



## *Vidas secas*: o romance móvel de Graciliano Ramos

Luiz Gonzaga Marchezan  
UNESP – Brasil

**PALAVRAS-CHAVE:** LITERATURA BRASILEIRA, CONTO, ROMANCE, ENREDO.

**KEYWORDS:** BRAZILIAN LITERATURE, SHORT STORY, NOVEL, PLOT.

Numa carta à esposa, Heloísa Ramos, em 07 de maio de 1937, Graciliano Ramos declarou-lhe:

Escrevi um conto sobre a morte duma cachorra, um troço difícil, como você vê: procurei adivinhar o que se passa na alma duma cachorra. Será que há mesmo alma em cachorro? Não me importo. O meu bicho morre desejando acordar num mundo cheio de preás [...] no fundo todos somos como a minha cachorra Baleia e esperamos preás. (Ramos, 1992: 201)

O escritor alagoano<sup>1</sup>, morando no Rio de Janeiro, vive da sua produção literária e tem planos de reunir as histórias avulsas que escreve na forma de um romance, conforme carta de primeiro de julho de 1937 a Benjamin de Garay, tradutor da sua ficção na Argentina. Observamos no trecho da mensagem abaixo que, ao lado do conto “Baleia”, já publicado

<sup>1</sup> Graciliano Ramos, na época, é autor conhecido e reconhecido: em 1933, publicara *Caetés*; em 1934, *São Bernardo*; em 1936, *Angústia*, prêmio Lima Barreto pela Revista Acadêmica. No ano de 1937 recebeu do Ministério da Educação o prêmio de Literatura Infantil pela obra *A terra dos meninos pelados*. Desde o início do último ano fixou-se no Rio de Janeiro, depois de passar, de 03 de março de 1936 a 13 de janeiro de 1937, por Ilha Grande e Casa de Detenção, como preso político. Heloísa Ramos, depois de libertado o marido, permaneceu algum tempo em Alagoas, uma vez que, naquele momento, fez-se impossível o sustento do casal e filhos no Rio.

em revista, quatro outros textos, futuros capítulos de *Vidas secas*, encontram-se já compostos: “Sinhá Vitória”, “Cadeia”, “O menino mais novo”, “O menino mais velho” -, resultados de um processo criativo anunciado por Graciliano a Garay:

Como vai minha *Baleia*? Trabalho numa série de contos regionais; quero ver se consigo fazer psicologia de bichos: cachorros, matutos, etc. Se minha “Baleia” for bem recebida aí, mandar-lhe-ei, caso você ache conveniente, umas histórias semelhantes, lá para o fim do ano, que é quando espero concluir o trabalho. Poderemos publicá-las em espanhol; primeiro em jornal, depois em livro. (Ramos, *apud* Maia, 2008: 57)

*Recado de primavera*, livro de crônicas de Rubem Braga, traz o testemunho dos mais interessantes sobre o processo criativo de *Vidas secas*. Rubem morou com Graciliano numa mesma pensão do Catete:

Em 1937, quando estava escrevendo *Vidas secas*, em uma pensão da Rua Correia Dutra, no Catete, Graciliano fumava Selma, um cigarro com ponta de cortiça. Com um palito de fósforo ele premia o fumo, de maneira que a ponta de cortiça ficasse vazia, como se fosse uma boquilha. (Não gostava do contato do tabaco com os lábios). Arrumava em sua frente seis desses cigarros. Ao lado punha a caixa de fósforos, de onde tirava seis palitos, também alinhados ali sobre a mesa. (Antes, em jejum, ele tinha tomado uma cachaça de uma garrafa guardada no fundo de seu armário de roupa). Então molhava a caneta no tinteiro e, com uma letra exemplar (e num estilo também), começava: “A cachorra Baleia estava para morrer. Tinha emagrecido [...]”.

Haviam-lhe raspado a cabeça no presídio da Ilha Grande, e seus cabelos ainda estavam curtos. (Braga, 1984: 20-1)

O mesmo Rubem Braga (1982: 177), no livro de crônicas *A traição das elegantes*, define o processo criativo de Graciliano Ramos como “catabólico”, algo que se dá, no entendimento da comparação do cronista, no âmbito de reações de assimilação e desassimilação entre matérias literárias que o ficcionista compõe e recompõe para publicação. Por isso também, noutra momento, de acordo com o mesmo cronista, *Vidas secas* fez-se num “romance desmontável”, armado “peça por peça”, no modo como seus capítulos vieram de situações já narradas em participações do escritor alagoano na imprensa carioca e argentina (Braga *apud* Carvalho, 2007: 259).

Aconteceu que a lembrança do sacrifício de uma cachorra no interior de Pernambuco fez-se na idéia fundadora de um romance, acrescida de metamorfoses, de acordo com outra

carta dirigida a João Condé, em julho de 1944, quando tivemos revelada a sequência do projeto do romance *Vidas secas*:

No começo de 1937 utilizei num conto a lembrança de um cachorro sacrificado na Maniçoba, interior de Pernambuco, há muitos anos. Transformei o velho Pedro Ferro, meu avô, no vaqueiro Fabiano; minha avó tomou a figura de sinhá Vitória; meus tios pequenos, machos e fêmeas, reduziram-se a dois meninos.

