



**UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PERNAMBUCO - UNICAP**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA LINGUAGEM –**  
**PPGCL**  
**CURSO DE MESTRADO EM CIÊNCIAS DA LINGUAGEM**

**VICTOR BRUNO DE LACERDA RAMOS**

**OS DESUMANIZADOS EM *VIDAS SECAS*, DE GRACILIANO RAMOS: UM**  
**ESTUDO LINGÜÍSTICO-LITERÁRIO**

**Recife,**  
**2024**

**VICTOR BRUNO DE LACERDA RAMOS**

**OS DESUMANIZADOS EM *VIDAS SECAS*, DE GRACILIANO RAMOS: UM  
ESTUDO LINGUÍSTICO-LITERÁRIO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem, da Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP), como requisito para a obtenção do Título de Mestre em Ciências da Linguagem.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria de Fátima Vilar de Melo  
Coorientador: Prof. Dr. Robson Anselmo Tavares de Melo

**Recife,  
2024**

## FICHA CATALOGRÁFICA

R175d Ramos, Victor Bruno de Lacerda.  
Os desumanizados em vidas secas, de Graciliano  
Ramos : um estudo linguístico-literário / Victor Bruno de  
Lacerda Ramos, 2024.  
147 f. : il.

Orientadora: Maria de Fátima Vilar de Melo.  
Coorientador: Robson Anselmo Tavares de Melo.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Católica de  
Pernambuco. Programa de Pós-graduação em Ciências da  
Linguagem. Mestrado em Ciências da Linguagem, 2024.

1. Linguística. 2. Metáfora. 3. Metonímia.  
4. Jakobson, Roman, 1896-1982 - Crítica e interpretação.  
5. Ramos, Graciliano, 1892-1953. Vidas secas.  
6. Análise do discurso literário. I. Título.

CDU 801

Pollyanna Alves - CRB/4-1002

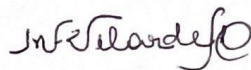
**VICTOR BRUNO DE LACERDA RAMOS**

**OS DESUMANIZADOS EM *VIDAS SECAS*, DE GRACILIANO RAMOS: UM  
ESTUDO LINGUÍSTICO-LITERÁRIO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade Católica de Pernambuco – UNICAP – como parte das exigências para obtenção de título de Mestre em Ciências da Linguagem, sob a orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria de Fátima Vilar de Melo e coorientação do Dr. Robson Anselmo Tavares de Melo

Recife, 18 de outubro de 2024.

**BANCA EXAMINADORA**



---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria de Fátima Vilar de Melo  
(Orientadora – Programa de Ciências da Linguagem - UNICAP)



---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Nadia Pereira da Silva Gonçalves de Azevedo  
(Examinadora Interna - Programa de Ciências da Linguagem - UNICAP)



---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ivanda Maria Martins Silva  
(Examinadora Externa – Universidade Federal Rural de Pernambuco - UFRPE)

## **DEDICATÓRIA**

Aos silêncios que, em mim, são tais quais a Esfinge de Tebas a me perguntar: “Decifra-me ou te devoro”.

## AGRADECIMENTOS

Esta pesquisa representa o final de uma etapa iniciada há muito. Por isso nela há, certamente, ecos do passado e prenúncios de um (ainda) desconhecido futuro. Agradeço, assim, ao que se passou como forma de, também, me preparar para o que há de vir; que nas vindouras palavras sejam bem expostos os sentimentos e razões motores de mim e, logo, desta pesquisa. Portanto,

à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e à Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP), cuja ação conjunta me possibilitaram expandir-me em consciência e (espero) contribuir para a expansão da consciência de outrem;

à professora Fátima Vilar, pela crítica firme, madura, didática e tão querida a mim, sem a qual meus olhos não veriam, hoje, o que não viam ontem;

ainda à professora, pela oportunidade dada, palavra ofertada e competente orientação destinada a meu burilamento e conseqüente amadurecimento (pessoal) acadêmico;

ao amigo e professor Robson Anselmo, pela coorientação categórica, sincera e companheira, assim como por ter, com singular sabedoria, me guiado até aqui, pois este que escreve, hoje, um dia sentou-se em sua sala de aula e aprendeu o que anos depois ainda se mostra de valor; pois há corações que se doam sem que suas batidas parem de fazer eco naqueles que se permitiram receber a ofertada generosidade;

ainda ao amigo, pelas flores e espinhos que me apontou antes de eu encontrá-los, dentro e fora da Academia;

à professora e coordenadora Isabela Barbosa, pela competência e razoabilidade com que exerceu sua gestão e sala de aula;

às professoras avaliadoras Dra. Ivanda Martins (UFRPE) e Dra. Nadia Azevedo (UNICAP), pela disponibilidade e olhar criterioso sobre o presente trabalho, os quais muito contribuíram para sua estruturação e ornamentação.

ao grupo Viver Entre Línguas, pela oportunidade da partilha e do amadurecimento acerca das pesquisas (tão caras a mim) de Jakobson;

à professora Elaine Pereira Daroz, pela leveza com que me presenteou em nossos produtivos e felizes encontros;

aos amigos da UNICAP com quem tive o prazer imenso de partilhar de episódios distintos desta prazerosa (e exigente) jornada;

a Cleyton e Sérgio, da secretaria, cuja prestimosa ajuda em diversos momentos se mostrou de imenso valor;

à Escola de Referência de Ensino Médio Professor Trajano de Mendonça, cuja presença em meus dias é materialização de desejo antigo e representação do descanso a que tanto almejei;

aos amigos professores Cláudio Roberto, Flávia Cavalcanti, Nathalia Melo, Lemniscata Florêncio e Paulo Holanda pela companhia sincera e afetuosa dos dias, que por vezes passam rápido quando nosso encontro é presente;

à gestão escolar, com destaque à gestora e vice gestora, respectivamente, Simony e Leila, pelo valoroso apoio sempre disponibilizado para que o presente processo se dê;

a Ana e Rejane, por quem nutro singular afeto e gratidão pela mão frequentemente estendida;

ao Colégio Militar do Recife (família Garança), por ter sido um divisor de águas em minha postura dentro e fora da sala de aula, em especial aos comandantes Azevedo e Emerson, cuja competente e exemplar liderança me ensinaram a ser melhor;

aos queridos coordenadores major P. Jr. e tenente-coronel Maria Laura, cuja presença em meus dias se mostrou alento em diversos momentos e, em outros, a cobrança necessária para que eu crescesse e hoje pudesse escrever estas linhas;

a capitã Kelly, pela leveza firme e sincera, pelo exemplo de fé;

ao icônico, cômico e, por vezes, lacônico, amigo Renan Freitas, pelas palavras amigas, parceria sincera e leve presença em minha história;

ao palestrante amigo Alexandre Barros, pelo afeto compartilhado antes e durante o processo deste mestrado;

à amiga professora Aline Chaves, pelas conversas e trocas sempre construtivas e fundamentais para minha prática docente

ao Colégio Avance, pela agradável e singular experiência vivenciada, em especial aos coordenadores Klyvia Luthier e Breno Gonçalves, pela generosidade durante o processo de seleção e sincero apoio;

à amiga Carolina Barros, pelo incentivo sincero e excelência nas orientações que me possibilitaram vislumbrar horizontes antes não acessíveis;

aos amigos Alúzio Moreira e Jaqueline Ribeiro, pelos sorrisos tantas vezes partilhados e prometidos;

à Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Faculdade Frassinetti do Recife (FAFIRE) e à Universidade de Pernambuco (UPE), pela positiva, feliz e singular marca deixada em minha história acadêmica e pessoal;

à família ATITUDE, pelo carinho compartilhado nas andanças pelas diversas e únicas salas de aula, repletas de esperança, sonhos e vontade;

à Transworld Idiomas, terreno no qual foi plantada a semente que hoje germina; em especial a Janaína Feliciano e Manoel Sátiro, professores referência cujas lições ainda me são atuais, e cujos exemplos têm sido norte de minha práxis e teoria de quando em sempre;

a Rosane Corrêa, presença necessária e imensurável no que fui, sou e serei;

a Dona Suzana e Doca, significativas presenças em meus dias e boas memórias;

a Larissa Leal, o poema que tanto me encanta, a letra que tanto me cala, o verbo que tanto me fala; a arte que a Vida me possibilitou contemplar e (do meu jeito) amar;

a Fabíola Maria da Cunha Lacerda, cuja identidade é gênese da minha identidade, cuja força me ensinou a ter força, cuja integridade me ensinou sobre o discernimento, cujo abraço e voz me são morada, cujo coração me ensina sobre amor;

a Victoria Luiza, por me preservar dentro de si e ser o sorriso que meu coração contempla, a força à qual em espírito reajo, a voz que meus ouvidos gravam, a irmã sem a qual seria menos que hoje;

aos meus alunos, sem os quais quem eu seria?

a Sarai e Dalila (*in memoriam*) por tudo e tanto; pelas memórias preenchidas de afeto; a Belinha, Barney e Bethoveen, os *bichos* cuja companhia silenciosa são narrativas e versos dispostos no tempo e espaço da Vida;

com a hombridade que me cabe e reverência a que me permito,

obrigado.

## LISTA DE DIAGRAMAS

Diagrama 1 – Caráter e etapas desta pesquisa .....	98
Diagrama 2 – A família e as palavras .....	142
Diagrama 3 – A condição de desumanizados da família e Baleia .....	143
Diagrama 4 – A <i>seca</i> da família .....	144

## RESUMO

Nesta dissertação, a obra *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, foi analisada a partir da perspectiva dos polos metafórico (similaridade) e metonímico (contiguidade), elaborada pelo “poeta da linguística” Roman Jakobson, disposta em seu artigo *Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia*. Tais polos foram desenvolvidos respectivamente a partir da releitura das relações associativas (*in absentia*) e sintagmáticas (*in praesentia*) do linguista Ferdinand de Saussure. Além do mencionado estudo, também nos servimos de outro texto de Jakobson, intitulado *Linguística e poética*, para o qual a literatura e a linguística não devem ser tratadas de forma dicotômica. Ademais, além do aporte supracitado, ancoramo-nos nas reflexões dos autores Candido (2012), Bosi (2021), Marques (2017), Abel (1997), Moraes (2012), dentre outras referências. A ficção escolhida para análise é considerada a obra mais conhecida do literato nordestino. Escrita na década de 30, dela se destaca a proximidade com a realidade dos retirantes do Nordeste brasileiro deste período. Didaticamente considerada modernista, *Vidas Secas* é também elencada como uma trama regionalista, porém seu autor não aceitava rotulações para com sua literatura, a qual tem por características marcantes a linguagem direta e a crítica ao sistema social que oprime os desfavorecidos. A partir disso, esta investigação teve como objetivo principal apresentar os desdobramentos metonímicos da metáfora *seca* da obra em questão no que diz respeito à condição de *desumanizados* das personagens da família de retirantes. Para tal, a partir de nossa interpretação dos desdobramentos da referida metáfora, percebemos que significantes como *bicho*, *ratos*, *urubu* são postos como referentes aos humanos do grupo ao passo que, em determinadas passagens, a supracitada *desumanização* é potencializada pelo comportamento *antropomorfizado* da cachorra Baleia. Posto isso, esperamos que o presente trabalho possa contribuir com reflexões mais acuradas acerca de investigações linguísticas cujo olhar não se pautem em considerar a literatura e a linguística dicotômicas.

**Palavras-chave:** *Vidas Secas*. Graciliano Ramos. Relações associativas e sintagmáticas. Roman Jakobson. Metáforas/Metonímias.

## ABSTRACT

In this dissertation, the work of Graciliano Ramos, *Vidas Secas*, was analyzed from the perspective of the metaphorical pole (similarity) and the metonymic pole (contiguity), developed by the “poet of linguistics” Roman Jakobson, as presented in his article *Two aspects of language and two types of aphasic disturbances*. These poles were developed respectively based on the reinterpretation of the associative (*in absentia*) and syntagmatic (*in praesentia*) relations of the linguist Ferdinand de Saussure. In addition to the aforementioned study, we also made use of another text by Jakobson, titled *Linguistic and poetics*, in which literature and linguistics should not be treated dichotomously. Furthermore, we anchored ourselves in the reflections of authors such as Candido (2012), Bosi (2021), Marques (2017), Abel (1997), and Moraes (2012), among other references. The chosen fiction is considered the northeastern writer's most well-known work. Written in the 1930s, in it the proximity to the reality of the migrants in the Brazilian Northeast during this period can be realized. Didactically considered a modernist work, *Vidas Secas* is also listed as a regionalist narrative; however, its author did not accept any labels for his literature, which is characterized by its direct writing style and criticism of the social system that oppresses the underprivileged. About it, this work had as main objective to present the metonymic unfoldings of the *seca* metaphor in the Graciliano's work concerning the *dehumanized* condition of the characters from the migrants' family. For such, from our interpretation of the metonymic unfolding of the mentioned metaphor, we realized that the signifiers *bicho*, *ratos*, *urubu* are referred to the humans of the family group as, in some parts of the narrative, the aforementioned *dehumanization* is potencialized by the *anthropomorphized* behavior of the dog Baleia. Furthermore, from our reflections, we hope this research may contribute with better accurate ideas on linguistic's investigations whose point of view is not based on considering linguistics and literature as dichotomous.

**Keywords:** *Vidas Secas*. Graciliano Ramos. Associative and syntagmatic relations. Roman Jakobson. Metaphors/Metonymies.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	14
<b>2 PARA INÍCIO DE CONVERSA</b> .....	19
2.1 Graciliano Ramos: o escritor .....	27
2.2 Obras: de <i>Caetés</i> a <i>Angústia</i> .....	33
2.3 Prenúncio de <i>Vidas Secas</i> .....	40
<b>3 VIDAS SECAS</b> .....	42
3.1 Enredo .....	52
3.1.1 Mudança .....	52
3.1.2 Fabiano .....	54
3.1.3 Cadeia .....	56
3.1.4 Sinha Vitória .....	57
3.1.5 O menino mais novo .....	59
3.1.6 O menino mais velho .....	61
3.1.7 Inverno .....	62
3.1.8 Festa .....	63
3.1.9 Baleia .....	66
3.1.10 Contas .....	69
3.1.11 O soldado amarelo .....	72
3.1.12 O mundo coberto de penas .....	74
3.1.13 Mudança .....	76
<b>4 DE SAUSSURE A JAKOBSON: REFLEXÕES SOBRE A LÍNGUA(GEM) ....</b>	79
4.1 Saussure e sua linguística .....	79
4.1.1 <i>Langue</i> .....	81
4.1.2 Relações sintagmáticas e associativas .....	83
4.2 Jakobson: uma breve biografia e o círculo linguístico de Moscou .....	85
4.3 O polímata Jakobson e suas reflexões sobre a língua(gem) e a poética .....	89
4.4 Das relações associativas e sintagmáticas para os polos metafórico e metonímico ..	93
<b>5 METODOLOGIA</b> .....	95

<b>6 VIDAS SECAS DISSECADA(S)</b> .....	98
6.1 desdobramentos metonímicos da metáfora <i>seca</i> em <i>Vidas Secas</i> .....	99
6.1.1 Mudança e Fuga: onde repousa a humanidade .....	100
6.1.2 Fabiano e sinha Vitória: “humanos” .....	109
6.1.3 Os meninos, os sem nome .....	113
6.1.4 Cadeia e O soldado amarelo: Fabiano e a seca .....	117
6.1.5 Contas e Festa: o silêncio face o outro .....	121
6.1.6 Inverno e O mundo coberto de penas: a vida e a morte .....	126
<b>7 BALEIA: UMA ANTÍTESE NA OBRA</b> .....	129
<b>8 O QUE NÃO É ABSOLUTO: CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	139
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	145

## 1 INTRODUÇÃO

“[...] um linguista surdo à função poética da linguagem e um especialista em literatura indiferente aos problemas linguísticos e ignorante dos métodos linguísticos são, um e outro, flagrantes anacronismos”  
(Jakobson, 2010, p. 207)

Esta pesquisa nasceu do inconformismo. Como professor de língua portuguesa, a literatura me foi apresentada distante da linguística, de modo que a presença de uma representasse imprescindivelmente a ausência da outra. Inclinado aos estudos da ciência da linguagem, enveredei por uma perspectiva teórica que não condiz com a apresentada neste trabalho, pois em minha formação tive pouco contato com as pesquisas de Jakobson e com as do *Círculo Linguístico de Moscou*; apesar de ter trilhado a graduação em uma universidade referência de Recife. Ignorante apreciador da literatura, sempre a percebi como a área do conhecimento humano que reclama aprioristicamente a vivência para que as reflexões - importantes - de caráter teórico e categorizações viessem a se dar; sem o prazer da experiência, a literatura me parece póstuma. Distanciei-me, assim, das teorias e história literárias. Nenhuma das duas me atraía, e ainda não me atraem.

A certa altura da minha jornada profissional, apresentou-se a mim a incumbência de lecionar literatura. Como forma de resistir à rigidez pedagógica dos que acreditam apenas na exposição do conteúdo e na sua memorização, apresentei-a em sala de aula como uma experiência da linguagem, antes de convidar os alunos a entenderem as características e contexto histórico do Romantismo, Realismo e outras “escolas”. Desejava que os estudantes declamassem poemas e/ou os produzissem, assim como outros gêneros considerados literários. Nesse contexto, a separação entre a literatura e a linguística não me ajudava a lidar com os textos artísticos, em suas diversas expressões, mas, sem fundamentação teórica adequada, “ousava” relacionar essas duas áreas do conhecimento. Ao passo que alunos gostavam de minha prática, eu me incomodava com ela porque o que aprendi em minha formação inicial não me embasava para trabalhar como desejava sem me sentir transgredindo uma subjetiva lei de compromisso com o que por tanto tempo estudara.

Nesse ínterim, o professor Robson Tavares me apresentou, com didática e particular leveza, a perspectiva jakobsiana das metáforas e metonímias, o que em mim ressoou como alento e fomento para realizar pesquisas no âmbito da ciência da linguagem. Até conhecer os estudos de Jakobson, o inconformismo me acompanhou na

preparação e realização das aulas. A princípio, o linguista russo me foi “apresentado” ainda no Ensino Médio, em meu tempo de adolescente, de forma precária, pois entender as funções da linguagem por sua perspectiva, de forma sistematizada e superficial, não diz respeito à estirpe de seu trabalho. Mais maduro, a convite de Robson, debruicei-me sobre seus textos e encontrei o embasamento para encarar a literatura como sendo também de interesse da linguística. O texto *Linguística e poética*, presente no livro de ensaios jakobsianos *Linguística e Comunicação*, continha o elemento motivador para a continuidade de minhas investigações: a quebra da dicotomia *linguística/literatura*. Portanto, desejoso por conhecer mais os estudos do linguista russo, também por influência de Robson, pleiteei uma vaga no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem (PPGCL) da Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP).

Se Jakobson é destacável nome nos estudos da linguagem, Graciliano Ramos, para mim, é o escritor brasileiro que se mostra livre desbravador, tanto por seu posicionamento para com a arte como por sua postura coerente, na qual há convergência entre seus valores e comportamento. Encantado há muito por *Vidas Secas*, do estilo *seco* do autor à temática e abordagem do universo sertanejo, percebi que o mestrado seria para mim o contexto propício para me debruçar, com maior respaldo, sobre a obra e biografia do autor nordestino. Sua personalidade *seca* e linguagem direta me chamaram a atenção quando ainda em minha juventude. Em particular, a citada obra me despertou instantâneo encantamento e curiosidade. Ainda que ele tenha sido apresentado como pessimista nos materiais didáticos que me serviram de instrumento de estudo no ensino básico, na graduação minha releitura de *Vidas Secas* me fez cogitar diferente. Hoje, vejo que sua literatura é, assim como o próprio escritor alagoano, mais realista que pessimista, denunciatória, diria. Também identifiquei que as pesquisas embasadas na dicotomia linguística/literatura são predominantes em relação às de base jakobsiana nos espaços universitários de Pernambuco. Nesse sentido, considerando a importância de Graciliano Ramos para o quadro da literatura nacional e de sua conhecida obra, *Vidas Secas*, julguei imperioso realizar esta pesquisa, cujo centro é a análise dos desdobramentos metonímicos da metáfora *seca* na mencionada obra.

Desse modo, na seção seguinte a esta, para adequada familiarização com o escritor nordestino, é apresentada uma breve biografia que vai de sua vida privada à sua vida pública, pois defendemos que ambas necessariamente se ligam; haja vista o literato ter escrito, em 1949, à sua irmã Marili Ramos que “As nossas personagens são pedaços de nós mesmos. Só podemos expor o que somos”. Por isso, na mencionada seção também

disponibilizamos resumos de suas narrativas mais conhecidas, a saber: *Caetés*, *São Bernardo*, *Angústia*, *Vidas Secas*, pois acreditamos que apresentar o autor em questão a alguém é, necessariamente, destacar sua biografia e literatura: ambas se entrelaçam. Além disso, os resumos das obras servem de indicativo para a construção literária que desembocou em *Vidas Secas*, obra mais importante nesta pesquisa.

No que diz respeito à vida privada e à vida pública de Graciliano Ramos, preocupamo-nos em apresentá-lo como um homem mais crítico e realista que pessimista, pois, sobretudo a partir da obra de Moraes (2012), *O Velho Graça*, percebemo-lo pessoa de comportamento coerente a seus valores, os quais foram caracterizados por Abel (1999) como “inabaláveis”. Gentil, crítico, tímido e sensível à dor dos oprimidos, em suas letras representou-os e criticou o opressor sistema que tanto *desumaniza* os desfavorecidos. E esta postura em sua literatura nos leva a concordar com Bosi (2021), para o qual Graciliano Ramos pode ser considerado, didaticamente, um escritor de literatura neorrealista, haja vista a mencionada crítica presente em suas obras e postura e, além disso, o destaque dado à realidade interna das personagens em suas tramas. Outro ponto importante é que, também por questões didáticas, o escritor é posto como um ícone da segunda geração do Modernismo, conhecida como *geração de 30*, a qual, de acordo com Bosi (2021), tem por centro da produção literária a crítica social e a relação entre o homem e o meio, características as quais enquadram as produções desta *geração* como regionalistas. Para contemplar os pontos elencados, baseamo-nos em Marques (2017), Bosi (2021), Abel (1999), Candido (2012), Moraes (2012), Azevedo (1975), dentre outras referências.

Na terceira seção deste trabalho, a obra *Vidas Secas* é apresentada. Cada um dos 13 episódios é contemplado com um breve resumo e citações que julgamos adequadas para representar-lhes o teor. Além disso, também é realizada uma análise literária da obra em questão, com a finalidade de situá-la no campo da literatura brasileira e de pesquisas nesta área, destacar algumas de suas particularidades e indicar o nosso posicionamento para com ela, o qual se embasa sobretudo em Candido (2012) e Bosi (2021). Para isso, estabelecemos diálogo de nossa pesquisa com as de Patto (2012), Maia (2019), Schmitz (2019) e Santos (2020), as quais, de um olhar diferente do nosso, apresentam também produtivas análises sobre a ficção do literato nordestino e, certamente, contribuem para as investigações cujo objeto é *Vidas Secas*. Sobre o ponto de vista adotado neste trabalho, de acordo com os críticos Candido (2012) e Bosi (2021), a narrativa de 1938 é composta por capítulos em certa medida solidários entre si, os quais se relacionam, portanto, mas

que não possuem necessária dependência. A isso, é necessário somar que consideramos *Vidas Secas* a obra mais conhecida e mais bem escrita do autor, pois nela seu estilo *seco* foi potencializado e seu alcance, ainda hoje, em nossa visão, é superior às outras. Além disso, ela é didaticamente classificada como regionalista, pois pode ser percebida como um “documentário social e humano, girando em torno do drama do subdesenvolvimento” (Azevedo, 1975, p.63). Para tal exposição e análise, tomamos por referência os trabalhos dos mesmos autores da seção anterior à aqui descrita.

Na quarta seção desta pesquisa, são apresentados os pressupostos teóricos que norteiam nossa investigação sobre os desdobramentos metonímicos da metáfora *seca* na selecionada obra. Para isso, primeiramente apresentamos uma breve biografia do linguista Ferdinand de Saussure, a qual deve servir de parâmetro para adequada leitura das relações sintagmáticas e associativas postas pelo linguista genebrino e sua relevância nas pesquisas do linguista russo Roman Jakobson: pilar maior de nossa investigação e referência para os estudos da linguagem, pois seu vasto trabalho muito possibilita estudos cujo objeto é a *literariedade* nas obras. Nesse sentido, ancorando-nos no posicionamento do referido linguista sobre a literatura, a qual é percebida por ele como um evento da linguagem (Jakobson, 2010), portanto social, analisamos *Vidas Secas* a partir da perspectiva das metáforas (similaridade) e metonímias (contiguidade), as quais são fruto da releitura das relações associativas e sintagmáticas apresentadas por Saussure em seu *Curso de Linguística Geral* (2010), dentre outras releituras, como Freud. Para tal e assim, a fundamentação teórica desta pesquisa tem por base Flores (2023), Jakobson (2010, 2015), Saussure (2006, 2010), dentre outras referências.

A partir do que já exposto, destaco que este trabalho tem por objetivo geral, como já trazido, analisar os desdobramentos metonímicos da metáfora *seca* na tessitura da obra *Vidas Secas*, nos quais podem ser identificados os processos *desumanizadores* pelos quais a família de retirantes de Fabiano e sinha Vitória passa enquanto buscam sobreviver à seca. Nesse sentido, chamou nossa atenção a necessidade de lançar um olhar sobre tais processos à luz da linguística, a partir dos mencionados desdobramentos. Por isso a presente análise apresenta por objetivos específicos 1) analisar nos desdobramentos metonímicos da metáfora *seca* as singularidades das personagens do núcleo familiar da narrativa, a partir de suas realizações linguísticas; 2) identificar as relações estabelecidas entre a metáfora *seca* e seus desdobramentos metonímicos no tocante à personagem Baleia, percebida como personagem destoante na obra; 3) investigar a relação entre a

metáfora *seca* e seus desdobramentos metonímicos no que diz respeito a uma perspectiva da língua a partir da obra.

Para a realização dos supracitados objetivos, o presente trabalho tem como quinta seção a apresentação da metodologia utilizada, a qual tem por base a perspectiva de Durão (2015; 2020), para o qual “Fazer pesquisa em literatura é diferente de apreciá-la” (2015, p. 380), e a de Jakobson (2010), de acordo com o qual os estudos literários devem ter por centro a literariedade da obra. Para tal, nosso *corpus* é formado pelos desdobramentos metonímicos da metáfora *seca*, dispostos nos episódios da trama *Vidas Secas*, os quais foram analisados e interpretados consoante os objetivos específicos mencionados anteriormente. Além disso, destacamos que a obra em questão é encarada como um evento linguístico (Jakobson, 2010) e que a pesquisa literária deve se pautar na obra analisada em sua materialidade (Durão, 2015), não como uma abstração ou caracterizada por um *a priori*.

Na sexta seção o presente trabalho, os desdobramentos metonímicos da metáfora *seca* são apresentados. Deles, dentre outros elementos, foi destacada a condição de *desumanizados* a que os retirantes da família de Fabiano e sinha Vitória são postos na narrativa em questão. Acerca dos supramencionados desdobramentos, identificamos que esta condição tem por ponto característico o estranhamento da linguagem por parte dos mencionados retirantes, que se percebem, por isso, distanciados das pessoas “normais”, *humanas*; excluídos, são apresentados pelo significante *infelizes* já no primeiro parágrafo da obra, o qual, em nossa visão, é um desdobramento da *seca*.

Na sétima seção desta pesquisa, há destaque para a personagem Baleia, a qual, em nossa visão, potencializa a condição de *desumanizados* dos humanos da família de retirantes da trama, a partir de seu comportamento, em certas passagens da obra, destoante de Fabiano e sua família. Acerca disso, ao passo que a cachorra tem “sentimentos revolucionários” (Ramos, 2021, p. 80), quando rechaçada por sinha Vitória a certa altura da trama, Fabiano sente-se um *bicho*, sua esposa é comparada ao *papagaio* que não falava, o menino mais novo e o menino mais velho não têm nome próprio tal qual o da cachorra, o que, em nosso olhar, revela ausência de identidade das crianças e reforço da do animal. Além disso, assim como sinha Vitória deseja ter uma cama como a do seu Tomás, Baleia, prestes a morrer, almeja a companhia de Fabiano e a dos meninos, em um mundo repleto de preás, distante da *seca*:

Baleia queria dormir. Acordaria feliz, num mundo cheio de preás. E lamberia 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. (Ramos, 2021, p. 181)

Na última seção desta dissertação, são apresentadas as nossas considerações finais, nas quais se encontram a retomada dos objetivos constituintes deste trabalho face a análise realizada no sétimo capítulo.

## 2 PARA INÍCIO DE CONVERSA

*“A palavra foi feita para dizer”  
(Graciliano Ramos, 1948)*

Nesta seção, será apresentada uma visão panorâmica acerca da vida privada e da vida pública de Graciliano Ramos.

Muito já se escreveu sobre o brilhantismo e a personalidade de Graciliano Ramos, por isso fazê-lo pode ser flertar ou se entregar ao lugar-comum acerca do literato. Entretanto reconhecemos e defendemos que a notoriedade deste homem merece contínuo destaque e apreço. Como ferrenho crítico de si mesmo, não era de seu feitio proferir elogios a seus escritos, pelo contrário: costumava negar sua arte desde a criação - embora amasse suas obras como se fossem seres vivos (Abel, 1999). Desse modo, o elogio à literatura de Graciliano é o avesso da postura crítica e pessimista do alagoano para consigo. Para o Mestre, a literatura revela seu autor, pois as personagens são pedaços de quem as criou. Essa ideia foi posta em palavras em 1948, em carta enviada à sua irmã Marili Ramos (Ramos *apud* Abel, 1999, p. 253), que desejava fazer literatura: “Arte é sangue, é carne. Além disso, não há nada. As nossas personagens são pedaços de nós mesmos. Só podemos expor o que somos”. Com isso, em suas letras também existe o homem que no papel as dispôs.

