionamento semelhante ao dos escritores que destacavam as teses sociais em sua obra:

Eu julgava encontrar no romance de Graciliano Ramos, aquele silencioso companheiro de banca do Café Central de Maceió, o desenvolvimento de uma tese social. Daquele homem que falava muito pouco, dando a impressão de que seu cérebro pesava, media e contava as letras das frases que ia pronunciar, não podia esperar um livro somente humano, introspectivo, mas completamente alheio à desigualdade de classes na sociedade e fora da órbita da literatura revolucionária do momento. (JUREMA, 1934 *apud* BUENO, 2006, p. 231).

A “grande verdade” a que se referiu Graciliano em *O fator econômico no romance brasileiro* é aquela defendida cegamente, e a todo custo, que se recusou a adotar em sua obra, ao mesmo tempo que buscou as “pequenas verdades”, que se identificam pela leitura aqui adotada como as mais difíceis de serem percebidas, pois se camuflam no texto literário, imbricando-se ao silêncio. Nesse ponto, encontra-se a eloquência que caracteriza o silêncio da obra, em outras palavras, o que está por trás do silêncio de *Vidas secas* teria como propósito desestabilizar o leitor, trazendo à tona problemas sociais graves, sem que se apresentasse um proselitismo. Lourival Holanda, ao ter contato com os manuscritos de *Vidas secas*, teceu um comentário que dialoga com o que foi exposto acima, além de não ignorar a elaboração formal nesse processo:

A aventura na linguagem-bússola que põe em contato com a tradição e ao mesmo tempo permite, no espaço de sua exploração, a liberdade de ir adiante. Liberdade que Graciliano Ramos concebe à maneira de Valéry: não sem certo rigor técnico. No desnudamento do objeto, evitando que a adjetivação o subtraia, já há negação da retórica vigente. Não argumentar, não querer convencer diretamente, fugindo ao tom discursivo – isso funda por fundar assim “outra” retórica. Que comove pela precisão. (HOLANDA, 1992, p. 20)

O estudioso atribuiu ao escritor alagoano a autoria de uma “outra retórica”, aquela que não quer convencer diretamente, mas quer, na verdade, no equilíbrio entre matéria e fatura – termos usados por Candido para se referir, respectivamente, à temática social e à elaboração estética – tratar do ser humano e suas vicissitudes sem precisar abrir mão da arte. Afinal, não ser panfletário não significa necessariamente que não se trata de um romance engajado, pois, ao olhar para a configuração micro das relações sociais, o indivíduo,

Graciliano não deixou de esbarrar em discussões que designam o coletivo devido às “pequenas verdades” que muito dizem mesmo quando silenciadas.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Bueno evidenciou a excelência inquestionável de *Vidas secas* a partir da constatação de que o romance é prova “de que a fatura artística pode servir para impulsionar o conteúdo político de uma obra, mas o contrário é muito difícil de acontecer” (2006, p. 664), possibilitando um xeque-mate no “romance proletário”. A resposta dada pelo romancista para o problema da arte, portanto, foi plena, assim como inédita: “Ninguém figuraria o outro de uma forma tão completa no plano da arte, porque ninguém fora capaz de preservar o outro como outro, com toda sua complexidade e com suas razões, e assim, nessa inteireza, interessar-se por ele” (Ibid., p. 664).

O silêncio que permeia *Vidas secas* garante a possibilidade de alcançar uma solução estética para retratar o homem oprimido, ou seja, a figuração do outro na prosa brasileira. Diferente do que Steiner (1988) afirmou de que, para o escritor, o silêncio é uma tentação, em Graciliano, é um dos princípios que amarra as pontas do romance, atando-se um nó tenaz. O silêncio é instrumento utilizado na obra para revelar ao leitor sobre ele mesmo, já que, segundo o dramaturgo Eugène Ionesco, em *Diário*, não é possível transmitir a verdade em palavras:

Uma civilização de palavras é uma civilização atormentada. Palavras criam confusão. Palavras não são expressão (...) Inexistem palavras para a experiência mais profunda. Quanto mais tento me explicar, menos me entendo. Evidentemente, nem tudo é indizível em palavras, apenas a verdade viva. (IONESCO *apud* STEINER, 1988, p. 72).