Publicada a história, não comprei o jornal e fiquei dois dias em casa, esperando que os meus amigos esquecessem Baleia. O conto me parecia infame – e surpreendeu-me falarem dele. A princípio julguei que as referências fossem esculhambação, mas acabei aceitando como razoáveis o bicho, o matuto, a mulher e os garotos. Habituei-me tanto a eles que resolvi aproveitá-los de novo. Escrevi Sinhá Vitória. Depois, apareceu Cadeia. Aí me veio a idéia de juntar as cinco personagens numa novela miúda – um casal, duas crianças e uma cachorra, todos brutos [...] Fiz um livrinho, sem paisagens, sem diálogos. E sem amor. Nisso, pelo menos, ele deve ter alguma originalidade [...] A minha gente, quase muda, vive numa casa velha de fazenda; as pessoas adultas, preocupadas com o estômago, não têm tempo de abraçar-se. Até a cachorra é uma criatura decente, porque na vizinhança não existem galãs caninos.

A narrativa foi composta sem ordem. Comecei pelo nono capítulo. Depois chegaram o quarto, o terceiro, etc. Aqui ficam as datas em que foram arrumados: Mudança, 16 de julho; Fabiano, 22 de agosto; Cadeia, 21 de junho; Sinhá Vitória, 18 de junho; O menino mais novo, 26 de junho; O menino mais velho, 8 de julho; Inverno, 14 de julho; Festa, 22 de julho; Baleia, 4 de maio; Contas, 29 de julho; O soldado amarelo, 6 de setembro; O mundo coberto de penas, 27 de agosto; Fuga, 6 de outubro. (Ramos, 1988: 200-202)

Temos assim, na disposição entre cartas e testemunhos, a gênese do romance *Vidas secas*, ordenada por meio do papel personificado de uma cachorra, somado às contribuições das metamorfoses a meio de parentes de Graciliano. O romancista deu-nos razões para a personificação de Baleia; nada nos adiantou do porquê das metamorfoses no parentesco. Tal atitude literária é invisível, impõe-nos, aparentemente, um limite para a sua leitura. Atenhamo-nos, primeiro, à trajetória de sentido da personificação, conhecida por nós tanto na sua origem como por intermédio dos comentários do autor, que a expandiu pelos textos inaugurais do romance, a partir da edição do conto “Baleia”.

Segundo Ullmann (1970: 80-1), “A fascinação que as palavras exercem no artista criador explica o hábito de as personificar e visualizar como animais ou como seres humanos”. Desse modo também acolhemos analogias, um artifício expressivo que nos possibilita assimilar,

no caso, diante de contraste visível, de um lado, a presença sempre prestativa e afetiva de Baleia; de outro, na sua rusticidade, a incomunicabilidade, a distância entre os humanos - Fabiano, Sinhá Vitória e meninos. Baleia mostra-se capaz de afetos; as demais personagens não. No bojo daquela mesma carta escrita à esposa, em 07 de maio de 1937, Graciliano Ramos também comentou com Heloísa a idéia de, a partir do conto “Baleia”, movimentar uma narrativa romanesca, revelando-lhe parte do seu ideário ficcional para *Vidas secas*:

Nenhuma delas tem movimento, há indivíduos parados. Tento saber o que eles têm por dentro. Quando se trata de bípedes, nem por isso, embora certos bípedes sejam ociosos; mas estudar o interior dum cachorra é realmente uma dificuldade [...] Referindo-me a animais de dois pés, jogo com as mãos deles, com os ouvidos, com os olhos. Agora é diferente. O mundo exterior revela-se a minha Baleia por intermédio do olfato, e sou um bípede de péssimo faro. (Ramos, 1992: 202)

As circunstâncias da vida pessoal de Graciliano Ramos na época, como vimos, sobrepuseram-se ao seu processo criativo. O ficcionista, saído da prisão, escrevia para sobreviver; sua produção literária era ordenada para a publicação e lançada no Brasil e na Argentina. Esta foi a maneira de Graciliano sobreviver, conforme dissemos, após um período preso. Assim, sua subsistência dependeu do seu projeto literário, o que também transparece numa carta ao filho, Júnio Ramos, de 09 de abril de 1938, instante em que percebemos *Vidas secas* publicado e sob juízo dos leitores:

Durante uns três dias Fabiano fez alguma figura na vitrine. Depois escondeu-se e os compradores se sumiram. É o diabo. Vamos ver o que dizem os críticos. Dias da Costa, que publicou esta semana um bom artigo, acha que Fabiano, Sinhá Vitória, os dois meninos e Baleia serão muito atacados. Está bem, vamos esperar isso. (ibid.: 204)

Conforme a ordem de invenção de *Vidas secas*, confirmada pelo autor a Condé, temos sua criação iniciada pelos capítulos: “Baleia”, “Sinhá Vitória”, “Cadeia”, “O menino mais novo”, “O menino mais velho”. Desse modo, como percebemos, num curto espaço de tempo, o bicho de Graciliano Ramos, a sua cachorra da Maniçoba, passa a integrar o destino de uma família de retirantes, no interior de uma narrativa forte da vertente regionalista da literatura nacional.

Observamos também no trecho da carta de Graciliano a Condé, oito anos passados, o ficcionista diante do resultado de suas ponderações catabólicas – *Vidas secas* evidencia-se como um romance sempre próximo do modo como o autor contou a história da sua cachorra Baleia, um bicho razoável, ao lado dos rústicos Fabiano, Sinhá Vitória e meninos.

Dispomos, assim, de fato, na carta de Graciliano ao Condé, da gênese do romance, sua planta baixa, sustentada por uma cachorra personificada e parentes metamorfoseados do ficcionista. Da matéria metamorfoseada não teremos, em cartas ou testemunhos, o que dela pensou o enunciador. Temos, no entanto, a trajetória de sentido da personificação, interessantemente dada a partir do conto “Baleia”, texto inaugural do romance.