O filho de Seu Sebastião e Dona Maria Amélia era seco, tímido, muito reservado, crítico e mais silenciava do que falava, e tais características podem justificar a ausência de finais felizes em suas narrativas, ou de floreios desnecessários; o que desloca sua literatura do lugar das amenidades da realidade, ou fuga dela. Não havia máscaras nos textos de Graciliano, sua linguagem era direta, afinal “A palavra foi feita para dizer”

(Ramos, 2014, p. 77). Sua obra é um descortinar da realidade, suas personagens parecem convivas do cotidiano do leitor, as amálgamas sociais são retratadas com fidelidade, como visto na relação entre Paulo Honório e os funcionários da fazenda São Bernardo (os quais eram tratados como instrumentos a serviço dos desejos do patrão) ou na injusta prisão de Fabiano, em *Vidas Secas*, pelo soldado amarelo, no famigerado episódio *Cadeia*, e em tantos outros de sua literatura, a qual é ímpar; desdobramento do artista.

Difícilmente Graciliano esperaria ter o prestígio que hoje lhe pertence, embora em carta enviada a sua esposa, Heloísa Ramos, haja brincado ao dizer que em algum futuro poderia ser um clássico, e há anos a literatura brasileira tem tido seu nome como um de seus grandes ícones, ao lado de outros notáveis como Machado de Assis e José de Alencar (Bosi, 2021). O Mestre alagoano ainda está entre nós por meio de sua arte, portanto, em sua timidez e discrição, rigidez e educação, visão única da vida e das pessoas: no silêncio que muito disse, nas palavras que muito fizeram e é sabido que ambos, tanto seu silêncio quanto suas palavras, ecoam em forma de arte em nossa história. Na contemporaneidade, algumas de suas obras são leitura obrigatória para o ingresso em renomadas universidades brasileiras e exigidas no Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM).

Diante da importância desse artista *sui generis* para a cultura e literatura brasileira, faz-se necessário entender um pouco sobre o homem para que nos aproximemos do escritor. Graciliano Ramos de Oliveira, entre seu nascimento no interior de Alagoas aos 27 de outubro de 1892, em Quebrangulo, até sua morte no Rio de Janeiro, em 20 de março de 1953, foi primogênito de dezesseis irmãos<sup>1</sup>, escritor, professor, político, editor e revisor textual, crítico literário<sup>2</sup>, preso político, pai de oito filhos, viúvo, esposo pela segunda vez, membro do partido comunista brasileiro e mais algumas caracterizações que alongariam esta lista além do necessário. Dentre tantas atividades desempenhadas, o que merece destaque é sua personalidade sertaneja, portanto sincera e forte: cortante, tão presente em sua arte. Um homem de valores inabaláveis e incorruptível, segundo o professor Carlos Abel, autor da biografia *Graciliano: cidadão e artista* (1999), e alguns amigos que teve ao longo de sua jornada. Uma pessoa coerente e educada, seus modos

---

<sup>1</sup> De acordo com a obra *Graciliano: homem e artista*, do pesquisador e professor Carlos Abel (1999), Graciliano teve 15 irmãos. Já em [www.gracilianoramos.com.br](http://www.gracilianoramos.com.br), site oficial do escritor, e na obra *O Velho Graça*, de Dênis de Moraes (2012), encontram-se que foram 16. Apesar das mencionadas divergências, há uma concordância entre tais fontes: Graciliano foi o primeiro dos filhos.

<sup>2</sup> Encontra-se em Abel (1999, p. 197) o seguinte trecho referente ao crítico Graciliano: “Depois da saída da prisão, em 1937, ofereceram-lhe vários trabalhos. Recusa-o todos, por não se julgar capaz de executá-los. Mas o mais relevante é vê-lo dizer não entender de crítica literária, quando já a fizera e continuaria a fazê-la”.

por vezes ríspidos eram escudo contra as dores da vida, das quais algumas lhe foram apresentadas já na infância.<sup>3</sup>

Apesar da característica aspereza, a postura de Graciliano era de respeito e atenção dedicada aos outros. Tanto como comerciante quanto como prestigiado escritor, o alagoano trazia em seu comportamento a sinceridade e empatia para com seu interlocutor, entretanto, ainda que bom entendedor dos sentimentos humanos, não era afeito a gestos ou demonstrações sentimentalistas. Dificilmente chorava, portanto, ou expressava suas emoções. Ricardo Ramos, seu filho mais velho do segundo casamento e autor da biografia *Graciliano: retrato fragmentado* (1992), afirma nesta obra que viu seu pai chorar apenas duas vezes: no suicídio de Márcio, seu filho mais velho do primeiro casamento, devido a um assassinato que cometera e na morte do primeiro-ministro russo Stalin, pois Graciliano acreditava que o político russo era o expoente necessário para uma revolução social que deveria acontecer no mundo.

Sabe-se que o alagoano chorou, também, na morte de sua primeira esposa, Maria Augusta, a qual se deu durante o parto de sua quarta filha do primeiro casamento, de mesmo nome que a mãe. Isso se deu em 1920, ano muito difícil para o Mestre. Afundou-se no luto e beirou a depressão, ou entrou nela, não se sabe ao certo; a questão é que a Literatura o salvou, pois criar personagens e narrativas fez com que as dores se amenizassem. Quatro anos à frente, em 1924, produziu dois contos importantes para sua carreira: *A carta*, o qual posteriormente originaria *São Bernardo* (1934) e *Entre grades*, base de inspiração para seu terceiro romance, *Angústia* (1936). Passou o período de seis anos vestindo preto e definhando aos poucos, até que verteu sua tristeza em arte e, certo tempo depois, conheceu outro grande amor de sua vida, futura esposa e companheira de lutas: Heloísa Ramos, ou apenas “Eló”.

Para os seus vizinhos no Rio de Janeiro, o Mestre Graça era um homem educado demais, sabia escutar e não fazia barulho. Gentil com as mulheres, sempre lhes beijava as mãos. Tinha o hábito de fumar quatro maços de cigarro por dia, da marca Selma. Por hábito, escrevia com a dupla cigarro e cachaça, às vezes com café (Moraes, 2012). Disciplinado em seu ofício de escritor, produzia geralmente de manhã, e sempre devagar, com letra destacável e os cortes de palavras que fazia em seus textos tinha uma régua

---

<sup>3</sup> Em sua obra *O Velho Graça*, Dênis de Moraes (2012, p. 24), sobre a infância de Graciliano, expõe que “A educação confundia-se com ‘bolos, chicotadas, cocorotes e puxões de orelhas’. [...] Em uma síntese magistral, Graciliano descreveria o impacto desses corretivos na sua alma: ‘Medo. Foi o medo que me orientou nos primeiros anos. Pavor’”.

como modeladora da linha reta a indicar a supressão do que retirado. Embora tivesse fama de antipático por ser muito reservado, Graciliano era cordial com as pessoas e um exímio analista da alma humana, esteve muito presente nas rodas de conversas de intelectuais do Rio de Janeiro - lugar em que viveu por uma parte significativa de sua vida como escritor, de 1937 a 1958.

De infância difícil, entre as palmadas do pai e os ataques encolerizados da mãe, descobriu prazer pela Literatura ainda cedo, ao se deparar aos 10 anos, quando no ensino primário, com a obra *O Guarani* (1857), de José de Alencar, a qual muito fora revisitada ao longo de sua vida; a princípio por vislumbre, depois por motivo de descanso. Apreciador dos clássicos, lia Zola, Balzac, Flaubert, Eça de Queirós, nutrindo pelo português admiração especial. Os russos também estão presentes em seu gosto literário, debruçava-se sobre Dostoievski, Gogol, Tchekhov, Tolstói, achando este último o melhor escritor de todos os tempos e o grande romance *Guerra e Paz* (1867) o maior da literatura mundial (Abel, 1999, p. 162). Quanto às obras brasileiras, conhecia o trabalho de muitos autores, como Machado de Assis, José de Alencar, Drummond<sup>4</sup> e Guimarães Rosa<sup>5</sup>, por exemplo. Também era familiarizado com a literatura de seus amigos escritores Jorge Amado, José Lins do Rego, que era chamado pelo alagoano por Zélins, e Rachel de Queiroz - a qual foi madrinha de seu filho Ricardo Ramos, o que mostra a proximidade entre os dois literatos nordestinos - dentre outros (Abel, 1999).

Sobre sua produção literária, é necessário mencionar que além de suas principais narrativas, a saber: *Caetés* (1933), *São Bernardo* (1934), *Angústia* (1936) e *Vidas Secas* (1938), Graciliano publicou, ainda em vida, uma série de crônicas na *Revista de Cultura*, em 1941, que se transformam em sua obra *Viventes das Alagoas, Histórias de Alexandre* (1944), que é um livro de literatura infanto-juvenil sobre causos do Nordeste, *Infância* (1945), obra considerada de caráter memorialista, e outros dois livros de contos: *Histórias Incompletas* (1946) e *Insônia* (1947). Após seu falecimento em 20 de março de 1953, obras póstumas foram publicadas, as quais: *Memórias do Cárcere* (1953), *Viagem* (1954),

---

<sup>4</sup> A admiração de Graciliano por Drummond era grande. Certa feita, o Mestre disse sobre o jovem escritor mineiro que ele era “[...] um dos maiores escritores nacionais. Suponho que nunca houve melhor. Todas as pessoas que usam tinta sabem isto e nenhum cai na tolice de mexer-lhe numa vírgula ou numa preposição” (Abel, 1999, p. 222).

<sup>5</sup> Segundo Moraes (2012), no concurso de Literatura Humberto de Campos, em 1938, ocorrido na famosa Livraria Olympio, Guimarães Rosa teve um conjunto de contos criticados pelo alagoano na ocasião, o que fez com que o “Viator” (pseudônimo usado por Rosa no mencionado concurso) atentasse para as críticas expostas pelo Mestre e fizesse as modificações necessárias em seu texto, e assim nasceu a icônica obra da literatura brasileira *Sagarana* (1946).

*Linhas Tortas* (1962), *Alexandre e Outros Heróis* (1962), *Viventes das Alagoas* (1962), *Cartas* (1980), *Garranchos* (2012), *Cangaços* (2014) e *Conversas* (2014).

De verve distinta, sua literatura é caracterizada como denunciatória, cuja matéria-prima estava no dia a dia do nordestino, portanto não há em seus textos a preocupação em apresentar propostas de um mundo melhor; a vida é escrita em sua nudez, despida de ornamentos, pois na opinião de Graciliano os escritores não têm a obrigação de apresentar soluções para os problemas sociais, mas de denunciá-los (Abel, 1999; Candido, 2012; Moraes, 2012). O professor Ivan Marques bem retrata, na seguinte passagem, essa ótica “pessimista” (ou seria realista?) e ausência de perspectivas para um futuro da sociedade impressas nas obras de Graciliano:

País do futuro? que vemos em suas histórias é sempre a brutalidade da paisagem e das relações sociais, a animalização das criaturas condenadas a viver em um país arcaico: criaturas humilhadas, frustradas, agitadas por sentimentos complexos (Marques, 2017, p. 27).

Em outra passagem sobre a mesma temática, o professor Marques ressalta a agudeza da criticidade do literato nordestino, “que se revolta contra todas as idealizações, seja na compreensão de impasses do homem moderno, seja na reflexão sobre particularidades da sociedade brasileira” (Marques, 2017, p. 9). Tais palavras evidenciam a postura do escritor alagoano em descortinar a sociedade, em vez de criar realidades que não correspondam à complexidade da vida humana. Acerca disso, de acordo com o crítico Manuel Anselmo (Anselmo *apud* Abel, 1999, p. 179), nas obras do Mestre Graça “Ninguém é feliz - porque Graciliano não acredita na felicidade. [...] Ninguém triunfa, ninguém é feliz”, o que pode ser visto, em certa medida, de *Caetés* (1933) a *Vidas Secas* (1938).

Sensível às questões sociais, sobretudo quanto à relação desproporcional entre os oprimidos e os detentores de poder, em seus textos é evidente a crítica feita aos processos *desumanizadores* aos quais os desfavorecidos são submetidos, para os quais sequer têm voz; como Fabiano em *Vidas Secas*, que foi preso injustamente por não saber se defender por meio da palavra e que era roubado pelo patrão, mas não sabia lutar por seus direitos. O responsável pelo encarceramento do sertanejo foi o soldado amarelo, figura que representa a força do Governo, o poder maior na hierarquia social, o qual se aproveita da fragilidade dos desprovidos da palavra - portanto de identidade e visibilidade - para que sua vontade se faça, afinal “Governo é Governo” (Ramos, 2021, p. 209). Por

natureza e biografia, importava-se com os *Fabianos*, os quais estavam na base da pirâmide social. Isso, além de outros elementos tanto internos quanto externos - como suas ideias subversivas ao sistema social opressor de que era tão crítico - fez com que entrasse no Partido Comunista, em 1945, a pedido pessoal de Luís Carlos Prestes.

Por sua percepção das relações sociais desproporcionais, Graciliano não era simpático aos patrões, senhores de terra, nem aos militares (Moraes, 2012). Os primeiros - como era de seu costume falar bastantes palavrões - chamava de “filhos da puta”, ainda que houvesse tido ótimas relações com diversos chefes ao longo de sua vida. Os segundos não lhe faziam gosto, pelo contrário, nutria-lhes ódio e nunca escondera isso. Quanto aos terceiros, cria que não pensavam, eram desnecessários e, assim como os dois primeiros da lista, tinham um traço desprezível ao Mestre: o abuso de poder. Tais desagradados estão presentes nas letras do escritor: Paulo Honório (*São Bernardo*), João Valério (*Caetés*) e o soldado amarelo (*Vidas Secas*) exemplificam isso.

Suas personagens Paulo Honório e João Valério, respectivamente senhor de terra e comerciante bem-sucedido (os dois são patrões), compartilham a mudança de classe social, o primeiro, ex-peão, tornou-se dono das terras de São Bernardo, o segundo, após a morte do amigo Adrião, é promovido a sócio da loja em que trabalhava. Ambos apresentam a ambição desmedida e a conquista de outro patamar social por meio da instrumentalização de outrem, pois o poder social é o objetivo de vida desses dois personagens. Se Paulo Honório trata as pessoas como coisas, João Valério também objetifica os outros, o que foi visto em como se relacionou com a esposa de Adrião, que se suicida ao saber do ocorrido: João apenas aproveitou a morte do amigo para ascensão social. Ambos representam bem o que Graciliano pensa da classe dos senhores de terra e patrões: opressores e interesseiros, ainda que nascidos em outras condições materiais, deram cumprimento a uma suposta lei imperecível e cravada no funcionamento da sociedade para a qual os poderosos oprimem e tornam invisíveis os menores na hierarquia social.

Em concordância com a perspectiva apresentada, vemos a personagem o soldado amarelo, funcionário público que tinha por dever representar o Governo e assegurar a segurança e bons tratos aos cidadãos, parecia, aos olhos de Fabiano, ser pago para maltratar os desfavorecidos, coisa que o sertanejo não faria, segundo suas reflexões no capítulo icônico da obra *O soldado amarelo*: no qual é narrado o reencontro do vaqueiro com o militar. O primeiro contato entre os dois se deu no simbólico e marcante *Cadeia*, episódio gênese da relação entre as duas personagens na obra, no qual a injustiça social é

representada pela cor da farda do soldado e Fabiano, desprovido da palavra, é a vítima de um sistema cuja força se pauta na brutalidade com que a gente é tratada, sem razão de ser que não o autoritarismo desregrado e injustificado. O representante do Governo utilizou de sua força para humilhar e violentar o vaqueiro, agredindo-o com o facão nas costas, no peito e prendendo-o em seguida; a arbitrariedade dos que têm poder social e procedem de acordo com sua vontade é materializada em o soldado, ao passo que Fabiano pode ser entendido como representante dos oprimidos, desconhecedores da defesa por meio da palavra; sofrem dores inevitáveis dentro desse contexto, as quais têm por causa a incoerência comportamental dos que deveriam oferecer proteção, não proporcionar sofrimento.

Apesar de sua visão negativa sobre os militares, durante o período em que esteve encarcerado (março de 1936 a janeiro de 1937) viu-se obrigado a reformular seu juízo referente a essa classe, por força de seu espírito analítico e coerente, devido a diversos episódios que confrontaram sua visão negativa. Graciliano “Sempre achara o Exército ‘uma inutilidade’. Paradas, ordens do dia e toque de corneta eram ‘uma chatice arrepiadora’” (Moraes, 2017, p. 117). Quando preso em Alagoas, foi dirigido ao Forte das Cinco Pontas, prisão em Recife, e lá pensou que seria maltratado, posto em uma cela, mas foi direcionado a um dormitório destinado a oficiais, e ficou em companhia do inteligente capitão Francisco Alves da Mata, o qual também foi preso em Alagoas.

Por sua lucidez e comportamento, impunha respeito a seus interlocutores. A esse tempo, já havia publicado *São Bernardo* (1934) e *Caetés* (1932), e suas ideias, embora consideradas por alguns como subversivas, eram respeitadas por parte dos que integravam as forças armadas, e o capitão Lobo, responsável pelo Forte das Cinco Pontas quando Graciliano ali esteve, compunha esse grupo. O futuro general do Exército, amante de literatura, lera as publicadas obras do escritor e, embora discordasse das ideias do Mestre, disse-lhe, em certa sondagem à cela do então preso, que as respeitava. Nessa inspeção, o militar gostaria de ter tido discussões literárias com o encarcerado, mas precisava manter o decoro.

O mencionado capitão foi uma exceção para o alagoano, que precisou refazer seu juízo acerca da farda. A princípio, segundo relata Lobo (*apud* Moraes, 2012, p. 117), Graciliano fitava-o com desconfiança, falava pouco, pois achava que as conversas tinham a intenção de espionagem, depois de um tempo, ao analisar o comportamento do militar, declarou que “A linguagem clara, modos francos, às vezes estabanados, a exceder os limites da polidez incomum, diziam-me que ali se achava um homem digno” (Ramos

*apud* Moraes, 2012, p. 118). A generosidade marcou o ciclo de convivência entre ambos, ao período da transferência do literato para a prisão de Ilha Grande, no Rio de Janeiro, Lobo ofereceu-lhe um cheque em branco, pois se sensibilizou com a situação do nordestino, uma vez que já fora exilado por ter sido ajudante do general Euclides Figueiredo na Revolução Constitucionalista, em 1932 (Moraes, 2012, p. 118). Graciliano a princípio recusou a gentileza, aceitou-a depois de dissuadido pelo militar que deixou claro: “- Não estou lhe oferecendo dinheiro. Estou facilitando-lhe um empréstimo. E não é lá grande coisa, as minhas reservas são pequenas. Naturalmente não há prazo: paga-me lá fora quando se libertar. Sai logo, isso não há de ser nada [...]” (Moraes, 2012, p. 118). O convívio com Lobo se mostrou importante para a visão de Graciliano sobre os militares e mostra a maturidade do nordestino em analisar a alma humana e entender que não há regras totalizantes quando se trata de pessoas:

O gesto humanitário calou fundo em seu coração. Aquele homem não se confundia com a imagem de “oficial do Exército opressor” que, até então, se embaralhava em sua cabeça. “A exceção nos atrapalha, temos de reformar julgamentos”, admitiria (Moraes, 2012, p. 118).

Esse episódio é apenas mais um a mostrar o escritor como um homem plural dentro da unidade de seu caráter. Sem se ater à ilusão do absoluto, viveu de acordo com seus valores, imprimindo sobre o mundo, por meio de sua literatura e comportamento, sensatez irrefutável. O vulto do autor, pode-se afirmar, é eco do homem Graciliano Ramos de Oliveira: criança castigada pelo medo, abençoada pela avidez literária, jovem trabalhador da loja Sincera do pai e depois sua, escritor aventureiro de sonetos e profissional de narrativas. Como um desdobramento da infância e juventude, foi apaixonado pela esposa e família, gentil, cortês, educado, excepcional com as letras, autocrítico implacável, seco, rígido. Um homem. Apesar dos tumultos externos e feridas internas, tornou-se um rapaz educado e gentil, ainda que “seco, desconfiado, avesso a exageros e sentimentalismos” (Marques, 2017, p. 9).

## 2.1 Graciliano Ramos: o escritor

Se a leitura encantou o menino, a escrita edificou o homem. Começou escrevendo para não se sentir só, tímido que era, adverso a si mesmo - herança, também, da infância -, aprendeu a criar mundos e ver-se neles; a vida era sua matéria-prima. O escritor tratava do homem real, não do imaginário: a literatura tinha dever com a vida e seus problemas, não com soluções infrutíferas ou uma realidade paralela a esta. Costumava mais negar que aceitar propostas de uma vida diferente, por isso também foi chamado de pessimista. Avesso ao vislumbre, não projetava no futuro a melhora do hoje, preferia apresentar o confronto com a realidade do presente,

[...] um artista que visceralmente recusa o fascínio pelo novo, que duvida da ode ao progresso e de todos os seus corolários, que rejeita as facilidades disruptivas advindas da negação peremptória do passado. [...] um escritor que, tragado pela corrente da modernidade, recusa-a, confronta-a. Tamanha força negativa que brota da pena de Graciliano consolida-se como consciência crítica e autocrítica [...] (Salla e Lebensztayn, 2022, p. 7 - 8).

É considerado, por isso e por muitos, neorrealista e não modernista. Dentre os que assim o veem, destaca-se Alfredo Bosi, expoente da crítica literária brasileira, para o qual a literatura do Mestre, em acordo com Salla e Lebensztayn (2022), repousa na crítica e destoa da visão romântica do “herói”, pois este, nas narrativas graciliânicas, é caracterizado pela não aceitação da realidade e por não lutar para modificá-la. Nisso a mencionada crítica é ancorada; não há busca por salvação ou redenção na literatura do escritor alagoano. Acerca do que mencionado, nas palavras Bosi (2021),

O realismo de Graciliano não é orgânico nem espontâneo. É crítico. O ‘herói’ é sempre um problema: não aceita o mundo, nem os outros, nem a si mesmo. Sofrendo pelas distâncias que o separam da placenta familiar ou grupal, introjeta o conflito numa conduta de extrema dureza que é a sua única máscara possível (p. 429).

A partir desse escopo, é possível perceber que a literatura do mencionado escritor mais se aproxima do realismo que da proposta de estética modernista, a qual tinha por cerne a liberdade de criação e a identidade nacional como elementos de sua arte. Acerca desse ponto, é importante mencionar que a segunda geração modernista, conhecida como a “geração de 30” - da qual didaticamente Graciliano, ao lado de seus amigos Rachel de Queiroz, Jorge Amado e José Lins do Rego, faz parte e foi considerado expoente máximo

(Bosi, 2021)<sup>6</sup> -, marcada pela produção literária regionalista, sobretudo advinda do Nordeste do país, caracteriza-se pela arte que mais se aproxima da realidade que dos elementos representativos da geração da semana de 22. Por isso a geração na qual o escritor alagoano é incluso é, por questões didáticas, classificada como neorrealista, e essa configuração aponta para a necessidade de se entender a distinção entre o realismo do século XIX e a proposta literária das décadas de 30 e 40, conhecidas como “a era do romance brasileiro” (Bosi, 2021, p. 415):

[...] sendo o *realismo absoluto* antes um modelo ingênuo e um limite da velha concepção mimética de arte que uma norma efetiva da criação literária, também esse romance novo [da década de 30] precisou passar pelo crivo de interpretações da vida e da História para conseguir dar um sentido aos seus enredos e às suas personagens. Assim, ao realismo ‘científico’ e ‘impessoal’ do século XIX preferiram os nossos romancistas de 30 uma *visão crítica das relações sociais*. Esta poderá apresentar-se menos áspera e mais acomodada às tradições do meio em José Américo de Almeida, em Érico Veríssimo e em certo José Lins do Rego, mas daria à obra de Graciliano Ramos a grandeza severa de um testemunho e de um julgamento (Bosi, 2021, p. 415).

Nas palavras do renomado crítico literário vienense e amigo do Mestre Otto Maria Carpeaux (1952), a qualidade da obra de Graciliano é destacável para além da maestria estética dela característica, pois o traço de grande destaque se dá na relação entre o corpo social e a realidade psicológica das personagens:

Graciliano Ramos é mestre da língua: um estilista. Mas a arte do seu estilo não se limita à expressão verbal. Por meio de um simbolismo sutil e profundo sabe estilizar o realismo cruelmente verídico das suas análises psicológicas e dos seus enredos sociais, espelhos da vida brasileira, sempre fiéis à verdade [...] (*apud* Lebensztayn, 2012, p. 240).

Este trecho se coaduna, em natureza e intenção, a outro apresentado pelo crítico literário vianense anos depois em ensaio publicado no sétimo dia da morte de Graciliano, no qual a maestria e a relação entre a vida e arte da literatura graciliânica são postas novamente à luz. No referido texto, o intelectual posiciona-se também quanto ao pertencimento das narrativas do Mestre ao regionalismo:

Perguntaram, certa vez, a Dante por que tinha escrito em tercetos sua obra. Respondeu: ‘Para ninguém poder tirar ou acrescentar um verso’. Também seria

---

<sup>6</sup> Graciliano não se identificava com a proposta da Semana de 22, sobre a qual teceu duras críticas. Para maiores detalhes acerca da relação entre o escritor e o Modernismo, recomendamos ao leitor debruçar-se sobre a obra *O antimodernista: Graciliano Ramos e 1922*, de Tiago Mio Salla e Ieda Lebensztayn [orgs].

difícil tirar ou acrescentar uma partícula às frases de Graciliano Ramos ou tirá-lhes uma vírgula sem destruí-las. Seu estilo, tão perfeito, é sinal da fusão completa de forma e matéria das suas obras. Seus romances pareciam regionalistas. Escreveu-os como quem faz círculos na areia: na areia movediça de sua terra, tão seca... Mas quando estavam escritos, já não se apagavam mais. Tinham a permanência de figuras geométricas, embora cheias de vida: vida dos ambientes que o romancista observou, vida das almas que criou (Carpeaux, 1953 *apud* Lebensztayn, 2012, p. 241).

Sobre o Regionalismo, julgamos a posição de Santini (2011) adequada para ilustrá-lo, pois destaca a relação entre o homem e o meio como seu centro. De acordo com a autora,

o regionalismo literário se consolida, no Brasil, enquanto equilíbrio entre homem e paisagem, somente na década de 30 com o romance do Nordeste, fundindo a tendência neorrealista a uma forma narrativa desprovida dos supostos recalques do princípio do século (p. 70).

Os recalques mencionados pela autora dizem respeito à proposta romântica, a qual se ancorou, dentre outros elementos, na busca pela identidade nacional, a qual, em grande medida, foi realizada a partir da idealização do Brasil. As obras de Gonçalves Dias e as de José de Alencar exemplificam o que mencionado, haja vista o *índio* trazido na literatura de ambos ser mais idealizado do que relacionado ao aborígine nativo brasileiro. Outro elemento que pode ser citado para fundamentar esta posição encontra-se no romance alencariano *Iracema*, no qual Martin representa o virtuosismo cristão ao passo que Iracema, *a virgem dos lábios de mel*, tem seu destino selado ao entregar-se ao português que, ao fim da obra, parte para sua terra natal com o filho dos dois: *Moacir* - cujo significado é “o filho da dor” ao passo que Iracema morre, desamparada, na “terra do exílio”.

Destoante da idealização da realidade, de acordo com a ótica de Candido (1975), a proposta regionalista revela as mazelas sociais, o que faz da crítica, portanto, o elemento fundamental deste tipo de literatura. Nesse sentido, a supracitada perspectiva de Santini (2011) encontra respaldo na visão de Candido (1975) e complementaridade nas palavras de Azevedo (1975), de acordo com o qual, no que referente à literatura regionalista, o escritor assume postura ideológica, mas não ideologizante, pois o objetivo da obra é expor as mazelas sociais, em vez de lhes dar uma perspectiva de interpretação enviesada. A obra regionalista, assim, pode ser percebida como

um documentário social e humano, girando em torno do drama do subdesenvolvimento. O romancista, nesse tipo de ficção, se transforma numa espécie de aparelho registrador de um aspecto da realidade, escolhendo e montando cenas, a bem dizer cinematograficamente, por força dos diálogos e da sequência de imagens. O escritor mostra a realidade, através de uma ideologia, mas não conclui, assumindo tanto quanto possível uma atitude de impessoalidade diante do leitor, pois o leitor é que deve apreciar, julgar e concluir. (Azevedo Filho, 1975, p. 63).

Dentre os escritores regionalistas destacáveis na década de 30, julgamos importante citar, além de Graciliano Ramos, José Lins do Rego<sup>7</sup>, pois a literatura de ambos, embora didaticamente pertençam à “geração de 30”, apresentam distinções quanto ao caráter, e esta diferenciação é mais um elemento que molda o lugar em que Graciliano se situa na literatura do mencionada período, pois ela tem por um dos destaques a desconformidade entre o homem e o meio, diferentemente da arte do autor de *Fogo Morto*. Nas palavras de Alfredo Bosi (2021), sobre a distinção mencionada,

É instrutivo, nesta altura, o contraste [de Graciliano Ramos] com José Lins do Rego. Este se entregava, complacente, ao desfilar das aparências e das recordações; Graciliano via em cada personagem a face angulosa da opressão e da dor. Naquele, há conaturalidade entre o homem e o meio; neste, a matriz de cada obra é uma ruptura. [acréscimo nosso] (p. 429).

A ruptura citada por Bosi parece ser consequência da inconformidade de Graciliano com o mundo. Sentindo-se um “bezerro encourado” desde a infância, mais velho e esclarecido, tal descompasso com o meio se deu na crítica ao sistema fundamentado na exploração social, - pelo qual não escondia seu escárnio - e em seus desdobramentos. Esse sistema subjuga os indivíduos transformando-os em objetos, animaliza-os e os conduz à indecência e sobrevida, se não das condições sociais, certamente da consciência. Em *São Bernardo* há um exemplo claro dessa marca do escritor, pois a partir das digressões de Paulo Honório, pode ser percebido o efeito nefasto do sistema impresso na personagem, a “vida agreste” representaria o que não pôde ser combatido, tampouco vencido, mas a vida como era, sem predeterminações, apenas um fato:

Creio que nem sempre fui egoísta e brutal. A profissão é que me deu qualidades tão ruins. E a desconfiança que me aponta inimigos em toda parte! A desconfiança também é consequência da profissão. [...] A culpa foi minha, ou antes, a culpa foi desta vida agreste que me deu uma alma agreste (Ramos [1934] *apud* Bosi, 2021, p. 430).