Dessa forma, pode-se associar a escrita de Graciliano à tentativa de se explicar menos, para se entender mais, inversamente proporcional ao que está posto na citação. Nessa perspectiva, evidentemente, o ato de se explicar deve ser realizado com prudência, encontrando a justeza das palavras, como buscou Graciliano e deu continuidade Nelson Pereira dos Santos.

A recente filosofia linguística francesa atribuiu ao silêncio uma função especial, Steiner citou alguns desses estudiosos que perceberam essa importância: “Para Brice Parain, ‘a linguagem é o limiar do silêncio’. Para Henri Lefebvre, o silêncio ‘está ao mesmo tempo no interior da linguagem e em seus lados mais próximos e distantes’. (...) O silêncio tem ‘outro discurso que não o comum’, sendo, no entanto, linguagem significativa.” (STEINER, 1988, p.

73). Com esses exemplos, ainda que não convirjam entre si, sustentam o caráter relevante e múltiplo do silêncio. O crítico literário ainda questionou, através de uma perspectiva política, se o poeta deve falar ou calar, além de defender que para um poeta é melhor silenciar do que

conferir dignidade ao desumano (...). Se o jugo totalitário for tão eficaz a ponto de frustrar todas as oportunidades de denúncia, de sátira, então que poeta se extinga (...) Justamente por ser a rubrica da humanidade do poeta, por ser aquilo que faz do homem um ser de inquieto empenho, a palavra não deveria ter vida natural, ou santuário neutro, no espaço e no tempo da brutalidade. O silêncio é uma alternativa. Se as palavras pronunciadas no meio urbano estão impregnadas de selvageria e mentiras, nada fala mais alto do que o poema não-escrito. (STEINER, 1989, p. 74).

A citação acima de Steiner coincide com os resultados (interinos) que aqui se encontram acerca do impulso silencioso que envolve a obra de Graciliano Ramos. No entanto, o escritor alagoano foi além ao se utilizar do silêncio sem ser ele a única alternativa, pois acrescentou-lhe o poema escrito com justeza.

Para Carpeaux (2001), enquanto muitos acharão que o romance é desprovido de música, na verdade, há uma música secreta, o silêncio. Assim, a melodia silenciosa rememora a releitura de Kafka do episódio em que Ulisses navega próximo a uma ilha onde habitam as sereias, donas de um canto com o poder de enfeitiçar os homens para que, na ambição de alcançá-las, atirem-se no mar e sucumbam. Na versão kafkiana, o canto das sereias dá lugar a uma arma ainda mais fatal: o seu silêncio. Aqui é nítido que é possível estabelecer um diálogo entre Graciliano Ramos e Franz Kafka quando, ainda no conto *O silêncio das sereias*, o último garantiu: “Apesar de não ter acontecido isso, é imaginável que talvez alguém tenha escapado ao seu canto; mas do seu silêncio certamente não” (KAFKA, 2002, p. 104), pois também não se escapa do silêncio eloquente de *Vidas secas*.

6. BIBLIOGRAFIA E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Márcia. *Cultura letrada: literatura e leitura*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

ARTEAGA, Cristiane Guimarães. *A alma russa de um nordestino: Graciliano Ramos leitor de Dostoiéyski*. 2005. 91 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Letras., Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/5005>. Acesso em: 25 jun. 2020.

AYUB, João Paulo. *A riqueza e a miséria da palavra: o sentido do humano no romance de Graciliano Ramos*. Tese (doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014. Disponível em: http://www.repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/281100/1/Ayub_JoaoPaulo_D.pdf. Acesso em: 20 jun. 2020.

BASTIDE, Roger. Graciliano Ramos. *Teresa: revista de literatura brasileira*. São Paulo: n. 2, p.134-137, 2001.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRAGA, Rubem. Vidas secas. *Teresa: revista de literatura brasileira*. São Paulo: n. 2, p.126-128, 2001.

BUENO, Luis. *Uma história do romance de 30*. São Paulo; Campinas, SP: EDUSP: Editora da Unicamp, 2006.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite: e outros ensaios*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1989.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARPEAUX, Otto Maria. Graciliano e seu intérprete. *Teresa: revista de literatura brasileira*. São Paulo: n. 2, p.126-128, 2001.