A fim de instruímos, como queremos, o processo criativo estabelecido por Graciliano Ramos para *Vidas secas*, faremos uma comparação entre a ordem de invenção dos capítulos do romance ao lado do posterior ordenamento da narrativa romanesca.

Uma vez publicado o conto “Baleia”, nasce o projeto de *Vidas secas*, com seus episódios, inicialmente, fora de uma ordem, na sequência: 1-“Baleia”, 2-“Sinhá Vitória”, 3-“Cadeia”, 4-“O menino mais novo”, 5-“O menino mais velho”, 6-“Inverno”, 7-“Mudança”, 8-“Festa”, 9-“Contas”, 10-“Fabiano”, 11-“O mundo coberto de penas”, 12-“O soldado amarelo” e 13- “Fuga”.

Graciliano Ramos mantém, para o romance, os mesmos capítulos e títulos inventados, reordenando-os: 1-“Mudança”, 2-“Fabiano”, 3-“Cadeia”, 4-“Sinhá Vitória”, 5-“O menino mais novo”, 6-“O menino mais velho”, 7-“Inverno”, 8-“Festa”, 9-“Baleia”, 10-“Contas”, 11-“O soldado amarelo”, 12-“O mundo coberto de penas” e 12- “Fuga”.

A história de *Vidas secas*, oriunda do conto “Baleia”, contou com um desenvolvimento expandido da narrativa originária: manteve no romance o tema e os protagonistas do conto, interpolando-os, no entanto, no interior de uma trama romanesca diferenciada. Desse modo, a história breve do conto publicado modifica-se com a trama do romance recém-montado, uma vez conservado o fio condutor do já contado: a história de uma família, uma cachorra e um papagaio que fogem da seca. Até porque Graciliano Ramos não tem muita afeição pela mobilidade de uma trama ficcional e, conseqüentemente, pela forma literária do conto, tecido sempre por trama urdida. Em carta à mulher, de 30 de dezembro de 1935, lemos: “[...] não me parece que o enredo seja coisa demasiado importante. Não me preocupo com enredo: o que me interessa é o jogo dos fatos interiores, paixões, manias, etc.” (ibid.: 158). Tais posições notoriamente impressionistas de Graciliano Ramos levam-no, resolutamente, a partir do conto “Baleia”, a montar, quadro a quadro, o romance *Vidas secas*. O autor acaba por nos esclarecer sobre tal intento quando se dirige por carta ao seu tradutor para o espanhol, Benjamin de Garay: “Não sei não, Garay. O meu bárbaro pensamento é este: um homem, uma mulher, dois meninos e um cachorro, dentro de uma cozinha, podem representar muito bem a humanidade” (Ramos *apud* Maia, 2008: 69). Trata-se de uma referência ao trecho inicial do capítulo romanesco “Inverno”:

A família estava reunida em torno do fogo, Fabiano sentado no pilão caído, Sinhá Vitória de pernas cruzadas, as coxas servindo de travessieiros aos filhos. A cachorra Baleia, com o traseiro no chão e o resto do corpo levantado, olhava as brasas que se cobriam em cinza.

Estava um frio medonho, as goteiras pingavam lá fora, o vento sacudia os ramos das catingueiras, e o barulho do rio era como um trovão distante.

Fabiano esfregou as mãos satisfeito e empurrou os tições com a ponta da alpercata. (Ramos, 1978a: 66)

O ficcionista, como lemos acima, a fim de expor uma realidade, procura um acesso diferente para representar uma forma de consciência, imersa e refém do cotidiano, que não se explicita em afetos, conversas ou paisagens, estas, como também abaixo:

Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes [...] A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através de galhos pelados da catinga rala [...] Os juazeiros aproximaram-se, recuaram, sumiram-se. (ibid.: 9)

As paisagens, assim como as emoções e os sentimentos, mostram-se borrados, distantes de uma explicitação. O ambiente de *Vidas secas*, em espaços fechados ou abertos, encontram-se voltados para a expressão de um drama existencial dirigido para a experiência específica de um grupo, sua humanidade, sua condição humana, de acordo com o autor, longe de uma vida digna diante do necessário, essencial para uma existência. Daí viverem todos expostos às luzes e cores difusas, nenhum carinho e ausência de palavras. Para o autor, em artigo crítico de 1945 sobre a prosa nacional:

[...] a obrigação do romancista não é condenar nem perdoar a malvez: é analisá-la, explicá-la. Sem ódios, sem idéias preconcebidas, que não somos moralistas [...] 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, 1978b: 259)

De modo diferente como acontece no espetáculo teatral, a cena da prosa literária espacializa-se com a mobilização do ambiente narrado; enquadra-o, no caso, com extremo realismo. Graciliano Ramos, conforme cartas a Heloísa, Condé e a Garay, expôs pontos de vista seus acerca do seu processo criativo, diante da presença ou ausência de enredo, do perfil das personagens, consistências e inconsistências de diálogos e afetos, espacialidade, enquanto, de forma silenciosa, pensou e modulou a mente do seu leitor para a realidade literária do seu romance em que vidas secas, sem perspectivas, encontram-se dramática-

mente figuradas num mundo concreto e sem palavras. Graciliano Ramos mostra sempre suas intenções ficcionais e retira, de situações narradas, fortes impressões por meio da forma literária trabalhada para enunciá-las; confia no seu modo de produzir ficção; faz com que suas figuras, em cenas mudas, impressionem.