---

<sup>7</sup> Escritor paraibano, ícone da segunda geração modernista, cuja grande obra de destaque foi *Fogo Morto* (1943).

Não apenas Paulo Honório representa os efeitos do sistema, mas outras personagens do escritor ilustram, todas dentro do universo nordestino, a relação entre as pessoas e o inegável destino comum, como bem apontado por Moraes (2012):

Luís da 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 ou social (p. 102).

O professor Abel (1999) destacadamente descreve as relações das protagonistas de *Caetés*, *São Bernardo*, *Angústia* e *Vidas Secas* com o sistema, o que fundamenta a verossimilhança dessas personagens, ou seja, nelas são vistas as pessoas do cotidiano; talvez elas representem coletividades que, inseridas neste opressor sistema, sofrem e perpetuam-no:

O pequeno-burguês João Valério coloca a vida material, a visão egoística da vida, acima de tudo e de todos. Um retrato alienado dos homenzinhos pequeninos que pululam por esse velho e injusto mundo capitalista. Paulo Honório, possuidor das coisas, quis também possuir materialmente Madalena, pretendeu coisificá-la. O coronel desalmado do interior deste nosso Brasil. Destruíu e destruiu-se. Luís da Silva fixou-se na morte daquele que representava tudo o que ele desejava e não tinha. O burocrata frustrado, ferido, enganado, paranoico, enfurecido. Fabiano e seus viventes, na sua retirada, almejavam a sobrevivência, pura e simplesmente. Guerreiros anônimos, lutando contra a fome, a morte. Os personagens de Graciliano são verossímeis, pois são o reflexo de uma sociedade determinada pela riqueza de uns poucos e pela miséria de muitos. São pessoas do nosso dia a dia, somos nós. Amolda-se à visão do mundo e ao sistema de valores da burguesia (e dos proprietários de terra), em suma, da ideologia do sistema. Não nos surpreendem com nenhuma ação inusitada. O próprio Luís da Silva, quando chega ao crime, apesar de sempre esperarmos que ele desista no último minuto, não alcança o nosso estarecimento. O autor prepara-nos para aquele ato de desespero. Uma ação individualizada e, por isso, sem maiores consequências. Não resolve o problema existencial de Luís. Este continua alienado e desumanizado pelo sistema (p. 252).

Preocupado em descortinar a vida e apresentar suas mazelas ao leitor, de forma crua e precisa, longe de propor como melhorá-la, Graciliano, setenta anos após sua morte, parece permanecer a atrair novos leitores, como posto pelo professor Ivan Marques (2017),

Enquanto tantos escritores de renome vão sendo infelizmente esquecidos, Graciliano é cada dia mais lido e admirado, em especial pelas novas gerações. Não é só um monumento de pedra das letras nacionais, mas uma força viva, incômoda, áspera como um sol estridente, que toca de maneira profunda os leitores (p. 7).

Suas mais conhecidas narrativas ficcionais foram escritas na década de 30, período ainda influenciado pela Semana de 22 e pelas revoluções nacionais e internacionais<sup>8</sup>, tendo em vista o surgimento dos regimes totalitários na Itália (fascismo) e Alemanha (nazismo) e seus desdobramentos no mundo, inclusive no Brasil, com os entraves historicamente conhecidos do governo Vargas e sua luta contra os “comunistas”. Deste período da história da literatura brasileira, afirmamos que Graciliano foi seu ponto mais alto, o literato de maior estirpe, tendo em vista o alcance e universalidade de sua obra. A literatura do escritor, nesse sentido, pode-se dizer, não é fruto da paz, pois teve como palco, além do contexto mencionado, um “Brasil rural nordestino. Esse mundo antigo e em ruína, povoado por almas em dissolução, no qual a ausência de lei impõe o arbítrio, a violência e a opressão dos mais fracos, será esse precisamente o mundo que encontraremos sua obra” (Marques, 2017, p. 25).

Por isso, talvez, não agrade ao Mestre a busca por soluções de um mundo melhor, traço este que é visto por alguns como pessimismo, a exemplo do crítico literário Otto Maria Carpeaux (1952), para o qual Graciliano Ramos é o escritor mais pessimista da literatura brasileira<sup>9</sup>. Ainda de acordo com o crítico vienense (*apud* Lebensztayn, 2012), a arte do escritor alagoano é tal qual um espelho a refletir a realidade, pois nela é exposta a dinâmica da vida nacional e, com as dimensões que a pena lhe dá, recorta, sintetiza e artisticamente expõe o cerne da vida e das ações humanas em diversas faces, expondo a dinâmica da vida nacional a partir de sua visão profunda e verídica dos enredos psicológicos e sociais do brasileiro. Tal posicionamento alinha-se ao do professor Ivan Marques (2017), para o qual a arte do Mestre “reflete com distanciamento sobre a sociedade brasileira, para além das boas intenções da literatura engajada” (p. 22), por isso ela não se encaixa em algum movimento artístico, pois Graciliano escreveu sem apegar-se a tendências, mas à sua visão do funcionamento das pessoas e do corpo social, visão a

---

<sup>8</sup> Nesta década, dois grandes e importantes eventos históricos ocorreram no mundo: a Grande Depressão (1930), nos Estados Unidos, que afetou negativamente a economia brasileira e a ascensão dos regimes totalitários nazismo e fascismo, na Europa, os quais se relacionam diretamente ao ocorrido na Segunda Grande Guerra (1939 - 1945).

<sup>9</sup> Defendemos neste trabalho que a caracterização “pessimista” dirigida à arte de Graciliano é consequência de sua postura realista, por isso acreditamos que a denominação “crítica” seja mais adequada para expressar a natureza de sua literatura.

qual é atrelada ao estilo do escritor, cuja maestria encontra-se “[...] na capacidade de exteriorizar o que se passa dentro do personagem. Não apenas o que ele faz, mas, e sobretudo, o porquê da ação” (Abel, 1999, p. 264).

Para o crítico literário Antonio Candido, em sua famosa obra dedicada à literatura do escritor alagoano *Ficção e Confissão* (2012), Graciliano foi “um dos maiores escritores da nossa literatura, um dos raros cuja alta qualidade parece crescer à medida que o releemos” (p. 13). O vulto da arte do Mestre é tamanho que a referida obra de Candido tem este nome, segundo seu autor, para resumir adequadamente a obra de Graciliano Ramos, que se inicia na ficção (*Caetés, São Bernardo, Angústia, Vidas Secas*) e finda na confissão do memorialismo ficcional (*Memórias do Cárcere, Infância*).

Para ler Graciliano Ramos, talvez convenha ao leitor aparelhar-se do espírito de jornada, dispondo-se a uma experiência que se desdobra em etapas e, principiada na narração de costumes, termina pela confissão das mais vívidas emoções pessoais (Candido, 2012, p. 17).

É a partir disso, então, que apresentamos a seguir breves resumos das ficções graciliânicas, de *Caetés* a *Vidas Secas*, havendo destaque para esta última, uma vez que é objeto desta pesquisa.

## 2.2 Obras: de *Caetés* a *Angústia*

Narrado em primeira pessoa, a primeira narrativa de Graciliano, *Caetés*, é a história de João Valério, rapaz introvertido e fantasioso, a se passar em Palmeira dos Índios. Ele trabalha como guarda-livros da firma comercial dos irmãos Teixeira: Adrião e Vitorino Teixeira, com os quais já possui certa intimidade devido ao convívio de já cinco anos. Participam de saraus, jogam cartas, trocam conversas despreziosas e escutam música. Apesar disso, João Valério não se impede de desejar Luísa: esposa de Adrião. Já nas primeiras páginas do romance, o protagonista dá um beijo no pescoço da esposa de seu chefe, ato repellido por ela. Isso gera questionamentos a João Valério, que pensa perder o emprego depois de sua ousada investida, pois considera que Luísa contará o acontecido ao marido. Como isso não se dá, o funcionário percebe a reciprocidade velada de sua futura amante e posteriormente na obra são narrados os diversos encontros de ambos. Ao descobrir a traição por meio de uma carta anônima, Adrião comete suicídio e João Valério tira proveito do ocorrido, tornando-se sócio do negócio. Por remorso, o

“herói” da narrativa abandona seu amor por Luísa: mulher rasa, é retratada como ambiciosa e possessiva, haja vista após a morte do marido ter tido como preocupação maior, por meio de uma tentativa de ludibriar João Valério, apossar-se do que o falecido Adrião deixou.

Na obra, parece que Graciliano, além de destacar os aspectos do cotidiano, intencionalmente horizontaliza as personagens, as quais podem ser percebidas como representantes das classes sociais a que pertencem. Pelos traços supracitados, embora flerte com as características do Naturalismo no Brasil, a narrativa destoa da proposta do referido movimento e se mostra, em verdade, o prenúncio do destacado estilo presente nas posteriores narrativas do escritor. Acerca do que posto, nas palavras de Antonio Candido (2012),

Imaginando torcer o pescoço ao que lhes parecia postiço e convencional, os sucessores [da primeira fase naturalista] adotaram a convenção de que a arte deve reproduzir o que há na vida de mais corriqueiro; e chegaram assim a um postiço avesso do que pretendiam liquidar, pressupondo na vida um máximo de pasmeira que ela não contém e, nos personagens, uma estagnação espiritual incompatível com a dinâmica inerente à mais rasteira das existências.

*Caetés* é rebento dessa concepção de romance, minuciosa e algo estática. [...] E assim vemos de que modo a minúcia descritiva do Naturalismo colide neste livro com uma qualidade que se tornará clara nas obras posteriores: a descrição e a tendência à elipse psicológica, cujo correlativo formal são a contenção e a síntese do estilo. **[acréscimo nosso]** (p. 20).

Embora seja obra rejeitada pelo autor, muitas são as críticas positivas acerca dela, dentre as quais se destaca a de Antonio Candido:

Escrito na maturidade, não há nele imperícias nem arroubos de principiante, pois, superadas as ilusões de prosa artística - frequentes nessa quadra -, o autor já demonstra a incapacidade de ênfase e a vergonha de ser empolado, que são fatores decisivos da sua maneira literária (2012, p. 21).

Em *Caetés* vê-se a busca pela economia do vocabulário, brevidade dos períodos, a palavra que não brilha, mas que diz. Essas características do escritor parecem terem sido aprimoradas em *São Bernardo*, sua segunda narrativa, a qual lhe rendeu o apelido de “Dostoiévski dos trópicos”. Publicada em 1934, a referida narrativa é considerada, para alguns, a obra-prima de Graciliano de modo que Antonio Candido dispensou as seguintes palavras sobre essa trama: “A expressão ‘ocupa um lugar à parte na literatura’ é lugar-

comum da crítica, usado quando não se tem o que dizer. Apesar disso, sinto a necessidade de recorrer a ele para entrar na análise de *São Bernardo*” (2012, p. 31).

Diferentemente de *Caetés*, *São Bernardo* consagrou o Mestre como referência na literatura brasileira, pois nela o escritor mostrou seu amadurecimento literário. Escrita de fevereiro a novembro de 1932 - o que representa uma exceção para o ritmo lento de escrita de seu autor - a obra alcançou patamar distinto do alcançado por *Caetés*: se essa lançou Graciliano Ramos no cenário da literatura nacional, aquela o consolidou como um escritor a ser reconhecido. Durante o período de sua feitura, a história consumiu o escritor alagoano, dedicou-se a ela sobremaneira, como visto em suas cartas a Heloísa do referido ano, presentes na obra *Cartas* (Ramos, 2022). Em correspondência enviada a sua esposa, datada do dia 20 de agosto de 1932, o alagoano com ela compartilha um pedaço de sua rotina em Palmeira dos Índios: cidade em que estava depois de ter sido desligado da Imprensa de Alagoas (onde atuou de 31 de maio de 1930 a 26 de dezembro de 1931):

Ló: aqui estou cercado de pontas de cigarros. Há bem umas trinta. Depois que cheguei, a minha ocupação é fumar. Fumar e ouvir, à noite, as potocas que nos mandam do Rio e de S. Paulo. Fora disso, parece que não há mais nada interessante no mundo. Durante o dia converso com seu Ribeiro, com Azevedo Gondim, com o Padilha e com a Madalena. São os companheiros que aqui estão sempre [...] (Ramos, 2022, p. 177).

Em outra carta, datada de 1 de novembro do mesmo ano, o escritor comunica, com certo entusiasmo, a finalização da obra e enfatiza o “brasileiro de matuto” presente nela:

O *S. Bernardo* está pronto, mas foi escrito quase todo em português, como você viu. Agora está sendo traduzido para brasileiro, um brasileiro encrencado, muito diferente desse que aparece nos livros da gente da cidade, um brasileiro de matuto, com uma quantidade enorme de expressões inéditas, belezas que eu mesmo nem suspeitava que existissem. Além do que eu conhecia, andei a procurar muitas locuções que vou passando para o papel. O velho Sebastião, Otávio, Chico e José Leite me servem de dicionários. O resultado é que a coisa tem períodos absolutamente incompreensíveis para a gente letrada do asfalto e dos cafês. Sendo publicada, servirá muito para a formação, ou antes para a fixação, da língua nacional. Quem sabe se daqui a trezentos anos eu não serei um clássico? (Ramos, 2022, p. 200).

A partir da linguagem, dentre outros elementos, Graciliano montou o cenário sertanejo em sua excelência, transformando em arte o rotineiro de sua cultura: a julgar pelos “dicionários” que usou, estão impressas nas páginas de *São Bernardo* a substância nordestina vivente no meio rural, residente nas fazendas e plantações. Paulo Honório

representa a força bruta da vida agreste e sua secura. A linguagem na obra tem mérito de constituinte da língua nacional, e o autor orgulhou-se disso, embora ironicamente brincou que poderia ser um clássico em séculos à frente da finalização da obra. A consciência de Graciliano acerca da importância da linguagem utilizada para dar vida a Paulo Honório, a Madalena e as outras personagens da narrativa, revela um escritor consciencioso acerca do impacto de *São Bernardo* no quadro da literatura nacional. Capitalista, o protagonista da trama é um latifundiário, materialista pragmático que busca auxílio na construção da narrativa de sua vida, e a vontade de fazê-lo se dá após o suicídio de sua esposa, Madalena. A divisão de tarefas para a execução de um objetivo é traço marcante do sistema capitalista, como representante, também, da mentalidade desse sistema, Paulo Honório subdivide as atividades a serem feitas na obra desejada por ele.

A narrativa de *São Bernardo* é centrada na vida de Paulo Honório: homem que veio da classe subalterna da sociedade, filho de pais sem procedência social, tornou-se renomado e temido fazendeiro, graças a sua falta de escrúpulos e força, apossou-se das terras de São Bernardo. Um homem de propriedade, põe-se no mundo a partir do binômio: eleitos e réprobos, os primeiros são os dotados de bens materiais, os segundos, carentes desses. Dessa visão a postura do fazendeiro é traçada, seus valores estruturados e suas ações postas em movimento. As pessoas lhe são um meio para atingir seus objetivos, instrumentos comerciais de modo que não dá nada sem pensar no retorno; as relações sociais devem ser de ganho. Alimentado, quando criança, pela negra Margarida, reservou-lhe um casebre nas terras da fazenda, fazendo as contas de quanto ela exige de gasto por mês e acredita estar pagando a ela por tê-lo criado.

Desejou, certo dia, deixar um herdeiro para as terras de São Bernardo, por isso resolveu casar-se. A partir dessa decisão, a trama da narrativa desenvolve-se num mergulho nas emoções e pensamentos do protagonista que encontra em Madalena o fermento para a negação de seu sentimento de propriedade. Casa-se por amor com ela: professora, mulher adversa à visão patriarcal e capitalista do fazendeiro. Se para ele as pessoas são meios, para Madalena, fim. A reeducação afetiva de Paulo Honório mostrou-se inexequível, o ciúme foi o afeto resultante, nele, dos conflitos gerados em seu interior face aos sentimentos nutridos pela esposa. Como nada mais sabia que não controlar e ter para si, viu-se perdido por não ver nem transformar Madalena em objeto.

O sentimento de propriedade, acarretando o de segregação para com os homens, separa, porque dá nascimento ao medo de perdê-la e às relações de concorrência. O amor, pelo contrário, unifica e totaliza. Madalena, a mulher - humanitária, mãos-abertas, não concebe a vida como relação de possuidor a coisa possuída (Candido, 2012, p. 36).

A postura austera e humanizadora de Madalena ameaça as estruturas centralizadoras já consolidadas dentro do homem Paulo Honório. Mudar, para ele, seria perder o que construiu e desfazer-se na engrenagem do mundo capitalista rural para o qual os fortes mandam, pois têm poder de mandar, ao passo que os fracos obedecem. O ciúme, consequência do conflito interno de Paulo Honório, mata a mulher; vencedor de uma disputa que não quisera, reconhece que a bondade e visão humanitária de Madalena esbarraram no egoísmo e brutalidade que lhe formam o caráter, consequência de sua vida agreste. Tal mergulho na individualidade do protagonista, somado ao estilo de Graciliano, destacou a obra consolidando o Mestre como ícone na cena literária da década de 30. Diferentemente de sua primeira obra, *Caetés*, cuja horizontalização das personagens periféricas ganha relevo, sua segunda obra chama atenção pelo contraste necessário com *Caetés* e amadurecimento da estética do autor.

Este grande livro é curto, direto e bruto. [...] Os personagens e as coisas surgem nele como meras modalidades do narrador, Paulo Honório, ante cuja personalidade dominadora se amesquinhar, frágeis e distantes. Mas Paulo Honório, por sua vez, é modalidade duma força que o transcende e em função da qual vive: o sentimento de propriedade (Candido, 2012, p. 32).

*São Bernardo* certamente foi um marco na literatura de Graciliano Ramos, se comparada a *Caetés*, pois o mergulho na realidade interior das personagens, para além de outros elementos estéticos, consolidam a segunda narrativa do escritor como de maior destaque que a primeira, pois revela seu amadurecimento. Autocrítico e perfeccionista, em *Angústia* o Mestre apresenta também um mergulho na realidade interior das personagens da trama e, para além da personalidade agreste de Paulo Honório, Luís da Silva, protagonista da terceira narrativa do escritor, apresenta outro tipo de brutalidade e postura diante do sistema, pelo qual nutre desprezo e aversão, e Julião Tavares, antagonista da trama; se Paulo Honório pode ser considerado seu próprio antagonista, Luís da Silva projeta suas frustrações no sistema social e vê em Julião Tavares a materialização de tal sistema.

A obra que segue *São Bernardo*, *Angústia*, é considerada, por alguns, sua obra prima. Vencedora do prêmio Lima Barreto no ano de sua publicação, que se deu em 1936,

enquanto Graciliano estava na prisão, pouco antes de ser liberto. Nela, o leitor tem acesso a um retrato psicológico de Luís da Silva, um homem frustrado, tímido e solitário que se sente deslocado dos dois mundos do qual faz parte. Assim como Paulo Honório, o protagonista da obra em questão é produto de uma decadente sociedade rural, sobre a qual projeta visão pejorativa e sente aversão, nesse universo, de si e dos outros, ornamentando a impotência que lhe parece tão própria quanto a pele que lhe dá cor à identidade.

O protagonista da trama é funcionário público e jornalista sem reconhecimento. Sente ódio pelo sistema - que o inferioriza - e por Julião Tavares, que é um personagem oposto ao protagonista da trama, pois é jovem, vivaz e escolhido por Marina (moça de espírito fútil) para se casar. Um ponto importante da narrativa é que Luís da Silva tinha interesse em Marina e a junção dela a Julião se mostra razão fundamental do ódio do protagonista que mata seu “inimigo” por enforcamento, em uma cena violenta e que custou grande esforço de Graciliano tendo em vista a força e iniquidade do episódio atreladas ao desprezo que o próprio autor mostra para com o antagonista de *Angústia*.

Considerado subversivo, o Mestre sabia que os tempos eram perigosos e, sabendo atrelar-se ao que lhe era essencial, escreve para a esposa:

Estou atrapalhado [quanto a escrever a cena da morte de Julião Tavares]. Se hoje e amanhã eu estiver como nos dois primeiros dias, talvez encontre uma solução para este caso difícil. Estou aqui escrevendo com uma pressa dos demônios, porque preciso voltar à papelada. Felizmente não temos tido jornais. Assim, não perco tempo lendo telegramas e notícias políticas. Ignoro completamente o que se passa da porta do corredor para fora. **[acréscimo nosso]** (Ramos, 2022, p. 229).

O resultado dessa dedicação foi uma obra premiada e internacionalmente reconhecida, ainda que posteriormente. A tensão que permeia a narrativa é ressaltada nas palavras de Candido (2022, p. 46):

O leitor chega a respirar mal no clima opressivo em que a força criadora do romancista fez medrar o personagem mais dramático da moderna ficção brasileira - Luís da Silva. Raras vezes encontraremos na nossa literatura, estudo tão completo de frustrações.

A postura negativista de Luís da Silva advém de si, pois nele há depravação dos valores, sentimento de abjeção ante o qual tudo se colore de tonalidade corrupta e opressiva” (Candido, 2022, p. 47). Sem confiança para viver, a vida lhe é um pesadelo, para o qual não consegue diferenciar a realidade da fantasia. Anulado pela autopunição,

a morte de Julião Tavares representa para a personagem o equilíbrio entre ele e o sistema, representado pelo antagonista aos olhos de Luís.

Enquanto fazia *Angústia*, Graciliano foi demitido da Inspeção Pública devido à instabilidade política que se assentava no Brasil. Preso em março de 1936, foi neste mês que entregou os originais - sem a devida revisão - para a editora José Olympio que, cumprindo sua palavra para com o escritor, publicou a obra ao final do ano. Durante o processo de feitura da trama, chegou a jogá-la no lixo. A recuperação dos escritos se deu graças à nobre e conscienciosa iniciativa de sua esposa Heloísa e de sua grande amiga Rachel de Queiroz, que recuperaram o trabalho feito do lixo e o entregaram ao escritor. A escritora cearense foi uma das grandes responsáveis pela produção e finalização da terceira narrativa de Graciliano, pois, enfatizando seu apreço pelo novo trabalho do escritor e aproveitando-se da intimidade fraterna compartilhada por ambos, exigiu que a obra fosse finalizada pois, para ela, era grande trabalho, melhor que os outros já feitos pelo Mestre. Ela estava “Sempre a exigir desaforadamente que ele continuasse a escrever *Angústia*, para ela, melhor que os outros dois. O Major Graça estava falto de entusiasmo” (Abel, 1999, p. 182). A insistência de Rachel resultou na escritura que, além de *São Bernardo*, fincou Graciliano Ramos no hall dos renomados escritores nacionais.

A este período, a atmosfera carregada devido à expansão do nazifascismo e o flerte do governo Vargas com os países do Eixo permeava as discussões dos intelectuais, e Graciliano permanecia firme em sua posição antifascista. Ainda recém-saído da prisão, o Mestre, após alojar-se na casa de José Lins do Rego, mudou-se para a pensão onde Rubem Braga morava, localizada na rua Corrêa Dutra, no bairro do Catete. Desse período, sua amiga Zora relata que o escritor alagoano era uma pessoa gentil, embora tivesse a expressão de pessoa rígida. Período rico para Graciliano pelo círculo social a que teve acesso. Além dos amigos da pensão, conversava com José Lins do Rego e Oswald de Andrade, este último lhe proporcionou a oportunidade de, por intermédio e indicação de Sérgio Milliet - crítico e fã de *Angústia* - um trabalho em São Paulo na Divisão de Documentação do Departamento de Cultura da Prefeitura. Ponderou e chegou a ir a São Paulo<sup>10</sup> com José Lins do Rego, talvez para averiguar a proposta de perto. Em terras paulistas, teve conversas literárias com Oswald e conheceu pontos turísticos como Santo

---

<sup>10</sup> Outro fator possivelmente determinante para a postura adversa de Graciliano a trabalhar em São Paulo pode ser a sua falta de reconhecimento, no referido estado, como escritor. “Mostra-se bastante magoado por não ser conhecido em São Paulo. Um perfeito desconhecido. Não encontra seus livros em parte nenhuma. Duas ou três pessoas declaram que leram seus livros; observa que é muito pouco num universo de um milhão de criaturas” (Abel, 1999, p. 175)

Amaro e Liberdade, teve a oportunidade de assistir a *O gordo e o magro* nos cinemas. Sobre a proposta de emprego, nada houve de certo. Ao retornar ao Rio de Janeiro, no dia em que foi escrever *A terra dos meninos pelados* para o concurso do MEC, encontrou no elevador do prédio Gustavo Capanema, ministro da Educação do governo Vargas, que o cumprimentou. Para não acompanhar o ministro, Graciliano foi até o último andar, o que foi recriminado por José Lins, pois o ministro era uma pessoa aberta ao diálogo e poderia ajudar Graciliano em sua necessidade de emprego. Em carta a Heloísa, o Mestre criticou a postura de seu amigo, pois não julgava adequado um ex-presidiário da Colônia falar com um ministro.

### 2.3 O prenúncio de *Vidas Secas*

Com responsabilidades financeiras, agora, além das contas da pensão, Graciliano viu-se na necessidade de, com urgência, conseguir sustento. Diferentemente de quando aceitou cargo na política, dessa vez o Mestre optou por seguir o que lhe fervia no sangue, começou a escrever contos e publicar em revistas para ganhar a vida e cuidar da família. Viviam todos em um quarto, e o escritor só conseguia escrever de madrugada, pois era o período do dia que conseguia condições para escrita. Cerca de quatro meses depois da soltura, escreveu um conto sobre a morte de uma cachorra, inspirado na morte de um cachorro em Maniçoba; história de sua infância:

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. Exatamente o que todos nós desejamos (Ramos *apud* Moraes, 2012, p. 158).

Não sabia o Mestre que esse conto seria a gênese de sua obra mais famosa: *Vidas Secas*. O conto foi enviado para Benjamin de Garay<sup>11</sup>, tradutor de Graciliano na

---

<sup>11</sup> O tradutor argentino solicitou ao Mestre que escrevesse contos regionais e histórias do Nordeste. Um dos elementos que nos chama atenção nesse pedido é Graciliano, como escritor já consagrado no cenário da literatura brasileira, ser referência em histórias sobre a região de onde é originário, haja vista sua habilidade em escrever sobre o homem ordinário do dia a dia nordestino. O Mestre foi tido como ícone de literatura cujo assunto era a dinâmica da vida brasileira: “[...] o escritor nordestino foi desde sempre apontado como brasileiro tanto no espírito quanto na forma. Não apenas por ter feito literatura regionalista ou realizado pesquisas de linguagem, incorporando em sua escrita sempre equilibrada (‘clássica’) particularidades da fala coloquial e rústica - tal como fizeram José de Alencar, Mário de Andrade e Guimarães Rosa -, mas também porque se preocupou, quanto escrito realista e engajado, em investigar criticamente, longe de qualquer concessão patriótica, a matéria social de seu país. (Marques, 2017, p. 8 - 9).

Argentina, e para *O Jornal*, pois precisava de dinheiro para manter a si e à família. Como de costume, acreditou que seu escrito não tinha qualidade, o que resultou na reclusão por cerca de três dias do Mestre no quarto em que morava, por receio de enfrentar o círculo literário da época, o qual se concentrava na livraria Olympio. Como esperado, a crítica foi elogiosa, os elogios da roda literária do Rio, dentre os quais estão José Lins do Rego e Schmitz, o incentivaram a prosseguir a história do universo que daria origem a *Vidas Secas*, delineando os donos da cachorra Baleia: uma família de retirantes que chega a uma fazenda abandonada, onde a maior parte do enredo se dá. A trama foi sua única narrativa escrita em terceira pessoa, o que, para o período, conferiu originalidade à obra. Confeccionou-a como se fossem contos, à medida que eles eram finalizados, a publicação seguia. Isso se dava com a ajuda de sua amiga Zora, a qual levava os textos datilografados para os jornais<sup>12</sup>.

Para Alfredo Bosi (2021, p. 249), o roteiro de *Vidas Secas*<sup>13</sup> norteou-se por um coerente sentimento de rejeição que adviria do contato do homem com a natureza ou com o próximo. Essa inconformidade entre o homem e o que lhe circunda, do físico ao humano, presente também nas anteriores narrativas de Graciliano, parece ter sido potencializada na narrativa de 1938; a “seca” mostrou-se presente de diversas formas, portanto. A secura da obra, segundo a crítica, é vista, por exemplo, na independência dos capítulos<sup>14</sup>, pois cada qual tem sua própria unidade, tendo as ações externas menos importância que as internas, as quais são dispostas ao leitor por meio de monólogos internos; a realidade psicológica das personagens é elemento de grande atenção de Graciliano em suas obras, nesta, devido à narração em terceira pessoa, essa realidade parece gritar em destaque, haja vista não ser perpassada pela subjetividade do narrador-personagem, presente em *Caetés*, *São Bernardo*, *Angústia*.

---

<sup>12</sup> Segundo Moraes (2012, p. 159), os contos que originariam *Vidas Secas* foram publicados isoladamente em *O Cruzeiro*, *O Jornal*, *Diário de Notícias*, *Folha de Minas* e *Lanterna Verde*, *La Prensa* (em Buenos Aires, por intermédio de Garay).

<sup>13</sup> Sobre a feitura de suas narrativas, é importante destacar que para o Mestre não há como, em sua gênese, determinar a estrutura da obra, tendo em vista que a narrativa leva seu escritor, durante o processo de escrita, a caminhos que ele mesmo desconhecia ao início da empreitada, e as personagens das obras graciliâncias são apresentadas em mergulho ao leitor, pois a preocupação maior do romancista é revelar o interior delas, destacando a importância, talvez, do que é necessário na vida: a realidade interior dos indivíduos. Em carta de dezembro de 1935 enviada a sua esposa, o Mestre discorre sobre a importância que dispensa ao enredo: “Não me preocupo com enredo; o que me interessa é o jogo dos fatos interiores, paixões, manias, etc.” (Ramos, 2022, p. 239).

<sup>14</sup> Acreditamos que a obra constitui-se por capítulos solidários entre si, os quais, relacionados na ordem em que foi organizada a narrativa, apresenta sentido particular. Tal perspectiva tem por respaldo a visão de Candido (2022).