CARPEAUX, Otto Maria. *Visão de Graciliano Ramos*. In: CARPEAUX, Otto Maria. *Origens e fins*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1943. p. 339-351.

CASTELLO, Jose Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidade (1500-1960)*. São Paulo: EDUSP, 1999, v.2.

CAVALCANTI, Lauro. Modernistas, arquitetura e patrimônio. In: *Repensando o Estado Novo*. Pandolfi, D (Org.). Rio de Janeiro: Editora: Fundação Getúlio Vargas, 1999, p. 179-189.

CHAUVIN, Jean Pierre. Graciliano Ramos sob o fio da palavra empenhada. *Teresa: revista de literatura brasileira*. São Paulo: n. 16, p.289-302, 2015.

FAUSTO, Boris. O Estado Novo no contexto internacional. In: *Repensando o Estado Novo*. Pandolfi, D (Org.). Rio de Janeiro: Editora: Fundação Getúlio Vargas, 1999, p. 17-20.

GADAMER, Hans-Georg. A linguagem como experiência do mundo. In: GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método I: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. 7ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2005. p. 566-589.

GIMENEZ, Erwin Torralbo. Graciliano Ramos, uma poética da insignificância. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 23, n. 67, p. 231-250, 2009. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10395>. Acesso em: 15 jul. 2020.

GOMIDE, Bruno Barreto. *Dostoiévski na Rua do Ouvidor: a literatura russa e o estado novo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2018.

GRACILIANO Ramos. Coautoria de Sonia Brayner. Rio de Janeiro, RJ; Brasília, DF: Civilização Brasileira: INL, 1977.

HOBBSAWM, E. J. *A era dos extremos: o breve século XX – 1914-1991*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HOLANDA, Lourival. *Sob o signo do silêncio: Vidas secas e O estrangeiro*. São Paulo, SP: EDUSP, 1992.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

KAFKA, Franz. *Narrativas do espólio: (1914-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LUCAS, Paulo Roberto Mendonça. Dostoiévski e Graciliano Ramos: a salvação possível. *Anais do V Seminário dos Alunos dos Programas de Pós-Graduação do Instituto de Letras*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 160-172, nov. 2014. Disponível em: <http://www.anaisdosappil.uff.br/index.php/VSAPPIL-Lit/article/view/211>. Acesso em: 16 jul. 2020.

LUCAS, Paulo Roberto Mendonça. Dostoiévski e Graciliano Ramos: literaturas do subsolo. *Rus*, São Paulo, v. 10, n. 13, p. 67-85, 12 jun. 2019. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rus/article/view/157498>. Acesso em: 15 jul. 2020.

MONTEIRO, Ronald F. Nelson Pereira dos Santos. In: PARANAGUÁ, Paulo (org.). *Le cinéma brésilien*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1987. p. 155-163.

MORAES, Dênis de. *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. 1. ed. rev. e ampl. São Paulo: Boitempo, 2012. *E-book*.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas de silêncio: no movimento dos sentidos*. 6ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *A leitora e seus personagens: seleta de textos publicados em periódicos (1931-1943) e em livros*. Coautoria de Luciana Viegas, Bernardo de Mendonça. 2ª ed. Rio de Janeiro: Graphia, 2005.

RAMOS, Graciliano. *Infância*. 47ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2012.

_____. *Linhas tortas*. 14ª ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 1989.

_____. *Vidas secas*. 115ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

SALLA, Thiago, Mio. Literatura, política e legitimação institucional: o romance de 1930 e o modernismo de 1922 segundo a retórica estadonovista. *Teresa: revista de literatura brasileira*. São Paulo: n. 16, p.117-134, 2015.

STEINER, George. *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

VERÍSSIMO, Érico. *Solo de clarineta: memórias*. 11ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1978.

VIDAS secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Herbert Richers; Luis Carlos Barreto; Danielo Trelles. Intérpretes: Átila Iório; Genivaldo Lima; Gilvan Lima; Maria Ribeiro; Jofre Soares e outros. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos [S.I.]: Herbert Richers S.A., 1963. 103 min., son., P&B.

VIDAS Secas. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra70415/vidas-secas>>. Acesso em: 01 de Ago. 2020. Verbetes da Enciclopédia.

XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.