Desse modo, no âmbito da invenção dos episódios romanescos e sua posterior ordenação como capítulos de *Vidas secas*, uma oposição reúne e motiva os treze capítulos do “romance desmontável” de Graciliano Ramos. Duas sequências, na verdade, movimentam a narrativa do romance: o assentamento, durante uma seca, da família de Fabiano e Sinhá Vitória numa dada fazenda desabitada, com a presença de Baleia, seguido de sua retirada mediante nova estiagem, após a morte de Baleia. A partir da determinação do autor em narrar tal contraste uma combinação programa a trama do romanesco, definida do seu início ao seu final, seguido do que lemos interpolado entre 12 dos capítulos: o conto “Baleia”, deflagrador de *Vidas secas*.

O núcleo temático da obra, disposto na ordem da invenção e posterior organização da narrativa romanesca, mostra-se no interior de um enredo, no modo como uma história inventada por um conto expande-se por meio de seus motivos primeiros contados. Desse modo, a partir do conto “Baleia”, Graciliano Ramos inventou os episódios “Sinhá Vitória” e “Cadeia”: no primeiro, Sinhá aparece como administradora do lar e das contas de Fabiano; no segundo, o episódio “Cadeia” evidencia-nos um matuto, Fabiano, que, além de não saber contar, também não sabe falar e sempre obedece às ordens que lhe são dirigidas; assim sendo, ele tanto se desentende com as contas de seu Inácio, como vê-se humilhado pelo soldado amarelo e pelo povoado.

Constatamos, assim, que Fabiano é movido por dois temperamentos opostos: o da raiva e o da piedade. Ambos perpassam, concomitantemente, o senso de justiça do protagonista: de um lado, sente raiva ao sentir-se injustiçado diante do que lhe paga o patrão pelos seus serviços ou pelo que lhe cobra seu Inácio, vendeiro, diante dos mantimentos comprados; do mesmo modo como vê-se humilhado e revolta-se com a prisão após a desavença com o soldado amarelo. Por outro, posteriormente, penaliza-se por ter sacrificado Baleia; sente-se, no caso, injusto por matar cachorra prestativa e afetuosa.

O conto “Baleia”, planta baixa do romance, nono capítulo de *Vidas secas*, traz-nos a protagonista na sua vida plena e, depois, adoentada, morta, sacrificada por Fabiano. A trajetória da cachorra pelos capítulos iniciais inventados conta com trama curiosa. Fiquemos, inicialmente, com o animal vivo diante de nossos olhos; depois, com o percurso da sua morte.

O capítulo Sinhá Vitória dá-nos Baleia próxima de Sinhá, no espaço da cozinha, logo no início do episódio. No terceiro episódio inventado, “Cadeia”, Baleia encontra-se ainda

próxima de Sinhá Vitória, entre o meio e o final do capítulo, na vigia da casa, agora, conforme o desejo de Fabiano, a partir do seu pensamento e mente angustiados na cadeia. A cachorra, nos capítulos inventados quarto e quinto, aproxima-se, respectivamente, dos meninos mais novo e mais velho, logo no início dos capítulos. A seguir, no capítulo sexto inventado, desde o seu início, exhibe-se ao lado de toda a família, como na belíssima página inicial de “Inverno”, já citada.

Uma vez composto o núcleo temático do romance, o autor inventa o sétimo capítulo de *Vidas secas*, o primeiro na edição do romance: “Mudança”, início da narrativa. Nele, a presença de Baleia é providencial: caçará preás para o sustento de uma família que descansará depois de longo êxodo.

“Festa”, capítulo oitavo inventado, permanecerá como o oitavo editado. Faz-se na realização possível de uma família de retirantes após mudança e chuvas de inverno: plantação, criação de animais, com a passagem de Natal na Vila. Baleia, curiosamente, do início ao meio do capítulo, afasta-se de todos os membros da família, deixa-os diante do povoado e mediante suas diferenças pessoais. Na ausência de Baleia, contamos, em primeiro plano, de modo exagerado, com a rudeza de Fabiano para com o povo da Vila e a família. “Contas” e “Fabiano”, capítulos nono e décimo inventados, são os capítulos que concebidos, retomam o assunto já exposto em “Cadeia” e “Sinhá Vitória”: os limites de Fabiano diante do seu mundo – falta-lhe tanto capacidade para os negócios como lhe faltam palavras para a comunicação. Na ordem da invenção dos capítulos “O soldado amarelo” e “O mundo coberto de penas” – como décimo primeiro e segundo, Fabiano, novamente, ocupará a atenção do leitor que o vê submisso à autoridade policial, porém, calmo, com a mesma calma e submissão com que obedece o chamado da natureza para nova retirada, estabelecida para “Fuga”, como capítulo último, na ordem da sua invenção. Baleia não estará presente em nenhum dos últimos capítulos comentados: no décimo segundo é lembrada por Fabiano por três vezes e no décimo terceiro ressurge por meio de uma projeção futura do tempo, em que Fabiano vê-se ao lado de Sinhá Vitória, velhinhos, “acabando-se como uns cachorros, inúteis, acabando-se como Baleia” (Ramos, 1978a: 131).

Graciliano Ramos mostrou-se, em carta à esposa, como vimos, avesso ao enredo. Diante de tal intenção presumida do autor, temos como forte hipótese que Graciliano Ramos considera a realidade vivida pelas suas personagens como o lugar para as manifestações da organização de suas consciências. Favorece-o, para isso, a ação romanesca: múltipla, plural, possibilitando-lhe combinar e sequenciar, como percebemos, intrigas para sua história inventada em conto.