### 3 VIDAS SECAS<sup>15</sup>

Nesta seção, apresentamos *Vidas Secas* a partir de breves resumos de cada capítulo para melhor familiarização do leitor com a narrativa em questão. Para tal, destacamos passagens que julgamos serem necessárias e representativas dos episódios da obra. Mas antes da mencionada apresentação, traremos uma visão panorâmica da obra no cenário literário e das pesquisas realizadas sobre a conhecida trama, a qual servirá como complementaridade ao que já posto sobre a obra nesta pesquisa.

Considerada por muitos apreciadores da literatura graciliânica como sua obra-prima, *Vidas Secas*, publicada em 1938, marca a reinserção de Graciliano Ramos não só no cenário da literatura da década de 30 como também na sociedade, pois foi escrita após sua prisão. Como já dito, a obra nasceu da necessidade de sustentar a família, mas o escritor não sabia o que os contos escritos originariam posteriormente. Para além da discussão da feitura da obra, é importante destacar que na trama os sertanejos são apresentados de maneira distinta de outras narrativas de similar temática. Esse elemento ímpar da obra de Graciliano pode ser entendido como consequência da originalidade de seu autor que, parece, procurava mais atender à sua verve criativa que se adequar ou representar alguma tendência literária<sup>16</sup>.

Sobre essa questão, pontuamos que as “vidas secas” da família de retirantes recebem destaque na obra, não a terra (Luís Bueno *apud* Marques, 2017, p. 66): o sertanejo em sua concretude é apresentado ao leitor, como característico da literatura de Graciliano, com respaldo na vida, não em um imaginário coletivo. Esse destaque apresenta como um dos elementos a linguagem, que é “seca”, de modo a caracterizar a seca em que os retirantes vivem. A inabilidade dos integrantes da família em comunicarem-se é posta em várias passagens da trama; essa inabilidade pode ser percebida no início da narrativa com a morte do papagaio, que por sua natureza é uma ave que repete palavras, mas a da família em questão não falava, mas aboiava um gado que não existia e latia imitando Baleia. Portanto, se o silêncio do grupo é um traço

---

<sup>15</sup> Convidamos o leitor a debruçar-se sobre a obra a fim de experienciar o que é tido por obra-prima de Graciliano Ramos.

<sup>16</sup> Sobre isso, é importante lembrar o que o Mestre escreveu a sua irmã Marili, em 1948: “Arte é sangue, é carne. Além disso, não há nada. As nossas personagens são pedaços de nós mesmos. Só podemos expor o que somos”. A partir disso, pode-se concluir que não havia compromisso de Graciliano com alguma tendência artística, mas em expressar-se, escrever, como uma maneira de estar no mundo.

característico, a exatidão das “enxutas” palavras e os poucos adjetivos, além de serem um traço estético do autor, ambientam a seca na qual os sertanejos estão inseridos.

A partir disso, a obra em questão é situada, se comparada a outras cuja temática é a seca, em lugar distinto e exclusivo, pois, nela, em comparação com *O quinze* (1930), de Rachel de Queiroz e *Os sertões*, de Euclides da Cunha,

Os clichês foram todos excluídos, havendo apenas a morte do papagaio, logo na abertura do livro, e a referência a rezas e crendices, que no entanto sofrem o contraponto da visão distanciada do narrador. [...] A visão fatalista é recusada em favor do realismo crítico, que enfatiza as relações sociais.

O mais importante: *Vidas secas* renova completamente a linguagem utilizada nas obras do gênero. Até em *O quinze*, de Rachel de Queiroz, inexistia qualquer esforço de adequação da linguagem à secura da paisagem e à carência dos personagens. Em Euclides da Cunha, por exemplo, a tendência era oposta. Como observou, com bom humor, Mário de Andrade, o que faz o autor de *Os sertões* (1902) é “converter o horror da seca numa página de antologia. Toda a gente admira o esplendor da obra e se esquece da seca” (Marques, 2017, p. 67).

Marques, após os supracitados argumentos, apresenta uma ideia que, em nossa visão, conclui e bem caracteriza a linguagem de *Vidas Secas*, a qual estabelece um “paralelo entre a aridez do sertão e a escassez das falas dos personagens” (Marques, 2017, p. 67). Assim, podemos concluir que a linguagem empregada na considerada obra-prima de Graciliano é também característica da seca; talvez sua materialização linguística, sobretudo nos longos silêncios e palavras inadequadamente utilizadas por Fabiano e sua família. É a partir desse escopo que Marques (2017) defende a singularidade e distinção de *Vidas Secas* em relação às outras obras de mesma temática da trama citada. Em suas palavras,

Se levarmos em conta os traços da literatura sobre a seca, praticada no Nordeste desde a época do Romantismo, seremos obrigados a concluir, definitivamente, que o livro de Graciliano não se adequa ao rótulo de romance da seca. [...] a tentativa de representar o drama do retirante quase sempre esbarrou em visões fantasiosas, estereotipadas e limitadas, focalizando-se na maioria dos casos apenas o fenômeno climático (p. 67).<sup>17</sup>

E elenca o professor os elementos que constituem o lugar-comum do qual a obra de Graciliano compartilha apenas o sacrifício do animal doméstico para saciar a fome, mais nada:

---

<sup>17</sup> Para Marques (2017), as obras *O sertanejo* (1875), de José de Alencar, *Os retirantes* (1879), de José do Patrocínio, *Luzia-Homem* (1903), de Domingos Olímpio, *O quinze* (1930), de Rachel de Queiroz, entre outras estão no lugar-comum para o qual o sertanejo não é apresentado como em *Vidas Secas*, sendo posto em sua superfície, sem a profundidade da obra de Graciliano.

Na descrição, sempre trágica dos retirantes e de seus sofrimentos, presente nesses romances, os clichês se acumulam: a dificuldade enorme da caminhada, a obrigação de se desfazer dos bens, o sacrifício de animais domésticos para saciar a fome, a desagregação da família com a prostituição de filhas pequenas (trocadas por alimentos ou até mesmo por um punhado de sal) e outros processos de degradação e animalização, tudo isso acompanhado pela visão fatalista e pela resignação cristã. Em tempo de seca e de miséria, aparecem os movimentos messiânicos, com suas promessas de redenção, e também a recusa da lei, por parte dos grupos de cangaceiros. Sem esses elementos, a ficção da seca - que se pretende realista - ficaria desprovida de verossimilhança (p. 66).

A partir dos pontos elencados, concordamos que “considerar *Vidas Secas* apenas como um exemplar da literatura engajada seria profundamente injusto” (Marques, 2017, p. 59), além do que já trazido, isso também se dá porque “Sua construção é complexa, o que traz consequências para a interpretação da própria ‘mensagem’ do romance<sup>18</sup>” (p. 59), pois nela cada capítulo possui sua unidade, para a qual a caracterização psicológica se sobressai à ação externa, havendo ênfase à realidade interior das personagens devido ao afastamento das ações. Tais elementos fundamentam nesta obra haver destaque à inconsciência das personagens face ao funcionamento do opressor sistema em que estão inseridas, e os protagonistas parecem representar essa tensão estabelecida entre pensar e não pensar sobre si.

Sobre a consciência/inconsciência das personagens nas obras de Graciliano, parece que a consciência de si é trazida no ato da escrita<sup>19</sup>, sendo ela suposto meio de encontro consigo e visão analítica sobre sua biografia, revelando-se movimento imperioso - no caso de João Valério, Paulo Honório e Luís da Silva. Esse apanhado das protagonistas graciliânicas revela a distinção de Fabiano, pois o retirante sequer sabe escrever e tem dificuldade em dizer palavras. Embora deseje saber falar bem, não apresenta, na narrativa, anseio em escrever um livro sobre sua vida, tampouco drama de consciência pautado em ações socialmente reprováveis, como assassinato (Luís da Silva), egoísmo exacerbado (Paulo Honório) ou traição (João Valério), dentre outras de natureza

---

<sup>18</sup> Para muitos, a referida obra é classificada como “romance desmontável” (expressão criada pelo cronista Rubem Braga). Neste trabalho, embora não seja nossa pretensão adentrar na discussão - que julgamos infrutífera para a proposta desta pesquisa - acerca de a que gênero *Vidas Secas* pertence, consideramo-la tal qual Antonio Candido (2022) “*Vidas Secas* [...] pertence a um gênero intermediário entre o romance e livro de contos, e [...] Com efeito, é constituído por cenas e episódios mais ou menos isolados, alguns dos quais foram efetivamente publicados como contos; mas são na maior parte por tal forma solidários, que só no contexto adquirem sentido pleno” (p. 62).

<sup>19</sup> João Valério, Paulo Honório e Luís da Silva, os personagens protagonistas de suas três primeiras narrativas, apresentam, ao longo de suas respectivas tramas, a necessidade em escrever sobre o que passaram.

abjeta que poderiam ser adicionados a cada personagem citado, mas é perturbado sobre o que deveria ter feito ao soldado amarelo durante o processo que o levou à prisão, cujo drama de consciência se dá por sua inabilidade em saber usar das palavras além da injustiça cometida pelo militar. O vaqueiro, nas palavras de Antonio Candido “[...] é um esmagado, pelos homens e pela natureza; mas seu íntimo de primitivo é puro” (2022, p. 62). Fabiano, Sinha Vitória, Os meninos e Baleia compartilham da pureza mencionada pelo renomado crítico, uma vez que sobreviver à seca é objetivo comum entre todos, e é esse binômio (sobrevivência e união) que delinea as ações dos retirantes, tendo a pureza por base.

Pelo que apresentado, entre outros elementos, a obra *Vidas Secas* contrasta suas antecessoras, não só pela narração em terceira pessoa e utilização de linguagem mais direta, mas também pela natureza das personagens envolvidas na trama. Fabiano, Sinha Vitória, Os meninos e Baleia destoam, em contexto e comportamento, de Luís da Silva, Paulo Honório e João Valério, sendo estes, em certa medida, participantes da perpetuação da engrenagem do opressor sistema como agentes, ao passo que os retirantes de *Vidas Secas* ocupam lugar oposto: sendo incontestáveis vítimas e, talvez por isso, virtuosos, de ações até mesmo generosas. A respeito dessa questão, nas palavras de Candido:

[...] último dos seus livros de ficção e contrasta com os anteriores por mais de um aspecto. Parece que, fatigado da brutalidade esterilizante de Paulo Honório e no niilismo corruptor de Luís da Silva, quis oferecer da vida uma visão, sombria, é verdade, mas não obstante limpa e humana (2022, p. 62).

No que se refere às características literárias de *Vidas Secas*, destacamos a importância de analisar a narração da obra, pois durante a tessitura da trama confundem-se, em certos trechos, o pensamento das personagens e a narração das cenas. Para tal, apoiamo-nos em Chiappini (2007), a qual, sobre a obra em questão, considera a voz do narrador implícita aos acontecimentos e pensamentos das personagens. Nas palavras da autora, para este tipo de narração, “[...] o autor traduz os pensamentos, percepções e sentimentos, filtrados pela mente das personagens, detalhadamente. [...] O que predomina no caso da *onisciência múltipla* [...] é o *estilo indireto livre*” (Chiappini, 2007, p. 48 e 49). Ainda segundo a pesquisadora, por *estilo indireto livre* devemos entender a narração na qual há o “deslizar do exterior para o interior, encadeando o processo mental das personagens” (2007, p. 48), o que muito visto em *Vidas Secas*.

A perspectiva supracitada pode ser percebida em trechos da obra em que a visão do narrador se confunde com a percepção da personagem, embora em outras passagens haja devida marcação de cada qual. No capítulo *Fabiano*, destacamos a seguir um excerto no qual podemos identificar a aplicabilidade do que posto por Chiappini (2007),

Fabiano ia satisfeito. Sim senhor, arrumara-se. Chegara naquele estado, com a família morrendo de fome, comendo raízes. Caíra no fim do pátio, debaixo de um juazeiro, depois tomara conta da casa deserta. Ele, a mulher e os filhos tinham-se habituado à camarinha escura, pareciam ratos — e a lembrança dos sofrimentos passados esmorecera

Pisou com firmeza no chão gretado, puxou a faca de ponta, esgaratou as unhas sujas. Tirou do aió um pedaço de fumo, picou-o, fez um cigarro com palha de milho, acendeu-o à binga, pôs-se a fumar regalado.

— Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta.

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 (Ramos, 2021, p. 43 - 45).

Na estrutura “Sim senhor”, presente nos trechos 1) *Fabiano ia satisfeito. Sim senhor, arrumara-se* e 2) *Isto para ele era motivo de orgulho. Sim senhor, um bicho, capaz de vencer dificuldades*, em nossa visão, não encontramos clareza se é uma fala do narrador ou da personagem Fabiano. Outro ponto a ser analisado no trecho destacado é *E, pensando bem, ele não era homem: era apenas um cabra ocupado em guardar coisas dos outros*, pois nele também não sabemos se *um cabra ocupado em guardar coisas dos outros* é reflexão do narrador ou da personagem, já que se Fabiano não se sente tal qual um homem, é coerente ele pensar que é um *cabra*. Ante o exposto, para a proposta deste trabalho, julgamos necessário apresentar a visão adotada sobre a narração da obra para melhor caracterização da trama, entretanto não consta em nossa análise preocupação em diferenciar as vozes do narrador e das personagens, pois nos importa os desdobramentos metonímicos da metáfora *seca* ao longo da narrativa.

Ainda sobre este ponto, destacamos o fato de Graciliano não ter, em *Vidas Secas*, se preocupado em nomear a região em que a trama se dá, ou o nome da cidade para a qual os viventes devem ir ao final da narrativa, ou a que vão em *Festa*. Para nós, a não

nomeação destes elementos da obra evidenciam a atenção dada à realidade interna das personagens, não à externa. A respeito disso, também acreditamos que a *seca* externa na trama é apresentada em função da *seca* interna das personagens e a esta que voltamos nossa atenção. Entretanto isso não implica em não reconhecermos a importância de reflexões preocupadas em classificar as personagens, espaço e tempo da narrativa, assim como outros elementos a ela particulares.

Além disso, é de conhecimento geral que *Vidas Secas* é uma obra de grande tamanho para a literatura brasileira, portanto vários foram os trabalhos realizados acerca da narrativa de 1938 de Graciliano Ramos. Sobre isso, destacamos algumas pesquisas as quais, embora distintas da nossa proposta, apresentam valorosas contribuições para produtivas análises da trama em questão. Sobre elas, para além dos trabalhos já citados nesta pesquisa, a saber: Marques (2017), Moraes (2012), Candido (2012), dentre outros que nos serviram de referência, mencionamos *O mundo coberto de penas; Família e utopia em Vidas secas*, de Maria Helena Souza Patto (2012), *Vidas Secas: trabalho, terra e migração num “livrinho sem paisagens”*, de João Roberto Maia (2019), *O fator econômico nas cartas de Graciliano Ramos: Vidas Secas e outras histórias*, de Lygia Schmitz (2019) e *As narrativas da terra-personagem em “Vidas Secas”, “Terra sonâmbula” e “A jangada de pedra”*, de Alberto Freitas dos Santos (2020).

Em *O mundo coberto de penas; Família e utopia em Vidas Secas*, a pesquisadora Maria Helena Souza Patto apresenta reflexões sobre a exploração de poder presente na narrativa, com destaque para a relação de opressão vivida por Fabiano em relação aos *brancos*:

Feita de revolta e conformismo, sua consciência porta uma ambiguidade que vem do próprio trabalho explorado e humilhado, que embota e esclarece. Ao mesmo tempo que assume a ideologia dos que dominam, Fabiano tem uma consciência imediata ou intuitiva da exploração, adquirida na experiência cotidiana da injustiça. À voz do opressor, que o acusa de bestialidade, opõe-se a sua própria, para lembrá-lo de que é humano (Patto, 2012, p. 226).

As reflexões da autora baseiam-se, dentre outras autoridades, na pensadora Marilena Chauí. Escreve Patto em seu trabalho, citando Chauí, que “as representações dominadas são sempre ambíguas” (Chauí, 1980, p. 46 *apud* Patto, 2012), pensamento este que bem representa a relação entre opressor e oprimido em *Vidas Secas*. A autora, em seu trabalho, também destaca a importância de considerar a obra de Graciliano como arte, de modo que ela não seja descaracterizada tendo em vista a riqueza de análises sociais que

podem ser realizadas a partir da narrativa. Sobre isso, nas palavras de Patto (2012), “*Vidas Secas* não é um tratado de psicologia social, não é relatório de pesquisa nem prontuário de estudo de uma família pobre. Lido assim, o texto desapareceria como obra de arte”. A apresentada reflexão da pesquisadora tem por base as palavras de Alfredo Bosi (1985, p. 69 *apud* Patto, 2012): “a Arte não é cópia da natureza ou dos objetos culturais”, a isto, continua Patto:

mas uma modalidade muito particular de construção discursiva: é *poiésis*, representação transfigurada do real para melhor expressá-lo. A arte diz muito mais sobre a condição humana do que certas análises restritas à camisa de força do cientificismo. [...] a dicção da ciência é pobre, seca, sem nervo e não dá conta da complexidade de seu objeto de estudo (2012, p. 231).

Atrelada à importância de perceber *Vidas Secas* como obra literária, sobre o lugar da família de Fabiano e sinha Vitória na narrativa, a autora analisa o grupo sob o viés das configurações sociais:

Note-se também que a família do vaqueiro é nuclear e solitária. Não há vizinhos, parentes ou compadres. A arte distorce a realidade para melhor retratá-la: a família retirante criada por Graciliano não é feita à imagem e semelhança da estrutura da família burguesa típica, pois o que define a família da classe que domina não é sua estrutura nuclear, mas a lógica que rege as relações entre seus membros. A família de retirantes é deliberadamente pequena e frágil para melhor representar a realidade reduzida a um mínimo que tangencia a morte. Compõe-se de dois adultos – marido e mulher –, duas crianças sem nome e uma cadelinha, para melhor falar da incerteza, da solidão, do desamparo e da vida por um fio a que estão sujeitos os subalternos num tempo e num lugar em que as condições de vida e de trabalho esmagam os mais fracos, sem traço de compaixão. Estranha à lógica do capital, embora determinada por ela, a família em *Vidas secas* tem como traço de união a comunidade de destino que faz dela porto de acolhimento e duração (Patto, 2012, p. 232).

Embora distinta da perspectiva trazida em nosso trabalho, reconhecemos a importância da pesquisa de Patto (2012) para leituras produtivas da obra que é considerada obra-prima de Graciliano Ramos, por outro viés, assim como dos trabalhos de Maia (2019), Schmitz (2019) e Santos (2020), os quais contemplamos a seguir.

Maia (2019), em sua pesquisa *Vidas Secas: trabalho, terra e migração num “livrinho sem paisagens”* apresenta a obra como um romance no qual o cenário da seca merece destaque e análise:

O primeiro parágrafo do primeiro capítulo de *Vidas secas* expõe vigorosamente a paisagem da seca e arrasta o leitor para dentro dela, colocando-o diante de personagens que lutam contra a fome, o cansaço, e estão submetidas a condições naturais as mais ásperas, implacáveis. Trata-se do único capítulo do romance que nos franqueia o fenômeno da seca e suas inclemências. Sublinhe-se que são inextricáveis, já nesse início, natureza e sofrimento humano, hostilidade do meio ambiente e condição humana reduzida a possibilidades mínimas. Como o meio físico não interessa senão em face dos problemas do homem, Graciliano Ramos não deixou de assinalar a inexistência do foco exclusivo nas paisagens (Maia, 2019, p. 82).

Percebemos no trecho acima que o autor destaca a relação entre as personagens da narrativa e o meio em que estão inseridas, pontuando que a importância do meio físico se dá em função da importância da realidade interna da família de retirantes. Para reforçar a perspectiva apresentada, Maia continua:

Na verdade, já em suas primeiras palavras, o narrador descortina a paisagem, ou seja, o cenário da seca, mas ela não se mostra senão impregnada de sentidos e sentimentos humanos, aos quais não escapa nem o menor dos elementos que a compõem. E é essa impregnação que torna impressiva a paisagem, sem o que esta não aparece na narrativa

[...]

O narrador não cuida apenas de destacar as imagens de uma natureza sob a ação da estiagem, mas de imbricar rigorosamente a penúria, a água e a vegetação escassas, o conjunto de efeitos naturais da seca, enfim, no sofrimento da família de retirantes, e nos seus anseios de minorar a impiedade das condições que se lhe impõem (Maia, 2019, p. 82).

É evidente, portanto, o centro da narrativa ser a realidade interna das personagens da família, a qual tem na geografia do ambiente ressonância; a seca externa, na obra, recebe destaque por conta de seca interna das personagens, os dramas familiares que se dão no palco das dinâmicas sociais - inclusive no isolamento do grupo - são o ponto de encontro da seca externa e as dores internas. Para bem representar o cerne do trabalho de Maia (2019), em nossa visão, apresentamos o trecho a seguir, no qual há menção ao que supracitado e prospecção do que ainda por ser trabalho em sua pesquisa:

Como vemos e ainda veremos, toda referência ao meio físico ou à sua descrição é indissociável dos padecimentos e anseios dos miseráveis. Portanto, nesse capítulo inicial, aquele em que as personagens estão submetidas aos rigores da seca, expõem-se as relações entre ambiente natural e sofrimento de retirantes, entre natureza e drama de nordestinos miseráveis, as quais são, no fim das contas, relações entre meio físico e tragédia social do Nordeste – tragédia a que Graciliano Ramos dá destaque, no decênio de 1930, como uma das expressões máximas da situação apartada dos pobres no Brasil (Maia, 2019, p. 83).

Se Patto (2012) discorre, dentre outros elementos, sobre as relações de poder presentes em *Vidas Secas* e Maia (2019), por sua vez, a respeito da relação entre a realidade geográfica externa e as dores internas das personagens, Schmitz, a partir de trechos das cartas de Graciliano Ramos, apresenta a relação entre a pobreza dos viventes da narrativa e a vida de seu escritor. Já no resumo de seu trabalho *O fator econômico nas cartas de Graciliano Ramos: Vidas Secas e outras histórias*, Schmitz (2019), a autora deixa claro o teor de sua pesquisa:

A leitura das correspondências do autor, em especial aquelas endereçadas ao tradutor argentino Benjamín de Garay e à esposa Heloísa, não somente revelaram um homem com imensos problemas financeiros tentando sobreviver como escritor, mas sobretudo revelaram um escritor que transformou a falta em potência, encontrando, como Fabiano, nas palavras, a força necessária para ir adiante e sonhar, como Baleia, com um mundo diferente (Schmitz, 2019, p. 101).

Para além da relação entre a realidade externa da obra e sua verossimilhança interna, a autora apresenta sua interpretação do aspecto geral da narrativa, para a qual

O signo da morte atravessa junto com a família de retirantes as páginas de Graciliano Ramos. No capítulo de abertura, após a confusão de pensamentos ocasionados pela fome, sinha Vitória decide, por desespero, matar o papagaio já que – provavelmente também por causa da penúria e escassez de alimento - “mudo e inútil”.

[...]

Pensamento inarticulado, raridade de palavras, onomatopeias, repetições, lacunas, incongruências e silêncios permeiam as *Vidas Secas*, aproximando a condição do homem à do animal e à da coisa (Schmitz, 2019, p. 101).

Assim, se Maia (2019) relaciona a realidade interna das personagens à geografia externa, Schmitz também analisa comparativamente realidades: a do autor com a de sua obra. A este produtivo trabalho, julgamos pertinente lembrarmos as palavras de Graciliano sobre sua relação com suas obras: “Arte é sangue, é carne. Além disso, não há nada. As nossas personagens são pedaços de nós mesmos. Só podemos expor o que somos” (Ramos *apud* Abel, 1999, p. 253).

Por fim, o trabalho de Santos (2020), intitulado *As narrativas da terra personagem em “Vidas secas”, “Terra sonâmbula” a “A jangada de pedra”*, tem por área de pesquisa a literatura comparada, haja vista em seu título três notáveis e importantes obras da literatura em língua portuguesa serem postas em perspectiva e analisadas cujo centro de tal investigação é a terra - consideradas no referido estudo como

personagem - nas três narrativas. Nas palavras do autor, que se baseia dentre outros autores em Bachelard (1993), Filho (2008) e Eco (1994),

São empregados no discurso literário elementos impregnados de subjetividade que, para além de darem conta das angústias e dos questionamentos da saga humana pela superfície daquele ambiente imaginado, acabam por criar imagens que sugerem muitas leituras do cenário representado (Santos, 2020, p. 21).

A terra, assim, apresenta papel indispensável para produtiva leitura da obra, haja vista, nas palavras do mencionado autor, sua importância. Outro ponto importante da pesquisa em questão, em nossa visão, é a comparação da terra nas três obras, a partir da qual o valor deste elemento em *Vidas Secas* é percebido por perspectiva marcada pelas “condições histórico-sociais e as filiações ideológicas dos sujeitos discursivos - escritor x leitor” (Santos, 2020, p. 22). Sobre isso, desenvolve o autor:

[...] a escrita será sempre marcada por atritos estruturais, pois sua intenção primordial é encontrar brechas para que as ideologias que nos interpelam manifestem-se, propondo distintas tomadas de posição diante do texto literário. De fato, a produção literária, que se atém a dar conta de um espaço físico que servirá como base para o desenrolar de um enredo, consiste num processo capaz de encurtar distâncias, afirmando a capacidade de marcar tal espaço de modo socioideológico e histórico (Santos, 2020, p. 22).

Ressaltamos a importância das mencionadas pesquisas para produtivas análises de *Vidas Secas*, da análise da terra à relação entre autor e obra: dos encontros entre o que está externo e interno da narrativa. Diferentemente dos trabalhos expostos, nossa pesquisa, que adota outro viés investigativo, percebe a obra em questão como um evento linguístico (Jakobson, 2010), para o qual o cerne do estudo se caracteriza pelos desdobramentos metonímicos da metáfora *seca* na narrativa de Graciliano Ramos. Não nos debruçamos sobre a terra ou sobre a relação autor x obra, sequer nos dedicamos às caracterizações de a que gênero a narrativa pertence ou as classificações de seus elementos constitutivos, como tempo, espaço e personagens. Isso se deu porque vemos a obra - literária - como de interesse da linguística (Jakobson, 2010) e reconhecemos que as pesquisas supracitadas e expostas foram realizadas sem a relação com a ciência da linguagem; o que nos indica serem decorrentes de uma visão pertencente à singularidade da crítica literária, cuja importância merece destaque, entretanto não traduz o caráter de nosso trabalho.

### 3.1 Enredo<sup>20</sup>

Nos treze capítulos da narrativa<sup>21</sup>, os quais são até certo ponto autônomos, porém conectados de alguma maneira, é narrada a saga de uma família de retirantes do Nordeste, composta por Fabiano, um vaqueiro, sua esposa, Sinha Vitória, seus dois filhos: O menino mais novo e O menino mais velho, a cachorra Baleia e um papagaio do qual a morte é narrada nas primeiras páginas da trama. Em busca de sobreviver à seca, vagam no sertão e se deparam, a certo ponto da narrativa, com uma fazenda que aparentemente estava abandonada. Fabiano pensa que ali poderiam, ele e sua família, morar. Até chega a sonhar com a vegetação verde e cabeças de gado. O dono do espaço se apresenta pouco depois que a família se instala e, em conversa com o futuro patrão, o vaqueiro aceita trabalhar para ele em troca de salário e moradia. É nesse espaço que a maior parte da trama se dá. A seguir, apresentamos um breve resumo sobre os treze episódios da obra.

#### 3.1.1 Mudança

Neste primeiro capítulo, na apresentada ambientação, os retirantes, andando devagar e pouco, parando muito, fogem da seca que caracteriza a geografia da região. O menino mais velho, magro, encolhe-se no chão levando os joelhos ossudos à barriga - consequência da fome ou protesto atrelado ao cansaço - e ali parece criar raízes. Fabiano xinga o menino, pensa em deixá-lo, bate nele como iniciativa para que o garoto se mexa. Nada. Sinha Vitória, com sons guturais e mexendo o beijo aponta em uma direção e, nesse gesto de comunicação entendido por seu esposo, mostra que estão perto. O vaqueiro sente pena do primogênito, que, nessa passagem da narrativa, é trazido como “anjinho”, em oposição a “condenado do diabo”: expressão proferida por Fabiano ao sentar-se com o filho. Pondo-o no cangote e recebendo a aprovação da esposa pela ação, retomam a caminhada.

---

<sup>20</sup> Para melhor familiarização com a obra, nesta subseção serão apresentadas descrições dos capítulos da obra para as quais serão dispostos excertos a fim de ilustrar o que trazido. O objetivo central deste procedimento é proporcionar ao leitor deste trabalho uma aproximação com a obra de Graciliano, para isso, os trechos selecionados, em nossa visão, constituem o cerne dos capítulos aqui apresentados. Isso não dispensa a leitura da obra.

<sup>21</sup> A saber: 1. Mudança; 2. Fabiano; 3. Cadeia; 4. Sinha 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; 13. Fuga.

Baleia, integrante da família, toma a frente do grupo. Agora, a cachorra é o único animal entre os presentes humanos, na véspera do dia havia um papagaio, cuja morte serviu para atenuar a fome do grupo. Da obra, poucas são as palavras que lhe são dedicadas. Do capítulo em questão, destacamos o seguinte trecho:

Ainda na véspera eram seis viventes, contando com o papagaio. Coitado, morrera na areia do rio, onde haviam descansado, à beira de uma poça: a fome apertara demais os retirantes e por ali não existia sinal de comida. Baleia jantara os pés, a cabeça, os ossos do amigo, e não guardava lembrança disto. [...] 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. [...] O loiro aboiava, tangendo um gado inexistente, e latia arremendando a cachorra (Ramos, 2021, p. 30 - 31).

Enquanto seguem, Sinha Vitória pensa em acontecimentos passados e desconexos do presente contexto, como festas de casamento e vaquejadas; o que introduz ao leitor algo que será explorado posteriormente: a vontade de Sinha Vitória de ser uma pessoa normal ao participar de eventos sociais e ter uma cama igual ao do seu Tomás da Bolandeira. Ao chegarem no pátio da fazenda, que tem características de abandono, enquanto Fabiano faz uma análise do local, os outros integrantes da família se acomodam.

A cachorra Baleia fareja preás num morro ao longe e vai à caça enquanto Fabiano e Sinha Vitória veem uma nuvem e se comovem com ela. Temem o abandono da esperança, pois a nutrem como arma contra a seca. Prestes a adormecerem, Baleia os acorda com um preá nos dentes, num episódio icônico do primeiro capítulo, pois é marcado pelo beijo de Sinha Vitória no focinho ensanguentado da cachorra a tirar proveito do sangue. A cena condensa a condição da família de retirantes como rebaixada ao grau de compartilhadores da experiência animal:

Iam-se amodarrando e foram despertados por Baleia, que trazia nos dentes um preá. Levantaram-se todos gritando. O menino mais velho esfregou as pálpebras, afastando pedaços de sonho. Sinha Vitória beijava o focinho de Baleia, e como o focinho estava ensanguentado, lambia o sangue e tirava proveito do beijo (Ramos, 2022, p. 35).

Se a degradação humana é apresentada já no início da obra, também é a esperança, pois Fabiano é mostrado como um sertanejo que deseja o bem-estar da família, o qual é caracterizado pelo contraste ao contexto em que estão:

Uma, duas, três, havia mais de cinco estrelas no céu. A lua estava cercada de um halo cor de leite. Ia chover. Bem. A catinga ressuscitaria, a semente do gado voltaria ao curral, ele, Fabiano, seria o vaqueiro daquela fazenda morta. Chocalhos de badalos de ossos animariam a solidão. Os meninos, gordos, vermelhos, brincariam no chiqueiro das cabras, sinha Vitória vestiria saias de ramagens vistosas. As vacas povoariam o curral. E a catinga ficaria toda verde. [...] Sinha Vitória vestiria uma saia larga de ramagens. A cara murcha de sinha Vitória remoçaria, as nádegas bambas de Sinha Vitória engrossariam, a roupa encarnada de sinha Vitória provocaria a inveja das outras caboclas. [...] A fazenda renasceria - e ele, Fabiano, seria o vaqueiro, para bem dizer seria o dono daquele mundo. [...] Uma ressurreição. As cores da saúde voltariam à cara triste de sinha Vitória. Os meninos se espojariam na terra fofa do chiqueiro das cabras. Chocalhos tilintariam pelos arredores. A catinga ficaria verde. (Ramos, 2021, p. 37).

É importante destacar que o capítulo em questão, além de iniciar a obra, apresenta relação narrativa com o último, *Fuga*, para o qual os retirantes da narrativa partem em busca de outra “fazenda”.

O episódio que segue este é intitulado *Fabiano*, no qual a personagem homônima é o centro. Apresentado como *um bicho*, o vaqueiro não se reconhece como um *homem*.

### 3.1.2 Fabiano

Neste segundo capítulo, de pouca ação externa e mergulho no interior na personagem, o destaque dado é à personagem Fabiano, vaqueiro e esposo de sinha Vitória, cuja apresentação e gênese do comportamento são trazidas na seguinte passagem:

A cabeça inclinada, o espinhaço curvo, agitava os braços para a direita e para a esquerda. Esses movimentos eram inúteis, mas o vaqueiro, o pai do vaqueiro, o avô e outros antepassados mais antigos haviam-se acostumado a percorrer veredas, afastando o mato com as mãos. E os filhos já começavam a reproduzir o gesto hereditário

[...]

- Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta.

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.

Isso para ele era motivo de orgulho. Sim senhor, um bicho, capaz de vencer dificuldades (Ramos, 2021, p. 43 - 45).

Em continuação a *Mudança*, o dono da fazenda aparece e, a princípio, expulsa Fabiano e sua família de suas terras. Mediante a conversa, chegam a um acordo e o

vaqueiro aceita trabalhar ali, o que o deixa satisfeito, pois a família agora tinha onde ficar e não precisavam continuar nas andanças de fuga à seca. Porém o sertanejo é consciente de que sua estadia na fazenda é passageira, já que aquela não é sua terra, é terra alheia, de bichos alheios.

Não é afeito às palavras, tem para com elas apreço, entretanto; admira quem sabe se expressar bem, como seu Tomás da bolandeira - personagem referência, ao longo da obra, quanto ao uso das palavras. Ao ser questionado pelos meninos sobre que estava a fazer, necessitou que repetissem a pergunta e repreendeu a curiosidade “-Esses capetas têm ideias...” (p. 48) e não completou o pensamento, pois percebeu o equívoco da postura que tomara. Lembrou-se de quando provara desta forma com o pai, na infância. Reformulou o juízo e falou sobre coisas imediatas aos dois. Estava à procura de uma raposa, bateu palmas e a cachorra Baleia correu a farejar o animal, depois de certo tempo retorna triste, pois não a encontrara. Fabiano consola a cachorra, afagou-a, pois queria apenas ensinar aos meninos como caçar. Sobre a educação dos filhos, pensou em conversar com a mulher. Lembrou-se de seu Tomás, que lia demais e sabia falar bonito, mas que não deveria aguentar a seca, perderia para ela; a brutalidade, para Fabiano, é uma arma contra as vicissitudes naturais do sertão. Às vezes, o vaqueiro tentava imitá-lo, mas falhava.

Em horas de maluqueira Fabiano desejava imitá-lo: dizia palavras difíceis, truncando tudo, e convencia-se de que melhorava. Tolice. Via-se perfeitamente que um sujeito como ele não tinha nascido para falar certo. Seu Tomás da bolandeira falava bem, estragava os olhos em cima de jornais e livros, mas não sabia mandar: pedia. Esquisitice um homem remediado ser cortês. Até o povo censurava aquelas maneiras. Mas todos obedeciam a ele. Ah! Quem disse que não obedeciam? (Ramos, 2021, p. 52).

Ao passo que seu Tomás fala bonito e não há quem não faça o que ele diz, o patrão de Fabiano “[...] berrava sem precisão. Quase nunca vinha à fazenda, só botava os pés nela para achar tudo ruim” (p. 52). Mesmo com o aumento do gado e o bom serviço, o que sobrava ao esposo de sinha Vitória eram reclamações, ouvidas com o chapéu de couro debaixo do braço e um pedido de desculpas seguido de promessa de melhora, embora, mentalmente, dizia a si mesmo que não precisava melhorar nada, pois sabia que tudo estava em ordem. E isso mostra que o sertanejo era ciente de seu lugar<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> “Fabiano, uma coisa da fazenda, um traste, seria despedido quando menos esperasse. Ao ser contratado, recebera o cavalo de fábrica, perneiras, gibão, guarda-peito e sapatos de couro cru, mas ao sair largaria tudo ao vaqueiro que o substituísse” (Ramos, 2021, p. 53)

A essa situação soma-se o desejo de sinha Vitória, que desejava ter uma cama igual à do seu Tomás, o que Fabiano achava ser loucura: “Cambembes podiam ter luxo?” (p. 53), além do mais, pensava, estavam na fazenda de passagem, sem saber da estabilidade do amanhã, o qual poderia ser marcado por nova peregrinação; por isso, viviam de trouxa arrumada. Mesmo assim, continua a imaginar um bom futuro para os meninos, que devem saber se comportar, pois, quando a seca desaparecer, poderiam falar:

Livres daquele perigo, os meninos poderiam falar, perguntar, encher-se de caprichos. Agora tinham obrigação de comportar-se como gente da laia deles. [...] Fabiano sentiu vontade de comer. Depois da comida, falaria com sinha Vitória sobre a educação dos meninos (Ramos, 2021, p. 56).

No capítulo terceiro da narrativa, a personagem Fabiano vai à cidade em busca de itens de casa a pedido de sinha Vitória. Lá, depara-se com o soldado amarelo: representação do poder opressor do governo, para o qual os desfavorecidos, como Fabiano, são silenciados e oprimidos.

### 3.1.3 Cadeia

Neste terceiro capítulo da obra, de título *Cadeia*, é icônico pelo seu teor crítico ao sistema opressor, materializado na figura do soldado amarelo.

Fabiano tinha ido à feira da cidade comprar mantimentos. Precisava sal, farinha, feijão e rapaduras. Sinha Vitória pedira além disso uma garrafa de querosene e um corte de chita vermelha. Mas o querosene de seu Inácio estava misturado com água, e a chita da amostra era cara demais. Fabiano percorreu as lojas, escolhendo o pano, regateando um tostão em côvado, receoso de ser enganado. Andava irresoluto, uma longa desconfiança dava-lhe gestos oblíquos (Ramos, 2021, p. 59).

Reconhecendo que seu Inácio põe água nos produtos que vende, pergunta:

- Como é, camarada? Vamos jogar um trinta e um lá dentro?  
 Fabiano atentou na farda com respeito e gaguejou, procurando as palavras de seu Tomás da bolandeira:  
 - Isto é. Vamos e não vamos. Quer dizer. Enfim, contanto, etc. É conforme (Ramos, 2021, p. 63).

Perdendo o jogo, sai da sala com raiva e pensa no revés que terá de sinha Vitória. Preocupa-se. Não comprou o querosene e perdeu dinheiro no jogo. O soldado, insaciável, chama por Fabiano, que não se vira, pede a seu Inácio o que houvera comprado e se retira

do espaço. Teme voltar para casa, pois não sabe mentir e precisaria fazê-lo se quisesse sair ileso do deslize que cometeu. Pensa em desculpas que pode dar à esposa cujas ponderações são irrompidas por outra abordagem do militar, que reclama educação do vaqueiro, que saíra do recinto sem se despedir; cobrava bons modos, insultou-o. Fabiano, com sua linguagem paupérrima, explicou-se, não tinha culpa de o soldado ter o abordado, afinal o vaqueiro estava quieto. Levou um pisão no pé: “-Isso não se faz, moço, protestou Fabiano. Estou quieto” (p. 65). Impaciente com a agressão, xingou a mãe do policial, o que resultou em sua prisão e violência física: apanhou no lombo.

Desenvolve revolta. Se pudesse, atacaria os soldados amarelos que utilizam do poder que têm para maltratar os outros. Pensando na família, muda de ideia e teme pelo futuro dos filhos, seguindo o caminho do pai, adultos, encontrariam a exploração do patrão e a injustiça de algum soldado: “Os meninos eram uns brutos, como o pai. Quando crescessem, guardariam as reses de um patrão invisível, seriam pisados, maltratados, machucados por um soldado amarelo” (Ramos, 2021, p. 76).

Se a obra inicia por dar atenção a Fabiano, sinha Vitória é a personagem que é apresentada a seguir. Diferencia-se do marido, dentre outros elementos que posteriormente são trazidos na narrativa, deseja ter uma cama de lastro de couro, como a do seu Tomás da bolandeira.

#### 3.1.4. Sinha Vitória

Neste quarto capítulo da obra, *Sinha Vitória*, é dado destaque à personagem homônima. Esposa de Fabiano, a retirante se caracteriza pelo cuidado com as atividades domésticas. É neste episódio que o leitor tem acesso a particularidades da personagem, como seu desejo em ter uma cama de lastro de couro, como a de seu Tomás da bolandeira, e o incômodo que lhe causou a declaração de Fabiano sobre como ela não se dava bem com sapatos. Além disso, o leitor tem acesso à confusão das ideias da personagem advindas do medo da seca, o qual encontra na morte do papagaio e na cama de seu Tomás da bolandeira dois opostos: ao passo que a morte do papagaio pode ser entendida, no episódio em questão, como elemento representativo da seca, a cama, como seu oposto. O capítulo se inicia:

Acocorada junto às pedras que serviam de trempe, a saia de ramagens entalada entre as coxas, sinha Vitória soprava fogo. Uma nuvem de cinza voou dos tições e cobriu-lhe a cara, a fumaça inundou-lhe os olhos, o rosário de contas brancas e azuis desprendeceu-se do cabeção e bateu na panela. Sinha Vitória limpou as lágrimas com as costas das mãos, encardilhou as pálpebras, meteu o rosário no seio e continuou a soprar com vontade, enchendo muito as bochechas (Ramos, 2021, p. 79).

Baleia fica admirada com a crepitação dos gravetos, aproxima-se da dona em duas patas, buscando afago e demonstrando admiração por seu trabalho. É recebida com pontapé, sentindo-se “humilhada e com sentimentos revolucionários” (Ramos, 2021, p. 80). A matriarca não havia acordado bem, reclamou com Fabiano sobre terem uma cama de varas, o que teve sons guturais como resposta, pois acreditava que “[...] mulher é bicho difícil de entender” (Ramos, 2021, p. 80), não havia motivo, portanto, para conversa. O vaqueiro dirigiu-se à rede e nela dormiu. Sinha Vitória procurava algo em que descontar sua irritação, mas como as coisas estavam organizadas, queixou-se da vida. Olhando pela janela, viu os meninos sujos de lama, brincando no barreiro, fazendo bois de barro, que secavam ao sol. Não viu, na cena, motivo de repreensão. Lembrou-se da cama de varas novamente e de como seria bom se dormissem em uma cama de lastro de couro, como as pessoas normais; havia mais de um ano que falara isso a Fabiano. Ele “mastigara cálculos, tudo errado” (p. 81), pensou que poderiam adquirir a cama economizando na roupa e no querosene. Impraticável. Como haviam discutido sobre onde diminuir os gastos, sinha Vitória mencionou o dinheiro que perdeu com jogo e cachaça, o que foi retrucado pelo sertanejo ao criticar os sapatos caros e inúteis de verniz que sinha usava em festas, disse que ela não sabia andar naqueles sapatos; que parecia um papagaio:

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. [...] Efetivamente os sapatos apertavam-lhe os dedos, faziam-lhe calos. Equilibrava-se mal, tropeçava, manquejava, trepada nos saltos de meio palmo. Devia ser ridícula, mas a opinião de Fabiano entristecera-a muito (Ramos, 2021, p. 82).

A crítica do marido rodeou os pensamentos de sinha Vitória ao longo do capítulo, assim como o desejo pela cama de lastro de couro e a morte do papagaio: episódio presente também nas lembranças de Fabiano, no capítulo *Fabiano*, mas de maior destaque em *Sinha Vitória*, haja vista a ideia de se alimentar da ave houvesse sido originária de sua dona.

Pobre do papagaio. Viajara com ela, na gaiola que balançava em cima do baú de folha. Gaguejava: - “Meu louro”. Era o que sabia dizer. Fora isso, aboiava arremedando Fabiano e latia como Baleia. Coitado. Sinha Vitória nem queria lembrar-se daquilo. Esquecera a vida antiga, era como se tivesse nascido depois que chegara à fazenda. A referência aos sapatos abrira-lhe uma ferida - e a viagem reaparecera. As alpercatas dela tinham sido gastas nas pedras. [...] Olhou os pés novamente. Pobre do louro. Na beira do rio matara-o por necessidade, para sustento da família. [...] Outra vez sinha Vitória pôs-se a sonhar com a cama de lastro de couro. Mas o sonho se ligava à recordação do papagaio [...] Mas iam vivendo, na graça de Deus, o patrão confiava neles - e eram quase felizes. Só faltava uma cama. Era o que aperreava sinha Vitória. [...] Era melhor esquecer o nó e pensar numa cama igual à de seu Tomás da bolandeira. Seu Tomás tinha uma cama de verdade, feita pelo carpinteiro, um estrado de sucupira alisado a enxó, com as juntas abertas a formão, tudo embutido direito, e um couro cru em cima, bem esticado e bem pregado. Ali podia um cristão estirar os ossos. [...] Sinha Vitória desejava uma cama real, de couro e sucupira, igual à de seu Tomás da bolandeira (Ramos, 2022, p. 87 - 91).

Outro elemento recorrente nos pensamentos de sinha Vitória é a volta da seca. Agora que estavam protegidos dela, temia retornar ao tempo de andarilha retirante do sertão, à procura de água e sombra, sem sustento:

Chegou à porta, olhou as folhas amarelas das catingueiras. Suspirou. Deus não havia de permitir outra desgraça. Agitou a cabeça e procurou ocupações para entreter-se. [...] Ouviam-se distintamente os roncões de Fabiano, compassados, e o ritmo deles influiu nas ideias de sinha Vitória. Fabiano roncava com segurança. Provavelmente não havia perigo, a seca devia estar longe (Ramos, 2021, p. 88).

Após sinha Vitória, os meninos têm capítulos destinados a si na narrativa. O menino mais novo aparece antes de o menino mais velho. O primeiro deseja ser como Fabiano e ser admirado pelo irmão e Baleia, que mantém relação próxima com os dois. O segundo quer conhecer o significado da palavra *inferno*.

### 3.1.5. O menino mais novo

Neste quinto capítulo - curto em ação e extensão - é apresentado ao leitor a personagem O menino mais novo, que deseja ser admirado pelo pai, pelo irmão e pela cachorra Baleia.

A ideia surgiu-lhe na tarde em que Fabiano botou os arreios na égua alazã e entrou a amassá-la. Não era propriamente ideia: era o desejo vago de realizar qualquer ação notável que espantasse o irmão e a cachorra Baleia. Naquele momento Fabiano lhe causava grande admiração. Metido nos couros, de perneiras, gibão e guarda-peito, era a criatura mais importante do mundo (Ramos, 2021, p. 95).

Fabiano quase sofreu um acidente. O menino mais novo gritou no processo, mas ao ver o pai cair em pé do movimento brusco do animal, assossegar-se e, para buscar companhia e atenção para o pai, procurou Baleia, que dormia de barriga para cima. Abriu um olho, encostou sua cabeça numa pedra e voltou a dormir, o que foi julgado como um ato egoísta da cachorra. Como não teve resultado da convocação da cachorra, procurou a mãe, o que lhe custou um cascudo. Não entendeu a situação, considerou o mundo sem nexos. Rumou ao chiqueiro, então, e o aborrecimento desapareceu ao passo que a admiração por Fabiano crescia. “Esqueceu desentendimentos e grosserias, um entusiasmo verdadeiro encheu-lhe a alma pequenina” (Ramos, 2021, p. 97). Procurou Fabiano e dedicou atenção e maravilhamento à vestimenta e ferramentas do vaqueiro, que nas costas da égua alazã era grande, sem a roupa, diminuía.

Evidentemente ele não era Fabiano. Mas se fosse? Precisava mostrar que podia ser Fabiano. Conversando, talvez conseguisse explicar-se.

[...] Sentou-se indeciso. O bode ia saltar e derrubá-lo. Ergueu-se, afastou-se, quase livre da tentação.

[...] Examinou as pernas finas, a camisinha encardida e rasgada. Enxergara viventes no céu, considerava-se protegido, convencencia-se de que forças misteriosas iam ampará-lo. (Ramos, 2021, p. 99 - 102).

Tentou montar o bode e falhou. Jogado para frente, estirado no chão, olhou as nuvens do céu e percebeu o pai, que “[...] andava banzeiro, pesado, direitinho um urubu” (p. 102). Teve raiva do irmão, que o via, e de Baleia: outro membro da plateia. Pensou que ambos deveriam tê-lo ajudado, mas a solidariedade desejada era riso do irmão e desaprovação da cachorra. Percebeu-se abandonado. “Lembrou-se de Fabiano e procurou esquecê-lo. Com certeza Fabiano e sinha Vitória iam castigá-lo por causa do acidente” (p. 103).

À noite, sabia que precisava se esquecer do episódio, entrar em casa, jantar e dormir do dia, além de crescer para ser tal qual o pai: grande e poder “matar cabras a mão de pilão, trazer uma faca de ponta à cintura” (p. 104). Ao chegar em casa, pensou que queria caminhar pesado, torto, saltar no lombo de um cavalo brabo, dominá-lo e seguir pela catinga em velocidade. Poderoso. Projetava seu futuro a partir do pai e desejava, com isso, a admiração de Baleia e do irmão.

### 3.1.6. O menino mais velho

Neste sexto capítulo se percebe a notoriedade com que a cachorra Baleia é apresentada. Constantemente juntos, ambos são trazidos ao leitor como pessoas próximas - ainda que a cachorra não seja gente. É importante mencionar, além do exposto, que nesta parte da trama a personagem central se mostra curiosa em saber o que o inferno: palavra ouvida pela sinha Terta - personagem sobre a qual é apresentado apenas o nome, nada mais. O capítulo inicia-se com o seguinte trecho:

Deu-se aquilo porque sinha Vitória não conversou um instante com o menino mais velho. Ele nunca tinha ouvido falar em inferno. Estranhando a linguagem de sinha Terta, pediu informações. Sinha Vitória, distraída, aludiu vagamente a certo lugar ruim demais, e como o filho exigisse uma descrição, encolheu os ombros (Ramos, 2021, p. 109).

Baleia, como não recebeu o osso que desejava, também sai da casa e se depara com seu companheiro, que chorava. A cachorra tenta alegrar o menino com pulos e brincadeiras, o que tem por consequência o afeto do filho de Fabiano. Pondo a cachorra entre as pernas, O menino inicia a empreitada de contar uma história para Baleia, mas por sua limitação de vocabulário, o qual é comparado ao do papagaio cuja morte foi trazida nas primeiras páginas da obra, se vale da linguagem não verbal, em grande medida.

Brincando com o irmão, de barro, sujando-se, lembrou do que ouvira no dia anterior, da sinha Terta: “Inferno”. Pretendeu ver o que era, materializar a palavra. Sinha Vitória houvera dito que era um lugar ruim, mas não foi o suficiente para O menino, pois lhe vieram na cabeça lugares bons, pensara na fazenda: o chiqueiro das cabras, o barreiro, o pátio, o curral, o bebedouro. Além do mundo que lhe era conhecido, existia a paisagem para além dele: como a serra e o monte que Baleia visitava. Mesmo sabendo, por informação do pai, que ali havia onças e cobras, a perspectiva positiva imperava no olho de O menino sobre a geografia sertaneja. Pensou, então, que o inferno era um lugar com cobras, onças e onde se recebiam cocorotes, puxões de orelhas e pancadas com bainha de faca, sendo estes dois últimos elementos desagradáveis de sua criação, sendo o último presente no início da trama e os cocorotes e puxões de orelhas elementos trazidos no capítulo homônimo à personagem:

Ele, o menino mais velho, caíra no chão que lhe torrava os pés. Escurecera de repente, os xiquexiques e os mandacarus haviam desaparecido. Mal sentia as pancadas que Fabiano lhe dava com a bainha da faca de ponta. Naquele tempo o mundo era ruim (Ramos, 2021, p. 114).

Pensava que a palavra “inferno” era bonita, e, com o intuito de transmiti-la ao irmão, quis lhe dar vida, estava fascinado por ela; desejava ver a que fazia referência. Apesar da parca informação que teve dos pais, não acreditava que designava algo ruim:

Agora tinha tido a ideia de aprender uma palavra, com certeza importante porque figurava na conversa de sinha Terta. Ia decorá-la e transmiti-la ao irmão e à cachorra. Baleia permanecia indiferente, mas o irmão se admiraria, invejoso.

- Inferno, inferno

Não acreditava que um nome tão bonito servisse para designar coisa ruim (Ramos, 2021, p. 115).

Nos seis primeiros capítulos de *Vidas Secas* há a apresentação das personagens da família de retirantes. Após o episódio *O menino mais velho*, com exceção de *Baleia*, temos acesso a capítulos centrados em acontecimentos particulares da vida do grupo. O primeiro dessa série de acontecimentos é apresentado em *Inverno*, capítulo no qual chove forte e muito na região onde se situa a fazenda em que a família de Fabiano e sinha Vitória está.

### 3.1.7. Inverno

Neste sétimo capítulo, o centro encontra-se na forte chuva que acometia a fazenda e na realidade precária de comunicação vivida pela família, com ênfase nas personagens Fabiano e sinha Vitória, os quais tentavam contar histórias para os meninos, mas a ausência de vocabulário os atrapalha nessa empreitada:

A família estava reunida em torno do fogo, Fabiano sentado no pilão caído, sinha Vitória de pernas cruzadas, as coxas servindo de traveseiros aos filhos. A cachorra Baleia, com o traseiro no chão e o resto do corpo levantado, olhava as brasas que se cobriam de cinza. (Ramos, 2021, p. 123).

Os meninos tentavam dormir e por conta do temporal não conseguiam. Trovejava no céu e a conversa dos pais lhes chamava a atenção, a qual se caracterizava mais por gestos do que por palavras:

Não era propriamente conversa: eram frases soltas, espaçadas, com repetições e incongruências. Às vezes uma interjeição gutural dava energia ao discurso ambíguo. Na verdade nenhum deles prestava atenção às palavras do outro: iam exibindo as imagens que lhes vinham ao espírito, e as imagens sucediam-se, deformavam-se, não havia meio de dominá-las. Como os recursos de expressão eram minguados, tentavam remediar a deficiência falando alto (Ramos, 2021, p. 124).

O sertanejo esticou o braço para bater no filho, que correu para a saia da mãe, protetora, que ficou ao lado da cria. “Aquele homem era assim mesmo, tinha o coração perto da goela” (Ramos, 2021, p. 125). Como o menino buscou a lenha, sinha Vitória iniciou o processo da fogueira, Fabiano seguiu.

Remexeu as brasas com o cabo da quenga de coco, arrumou entre as pedras achas de angico molhado, procurou acendê-las. Fabiano ajudou-a: suspendeu a tagarelice, pôs-se de quatro pés e soprou os carvões, enchendo muito as bochechas. Uma fumarada invadiu a cozinha, as pessoas tossiram, enxugaram os olhos. Sinha Vitória manejou o abano, e passado um minuto as labaredas espirraram entre as pedras (Ramos, 2021, p. 125).

O capítulo é finalizado pela atenção dada à Baleia, que deseja dormir, pois passou o dia a tentar desvendar o que os outros faziam.

### 3.1.8. Festa

Neste oitavo capítulo da trama, é narrada a ida da família a uma festa de Natal na cidade. Nele, destacam-se o estranhamento dos integrantes da família com as roupas e com o contexto da festividade. Outro elemento importante é a presença de Baleia como “pessoa” constituinte da família, presente, mais uma vez, em um evento socialmente dirigido a humanos; o que ressalta seu valor e como é vista no grupo familiar do qual faz parte.

Havia considerável distância entre a fazenda e a cidade: três léguas. Fabiano, sinha Vitória e os meninos sentiam-se desconfortáveis com as roupas que usavam, não pertenciam àquelas vestimentas e isso causava incômodo:

Fabiano, apertado na roupa de brim branco feita por sinha Terta, com chapéu de baeta, colarinho, gravata, botinas de vaqueta e elástico, procurava erguer o espinhaço, o que ordinariamente não fazia. Sinha Vitória, enfronhada no vestido vermelho de ramagens, equilibrava-se mal nos sapatos de salto enorme. Teimava em calçar-se como as moças da rua — e dava topadas no caminho. Os meninos estreavam calça e paletó. Em casa sempre usavam camisinhas de riscado ou andavam nus. Mas Fabiano tinha comprado dez varas de pano branco na loja e incumbira sinha Terta de arranjar farpelas para ele e para os filhos (Ramos, 2021, p. 139).

Fabiano, a certa altura do trajeto até a cidade, à beira do rio decidiu-se por retirar os sapatos, gesto seguido por sua esposa e pelos meninos. Até então, talvez para fazer jus às roupas que vestiam, a família importava-se em manter postura ereta em busca de elegância - ou dos padrões de comportamento socialmente aceitos.

A noite chegara e Fabiano, perto da cidade, tentou pôr a vestimenta que tirou à beira do rio. Com dificuldades, necessitou de ajuda da esposa que com os dedos sujos pôe-lhe o colarinho. Sinha Vitória, de seu lado, retorna à postura distinta da do seu cotidiano e sente dificuldades em andar e comportar-se como as outras mulheres, mas esforça-se para tal:

Atravessaram a pinguela e alcançaram a rua. Sinha Vitória caminhava aos tombos, por causa dos saltos dos sapatos, e conservava o guarda-chuva suspenso, com o castão para baixo e a biqueira para cima, enrolada no lenço. Impossível dizer por que sinha Vitória levava o guarda-chuva com a biqueira para cima e o castão para baixo. Ela própria não saberia explicar-se, mas sempre vira as outras matutas procederem assim e adotava o costume (Ramos, 2021, p. 143).

Ao chegarem na igreja, os meninos observaram os itens da igreja, como os pais. Fabiano se sentia incomodado com a quantidade de pessoas que o apertavam; isso o incomodava mais que o traje. Não podia se mexer, mãos e braços tocavam seu corpo. Lembrou, então, do episódio com o soldado amarelo, da cadeia, do quão apanhou, o que despertou no vaqueiro o sentimento de desconfiança e medo, pensou que poderia acabar a noite em alguma situação desagradável, como na prisão:

A sensação que experimentava não diferia muito da que tinha tido ao ser preso. Era como se as mãos e os braços da multidão fossem agarrá-lo, subjugá-lo, espremê-lo num canto de parede. [...] Fabiano sentia-se rodeado de inimigos, temia envolver-se em questões e acabar mal a noite (Ramos, 2021, p. 145 - 146).

Sentia-se inferior às pessoas da cidade, pensava que para eles era uma piada, motivo de riso e objeto de proveito, pois acreditava ser enganado sempre que comprava algo a alguma comerciante da cidade ou quando recebia dinheiro do patrão:

Comparando-se aos tipos da cidade, Fabiano reconhecia-se inferior. Por isso desconfiava que os outros mangavam dele. Fazia-se carrancudo e evitava conversas. Só lhe falavam com o fim de tirar-lhe qualquer coisa. O patrão realizava com pena e tinta cálculos incompreensíveis. Da última vez que se tinham encontrado houvera uma confusão de números, e Fabiano, com os miolos ardendo, deixara indignado o escritório do branco, certo de que fora enganado. Todos lhe davam prejuízo. Os caixeiros, os comerciantes e o proprietário tiravam-lhe o couro, e os que não tinham negócio com ele riam vendo-o passar nas ruas, tropeçando (Ramos, 2021, p. 147).