Diante de tais ponderações, podemos também observar, pela ordem editada dos capítulos, Fabiano, no primeiro deles, “Mudança”, sentindo-se “como a bolandeira” (ibid.: 15), um implemento que, no fabrico e compactação da rapadura, roda, por tração animal, sobre um eixo, sempre no mesmo percurso. Sinhá Vitória é seu avesso, prefere fixar-se num lugar, viver de maneira tranquila, estável e dormir “[...] numa cama de lastro de couro [...]” (ibid.: 42), como a de seu Tomás. Seu Tomás da Bolandeira, como observamos, volta e meia, é lembrado por ambos. Fabiano recorda-se do antigo patrão por duas razões: pelo fato de ser proprietário de uma bolandeira, máquina que o leva a fazer triste analogia com o percurso da sua vida e pela maneira como o seu vocabulário “[...] enriquecia-se com algumas expressões do seu Tomás [...]” (ibid.: 29). Sinhá Vitória lembra-se do seu Tomás por saber que ele tem em sua casa uma cama com lastro de couro, o que nos mostra Sinhá com a vontade de ficar bem estabelecida num só lugar. Tomás da Bolandeira, nas três citações acima – primeiro, quarto e terceiro capítulos, respectivamente, apareceu, na ordem da sua invenção, no segundo episódio, depois, no terceiro e, por último, no sétimo. Na ordenação do romance, porém, destaca-se no primeiro. Constatamos, pelo modo das disposições entre o inventado e posteriormente ordenado, a trama discreta de *Vidas secas*. Fabiano e Sinhá Vitória já figuravam no conto “Baleia”; Tomás da Bolandeira não participou da história do conto: uma vez criado pelo romanesco, incorpora os quatro capítulos iniciais de *Vidas secas* e reflete, com o papel de um figurante da narrativa, o perfil dos protagonistas do conto para o romance.

Fabiano muito se afeiçoa com o ex-patrão. De um lado, Tomás da Bolandeira, homem de posses, foi quem melhor o tratou; de outro, serviu-lhe de modelo no modo de falar e por último, seu Tomás, diante de circunstâncias não reveladas, sumiu pelo mundo como um retirante qualquer, como Fabiano, um “cambembe [...] de trouxa nas costas” (ibid.: 29). Acontece que, enquanto conviveram, o protagonista percebeu no ex-patrão um “[...] homem aprendido [...]” (ibid.: 38) e, diante dele, viu-se como “[...] um bruto [...]” (ibid.: 38). Mais; constatou que “[...] não sabia falar [...] Não podia arrumar o que tinha no interior” (ibid.: 39). O seu Tomás da Bolandeira, na composição literária de Graciliano Ramos, espelhou para Fabiano suas insuficiências de matuto.

O capítulo “Cadeia”, citado em pequenos trechos do parágrafo acima, sinaliza-nos duas intrigas: ao surgir como o terceiro entre os inventados, mantém-se como o terceiro dos editados; assim, projeta-se tanto no primeiro capítulo, antes mesmo do seu invento, como remete-se ao quarto, um dia após a invenção desse. A segunda característica da trama notável do capítulo referido acha-se no tratamento dado ao papel de outro figurante, o papagaio. O autor, no conto “Baleia”, fez com que a família de Fabiano comesse o papagaio doméstico, uma vez que pouco falava. A ave, dessa maneira, representou-se, uma vez viva, inútil. Desta feita, a figura

do papagaio, no capítulo “Cadeia”, indicia-nos a constatação, da parte do protagonista, acerca da própria insuficiência linguística, do seu pesar diante da inutilidade pressentida ao perceber-se incomunicável. O terceiro capítulo, desse modo, mostra-nos, tragicamente, Fabiano no seu limite: preso, sem palavras e sem ter como argumentar, revolta-se aos gritos no interior da cela, dando-nos visibilidade, mais uma vez, da trama do romance em representá-lo, de modo impressionista, na sua angústia sem voz. Desta feita e de acordo com a analogia do próprio Fabiano, dada na disposição do conto “Baleia”, confirma-se a máxima onde quem não fala é inútil, como o papagaio devorado. O mesmo atributo da primeira analogia dispensada para o papagaio - escassez de palavras, recai sobre o matuto Fabiano quando, ressentido com Sinhá Vitória, leva-o, de forma ofensiva, a compará-la, no seu modo de andar, ao papagaio, o que lemos no quarto capítulo, momento do relato do narrador acerca de uma situação de trocas de ofensas entre o casal diante de uma discussão acerca de gastos familiares:

Tinham discutido, procurado cortar outras despesas. Como não se entendessem, Sinhá Vitória aludira, bastante azeda, ao dinheiro gasto pelo marido na feira, com jogo e cachaça. Ressentido, Fabiano condenara os sapatos de verniz que ela usava nas festas, caros e inúteis. Calçada naquilo, trôpega, mexia-se como um papagaio, era ridícula. Sinhá Vitória ofendera-se gravemente com a comparação, e se não fosse o respeito que Fabiano lhe inspirava, teria despropositado. (ibid.: 43)

Fabiano, no contexto da situação narrada acima, incomodou-se, na verdade, com a disposição e desembaraço de Sinhá Vitória em trajar vestido novo e depois calçar sapatos para a festa de Natal da Vila. Desse modo, num misto de ciúme e ressentimento, destrata-a comparando-a, no seu modo de andar calçada com sapatos, com o modo de pisar do papagaio, símbolo, para ele, familiar da inutilidade.

O capítulo terceiro, para nós, também sustenta as invenções do décimo segundo, “O soldado amarelo”, em que Fabiano, como no anterior, depara-se com o mesmo policial que o desacatara e prendera. O liame entre as duas situações está outra vez no motivo dos pés que perpassa, como vemos, a trama impressionista da ficção de Graciliano Ramos. No capítulo “Cadeia”, o início da afronta que Fabiano recebe do soldado amarelo dá-se quando o policial pisa-lhe um dos pés. A reação do matuto foi imediata: “Veja que mole e quente é pé de gente” (ibid.: 32). Na ocasião, pisado, humilhado, Fabiano recolheu-se, rendeu-se e foi preso. Uma palavra dita pelo soldado, do domínio dos pés, manteve-se como voz na mente ressentida de Fabiano: “Desafasta”<sup>2</sup> -, expressão que, não por acaso, aparece também tanto em “Cadeia”,

<sup>2</sup> Tal expressão encontra-se nas páginas 32 e 110, respectivamente, nos dois capítulos acima citados.

com em “O soldado amarelo”. No momento em que o protagonista mais uma vez se depara com o soldado, pensou em fazer o pior, a começar por revide, por meio do mesmo motivo dos pés: “la bater o pé, gritar, levantar a espinha, plantar-lhe o salto da reiúna em cima da alpercata” (ibid.: 112). Segundo o narrador, durante “uma fração de segundo” (ibid.: 107) e diante daquele que lhe dispensou o maior insulto recebido na sua vida, Fabiano conseguiu dominar-se; guardou sua raiva e sua força e evitou matar o soldado; submeteu-se, com temperança, à autoridade. Esta situação da narrativa, para nós, sem dúvida, bem sequenciada e tramada, enquadra para o leitor do romance uma cena, em fração de segundos, da força de um reconhecimento moral do protagonista acerca da sua alteridade. O soldado amarelo é a maior diferença para Fabiano, assim como tem muito do Fabiano que sujiga o filho com ponta da faca em baíña, destrata o vendeiro Inácio e a todos ofende quando embriagado. Em frações de segundos, conforme o texto, Fabiano desfez-se do impasse, até porque, a seguir, retomou intuições suas anteriores ao encontro com o soldado: pressentimentos acerca do anúncio de um tempo de seca, problema bem maior que quaisquer outros entre os morais; já faltava água em lagoa e o movimento das arribações era grande. O início do próximo capítulo, o décimo segundo, tem começo com a seguinte observação do narrador:

O mulungu do bebedouro cobria-se de arribações. Mau sinal, provavelmente o sertão ia pegar fogo. Vinham em bandos, arranchavam-se nas árvores da beira do rio, descansavam, bebiam e, como em redor não havia comida, seguiam viagem para o Sul. O casal agoniado sonhava desgraças. (ibid.: 115)

Poderemos muito bem lembrar outra vez que o penúltimo capítulo do romance, acima citado, foi inventado anteriormente ao décimo primeiro: “O soldado amarelo”. Com sua sequência alterada, sucedendo o embate definitivo entre o protagonista e o soldado amarelo, temos bem alinhadas e tramadas as múltiplas impressões que cintilam nos textos e escrevem a trajetória da conduta do protagonista, conforme o ideário ficcional de Graciliano Ramos para os horizontes do matuto Fabiano: “[...] a obrigação do romancista não é condenar nem perdoar a malvadez: é analisá-la, explicá-la. Sem ódios, sem idéias preconcebidas, que não somos moralistas [...]” (Ramos, 1978b: 259).

Conforme o título do último capítulo do romance – “Fuga”, inventado e editado para finalizar a narrativa romanesca, Graciliano Ramos retoma sua narrativa circular, com ênfase agora na contrariada Sinhá Vitória, de acordo com o capítulo quarto, em que ela é bastante considerada, momento em que tão bem transparece o seu desejo de estabilidade, o de permanecer num lugar e numa casa. O último capítulo de *Vidas secas* prepara-nos mais um dos

impressionismos do ficcionista, ao expressar o conhecido apreço de Sinhá por uma vida no lar. Prestes a abandonar o seu, observa-nos o narrador: “Sinhá Vitória meteu o braço pelo buraco da parede e fechou a porta da frente com a taramela. Atravessaram o pátio, deixaram na escuridão o chiqueiro e o curral, vazios, de porteiras abertas, o carro de bois que apodrecia, os juazeiros” (Ramos, 1978a: 123). O espaço íntimo, caseiro, estável e de estima de Sinhá Vitória, permanece, na sua atitude, o escolhido e preservado, fechado. A área devassada – chiqueiro e curral, do manejo e de circulação de Fabiano, o anejo, encontra-se de “porteiras abertas”. Baleia é quem, por algum tempo, já não circula mais por nenhum dos espaços referidos.

Acontece que desde o início do percurso de retirada, Baleia invade o pensamento de Sinhá Vitória e Fabiano. Sinhá Vitória “[...] lembrou-se da cachorra Baleia, chorou, mas estava invisível e ninguém percebeu o choro” (ibid.: 124). Para Fabiano: “A lembrança da cachorra Baleia picava-o, intolerável. Não podia livrar-se dela. Os mandacarus e os alastrados vestiam a campina, espinho, só espinho. E Baleia aperreava-o. Precisava fugir daquela vegetação” (ibid.: 126). Assim, o término do romance volta-se para o seu início e, concomitantemente, desenlace do próprio conto: a morte de Baleia. E o enredo do romance encerra um conflito que se mostra combinado e sequenciado de forma justaposta entre os inícios e finais do conto e do romance.