Cuidadoso em não perder a família de vista, foi ao encontro de sinha Vitória à medida que a igreja esvaziava. Rememorar o episódio do soldado amarelo novamente, remoendo a injustiça - embora não soubesse explicar, sabia que era injustiça. Em sua defesa, formulava que estava quieto, na calçada, até que o soldado chegou e o obrigou - pois para Fabiano autoridade deve ser respeitada - a jogar cartas. Perdeu a paciência com a insistência do soldado e saiu em gesto considerado desaforo para a autoridade. Sofreu por isso; a desconfiança mostrava-se consequência natural:

Fabiano tornou a pensar no soldado amarelo. No quadro, ao passar pelo jatobá, virou o rosto. Sem motivo nenhum, o desgraçado tinha ido provocá-lo, pisar-lhe o pé. Ele se desviara, com bons modos. Como o outro insistisse, perdera a paciência, tivera um rompante. Consequência: facão no lombo e uma noite de cadeia (Ramos, 2021, p. 149).

Levou a família, após a novena, para aproveitar a cidade. Viu-os rodando nos cavalinhos e, depois, foi beber e pensou em jogar bozó para comprar uma cama de couro para sinha Vitória - iniciativa reprovada pela esposa. Bebeu mais e começou a ganhar coragem, pela suspensão processual do bom senso. Provocou inimigos invisíveis, mas tinha o soldado amarelo em mente, assim como seus “inimigos”, que riam dele e tiravam proveito. Embora estivesse despercebido pelo grupo, pois o movimento era grande, chamou “Cambada de...”, e lhe faltou a palavra para completar a frase. Entristeceu-se, sentiu-se pequeno novamente, a valentia lhe abandonou até completar a frase: “Cambada de cachorros”. Depois, voltou para perto da família.

Os meninos não achavam a cachorra Baleia, preocuparam-se em exagero, pensaram que a cachorra estava levando pontapés entre tantas pernas que passavam nas ruas. Pouco depois a cachorra aparece, com a língua de fora, tropeçando da calçada,

depois de passar pelas várias pernas que lhe impedia o livre trafegar. Os meninos tentaram explicar a Baleia o tamanho da preocupação que sentiram, mas a cachorra, entendida, apenas pensou que estar ali era uma perda de tempo e pensou em latir para comunicar a discordância. Preferiu, por achar o latido inútil, submeter-se aos carinhos dos amigos com o corpo em postura de aceitação do discurso.

Após a preocupação com Baleia, os meninos voltaram-se a ficar pasmos com a quantidade de objetos que existiam ali. O menino mais velho pensou em trazer pergunta sobre um desses objetos ao irmão; nas lojas, na igreja, as luzes, tudo era demais e novo. Perguntavam-se sobre tudo o que era de estranho a seu mundo; percebiam-se estranhos a tudo aquilo. Questionavam-se se tudo aquilo tinha nome. Cogitavam se os nomes do que viam era dado por gente.

Ao longe, sinha Vitória avistou entre as barracas uma cama igual a de seu Tomás da Bolandeira. Fabiano, como Baleia, dormia de barriga para cima. Sonhava com vários soldados amarelos a pisarem no seu pé.

### 3.1.9. Baleia

Neste nono e icônico capítulo da obra, cronologicamente o primeiro escrito de todos os outros. Nele, é narrada a triste morte da cachorra Baleia, personagem de grande importância e popularidade da obra acometida por hidrofobia. O episódio se inicia nas palavras que descrevem já o futuro próximo de Baleia - mas não indicam o modo com que se dará:

A cachorra Baleia estava para morrer. Tinha emagrecido, o pelo caíra-lhe em vários pontos, as costelas avultavam num fundo róseo, onde manchas escuras supuravam e sangravam, cobertas de moscas. As chagas da boca e a inchação dos beiços dificultavam-lhe a comida e a bebida (Ramos, 2021, p. 161).

Como suspeitava da doença, Fabiano amarrou na cachorra um rosário de sabugos queimados, mas os mosquitos continuavam a chegar em Baleia e ela, inquieta, embrenhava-se no mato, roçava nas estacas do curral; o quadro indicava morte próxima e presente de sofrimento. Fabiano, por isso, decidiu matá-la. Inicia-se, assim, o drama da morte da cachorra: uma confluência do que lhe precede e o triste presente no qual as personagens da família não queriam vivenciar:

Foi buscar a espingarda de pederneira, lixou-a, limpou-a com o saca-trapo e fez tenção de carregá-la bem para a cachorra não sofrer muito. Sinha Vitória fechou-se na camarinha, rebocando os meninos assustados, que adivinhavam desgraça e não se cansavam de repetir a mesma pergunta:  
— Vão bulir com a Baleia? (Ramos, 2021, p. 146).

Espantados, os meninos antecipavam o pior: observando os atos do pai, percebiam - embora não quisessem aceitar - que a morte de sua amiga se daria pelas mãos de Fabiano.

Tinham visto o chumbeiro e o polvarinho, os modos de Fabiano afligiam-nos, davam-lhes a suspeita de que Baleia corria perigo. Ela era como uma pessoa da família: brincavam juntos os três, para bem dizer não se diferenciavam, reboavam na areia do rio e no estrume fofo que ia subindo, ameaçava cobrir o chiqueiro das cabras (Ramos, 2021, p. 163).

Preocupada com os meninos, sinha Vitória levou-se para a cama de varas. Pôs a cabeça do mais velho entre as pernas e, com as mãos, tapou os ouvidos do mais novo. O coração lhe doía, embora resignada, tinha pena da cachorra. Os meninos resistiam e um deles conseguiu se soltar, o que resultou na ação da esposa de Fabiano em buscá-lo em gesto rápido e violento, aplicando-lhe um cascudo na cabeça. Endureceu o coração porque sentiu raiva, dirigiu-a a Baleia:

Pouco a pouco a cólera diminuiu, e sinha Vitória, embalando as crianças, enjoou-se da cadela achacada, gargarejou muxoxos e nomes feios. Bicho nojento, babão. Inconveniência deixar cachorro doido solto em casa. Mas compreendia que estava sendo severa demais, achava difícil Baleia endoidecer e lamentava que o marido não houvesse esperado mais um dia para ver se realmente a execução era indispensável (Ramos, 2021, p. 165 - 167).

Enquanto isso, Fabiano procurava por Baleia. Entrou na casa e viu o pátio pela janela baixa, avistou a cachorra a esfregar-se em alguma madeira. Apontou a arma e, desconfiando da ação do dono, a Baleia escondeu-se no mato, mostrando só suas pupilas. O vaqueiro se aproximou da cachorra, em linha reta, e lhe atirou, com a arma, um projétil que atingiu uma perna do animal, fazendo-a latir em desespero, para agonia dos meninos e dor em sinha Vitória.

A cachorra espiou o dono desconfiada, enroscou-se no tronco e foi-se desviando, até ficar no outro lado da árvore, agachada e arisca, mostrando apenas as pupilas negras. Aborrecido com esta manobra, Fabiano saltou a janela, esgueirou-se ao longo da cerca do curral, deteve-se no mourão do canto e levou de novo a arma ao rosto. Como o animal estivesse de frente e não

apresentasse bom alvo, adiantou-se mais alguns passos. Ao chegar às catingueiras, modificou a pontaria e puxou o gatilho. A carga alcançou os quartos traseiros e inutilizou uma perna de Baleia, que se pôs a latir desesperadamente. Ouvindo o tiro e os latidos, sinha Vitória pegou-se à Virgem Maria e os meninos rolaram na cama, chorando alto. Fabiano recolheu-se. (Ramos, 2021, p. 169)

O resto do capítulo decorre com destaque aos pensamentos da cachorra, prestes a morrer, que deseja ir para um lugar repleto de preás. Pensa algumas vezes em morder Fabiano, mas a consciência da importância do vaqueiro em sua vida afasta esse ímpeto dela; ela nascera ao lado dele, tinha por norte da vida atos de submissão à vontade do vaqueiro, não poderia mordê-lo, embora ele estivesse com um instrumento que lhe feriu e do qual sentia medo:

Esqueceu-os e de novo lhe veio o desejo de morder Fabiano, que lhe apareceu diante dos olhos meio vidrados, com um objeto esquisito na mão. Não conhecia o objeto, mas pôs-se a tremer, convencida de que ele encerrava surpresas desagradáveis. [...] Não poderia morder Fabiano: tinha nascido perto dele, numa camarinha, sob a cama de varas, e consumira a existência em submissão, ladrando para juntar o gado quando o vaqueiro batia palmas (Ramos, 2021, p. 175).

Fraca, desejava latir, mas os latidos eram sonorizados em “uivos que iam diminuindo, tornavam-se quase imperceptíveis” (Ramos, 2021, p. 175). Sentia dor, mas não sabia o que estava acontecendo, dirigiu-se até o final do pátio, a custo, por proteção não só de Fabiano, mas também das pulgas e moscas que lhe incomodavam. Desconhecida que o último encontro que tivera com o dono seria marcado pela dor; também não veria mais os meninos nem sinha Vitória, ninguém.

Baleia respirava depressa, a boca aberta, os queixos desgovernados, a língua pendente e insensível. Não sabia o que tinha sucedido. O estrondo, a pancada que recebera no quarto e a viagem difícil do barreiro ao fim do pátio desvaneciam-se no seu espírito (Ramos, 2021, p. 179).

A noite chegava e com ela as preocupações de quem não cumpriu com as responsabilidades de conduzir os animais ao bebedouro e vigiar as cabras, deveria levantar-se, fazer seu dever de todo dia, mas pelas limitações isso tornou-se inviável. Também pensou nos meninos, contentou-se com a ideia de que estariam a dormir na esteira, protegidos pelo caritó; Baleia era da família, afinal.

Uma angústia apertou-lhe o pequeno coração. Precisava vigiar as cabras: àquela hora cheiros de suçarana deviam andar pelas ribanceiras, rondar as moitas afastadas. Felizmente os meninos dormiam na esteira, por baixo do caritó onde sinha Vitória guardava o cachimbo (Ramos, 2021, p. 177).

Nas últimas linhas do episódio é apresentado o último pensamento da cachorra, o desejo em dormir e acorda em um céu repleto de preás, no qual estaria com Fabiano - um Fabiano grande - e com os meninos. Um mundo farto, oposto à seca tão presente nas andanças e cotidiano da família:

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. (Ramos, 2021, p. 181).

A morte de Baleia permeia a consciência de Fabiano, o que é apresentado nos capítulos que seguem *Baleia*, havendo destaque para *O Mundo Coberto de Penas*, o qual é antecedido por *O Soldado Amarelo* e *Contas*, respectivamente. Em ambos, Fabiano é novamente o centro, em *O Soldado Amarelo* o vaqueiro se encontra com a autoridade do governo, novamente, mas em um ambiente de familiarização do sertanejo, em *Contas* – episódio posterior a *Inverno* – Fabiano percebe-se lesado pelo patrão no recebimento de seu salário.

### 3.1.10. Contas

Neste décimo capítulo da obra, o qual é de curta extensão, é narrado o contexto de injustiça vivido por Fabiano com o patrão e, não apenas, também com os “homens brancos”, os quais tiram vantagem do vaqueiro por este ser um “bruto, sim senhor”. Nas primeiras linhas do episódio é delineada a problemática que origina seu desenvolvimento:

Fabiano recebia na partilha a quarta parte dos bezerros e a terça dos cabritos. Mas como não tinha roça e apenas se limitava a semear na vazante uns punhados de feijão e milho, comia da feira, desfazia-se dos animais, não chegava a ferrar um bezerro ou assinar a orelha de um cabrito (Ramos, 2021, p. 185).

Sabia que estava sendo roubado. Não sabia fazer conta do salário nem escrever, mas a reclamação poderia resultar na expulsão da fazenda e retorno à andança na caatinga da seca com sua família. Percebeu que, pouco a pouco, o proprietário da fazenda começou

a se apossar dos animais de Fabiano, lesado, e, quando não tinha o que venda contraía dívidas, o que lhe deixava com pouco dinheiro na hora do balanço final:

Pouco a pouco o ferro do proprietário queimava os bichos de Fabiano. E quando não tinha mais nada para vender, o sertanejo endividava-se. Ao chegar a partilha, estava encalacrado, e na hora das contas davam-lhe uma ninharia (Ramos, 2021, p. 186).

Sinha Vitória ajudou o marido a fazer as contas de sua quantia, os números da esposa diferiam dos do patrão. Fabiano se percebia um bruto, mas sabia que sua esposa não o era, pelo contrário, tinha condição de fazer as somas e, portanto, justiça:

Sinha Vitória mandou os meninos para o barreiro, sentou-se na cozinha, concentrou-se, distribuiu no chão sementes de várias espécies, realizou somas e diminuições. diminuições. No dia seguinte Fabiano voltou à cidade, mas ao fechar o negócio notou que as operações de sinha Vitória, como de costume, diferiam das do patrão. Reclamou e obteve a explicação habitual: a diferença era proveniente de juros. Não se conformou: devia haver engano. Ele era bruto, sim senhor, via-se perfeitamente que era bruto, mas a mulher tinha miolo (Ramos, 2021, p. 186).

Como as contas não correspondessem, Fabiano se irritou, pois cogitara - com razão - o futuro: “Passar a vida inteira assim no toco, entregando o que era dele de mão beijada!” (Ramos, 2021, p. 187). Irritado, irritou o patrão, que o repreendeu a postura insolente. Indicou demissão, melhor seria que o vaqueiro procurasse outra fazenda para trabalhar, já que essa não lhe servia, o que gerou mudança imediata no comportamento do sertanejo: pior que ser lesado é vagar na seca:

Aí Fabiano baixou a pancada e amunhecou. Bem, bem. Não era preciso barulho não. Se havia dito palavra à toa, pedia desculpa. Era bruto, não fora ensinado. Atrevimento não tinha, conhecia o seu lugar. Um cabra. Ia lá puxar questão com gente rica? Bruto, sim senhor, mas sabia respeitar os homens. Devia ser ignorância da mulher, provavelmente devia ser ignorância da mulher. Até estranhara as contas dela. Enfim, como não sabia ler (um bruto, sim senhor), acreditara na sua velha. Mas pedia desculpa e jurava não cair noutra (Ramos, 2021, p. 187).

A necessidade de emprego e o medo da seca controlam Fabiano que, apesar de saber - embora não consiga explicar - das injustiças que sofre, desconhece como subvertê-las. O caso de agora lhe lembrou outro, vivido quando ainda criava porco. Conheceu a palavra “imposto” e não houve quem lhe explicasse o que era, apenas quem lhe furtasse e tirasse vantagem de sua ignorância:

Num dia de apuro recorrera ao porco magro que não queria engordar no chiqueiro e estava reservado às despesas do Natal: matara-o antes de tempo e fora vendê-lo na cidade. Mas o cobrador da prefeitura chegara com o recibo e atrapalhara-o. Fabiano fingira-se desentendido: não compreendia nada, era bruto. Como o outro lhe explicasse que, para vender o porco, devia pagar imposto, tentara convencê-lo de que ali não havia porco, havia quartos de porco, pedaços de carne. O agente se aborrecera, insultara-o, e Fabiano se encolhera. Bem, bem. Deus o livrasse de história com o governo. Julgava que podia dispor dos seus troços. Não entendia de imposto (Ramos, 2021, p. 189).

Injuriado, foi procurar cachaça na venda de seu Inácio. Seus pensamentos ocupavam-se com indignação e ciência de sua realidade social, por tempos reforçada, como uma herança:

Pois não estavam vendo que ele era de carne e osso? Tinha obrigação de trabalhar para os outros, naturalmente, conhecia o seu lugar. Bem. Nascera com esse destino, ninguém tinha culpa de ele haver nascido com um destino ruim. Que fazer? Podia mudar a sorte? Se lhe dissessem que era possível melhorar de situação, espantar-se-ia. Tinha vindo ao mundo para amansar brabo, curar feridas com rezas, consertar cercas de inverno a verão. Era sina. O pai vivera assim, o avô também. E para trás não existia família. Era um desgraçado, era como um cachorro, só recebia ossos. Por que seria que os homens ricos ainda lhe tomavam uma parte dos ossos? Fazia até nojo pessoas importantes se ocuparem com semelhantes porcarias (Ramos, 2021, p. 191 - 192).

A venda de seu Inácio lhe trazia recordação do episódio com o soldado amarelo. Tinha receio de se ver no meio de muitas pessoas, pensava que iria dizer algo que não deveria e, por isso, sofreria consequências desagradáveis, sem saber a razão. Portanto, pensou em voltar para casa, quis recordar de fatos agradáveis, pois a vida não deveria ser feita só de desagradados. No meio de suas digressões, também recordou Baleia e o que fizera com a cachorra, que considerava como uma pessoa da família:

Como havia muitas pessoas encostadas ao balcão, recuou. Não gostava de se ver no meio do povo. Falta de costume. Às vezes dizia uma coisa sem intenção de ofender, entendiam outra, e lá vinham questões. Perigoso entrar na bodega. O único vivente que o compreendia era a mulher. [...] Um perigo entrar na bodega. Estava com desejo de beber um quarteirão de cachaça, mas lembrava-se da última visita feita à venda de seu Inácio. Se não tivesse tido a ideia de beber, não lhe haveria sucedido aquele desastre. Nem podia tomar uma pinga descansado. Bem. Ia voltar para casa e dormir.

[...] Tirou do bolso o rolo de fumo, preparou um cigarro com a faca de ponta. Se ao menos pudesse recordar-se de fatos agradáveis, a vida não seria inteiramente má. Deixara a rua. Levantou a cabeça, viu uma estrela, depois muitas estrelas. As figuras dos inimigos esmoreceram. Pensou na mulher, nos filhos e na cachorra morta. Pobre de Baleia. Era como se ele tivesse matado uma pessoa da família (Ramos, 2021, p. 194 - 196).

Em *O Soldado Amarelo*, como já citado, é narrado o reencontro de Fabiano com o soldado amarelo, que o prendeu injustamente quando o vaqueiro foi à cidade. Neste episódio, o esposo de sinha Vitória pondera se deve ou não matar o soldado.

### 3.1.11. O Soldado Amarelo

Nos capítulos *Inverno*, *Festa* e *Contas*, o soldado amarelo reaparece na memória de Fabiano. O episódio de sua ida à cidade e consequente prisão ressoa no espírito do vaqueiro como o badalar de um sino que não cessa em ser ouvido. Depois de várias conjecturas sobre como mataria a autoridade policial, vê-se em condição para tal neste décimo primeiro capítulo: *O Soldado Amarelo*, no qual é narrado o reencontro do sertanejo com o soldado, mas em um contexto diferente do primeiro, pois a caatinga é território de Fabiano. O capítulo se inicia com a busca de Fabiano por uma égua, trecho que revela a habilidade do sertanejo em trafegar pela região inóspita região do sertão:

Fabiano meteu-se na vereda que ia desembocar na lagoa seca, torrada, coberta de catingueiras e capões de mato. Ia pesado, o aió cheio a tiracolo, muitos látegos e chocalhos pendurados num braço. O facão batia nos tocos. Espiava o chão como de costume, decifrando rastos. Conheceu os da égua ruça e da cria, marcas de cascos grandes e pequenos. A égua ruça, com certeza. Deixara pelos brancos num tronco de angico. Urinara na areia e o mijo desmanchava as pegadas, o que não aconteceria se se tratasse de um cavalo (Ramos, 2021, p. 199).

Na perseguição da égua, precisa voltar o caminho que fizera, ao fazê-lo tem uma surpresa. O encontro com o soldado amarelo é marcado pela lembrança do vaqueiro de um episódio que muito havia lhe custado, até então:

Deteve-se percebendo rumor de garranchos, voltou-se e deu de cara com o soldado amarelo que, um ano antes, o levava à cadeia, onde ele aguentara uma surra e passara a noite. Baixou a arma. Aquilo durou um segundo. Menos: durou uma fração de segundo. Se houvesse durado mais tempo, o amarelo teria caído esperneando na poeira, com o quengo rachado. [...] 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 (Ramos, 2021, p. 200).

O soldado, magro, tremia de medo. Fabiano teve vontade de levantar novamente o facão; pôr em prática um dos vários planos que formulou mentalmente desde sua noite

na cadeia sobre a morte do soldado. Não quis matar alguém. Porém sua consciência de subserviência às autoridades travou-lhe a mão e teve medo, pensamento este seguido por uma risada, foi afastado pela realidade em sua frente:

Tinha medo e repetia que estava em perigo, mas isto lhe pareceu tão absurdo que se pôs a rir. Medo daquilo? Nunca vira uma pessoa tremer assim. Cachorro. Ele não era dunga na cidade? não pisava os pés dos matutos, na feira? não botava gente na cadeia? Sem-vergonha, mofino. [...] A ideia do perigo ia-se sumindo. Que perigo? Contra aquilo nem precisava facão, bastavam as unhas (Ramos, 2021, p. 201 - 202).

O decorrer do capítulo se dá em grande parte nos pensamentos de Fabiano que, tendo que lidar com o antagonismo de suas ideias, delibera sobre matar ou não o soldado amarelo. Seu ímpeto em querer vingar-se e fazer justiça é suprimido por sua natureza que não era assassina; e ele sabia que sua cólera não sobrepujaria a ele.

Fabiano pregou nele os olhos ensanguentados, meteu o facão na bainha. Podia matá-lo com as unhas. Lembrou-se da surra que levava e da noite passada na cadeia. Sim senhor. Aquilo ganhava dinheiro para maltratar as criaturas inofensivas. Estava certo? O rosto de Fabiano contraía-se medonho, mais feio que um focinho. Hem? estava certo? Bulir com as pessoas que não fazem mal a ninguém. Por quê? Sufocava-se, as rugas da testa aprofundavam-se, os pequenos olhos azuis abriam-se demais, numa interrogação dolorosa.

O soldado encolhia-se, escondia-se por detrás da árvore. E Fabiano cravava as unhas nas palmas calosas. Desejava ficar cego outra vez. Impossível readquirir aquele instante de inconsciência. Repetia que a arma era desnecessária, mas tinha a certeza de que não conseguiria utilizá-la — e apenas queria enganar-se (Ramos, 2021, p. 202 - 203).

Lembrou-se das vezes que reagia por sua vontade na frente dos que julgava poderosos. Não queria passar por outra situação em que sofresse. Visitou, mais uma vez, em sua memória o episódio em que se deu com o soldado: se não houvesse falado da mãe da autoridade não teria, provavelmente, passado a noite na cadeia. Entretanto, agora o contexto era outro e nada havia Fabiano dito e muito de injusto o soldado houvera feito até então, embora o vaqueiro soubesse apenas do que lhe ocorreu, julgou que não foi o único a sofrer prejuízo pela vontade defeituosa daquele que deveria proteger as pessoas, em vez que bater nelas.

Questionou a razão pela qual o governo aceitava aquele tipo de gente, também pensou se ele, fardado, seria daquele jeito: pisar nos pés de trabalhadores, bater com o facão em seus peitos e jogá-los na cadeia. Raciocinou que se matasse o soldado, dormiria em paz com a esposa na cama de varas e bradaria, aos meninos, que era um homem;

julgava que estivesse perdendo a coragem, o ímpeto visto por ele em suas brigas anteriores, o qual chamou a atenção de sinha Vitória; orgulhava-se de sua valentia, seria um homem.

O soldado, mesmo com os dentes trêmulos e a boca branca, avança e pergunta ao vaqueiro o caminho. Fabiano, abaixando o chapéu de couro ensina-o à autoridade, afinal “Governo é governo” (Ramos, 2021, p. 209).

O capítulo é encerrado pela postura submissa de Fabiano ao soldado, e esta personagem é rememorada várias vezes pelo vaqueiro, assim como a morte de Baleia. Tais rememorações são presentes em *O Mundo Coberto de Penas*, capítulo no qual sinha Vitória e Fabiano identificam o prenúncio da seca e decidem sair da fazenda em que estavam. Almejando deixar as memórias negativas para trás, percebemos a importância que o sertanejo dá a sua injusta prisão e à morte da cachorra.

### 3.1.12. O Mundo Coberto de Penas

O penúltimo capítulo da narrativa tem o título que seria o nome do livro, se não fosse a mudança de ideia de Graciliano Ramos em nomear a obra por *Vidas Secas*. O início do capítulo se dá com a ideia apresentada por sinha Vitória sobre aves matarem vacas, o que foi repellido a princípio por Fabiano:

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. O sol chupava os poços, e aquelas excomungadas levavam o resto da água, queriam matar o gado (Ramos, 2021, p. 213).

Não entendeu como aquilo poderia se dar, pois media o tamanho das vacas e dos urubus e percebia desproporcionalidade. Mas sabia que a esposa era inteligente e sempre tinha ideias boas para sair de situações ruins, tinha “miolos”:

Agora Fabiano percebia o que ela queria dizer. Esqueceu a infelicidade próxima, riu-se encantado com a esperteza de sinha Vitória. Uma pessoa como aquela valia ouro. Tinha ideias, sim senhor, tinha muita coisa no miolo. Nas situações difíceis encontrava saída. Então! Descobrir que as arribações matavam o gado! E matavam. Aquela hora o mulungu do bebedouro, sem folhas e sem flores, uma garrancharia pelada, enfeitava-se de penas (Ramos, 2021, p.214 - 215).

Decidiu comprovar a teoria da esposa. Chegou ao copiar e desceu a ladeira, o que o fez pensar em Baleia: tivera que matá-la porque a cachorra contrairia hidrofobia e não havia como permitir que pudesse morder os filhos. A espingarda lhe lembrava disso, e não parou, desde a morte dela, para pensar nessa questão. Lembrou-se do corpo do animal frio, ao fim do pátio, consequência do caminho pelo qual agora rumara, com os olhos comidos por urubus. Chegou ao bebedouro e comprovou a teoria da esposa: como o sol escaldante castigava a água, a pouca que restava era bebida pelas aves, faltando para o gado; o resultado daquilo era previsível.

Vendo o cenário, Fabiano projetou que deveriam fugir novamente, o gado iria findar-se. Atirou nas aves, mas eram tantas que o gesto se fez inútil. Embora houvessem voado para longe, voltariam e outras. Enrolou um cigarro e pôs-se a pensar em sinha Terta e nas contas do chefe, logo lhe veio à mente o soldado amarelo e as injustiças que sofria com o branco patrão: e este ainda se julgava alguém que ajudava com favor o vaqueiro. Lembrou-se de que poderia ter matado o soldado, alguém pelo qual o vaqueiro nutria desprezo. Não havia necessidade de relembrar de vergonha, pensou Fabiano, desejava pensamentos felizes, julgou-se criatura triste. Pensou que poderia ter entrado para o cangaço, talvez fosse melhor. Embora soubesse de seu destino nessa possível vida, ao menos não sofreria o que sofre e se sentiria mais homem:

Fabiano, encaiporado, fechou as mãos e deu murros na coxa. Diabo. Esforçava-se por esquecer uma infelicidade, e vinham outras infelicidades. Não queria lembrar-se do patrão nem do soldado amarelo. Mas lembrava-se, com desespero, enroscando-se como uma cascavel assanhada. Era um infeliz, era a criatura mais infeliz do mundo. Talvez estivesse preso e respeitado, um homem respeitado, um homem (Ramos, 2021, p. 217 - 218).

Após a reflexão sobre o respeito que merecia, voltou a pensar nas aves e atirou nelas. Várias caíram ao chão. Ponderou aproveitá-las como alimento, gastar dinheiro com pólvora e chumbo e passar um tempo no bebedouro, depois seguir pelo mundo. Sabia que não havia esperança para ele e sua família ali, a seca era uma realidade a novamente acontecer. Tentava se agarrar a esperanças infrutíferas e adiantava o pensamento: “Assim, começava logo — e Fabiano sentia-a de longe. Sentia-a como se ela já tivesse chegado, experimentava adiantadamente a fome, a sede, as fadigas imensas das retiradas” (Ramos, 2021, p. 220).

O prenúncio da seca crescia na mente de Fabiano. Pensou nas qualidades da esposa e nela carregando um baú repleto de folhas, pela catinga. Não conseguia dar a ela uma cama de lastro de couro. Pegou as aves mortas no chão e as levou para casa, lembrou-se de como Baleia ficaria feliz com os ossos das aves; a lembrança foi seguida por um aperto no coração, não queria ter matado a cachorra:

Se a cachorra Baleia estivesse viva, iria regalar-se. Por que seria que o coração dele se apertava? Coitadinha da cadela. Matara-a forçado, por causa da moléstia. Depois voltara aos látégos, às cercas, às contas embaraçadas do patrão. Subiu a ladeira, avizinhou-se dos juazeiros. Junto à raiz de um deles a pobrezinha gostava de espojar-se, cobrir-se de garranchos e folhas secas. Fabiano suspirou, sentiu um peso enorme por dentro. Se tivesse cometido um erro? Olhou a planície torrada, o morro onde os preás saltavam, confessou às catingueiras e aos alastrados que o animal tivera hidrofobia, ameaçara as crianças. Matara-o por isso (Ramos, 2021, p. 221).

O capítulo tem por fim o indício da fuga (nome do último capítulo da obra). Fabiano pensa em organizar a retirada da fazenda com sinha Vitória, precisava sair de um lugar que tanta tristeza lhe trouxera.

### 3.1.13. Fuga

O último capítulo da obra, de título *Fuga*, tem por centro a saída da família de retirantes da fazenda em que estiveram durante maior parte da narrativa. A seca novamente chegara e, com ela, a morte dos animais e da vida que ali existia. Fabiano e sinha Vitória, já no capítulo *O mundo coberto de penas*, percebem que devem migrar e, a custo, o fazem. O vaqueiro se preocupa com a vida que levarão ele e a família, uma vez que sabe apenas cuidar de gado, andar a cavalo, ser vaqueiro, sertanejo, um homem bruto. Além do mais, a fazenda já lhe trazia muita tristeza: o soldado amarelo, a injusta relação com o patrão, a morte de baleia, elementos que faziam morada em sua consciência e tinham por consequência a revolta em seu coração:

A vida na fazenda se tornara difícil. Sinha Vitória benzia-se tremendo, manjava o rosário, mexia os beiços rezando rezas desesperadas. Encolhido no banco do copiar, Fabiano espiava a catinga amarela, onde as folhas secas se pulverizavam, trituradas pelos redemoinhos, e os garranchos se torciam, negros, torrados. No céu azul as últimas arribações tinham desaparecido. Pouco a pouco os bichos se finavam, devorados pelo carrapato. E Fabiano resistia, pedindo a Deus um milagre. Mas quando a fazenda se despovoou, viu que tudo estava perdido, combinou a viagem com a mulher, matou o bezerro morrinhento que possuíam, salgou a carne, largou-se com a família, sem se despedir do amo (Ramos, 2021, p. 227).