O primeiro conceito de enredo como dispositivo de composição de uma narrativa é de Aristóteles, estabelecido como animador e ordenador de uma representação, uma mímesis, com começo, meio e fim<sup>3</sup>. O romance de Graciliano Ramos enquadra-se numa manifestação que não contraria o pensador grego. *Vidas secas* tem no conto “Baleia” o seu meio de estabelecer a trama do romanesco. O conto permeia a narrativa do romance, dando ao ficcionista a possibilidade de fixar-se, como vimos, quer no início, quer no final da história, com trama original, para nós, diante de dois momentos de reconhecimento, a fim de ficarmos, mais uma vez, com os conceitos aristotélicos. Trata-se, o primeiro, das circunstâncias da morte da Baleia e o segundo, da tomada de consciência de Fabiano, então, diante do soldado amarelo, conforme vimos. O primeiro deles desperta nossa piedade; o terror, o segundo, conforme Fabiano se vê diante do seu desafeto. Aproxima-nos, com emoção, o primeiro, de Baleia e o segundo de Fabiano, de acordo com o pensamento do protagonista. Fiquemos com trecho do capítulo “Baleia”, depois do tiro que levou de Fabiano:

Tentou erguer-se, endireitou a cabeça e estirou as pernas dianteiras, *mas o resto do corpo ficou deitado de banda. Nesta posição torcida, mexeu-se a custo, ralando as patas, cravando as unhas*

<sup>3</sup> De acordo com Aristóteles (1966: 76).

*no chão, agarrando-se nos seixos miúdos. Afinal, esmoreceu e aquietou-se junto às pedras onde os meninos jogavam cobras mortas.*

*Uma sede horrível queimava-lhe a garganta. Procurou ver as pernas e não as distinguiu: um nevoeiro impedia-lhe a visão. Pôs-se a latir e desejou morder Fabiano. Realmente não latia: uivava baixinho, e os uivos iam diminuindo, tornavam-se quase imperceptíveis.*

Como o sol encandeasse, conseguiu adiantar-se umas polegadas e escondeu-se numa mesma nesga de sombra que ladeava a pedra.

*Olhou-se de novo, aflita. Que lhe estaria acontecendo? O nevoeiro engrossava e aproximava-se.*

*Sentiu o cheiro bom dos preás que desciam do morro, mas o cheiro vinha fraco e havia nele partículas de outros viventes. Parecia que o morro se tinha distanciado muito. Arregaçou o focinho, aspirou o ar lentamente, com vontade de subir a ladeira e perseguir os preás, que pulavam e corriam em liberdade. Começou a arquear penosamente, fingindo ladrar. Passou a língua pelos beiços torrados e não experimentou nenhum prazer. O olfato cada vez mais se embotava: certamente os preás tinham fugido. (ibid.: 94, grifo nosso)*

A função retórica da personificação em *Vidas secas* é a de atribuir qualidades humanas à Baleia, amplificando, com isso, sua presença na narrativa, o que lhe assegura, além de uma existência autônoma na trama, influência nos demais episódios. A justaposição entre os treze capítulos distribui a expansão metafórica dos cinco sentidos que reconhecemos como constituintes da personificação da cachorra e que se apagam na seqüência, conforme acima grifado, em que o bicho perde: tato/paladar/visão/audição/visão/olfato/visão/paladar/olfato -, no ambiente da cena de sua agonia e morte.

Temos, assim, de forma enfática e redundante, uma relação paradigmática de semelhanças entre atitudes humanas e o comportamento protagonizado pela cachorra de Fabiano, que comove o leitor. Além disso, Baleia, no interior da vida infernal que vive a família de Fabiano e Sinhá Vitória, tem uma visão esperançosa, paradisíaca da morte, que também desperta compaixão:

*Baleia queria dormir. Acordaria feliz, num mundo cheio de preás. E lamperia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espojariam com ela, rolariam com ela num pátio enorme, num chiqueiro enorme. O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes. (ibid.: 97)*

O gosto de Graciliano Ramos pelos contrastes entre céu e inferno faz-nos identificar em *Infância*<sup>4</sup> episódio em que reconheceremos uma personagem de *Vidas secas*, a meta-

<sup>4</sup> Conforme Ramos (1978c: 75-79).

morfoseada no papel do menino mais velho, diretamente ligada ao mesmo cenário infernal presente em *Infância*, agora, com o menino autor no papel do menino mais velho e que pergunta à sua mãe sobre o Inferno. Reconhecemos, assim, que um acontecimento ficcional do romance faz-se noutra, idêntico, numa narrativa autobiográfica do mesmo autor.

*Infância* qualifica-se como um volume de autobiografia literária, que mantém um fio narrativo organizador da matéria memorável valendo-se de recursos da ficção, no caso, da própria lavra de Graciliano Ramos, o da metamorfose. Dá-se, no entanto, em *Infância*, uma metamorfose às avessas, em que uma personagem de ficção torna-se gente, com identidade. Graciliano Ramos tira em *Infância* a máscara ficcional do menino mais velho de *Vidas secas* e assume pessoalmente sua identidade. O autor nunca havia se colocado entre os parentes que metamorfoseou em personagens.

Para o Aristóteles da *Poética*, o imitar é congênito, característico do homem, um imitador que se compraz com o imitado; diante disso: escreve, pinta, dança, atua no teatro; aprecia representações com motivos vitais, conforme aquelas modalidades, momento em que a mímese, pelos modos da ação imitada, celebra, legítima saberes, querer, poderes, capacidades humanas.

A imitação, de acordo com Aristóteles, é animada; o homem é animado para imitar. O ânimo é um espírito pensante, uma disposição de espírito, de vontade. A imitação é da natureza humana e, preponderantemente, volta-se para a experiência, representando-a entre momentos agradáveis e desagradáveis. A manifestação poética, como a filosofia, segundo o pensador grego, procura apreender o humanismo, diante de imagens conhecidas, do conhecimento, a fim de que sejam reconhecidas no interior de um pensamento representado. Desse modo, o leitor, para Aristóteles, ao se deparar com uma imagem conhecida, reconhecerá: “este é tal” (Aristóteles, 1966: 71).

A conduta da metamorfose, por sua vez, manifesta, numa imagem, uma impossibilidade, um limite. Trata-se de uma manifestação oriunda do universo da mitologia, de onde traz, conforme Stierle (2006: 16), a “consciência de um procedimento”, com intenso imaginário e sem forma.

Graciliano Ramos nada nos revela sobre os parentes metamorfoseados em *Vidas secas*. Em *Infância*, assume o papel do menino mais velho de *Vidas secas* enquanto narra, na sua autobiografia literária, a meninice, mais precisamente, sua vida até os seis anos de idade. Desse modo, a personagem de *Vidas secas*, sua voz e gesto migram para *Infância*, como sabemos, com a mesma pergunta de filho para a mãe acerca do Inferno. O desempenho da personagem é literário; a ação desempenhada transparece-nos real: “este é tal”, como se julgássemos conforme Aristóteles (1966: 71). A metamorfose imita como o mito, decide-

-se por si mesma, livre de justificativas. No caso, conhecemos parentes metamorfoseados e reconhecemos o menino mais velho de *Vidas secas* transformado no infante da autobiografia literária do mesmo autor, mais nada.

O exercício da metamorfose procura dar forma ao informe, limitada, porém, no seu campo figurativo, com pouco poder de expansão; assim, condensa-se e trama, expressando-se no âmbito de um enigma. Para isso, faz-se plástica na escultura e na pintura, com manifestações que nos mostram bem como nelas figuram um impasse. Na prosa de ficção, de forma elástica, contínua, conta-nos acerca de impasses, no caso, da representação diversa de uma individualidade, observando-nos, na forma da ficção, que a condição humana mostra-se heterogênea, no ritmo da consciência do homem, das suas alteridades que, uma vez teatralizadas, possibilitam-lhe diálogos. O procedimento da metamorfose, na força da mímese, dá-nos visibilidade acerca do homem dilacerado, momento em que lemos, no discurso expandido da prosa de Graciliano Ramos, o autor, um homem distanciando-se da unidade do eu e, mutante, associando-se a outras vozes que o habitam, no interior agora de uma realidade literária, tal e qual, no mesmo instante em que o autor, sua personagem, são superados por um narrador que preside a cerimônia da escrita, convencendo-nos que na ficção não há mais papel para o onipresença de um eu: o homem pode ser múltiplo ou ninguém, dócil, sociável ou indócil, insociável. A ficção, por si só, é metamórfica; a metamorfose pode ser entendida como a metáfora do processo criativo ficcional (assim como a personificação).

Lemos, enfim, no discurso catabólico de Graciliano Ramos, diante da exposição do seu processo criativo, narrativas produzidas na intersecção entre o *ethos*, o *logos* e o *pathos*, moldando vozes múltiplas, já escritas, recompostas, no entanto, voltadas para as paixões humanas e as polêmicas questões envolvidas com a identidade humana, mesmo se diante de bichos ou de vidas secas.

## BIBLIOGRAFIA

- ARISTÓTELES (1966). *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Porto Alegre: Editora Globo.
- BRAGA, Rubem (1982). "Algumas ponderações catabólicas". In *A traição das elegantes*. Editora Record.
- (1984). "Fumando espero aquela ...". In *Recado de primavera*. Rio de Janeiro: Editora Record.
- CARVALHO, Marco Antonio (2007). *Rubem Braga. Um cigano fazendeiro do ar*. São Paulo: Editora Globo.
- MAIA, Pedro Moacir (2008). *Cartas inéditas de Graciliano Ramos a seus tradutores argentinos*. Salvador: Edufba.
- RAMOS, Graciliano (1978a). *Vida secas*. Rio de Janeiro: Editora Record.
- (1978b). *Linhas tortas*. Rio de Janeiro: Editora Record.
- (1978c). *Infância*. Rio de Janeiro: Editora Record.
- (1992). *Cartas*. Rio de Janeiro: Editora Record.

(1988). "Depoimento de Graciliano Ramos sobre *Vidas secas*". In: *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora. Edição fac-similar da 1ª ed. de 1938.

STIERLE, Karlheinz (2006). *A ficção*. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Eduerj.

ULLMANN, Stephen (1970). *Semântica. Uma introdução à ciência do significado*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

## RESUMO

*Vidas secas*, quarto volume da obra ficcional de Graciliano Ramos, tem sua gênese num conto do autor, *Baleia*, posteriormente intercalado, num prazo de seis meses, em doze outros capítulos então criados para o romance. O presente artigo estuda aspectos do processo criativo de *Vidas secas*, do conto ao romance.

## ABSTRACT

*Vidas secas*, fourth volume of Graciliano Ramos's work, has its origins in *Baleia*, a short story written by the author and later interspersed, in a term of six months, in twelve other chapters then created for the novel. This paper deals with aspects of *Vidas secas* creative process, from the short story to the novel.