Saíram de madrugada e sinha Vitória, ao se deparar com as pedras em que os meninos jogavam cobras mortas, a esposa de Fabiano lembrou-se de Baleia e chorou, “mas estava invisível e ninguém percebeu o choro” (Ramos, 2021, p. 231). Fabiano não queria partir, ali encontrou abrigo, comida, trabalho e uma vida, mas sabia que a viagem era impositiva, necessidade inegociável. Desanimou, não desejava que fosse assim, mais uma vez deveriam vagar pela catinga, sem futuro certo, sem comida certa, sem abrigo. Ao passo que amanhecia, parte do céu tingia-se de vermelho e o nascer do sol prenunciava o azul do céu sem nuvem: esse cenário chegou a lhe tirar o sono algumas vezes. Lembrava-se de Baleia, ou melhor: sofria por Baleia: “A lembrança da cachorra Baleia picava-o, intolerável. Não podia livrar-se dela” (Ramos, 2021, p. 231).

Sinha Vitória necessitava de conversa, tamanha sua solidão na empreitada a que se lançavam. Embora não soubesse das emoções que lhe acometiam, sabia que algo precisava sair por sua boca. Lia a situação, observava o marido e os filhos e lidava com a situação:

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 arrições, os urubus que farejavam carniça. Falou no passado, confundiu-o com o futuro. [...] Cochicharam uma conversa longa e entrecortada, cheia de mal-entendidos e repetições. Viver como tinham vivido, numa casinha protegida pela bolandeira de seu Tomás. Discutiram e acabaram reconhecendo que aquilo não valeria a pena, porque estariam sempre assustados, pensando na seca (Ramos, 2021, p. 232 - 233).

Fabiano temia o futuro, temia não ter gado para cuidar para onde estavam indo, medo este que foi acolhido pela esposa, que tentou acalmá-lo, mostrando outras possibilidades de trabalho. O vaqueiro rememorou a fazenda, esticou os braços em direção ao local de onde vieram, mas as lembranças ruins se sobrepuseram ao temor do futuro: o soldado amarelo, o patrão e a morte de Baleia e dos animais eram razão para seguir a marcha; triste, com as pálpebras proibiu o choro. Distanciando-se dessas desgraças, o vaqueiro sentiu-se um pouco otimista, olhou para a esposa e mirou as características físicas: as pernas grossas, os seios e as nádegas fartas e proferiu elogio à esposa:

Os pés calosos, duros como cascos, metidos em alpercatas novas, caminhariam meses. Ou não caminhariam? Sinha Vitória achou que sim. Fabiano agradeceu a opinião dela e gabou-lhe as pernas grossas, as nádegas volumosas, os peitos cheios. As bochechas de sinha Vitória avermelharam-se e Fabiano repetiu com entusiasmo o elogio. Era. Estava boa, estava taluda, poderia andar muito. Sinha Vitória riu e baixou os olhos. Não era tanto como ele dizia não. Dentro de pouco tempo estaria magra, de seios bambos. Mas recuperaria carnes. E talvez esse lugar para onde iam fosse melhor que os outros onde tinham estado (Ramos, 2021, p. 235).

Nutrindo-se de esperanças e lidando com os fantasmas advindos da seca, Fabiano e sinha Vitória continuam em elucubrações até o fim do capítulo, o qual é marcado pela projeção que fazem ao desconhecido. Pensam no futuro dos meninos, na morte de Baleia, comparam-se a ela, cultivam a ideia de uma velhice e a obra é finalizada no famigerado trecho:

Pouco a pouco uma vida nova, ainda confusa, se foi esboçando. Acomodar-se-iam num sítio pequeno, o que parecia difícil a Fabiano, criado solto no mato. Cultivariam um pedaço de terra. Mudar-se-iam depois para uma cidade, e os meninos frequentariam escolas, seriam diferentes deles. [...] As palavras de sinha Vitória encantavam-no. Iriam para diante, alcançariam uma terra desconhecida. Fabiano estava contente e acreditava nessa terra, porque não sabia como ela era nem onde era. Repetia docilmente as palavras de sinha Vitória, as palavras que sinha Vitória murmurava porque tinha confiança nele. [...] Uma cidade grande, cheia de pessoas fortes. Os meninos em escolas, aprendendo coisas difíceis e necessárias. Eles dois velhinhos, acabando-se como uns cachorros, inúteis, acabando-se como Baleia. [...] E o sertão continuaria a mandar gente para lá. O sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, sinha Vitória e os dois meninos (Ramos, 2021, p. 243 - 245).

O último capítulo da obra relaciona-se ao primeiro em teor, haja vista em ambos os retirantes rumarem a um destino desconhecido, com esperança de encontrar uma vida que não seja *seca*, nessa jornada, percebemos a condição de desumanizados dos viventes da família. Para este trabalho, a partir disso, a análise desta condição é realizada de acordo com a perspectiva dos desdobramentos metonímicos da metáfora *seca*, cuja base teórica é o linguista russo Roman Jakobson. Para adequada compreensão do mencionado aporte teórico, é necessária familiarização com a perspectiva do linguista Ferdinand de Saussure sobre a *langue* e suas relações sintagmáticas e associativas.

#### 4 DE SAUSSURE A JAKOBSON: REFLEXÕES SOBRE A LÍNGUA(GEM)

“Todos nós que aqui estamos, todavia, compreendemos definitivamente que um linguista surdo à função poética da linguagem e um especialista de literatura indiferente aos problemas linguísticos e ignorante dos métodos linguísticos são, um e outro, flagrantes anacronismos”. (Jakobson, 1988, p. 162)

Saussure e Jakobson são dois nomes impreteríveis à ciência linguística: o primeiro presenteou-a com a obra *Curso de Linguística Geral* (1916), na qual, embora póstuma, são apresentados os pensamentos organizados em seus célebres seminários da linguística moderna, havendo destaque para a delimitação de seu objeto (*a langue*). O segundo, importante linguista, é alcunhado pelo crítico literário e poeta Haroldo de Campos como “o poeta da linguística”, haja vista seu importante trabalho para os estudos da ciência linguística.

Nesse ínterim, nesta seção serão apresentadas as bases teóricas que fundamentaram a análise deste trabalho. Portanto, aqui serão trazidos os pensamentos de Saussure e Jakobson com destaque à perspectiva dos polos metafórico e metonímico da linguagem do linguista russo as quais configuram uma releitura das relações sintagmáticas e associativas do autor do CLG.

##### 4.1. Saussure e sua linguística

Herdeiro cultural de notável família, Saussure, quando ainda na juventude já apresentava interesse pela investigação sobre a linguagem. Fortemente influenciado pelo linguista suíço Adolphe Pictet (1799 - 1875), encontrou no estudioso um aporte a partir do qual se iniciou sua destacável e singular jornada investigativa. Durante suas férias em Versoix, região próxima à Genebra, o então jovem genebrino conheceu o cientista suíço; nascido em 26 de novembro de 1857, Saussure estava com 12 anos ao tempo do mencionado encontro. Em 1872, aos 15 anos de idade, o jovem neófito apresenta a seu filólogo mentor um “sistema geral da língua” sob o título de *Essais sur les langues*, cuja tradução é “Ensaio sobre as línguas”, o qual recebeu de Pictet incentivo para continuidade da pesquisa e uma advertência sobre distanciar-se de qualquer sistema universal da linguagem.

O interesse de Saussure pela linguagem é bem expresso por ele, em suas *Souvenirs [Lembranças]*:

A obsessão pela linguística estava em mim, evidentemente, desde esta época, pois eu nem havia ainda aprendido mais que alguns rudimentos de grego na escola, e já me senti maduro para esboçar um sistema geral da linguagem, destinado a Adolphe Pictet. Esta infalibilidade, tanto quanto me lembro, consistia em provar que tudo se reduz, em todas as línguas possíveis, a radicais constituídos imediatamente por três consoantes. (Saussure, 1960, 17 *apud* Flores, 2022, p. 18).

A influência de Pictet acompanha Saussure para além da juventude. Em novembro de 1891, em discurso na Universidade de Genebra, o Mestre destaca a importância de seu mentor para a ciência linguística. Em 1876 ingressa na SLP (Sociedade Linguística de Paris), entre 1876 e 1880 estuda na Alemanha, em Leipzig, onde em 1878 publica *Mémoire sur le système primitif des voyelles dans les langues indo-européennes* (Memorial sobre o sistema primitivo das vogais nas línguas indo-europeias), publicação próxima à sua pesquisa *De l'emploi du génitif absolu en sanscrit* (Sobre o emprego do genitivo absoluto em sânscrito), trabalho este resultante de sua pesquisa de doutorado e publicado em 1881. É importante mencionar que Saussure estava com 21 anos de idade a este tempo e esse breve apanhado histórico de sua carreira científica evidencia a importância e destaque de seu trabalho. Além do breve contexto apresentado, é necessário destacar o contato que o Mestre teve com o pensamento dos neogramáticos, quando ainda na Alemanha, o qual era tendência na academia. Apesar da efervescência dessa corrente de pensamento, o genebrino trilhou outro rumo, pois apresentava indícios de que sua busca era pelos aspectos gerais da língua. Tais inclinações encontraram o combustível necessário no trabalho do estudioso de sânscrito e linguista americano William Whitney *A vida da linguagem*, o qual decisivamente influenciou o pensamento de Saussure.

O linguista americano era muito conhecido na Alemanha por seu trabalho com sânscrito e distinto da tendência científica da época, pois “[...] olhou para a linguagem humana buscando destacar seus aspectos sociais, institucionais, convencionais e mesmo comunicacionais [...]” (Flores, 2022, p. 19), o que era uma novidade no século XIX: herdeiro do pensamento naturalista darwinista para o qual a natureza se pauta na evolução, o que era transposto para outras ciências, como a linguística. Nesse cenário, a

visão contrária de Whitney a esta perspectiva biologista respalda Saussure para seguir em busca de uma compreensão geral da linguagem<sup>23</sup>.

Em 1880, o Mestre genebrino muda-se para Paris, onde é bem recebido. Estuda com o famoso linguista Michel Bréal na EPHE (École Pratique des Hautes Études), o qual teve decisivo papel no amadurecimento científico de Saussure, cujo brilhantismo chamou a atenção do linguista francês de maneira a nomeá-lo seu sucessor na EPHE. No ano seguinte à sua chegada, em 1881, Saussure assumiu a disciplina de gótico e alto alemão: a cadeira do então mais notável e importante linguista francês. Em 1891, Saussure retorna a Genebra e deixa como sucessor de sua disciplina na EPHE o seu ex-aluno, e notável, Meillet. Entre 1907 e 1911, o genebrino ministra três cursos de linguística geral os quais originaram o CLG, gramática comparada, e sânscrito na Universidade de Genebra. Morre em 22 de fevereiro de 1913. Em 1916, sua obra póstuma e mais famosa *Curso de Linguística Geral* é publicada, a qual causou uma revolução na compreensão da linguística do momento e deu início à linguística moderna.

Dentre o notável conteúdo inscrito no CLG, encontra-se o objeto e objetivo da linguística, além das relações associativas e sintagmáticas: elementos fundamentais, dentre outras, que foram revisitados posteriormente por outro notável linguista, Roman Jakobson. Entretanto, para que haja compreensão de parte do pensamento jakobsiano acerca da língua(gem), sobretudo dos polos metafórico e metonímico, é preciso prévia familiarização com as ideias de Saussure, postas no CLG.

#### 4.1.1 *Langue*

Para o Mestre genebrino, o objeto de outras ciências existe sem que haja necessidade de delimitação, quadro este distinto da realidade da linguística, pois para ela o objeto necessitou ser estabelecido, haja vista, por natureza, as ciências naturais por exemplo já encontrarem o elemento de análise pronto para tal, havendo distinção apenas no ponto de vista. Para a linguística, o objeto se confundia com o de outras ciências, pois ela “tem relações bastante estreitas com outras ciências, que tanto lhe tomam emprestados como lhe fornecem dados” (Saussure, 2021, p. 38). A aproximação da ciência da

---

<sup>23</sup> Sobre isso, é impreterível evidenciar que ao apresentar sua teoria das relações sintagmáticas da língua, Saussure, no CLG, não usa a palavra “cérebro”, mas “espírito”, o que mostra o distanciamento do pensamento do Mestre da perspectiva biológica tão presente no século XIX. Ressaltamos que a palavra “espírito” perpassa toda a notável obra do linguista, não se restringindo a apenas a mencionada teoria.

linguagem com outras ciências que têm na linguagem um de seus elementos impreteríveis força a linguística a estipular rigorosamente tanto seu objetivo quanto seu objeto.

É a partir desse cenário que o Mestre genebrino estipula, no CLG, que “A matéria da Linguística é constituída inicialmente por todas as manifestações da linguagem humana” (Saussure, 2021, p. 37) e que, por isso, alguns princípios devem ser seguidos para que a diferenciação e caracterização da pesquisa linguística se dê, dentre os quais o fato de que a língua não pode ser reduzida ao som, e este não pode ser separado da articulação vocal, haja vista ele ser “[...] um instrumento do pensamento e não existe por si mesmo” (p. 40). Nesse sentido, o som se une a uma ideia e origina uma unidade complexa: o *signo linguístico*. No que diz respeito ao caráter da linguagem, Saussure é muito categórico e claro ao trazê-la como formada por um lado individual e outro social, não havendo possibilidade de conceber um sem o outro<sup>24</sup> e que, por isso, a linguagem “[...] implica ao mesmo tempo em um sistema estabelecido e uma evolução: a cada instante, ela é uma instituição atual e um produto do passado” (p. 40). A partir desse conjunto de princípios que Saussure inicia sua análise sincrônica da língua, ou seja: análise centrada na língua em seu estado presente e que, para isso, é necessário que ela seja delimitada, do contrário, sem objeto, a pesquisa científica não se daria<sup>25</sup>.

É importante mencionar que o Mestre se preocupou em diferenciar a língua da linguagem, pois a primeira, em suas palavras,

é uma parte determinada, essencial dela, indubitavelmente. É, ao mesmo tempo, um produto social da faculdade de linguagem e um conjunto de convenções necessárias, adotadas pelo corpo social para permitir o exercício dessa faculdade nos indivíduos (Saussure, 2021, p. 41).

ao passo que a segunda repousa numa natural faculdade humana; o que caracteriza a língua como algo convencionalmente adquirido. Sobre isso, o Mestre genebrino mostra que “não é a linguagem que é natural ao homem, mas a faculdade de constituir uma língua, vale dizer: um sistema de signos distintos correspondentes a ideias distintas” (Saussure, p. 2021, p. 42). É necessário dar destaque à perspectiva de língua presente nesta citação de Saussure, pois para tal a língua é um sistema de signos os quais representam elementos distintos, nesse sentido a distinção é um aspecto fundamental para

<sup>24</sup> O lado individual será chamado *parole*. O social, *langue*.

<sup>25</sup> É necessário entender que no período das pesquisas saussurianas, na Europa existia forte a ideia darwinista da evolução das espécies e a prática positivista da ciência, para a qual um objeto científico deve ser delimitado para, a partir de análise, ter seu comportamento previsto.

a *langue*, haja vista os signos linguísticos terem seu sentido em oposição a outro - perspectiva impreterível à compreensão das relações sintagmáticas e associativas a serem apresentadas.

Para adequação da língua a objeto da ciência, Saussure realizou um corte sincrônico (língua em determinado momento do tempo), por isso que ela deve ser entendida, para a pesquisa saussuriana, como sistema homogêneo - o que não resume o posicionamento do Mestre genebrino sobre a natureza da língua, pelo contrário; a perspectiva de sincronia e diacronia evidenciam a ciência por parte do linguista que ela não é estática, pois sem mudança os estudos de comparação entre dois estados no tempo distintos da língua (diacronia) não teria razão de ser. Nesse sentido, o sistema de *langue* dá-se por dois tipos de relações: as associativas e as sintagmáticas.

#### 4.1.2 Relações sintagmáticas e associativas<sup>26</sup>

Encontra-se no CLG (2021) que as relações sintagmáticas e as associativas correspondem às duas formas da atividade mental humana - as quais são, portanto, indispensáveis à vida da língua -, pois pensamos linear e associativamente; o que fundamenta, respectivamente, a existência dos sintagmas e das associações. Sobre tais relações, apresenta Saussure (2021) não conseguimos proferir palavras ao mesmo tempo, mas a partir de encadeamentos de signos, pois os sons, por nós, são elaborados por natureza um após o outro, o que produz, portanto, uma sequência de elementos semanticamente distintos entre si. A estrutura linguística formada pelo descrito encadeamento é chamada de sintagma: combinação de signos linguísticos, constituída sempre por duas ou mais unidades linguísticas, cujo sentido de cada unidade se dá em oposição à antecessora, sucessora, ou a ambas. Por ser materializado, o sintagma é dotado de extensão, existindo, assim, *in praesentia*. Sendo de natureza diferente, as associações não apresentam extensão, pois se dão numa série mnemônica virtual, cuja sede é o cérebro<sup>27</sup>. Sobre elas, explica Saussure:

<sup>26</sup> Durante certo tempo, as mencionadas relações eram tratadas como eixos da língua, perspectiva já reformulada nas novas edições do CLG.

<sup>27</sup> É importante perceber que não há no CLG redução das relações associativas ao cérebro, de tal maneira que em vez de “cérebro” as palavras “espírito” e “mente” são utilizadas ao longo da obra, o que nos faz perceber *que Saussure* teve preocupação em não reduzir a linguagem a uma operação de caráter apenas biológico.

Por outro lado, fora do discurso, as palavras que oferecem algo de comum se associam na memória e assim se formam grupos dentro dos quais imperam relações muito diversas. Assim, a palavra francesa *enseignement* ou a portuguesa *ensino* fará surgir inconscientemente no espírito uma porção de outras palavras (*enseigner, renseigner* etc. ou então *armement, changement*, ou ainda *éducation, apprentissage*)<sup>28</sup>; por um lado ou por outro todas têm algo de comum entre si (Saussure, 2021, p. 172).

A esse quadro é necessário acrescentar que por sintagma não se deve entender apenas as palavras, mas que

[...] a noção de sintagma se aplica não só às palavras, mas aos grupos de palavras, às unidades complexas de toda dimensão e de toda espécie (palavras compostas, derivadas, membros de frase, frases inteiras) (Saussure, 2021, p. 172).

Nesse sentido, se “Fabiano” é um sintagma, “Você é um bicho, Fabiano. Um bicho”, também o é, pelos mesmos princípios, entretanto na segunda construção há um grupo de palavras em vez de apenas um elemento. Além disso, várias são as possibilidades de estruturação de um sintagma, haja vista eles serem o resultante entre a seleção e combinação de signos. No que diz respeito às associações, não há um número limitado de possibilidades, pois esse tipo de relação acontece no espírito e se dá por ordem semântica, fônica ou gráfica. Sobre as particularidades de ambas as mencionadas relações, Saussure expõe que

Enquanto um sintagma suscita em seguida a ideia de uma ordem de sucessão e de um número determinado de elementos, os termos de uma família associativa não se apresentam nem em número definido nem numa ordem determinadas. [...] Um termo dado é como o centro de uma constelação, o ponto para onde convergem outros termos coordenados cuja soma é indefinida (Saussure, 2021, p. 175).

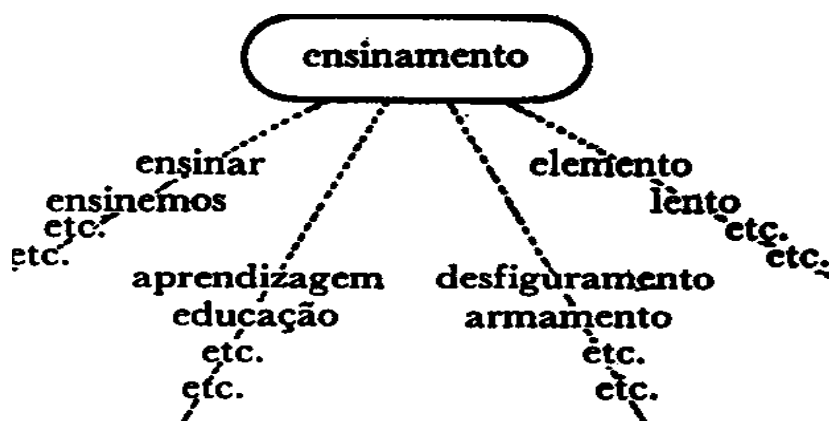
Nesse sentido, a palavra *juízo* poderia evocar por proximidade semântica a palavra *juízo*, por proximidade fônica, *cimento*, por proximidade gráfica, *firmamento*. Revisitando o trabalho do Mestre genebrino, o polímata da língua(gem) Roman Jakobson apresentou uma releitura dessas relações, a partir da qual originaram-se, em sua visão, os

---

<sup>28</sup> Nesta citação, optamos por reproduzir as palavras escritas no CLG a fim de preservar as nuances da análise trazida na obra, entretanto disponibilizamos a nota de rodapé feita pelos tradutores presente na edição do CLG (2021) que utilizamos para este trabalho, na qual se encontra a tradução das palavras apresentadas acima: “No caso da palavra portuguesa *ensino* ou *ensinamento*, as palavras associativas serão *ensinar*, e depois *armamento, desfiguramento* etc., e por fim *educação, aprendizagem* etc” (N. dos T., 2021, p. 172).

polos metafórico e metonímico. A imagem abaixo, retirada do CLG, ilustra adequadamente as relações associativas:

Figura 1 - relações associativas



(Saussure, 2010, p. 175)

#### 4.2 Jakobson: uma breve biografia e o círculo linguístico de Moscou

Nascido em Moscou, ao dia 28 de setembro de 1896, Jakobson estudou no Instituto Lazarev de Língua Orientais e ingressou na Universidade de Moscou, onde fundou, juntamente com outros estudantes da faculdade de Filologia Histórica da referida universidade, o Círculo Linguístico de Moscou, do qual foi presidente até 1920. Durante esse período, realizou um trabalho intenso de campo da dialetologia do idioma russo e de seu folclore durante as férias de verão de 1915 e 1916. Esses elementos revelam, desde já, o interesse do então estudante pela língua em seu estado atual e sua relação com o passado, mais especificamente a tradição, pois o folclore é composto, dentre tanto, pelo que sobrevive à dinâmica do tempo sendo herdado, preservado e perpetuado pelas gerações. De 1918 a 1920, tornou-se pesquisador associado da Universidade de Moscou, o que lhe possibilitou realizar mais pesquisas e produzir textos científicos sobre a poesia russa.

Em 1920, no mês de julho, viaja para Praga como tradutor da primeira missão da Cruz Vermelha soviética para a Tchecoslováquia. Em 1926, funda o Círculo Linguístico

de Praga, sendo seu vice-presidente, em 1928 participa do Primeiro Congresso Internacional de Linguística, ocorrido em abril, em Haia. No ano de 1929, realiza pesquisas sobre a língua eslava, participa do Primeiro Congresso Internacional de Fisiologistas Eslovacos, em Praga. No ano seguinte, doutora-se na Universidade de Praga. Torna-se cidadão tcheco em 1937 e permanece em Praga até a ocupação nazista, que ocorreu em 1939. Além do seu doutoramento, em 1930 se suicidou um de seus amigos, o poeta russo Maiakóvski, no dia 15 de abril. É importante ressaltar que Jakobson também foi amigo de Khlébnikov, outro destacável poeta russo, dentre outros artistas, o que indica seu envolvimento com arte em seu estado presente. Esse envolvimento se materializou, em certa medida, na criação dos Círculos de Moscou e de Praga, o que teve impacto notável nos estudos científicos modernos da literatura.

A partir desse contexto, o envolvimento de Jakobson com a poesia e os trabalhos de caráter pioneiro do Círculo de Moscou ganharam notoriedade que os integrantes do referido Círculo foram pejorativamente chamados de “formalistas”:

essa vinculação pessoal à poesia exerceu papel decisivo na gênese de suas ideias linguísticas, como demonstra sua participação nas atividades do Círculo Linguístico de Moscou (1915 - 20), de que foi um dos fundadores e cuja presidência ocupou: dessa entidade nasceria o célebre grupo dos ‘formalistas’ russos, que teve atuação pioneira no que respeita ao moderno estudo científico da arte literária (Blikstein *apud* Jakobson, 2010, p. 8).

Para melhor entendermos a pejorativa alcunha de “formalistas” atribuída ao grupo em questão, é preciso adentrarmos na proposta inovadora do Círculo de Moscou sobre os estudos literários e sua repercussão. Embora jovens, os membros do Círculo apresentaram pesquisas sólidas e maduras na área a que se propuseram a pesquisar, as quais propunham o rompimento com a perspectiva que se tinha dos estudos de literatura até então. O caráter das pesquisas desse grupo aparece em oposição a elementos trazidos por Jakobson em seu texto *Do realismo na arte*, publicado em 2001, no qual o linguista russo aponta a necessidade da mudança de olhar para a literatura que o tido até então:

Não muito tempo atrás, a história da arte, em especial a história da literatura, ainda não era uma ciência, mas uma *causerie* [conversa]. Obedecia a todas as leis da *causerie*. Passava alegremente de um tema a outro e o fluxo lírico das palavras sobre o refinamento da forma dava lugar às anedotas tiradas da vida do artista; os truismos psicológicos alternavam-se com os problemas relativos ao fundo filosófico da obra e aos do meio social em questão. É um trabalho tão fácil e tão gratificante falar da vida, da época a partir das obras literárias! [...] A *causerie* não conhece terminologia precisa. Ao contrário, a variedade dos termos, as palavras equívocas que servem de pretexto a jogos de palavras são

ali qualidades que não raro trazem encanto à conversa ([acréscimo nosso] Jakobson [2001] *apud* Todorov, 2013, p. 109).

As *causeries* trazidas por Jakobson na citação acima foram recusadas pelo Círculo de Moscou, o movimento do grupo foi contrário ao lugar-comum do trato com a literatura do mencionado período. Schneiderman (*apud* Toledo, 1978, p. 10) bem ilustra em suas palavras a natureza da crítica do Círculo à mencionada postura: “A filosofia, a sociologia, a psicologia, etc., não poderiam servir de ponto de partida para a abordagem da obra literária”. Tal posicionamento é decorrente da visão para a qual o elemento a ser analisado nos estudos literários é “o princípio da organização da obra como produto estético” (Schneiderman *apud* Toledo, 1978, p. 10), assim o objeto em questão sequer é a literatura, mas a literariedade: “aquilo que torna determinada obra uma obra literária” (1978, p. 10). Tal perspectiva não exclui o diálogo da literatura com as supracitadas áreas do conhecimento, entretanto é preciso - assim como Saussure procedeu em delimitar a *langue* como objeto da linguística - deixar claro o que deve ser estudado na análise literária. Isso explica por que as pesquisas realizadas pelo grupo em questão, então, vão no sentido oposto à História da Filosofia, Psicologia, Filosofia, etc, pois a literariedade não lhes é o objeto de interesse.

Outro pilar da perspectiva do Círculo de Moscou é a análise da literatura em seu momento presente. Ainda que os membros do grupo se voltassem também para a tradição, esta não poderia representar ou indicar *per se* os desdobramentos futuros da arte, tampouco ser a referência *sine qua non* da literatura viva. Assim, a visão de literariedade do Círculo é posta, de forma sintética e ampla, nas seguintes palavras de Jakobson (*apud* Toledo, 1978, p. 8) “Poesia é linguagem em sua função estética”. Esta frase que se tornou uma espécie de manifesto do grupo representa o que deve ser preocupação de todo aquele que se debruça sobre os estudos literários, para o Círculo. Nesse sentido, a literariedade do texto se encontra na preocupação de como a mensagem é transmitida, não na mensagem apenas.

Acerca do olhar de Jakobson sobre o estudo da literatura em sua contemporaneidade, mais precisamente na relação desta com a tradição, é necessário entender que “Toda época contemporânea é vivida na sua dinâmica temporal, e, por outro lado, a abordagem histórica, na poética como na linguística, não se ocupa apenas de mudanças, mas também de fatores contínuos, duradouros, estáticos” (Jakobson, 2017, p. 154). A partir do apresentado contexto, as pesquisas do Círculo de Moscou foram

criticadas pelos estudiosos que faziam - talvez despercebidamente - dos estudos literários *causeries*, pois estes julgavam que os “formalistas” apegavam-se à forma do texto, não realizando análises mais profundas; por se voltarem também à arquitetura estrutural e substancialidade do poema, os integrantes do grupo foram depreciativamente chamados de “formalistas”, o que teve como resposta a aceitação da alcunha como um desafio. É importante perceber que essa equivocada caracterização não se adequava à proposta de trabalho do Círculo, uma vez que o cerne de suas preocupações investigativas estava no “aspecto simbólico do som na poesia”<sup>29</sup> (Blikstein *apud* Jakobson, 2010, p. 11), não na forma:

O epíteto foi aceito desafiadoramente pelos integrantes do círculo, que todavia nada tinham de ‘formalistas’ no sentido pejorativo da palavra: malgrado sua preocupação com o elemento sonoro na estrutura poética, eles jamais aceitaram a velha dicotomia entre forma e conteúdo: bem ao contrário, viam no poema uma hierarquia una de funções, dentro da qual o som se vinculava ao sentido. Não se tratava, portanto, de atentar para a fonética, e sim para a fonologia<sup>30</sup> (Blikstein *apud* Jakobson, 2010, p. 11)

Segundo Blikstein (2010), durante o período que esteve em Praga, residindo na Tchecoslováquia, lecionou na Universidade de Masaryk e escreveu vários trabalhos destacáveis, dentre os quais se encontra um ensaio referente à poesia moderna russa, no qual houve destaque à arte de seu amigo poeta Khlébnikov, em 1921. Em 1923, realiza um trabalho sobre a prosa de Pasternak, no qual são encontradas suas primeiras reflexões acerca das relações metafórica e metonímica. Após a invasão nazista, o linguista migrou para a Escandinávia, onde publicou *Kindersprache, Aphasie und Allgemeine Lautgesetze* (1941) - uma de suas obras fundamentais. Neste mesmo ano transferiu-se para os Estados Unidos onde fundou, em 1943, o Círculo Linguístico de Nova York e onde foi professor de Linguística visitante da Universidade de Columbia.

Ainda de acordo com Izidoro Blikstein (2010), foi no país norte-americano que escreveu textos de grande importância para sua jornada acadêmica sobre mitologia, folclore, literatura e filologia eslavas, e, também, foi neste país em que teve a oportunidade de trabalhar com o antropólogo Lévi-Strauss, cujo pensamento estruturalista em grande medida influenciou a linguística jakobsiana. Depois de passagem por outros países, como França e Inglaterra, além de participar de congressos nacionais,

---

<sup>29</sup> Em grande medida, o trabalho de Jakobson é voltado para a relação *sound/meaning*, o que se mostra em adequação às pesquisas realizadas pelo Círculo de Moscou.

<sup>30</sup> Ou seja, a preocupação residia na relação som/sentido.

internacionais, ter ganho o prêmio Feltrinelli de Filologia e Linguística, em Roma, no ano de 1981, o renomado linguista faleceu em julho de 1982, deixando vasta e espalhada obra, haja vista o momento histórico em que viveu e os vários lugares por que passou.

#### 4.3 O polímata Jakobson e suas reflexões sobre a língua(gem) e a poética

É precisamente a rica experiência científica da linguística que nos impele a levantar as questões do lugar que ela ocupa entre as ciências do homem e da perspectiva de uma cooperação interdisciplinar em base estritamente recíproca de intercâmbio sem violação das necessidades e propriedades intrínsecas de qualquer área envolvida (Jakobson, 2015, p 14).

De tal maneira, em sua obra *Linguística. Poética. Cinema.* (2015), Jakobson estabelece relações entre as áreas trazidas em seu título, materializando a perspectiva adotada por ele para a qual, onde houver linguagem, ali há interesse da linguística. Na citado trabalho, no capítulo primeiro intitulado *A linguística em suas relações com outras ciências*, o polímata posiciona-se acerca da importância dessa ciência em relação às outras, sobretudo no que diz respeito à semiótica, “A linguagem é um dos sistemas de signos, e a linguística, enquanto ciência dos signos verbais, é apenas parte da SEMIÓTICA, a ciência geral dos signos, prevista, denominada e delineada no *Essay*<sup>31</sup> de John Locke” (Jakobson, 2015, p. 14).

Elucida Jakobson que o termo Semiótica, apresentado por Locke, foi redefinido pelo linguística americano Charlie Sanders Peirce como a “doutrina dos signos”, o que seria uma “nova disciplina”, entretanto o cientista genebrino Saussure, segundo Jakobson, não teve acesso às pesquisas de Peirce quando propôs a semiologia: ciência cujo objeto é o signo em outras dimensões que não apenas a da palavra, mas do que lhe é externo - como costumes e ritos - e esta ciência, a partir de suas leis, traria à luz explicações sobre tais elementos. Essa análise de Jakobson ressalta a visão do genebrino para a qual uma ciência que trate dos aspectos gerais da linguagem é necessária. Sobre isso, nas palavras de A. Naville, companheiro de estudo de Saussure em Genebra, o objeto da semiologia “seriam as leis da criação e da transformação dos signos e de seu sentido” (Naville *apud* Jakobson, 2015, p. 15), portanto esta ciência seria parte impreterível da sociologia, pois a vida social se dá a partir de signos comunicativos. Nesse sentido, considerando a linguagem como o elemento de maior importância dos sistemas de signos, a linguística

---

<sup>31</sup> *An Essay Concerning Human Understanding* é uma obra do pensador inglês John Locke, datada de 1690, cujo centro é o conhecimento humano.

se mostra o ápice da semiologia e tem merecido lugar no entrecruzamento de ciências cujo objetos são distintos, como visto nas palavras de Jakobson (2015, p. 15 - 16),

qualquer confronto da linguagem com a estrutura de diferentes padrões de signos é de relevância vital para a linguística, pois mostra que propriedades de signos verbais compartilham com alguns ou todos os demais sistemas semióticos e quais são os traços específicos da linguagem.

Esse pensamento jakobsiano fundamenta a ideia defendida pelo linguista de que onde houver linguagem há, portanto, interesse da linguística; de tal maneira que o linguista americano Bloomfield (*apud* Jakobson, 2015, p. 16) declarou que a lógica é uma parte da ciência próxima à linguística, assim como a matemática, já que esta é também uma atividade verbal, portanto demanda a linguística, além disso, em seu artigo *Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia* (2010), Jakobson defende a importância e necessidade de os afásicos serem observados, *in loco*, também por linguistas, além de fonoaudiólogos e psiquiatras. A importância do diálogo entre outras ciências e a linguística também foi reconhecida pelo antropólogo Lévi-Strauss, pois ele reconhece que a linguagem perpassa por outras áreas do conhecimento, sobretudo as que têm como objeto elementos da vida social,

Somos levados, com efeito, a nos perguntar se diversos aspectos da vida social (inclusive a arte e a religião) - cujo estudo, como já sabemos, pode socorrer-se dos métodos e das noções tomadas à linguística - não consistem em fenômenos cuja natureza se confunde com a da própria linguagem... será preciso conduzir a análise dos diferentes aspectos da vida social de modo assaz profundo para atingir um nível em que se tornará possível a passagem de um a outro; isto é, elaborar uma espécie de código universal, capaz de exprimir as propriedades comuns às estruturas específicas que surgem de cada aspecto (Strauss, 1987, p. 71 *apud* Jakobson, 2015, p. 29).

Pode ser observado na declaração do antropólogo que a linguagem é elemento a interagir com outras áreas da vida social, observação esta que se coaduna às já realizadas por Saussure, Bloomfield, Peirce e pelo próprio Jakobson: nesse sentido, a linguagem se revela, a partir do apresentado espectro, o pilar das interfaces entre as áreas do conhecimento, sobretudo porque, para o linguista russo, somos seres de linguagem (Jakobson, 2010). Nesse ínterim, é justificável toda investigação de Jakobson acerca da relação entre linguística e poética, haja vista, inclusive, ambas as áreas do conhecimento serem caracterizadas pela importância dada aos signos verbais.

Outro elemento que caracteriza a postura intelectual de Jakobson é considerar o futuro como elemento a ser relevado em suas análises. De modo geral, o russo não se contenta, em suas pesquisas, em ater-se ao estudo da tradição, mas volta-se para a produção artística do presente e, a partir das concordâncias e discordâncias entre presente e tradição delinea uma semente a ser germinada no amanhã. Sobre isso, o escritor e tradutor ucraniano Boris Schnaiderman, em seu texto *Uma visão dialética e radical da literatura*, presente na obra *Linguística. Cinema. Poética* (2015), mostra que a grandeza da obra jakobsiana é “ao mesmo tempo, perceber na cultura de hoje em dia os traços reais e inconfundíveis do amanhã” (p. 175), o que revela a capacidade de Jakobson de “[...] perceber na realidade móvel dos nossos dias aquilo que ainda se encontra em início de desenvolvimento, mas cuja importância e plenitude somente serão percebidos nos anos vindouros” (p. 176).

Nessa perspectiva, é necessário reconhecer que a visão de Jakobson é em sua natureza historicista, a qual não se pauta em voltar-se para o passado como se nele houvesse todas as respostas, mas, contrariamente a este movimento, o que o linguista russo realiza em seus processos é “ver nas obras tanto do passado como do presente aquele fluxo que nos permite discernir o essencial e que obriga, inequivocamente, a uma visada para o futuro” (p. 176). Sobre isso, o próprio linguista em seu texto, datado de 1919, *A novíssima poesia russa - esboço primeiro*, valoriza a força e importância da linguagem coloquial, vendo nela o movimento da língua e que precisa, como tal, receber o olhar dos estudiosos da linguagem, pois, nela, há a essência buscada pelo russo, pois é a confluência do passado e presente e ponte para o futuro: “O coloquial das ruas é mais compreensível que a língua dos documentos do passado, não só ao homem comum, mas ao próprio filólogo” (*apud* Jakobson, 2015, p. 176). Com isso, é necessário destacar que o pensamento jakobsiano sobre a literatura deve ser entendido a partir da relação entre tradição poética, linguagem da atualidade e, nesse entrecruzamento, a tendência poética a se mostrar para o futuro. Ainda em 1919, em seu texto *Retrospecto*, o linguista russo reforça sua posição ante ao estudo da poética, pois para ele o estudo dessa área do conhecimento deve ter por base entender a literatura como um fato social, pois não se pode dissociar a arte da sociedade, sendo imperioso ultrapassar as barreiras do “absoluto” e “estático”, haja vista o *processo* fazer parte da linguagem - como já havia trazido Saussure, caso contrário os estudos diacrônicos não teriam razão de ser -, portanto da poética; para o polímata da linguagem, “a palavra fora do contexto não tem significado” (Jakobson, 2010, p. 54), portanto, sem ele, ela distancia-se de sua natureza social.

Para além de sua visão acerca de como a literatura deve ser percebida pelos linguistas, Jakobson, em 1956, escreve o texto *Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia*, no qual apresenta uma releitura das associações sintagmáticas e associativas de Saussure - uma de suas bases teóricas de análise linguística - apresentando os dois polos da linguagem, os quais o metafórico (substituição - similaridade) e o metonímico (combinação - contiguidade). É a partir desses polos que o linguista esclarece, sob o olhar da ciência da linguagem, como acontece a afasia em seus dois tipos: quando há problemas nas operações de substituição ou nas de associação. As investigações jakobsianas deste âmbito são um reflexo de sua visão acerca da linguística, a qual se fundamenta em essa ciência “[...] interessar-se pela linguagem em todos os seus aspectos - linguagem em ato, evolução, em estado nascente, em dissolução” (2010, p. 42). A partir disso, no supracitado texto, Jakobson posiciona-se sobre a silêncio de linguistas acerca desse distúrbio:

Se a afasia é uma perturbação da linguagem, como o próprio termo sugere, segue daí que toda descrição e classificação das perturbações afásicas deve começar pela questão de saber quais aspectos da linguagem são prejudicados nas diferentes espécies de tal desordem. [...], todavia a ciência da linguagem passa em silêncio como se as perturbações da percepção da fala não tivessem nada a ver com a linguagem (2010, p. 42 - 43).

Não está nos objetivos deste trabalho a ênfase nas investigações de Jakobson sobre as perturbações afásicas, entretanto, do cenário apresentado, destacamos o ímpeto e *práxis* do linguista em adentrar em recintos até então inexplorados pelos linguistas, o que se mostra um dos vários elementos que fundamentam a alcunha de *continente* ao referido cientista, consequência de sua visão da língua(gem). Ainda sobre o referido contexto, as análises de Jakobson sobre a afasia têm por base sua releitura das relações associativas e sintagmáticas de Saussure, as quais embasam a perspectiva jakobsiana dos polos metafórico (similaridade) e metonímico (contiguidade), os quais terão destaque na seção seguinte deste trabalho, pois em grande medida, as relações metafóricas e metonímicas também podem servir de aporte teórico para análise de obras literárias.

#### 4.4 Das relações associativas e sintagmáticas para os polos metafórico e metonímico

O entendimento dos polos metafórico e metonímico exige a familiarização dos conceitos de contiguidade e similaridade apresentados por Jakobson em seu ensaio *Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia* (2010). No referido texto se encontra que a língua é formada por arranjos, os quais se dividem em dois tipos: combinação e seleção. Sobre a combinação, Jakobson elucida que os signos se relacionam uns com os outros, e a partir dessa relação - a qual se dá por oposição - o sentido do signo é posto. Nas palavras do polímata da linguagem, tem-se que

Todo signo é composto de signos constituintes e/ou aparece em combinação com outros signos. Isso significa que qualquer unidade linguística serve, ao mesmo tempo, de contexto para unidades mais simples e/ou encontra seu próprio contexto em uma unidade linguística mais complexa. (Jakobson, 2010, p. 49)

O *contexto*<sup>32</sup> trazido por Jakobson deve ser entendido como a relação de oposição e conseqüente geração de sentido dos signos, o que serve também para as estruturas mais complexas da linguagem, como enunciados; os quais apresentam seu sentido em oposição ao de outras construções linguísticas a ele relacionadas. Nesse sentido, a combinação, também chamada por Jakobson de *contiguidade*, é a disposição dos elementos linguísticos em estruturas sintagmáticas, portanto tais processos apresentam-se *in praesentia*. Os processos de seleção se dão diferentemente da combinação, pois ocorrem *in absentia*: “Uma seleção entre termos alternativos implica a possibilidade de substituir um pelo outro, equivalente ao primeiro num aspecto e diferente em outro. De fato, a seleção e substituição são duas faces da mesma operação” (Jakobson, 2010, p. 49).

Nesse sentido, o que caracteriza os processos de seleção é sua natureza virtual, pois ocorrem mnemonicamente, sendo materializados em estruturas linguísticas dispostas em sintagmas. Tais processos podem ser chamados de *similaridade*, pois o leque de relações entre os elementos desses processos a serem realizadas se dão por diversos graus de proximidade entre as palavras, por algum tipo de “semelhança”. Sobre a caracterização desses dois processos, em linhas gerais, Jakobson afirma que:

---

<sup>32</sup> “[...] a palavra é ao mesmo tempo parte integrante de um contexto superior - a frase - e por si mesma um contexto de constituintes menores, os morfemas (unidades mínimas dotadas de significação) e os fonemas” (Jakobson, 2010, p. 65).

a seleção [...] concerne às entidades associadas no código, mas não na mensagem dada, ao passo que, no caso de combinação, as entidades estão associadas em ambas ou somente na mensagem efetiva. [...] Os constituintes de um contexto têm um estatuto de contiguidade, enquanto num grupo de substituição os signos estão ligados entre si por diferentes graus de similaridade (Jakobson, 2010, p. 50).

Por esses dois princípios: o da *contiguidade* e o da *similaridade*, Jakobson entende que ambos formam os dois polos elementares da linguagem humana, portanto, sendo a língua o instrumento principal de comunicação da linguagem, na língua tanto a *contiguidade* quanto a *similaridade* se dão. É a partir desse prisma que Jakobson apresenta as metáforas e metonímias. Em suas palavras:

O desenvolvimento de um discurso pode ocorrer segundo duas linhas semânticas diferentes: um tema [*topic*] pode levar a outro, quer por similaridade, quer por contiguidade. O mais acertado seria talvez falar de processo metafórico no primeiro caso e de processo metonímico no segundo, de vez que eles encontram sua expressão mais condensada na metáfora e na metonímia, respectivamente (Jakobson, 2010, p. 69)

É imperioso perceber que a perspectiva de metáfora e de metonímia trazidas por Jakobson relaciona-se, mas não se equivale à dos tropos trabalhados na Educação Básica, haja vista a distinção de suas definições. Pelo *tropos* metáfora e metonímia, encontra-se na gramática do renomado gramático e professor de língua portuguesa Evanildo Bechara (2009) que as metáforas são a

translação de significado motivada pelo emprego em solidariedades, em que os termos implicados pertencem a classes diferentes mas pela combinação se percebem também como assimilados: cabelos de **neve**, **pesar** as razões, **negros** pressentimentos (Bechara, 2009, p. 485).

Já as metonímias são de caráter diferente, pois definidas pelo gramático em questão como a “translação de significado pela proximidade de ideias” (p. 485). Nesse sentido, percebe-se que essa visão das metáforas e metonímias são distintas, em sua proposta, dos processos metafóricos e metonímicos apresentados por Jakobson, pois para o linguista tais processos estão no cerne da linguagem, sendo polos que se dão *in absentia* e *in praesentia*, respectivamente, o que não coaduna à perspectiva aqui trazida de Bechara; a qual não se relaciona à natureza da língua(gem), mas se mostra constituinte de uma parte da gramática normativa: a estilística. Além disso, é preciso destacar que o *tropos* metáforas e metonímias mencionado se mostra nos processos metonímicos, em

sintagmas, portanto, não mantendo relação com o caráter mnemônico virtual da metáfora jakobsiana.

É a partir dessa perspectiva teórica que analisaremos, neste trabalho, os desdobramentos metonímicos da metáfora *seca*, na obra *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, havendo destaque aos desdobramentos no que concerne à *seca* humana. Para tal, a divisão realizada para tal análise se deu em pares de capítulos, os quais apresentam entre si, seja por temática específica, seja por similaridade, relação de proximidade.

## 5 METODOLOGIA

“A linguagem deve ser estudada em toda a variedade de suas funções”  
(Jakobson, 2010, p. 156)

A literatura, para Durão (2015; 2020), não apresenta uma substância, portanto seu estudo não cabe em uma metodologia que exija o trabalho com a substância do objeto estudado; para a literatura não há *a priori*, pois para o autor ela é uma *práxis*: “se a literatura não existe em um reino etéreo da significação, mas, pelo contrário depende de uma prática, as condições concretas nas quais isso ocorre possuem um papel determinante” (Durão, 2015, p. 379). Desse modo, é acertado pontuar, ainda nas palavras do autor, que “O romance na estante é uma potencialidade; apenas ao me confrontar com ele converte-se naquilo que é” (2015, p. 379). A partir disso, julgamos necessário destacar que a presente pesquisa se apoia na perspectiva de Jakobson, presente em *Linguística e Comunicação* – no texto *Linguística e Poética* -, para a qual a literatura é um evento linguístico (Jakobson, 2010), logo, social, visão essa concordante com a de Durão (2015; 2020).

Além do que já mencionado, percebemos que as perspectivas de Jakobson (2010) e Durão (2008; 2015) apresentam a literatura para além de uma infrutífera teoria - de caráter apriorístico, o que implica afirmar sua importância nas dinâmicas sociais; pois é a partir destas que a arte se dá. Tal posicionamento nosso se baseia em Durão (2015; 2020), pois para o autor a literatura ocupa o centro das humanidades, de modo que os estudos dessa área do conhecimento encontram na literatura matéria epistemológica:

Destacamos também que nesta pesquisa buscamos investigar o que concerne à literariedade do texto, para a qual o “o *como* da obra tem primazia sobre o seu *o quê*, pois é aquele que dá forma, e assim determina este último” (Durão, 2015, p. 381). Deste modo, há clara distinção entre o que analisado sob a ótica dos estudos literários e o que de interesse de outras áreas do conhecimento. Assim, não nos coube ou interessou discutir as causas sociais que levaram Fabiano e sua família à situação em que se encontram na narrativa, a que direitos civis eles deveriam ter acesso, ou discorrer sobre a realidade psicológica das personagens, para além de outras questões nessa natureza, mas investigar os desdobramentos da metáfora *seca* na tecitura da trama, à luz da perspectiva das metáforas (similaridade) e metonímias (contiguidade) do linguista Jakobson (2010). É importante evidenciar que tal análise não poderia se dar sem antes haver familiarização com as relações sintagmáticas e associativas apresentadas pelo linguista Ferdinand de Saussure (2006): base teórica necessária para adequada compreensão dos polos (metafórico e metonímico) de Jakobson.

Assim, em nossa investigação analisamos os desdobramentos metonímicos da metáfora *seca* no que diz respeito à *desumanização* à qual as personagens da família de retirantes estão submetidas. Defendemos, para tal, que a *seca* externa existe em função da *seca* interna das personagens, portanto, para produtivas leituras e futuras pesquisas sobre a obra de Graciliano em questão, debruçamo-nos na *seca* de humanidade dos *miseráveis* da narrativa; para a qual a ausência de habilidade linguística caracteriza - dentre outros elementos - o lugar de *animais* (na trama, há significantes referentes à animais utilizados para tratar dos viventes, como *rato*, *papagaio*, *macaco*), ao passo que a cachorra Baleia é antropomorfizada. Nesse sentido, defendemos também que a personagem é uma antítese na trama, pois seu comportamento potencializa a condição de desumanizados em que a família de retirantes se encontra.

Portanto, a partir do exposto, para a análise em questão dividimos os 13 capítulos da obra por pares, havendo a separação do capítulo IX da trama intitulado *Baleia*. O pareamento dos episódios se deu por proximidade semântica entre a tessitura narrativa dos capítulos e também de seus títulos, o que resultou em: 6.1.1 *Mudança e Fuga: onde repousa a humanidade*; 6.1.2 *Fabiano e sinha Vitória: “humanos”*; 6.1.3 *Os meninos, os sem nome*; 6.1.4 *Cadeia e O soldado amarelo: Fabiano e a seca*; 6.1.5 *Festa e Contas: o silêncio face o outro*; 6.1.6 *Inverno e O mundo coberto de penas: a vida e a morte*.

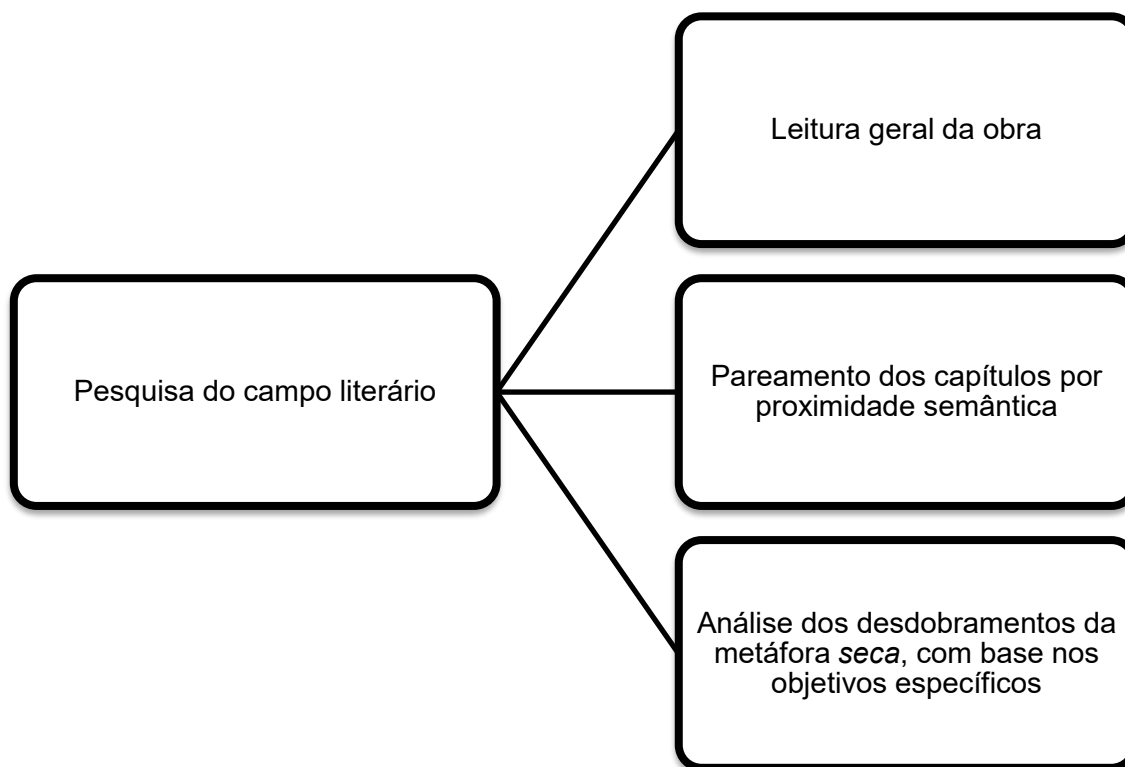
A separação do capítulo *Baleia* dos demais se dá face à particularidade distintiva da personagem homônima ao episódio IX da narrativa. Considerada em nossa pesquisa como personagem cuja presença na obra potencializa a condição de *desumanizados* da família de Fabiano e sinha Vitória, julgamos adequado que os desdobramentos metonímicos da metáfora *seca* fossem analisados em exclusividade a ela. Nesse sentido, na sétima seção deste trabalho foram expostos os desdobramentos metonímicos da mencionada metáfora no que diz respeito à cachorra Baleia ao longo da narrativa, não apenas em seu capítulo IX.

Além da estrutura e caráter da pesquisa, é necessário destacar que consideramos, em concordância com Candido (2012), a obra um gênero intermediário entre um livro de contos e o romance. A narração, de acordo com as categorias de Friedman, a qual é retomada na obra *Foco Narrativo* da escritora Chiappini, *onciscientífica múltipla*, para a qual o tipo de discurso que permeia a narrativa é o *indireto livre* (Chiappini, 2007), o que implica em não haver clara divisão, em trechos da narração dos episódios, entre a voz do narrador e as vozes das personagens, as quais portanto confundem-se com frequência.

A partir do que posto e de nossos objetivos específicos para esta pesquisa, a saber: 1) analisar nos desdobramentos metonímicos da metáfora *seca* as singularidades das personagens do núcleo familiar da narrativa, a partir de suas realizações linguísticas; 2) identificar as relações estabelecidas entre a metáfora *seca* e seus desdobramentos metonímicos no tocante à personagem Baleia, percebida como personagem destoante na obra; 3) investigar a relação entre a metáfora *seca* e seus desdobramentos metonímicos no que diz respeito a uma perspectiva da língua a partir da obra, as etapas da análise desta pesquisa são 1) leitura da obra completa para adequada visão global da narrativa; 2) releitura dos capítulos e, neste processo, pareamento dos episódios da obra; 3) destaque dos trechos nos quais identificamos desdobramentos metonímicos da metáfora *seca*; 4) interpretação dos desdobramentos da referida metáfora de modo articulado com os objetivos específicos desta pesquisa.

Para melhor expor o caráter e etapas de nossa análise, disponibilizamos a seguir o seguinte diagrama:

### **Diagrama 1 - Caráter e etapas desta pesquisa**



Fonte: o autor, 2024

## 6 VIDAS SECAS DISSECADAS

Nesta seção serão apresentadas as análises dos desdobramentos metonímicos da metáfora *seca*, em *Vidas Secas*, sobretudo no que concerne à condição humana, à luz da linguística. Tais análises se deram a partir da divisão de capítulos em pares, haja vista a aproximação temática de seus títulos e teor narrativo.

A partir desse quadro, ressaltamos que o fio da condição humana perpassa toda a narrativa, como um desdobramento da metáfora *seca* a deslizar nos elementos supracitados e compor, em nossa perspectiva, um dos pilares da obra de Graciliano Ramos aqui trabalhada. Além disso, a cachorra *Baleia*, como personagem destoante das demais em espírito e nome - pois baleias são animais que vivem em regiões cuja abundância é de água -, tamanha sua importância, receberá uma seção exclusiva, uma vez que sua relevância para a narrativa se mostra peculiar. Tal distinção justifica, também, a separação da seção 5.1 em capítulos pares cujo caráter já foi explicado, haja vista a seção 6 deste trabalho, intitulada *Baleia: uma antítese na obra*, ser dedicada à personagem

homônima que, em nossa visão, é uma antítese na obra e sua existência destaca a condição de *desumanizados* da família de retirantes. Nesse sentido, como Baleia é uma personagem que perpassa toda a trama, mesmo depois do capítulo 9, no qual é narrada sua morte, ao longo das análises presentes na seção 5.1, a personagem receberá também destaque, mas acreditamos ser importante frisar que outros elementos, particulares à cachorra, serão expostos na seção subsequente deste trabalho.

### 6.1 desdobramentos metonímicos da metáfora *seca* em *Vidas Secas*

A família de retirantes, formada por Fabiano, sinha Vitória, O menino mais novo, O menino mais velho e Baleia, se caracteriza pelas vidas marcadas por desolação e falta de lugar no mundo. Como oprimidos, os retirantes trafegam no sertão nordestino tais quais um trôpego em uma corda bamba, espreitando a véspera da queda, pois a seca representa o prenúncio da morte, senão ela mesma. Para Fabiano, ser um bicho é critério para sobreviver à agressiva paisagem, como seu Tomás da bolandeira era civilizado demais, homem instruído, versado às letras, não sobreviveu. Para ele, esposo de sinha Vitória, os meninos deveriam saber sobreviver, pois a seca sempre se mostrava perene, embora com espaços de suspiro. Sinha Vitória, por sua vez, desejava ter uma cama de couro igual à do seu Tomás, ansiava se sentir gente como as pessoas normais, andar bem-vestida e se dispor de vaidades femininas. O menino mais velho desejava saber o que significa a palavra “inferno”, curioso, apanhou por isso, já seu irmão mais novo, O menino mais novo, queria ser admirado primeiramente por Fabiano, almejava ser vaqueiro como o pai, forte - em sua visão -, depois pelo irmão mais velho e por Baleia: cachorra que se igualava em importância e convivência aos outros dois. Não se diferenciava dos meninos, brincavam juntos, a opinião de Baleia era importante demais para ambos, o que marca a importância da personagem na narrativa e seu lugar de destaque em relação aos humanos da família, pois a animal não se limitava a seus instintos básicos, uma vez que tinha pensamentos revolucionários, sentia, posicionava-se e desejava ir para um céu repleto de preás, onde beijaria a mão de um Fabiano gigante e veria os meninos gordos.

Na narrativa em que a história desta família é contada, a metáfora *seca* se desdobra em metonímias que revelam a opressão e fragilidade da condição humana desses vivos, o que, em nossa visão, é potencializado pela presença e importância da cachorra Baleia nos episódios constituintes da trama. Entretanto, a potencialização mencionada se

dá a partir do pano de fundo de injustiça social que permeia não só *Vidas Secas*, mas também outras narrativas do período em que Graciliano Ramos escreveu a mencionada obra (1938). Para Alfredo Bosi (2021), as décadas de 30 e 40 são as décadas de ouro do romance brasileiro, em especial porque a literatura desse período, em seu caráter social, dá voz aos socialmente injustiçados e oprimidos. É nesse contexto que *Vidas Secas*, como obra considerada ponto máximo do mencionado período, é percebida ícone representativo da relação entre os oprimidos e os favorecidos socialmente. Assim, na ausência de humanidade, na luta pela sobrevivência, um animal pode se mostrar uma referência afetiva para os oprimidos do referido contexto, e isso reforça o quadro de carência social no qual a família de Fabiano e sinha Vitória estão inseridos. A *seca*, como metáfora, desdobra-se em diferentes metonímias que delineiam a vida dos sertanejos aqui trazidos.

### 6.1.1 Mudança e Fuga: onde repousa a humanidade<sup>33</sup>

Respectivamente o primeiro e o último capítulos da obra, *Mudança e Fuga* se entrelaçam: o fio da substância humana perpassa a chegada e a saída dos retirantes da fazenda na qual se passa a maior parte da narrativa. Nesses dois episódios da icônica obra de Graciliano Ramos, é apresentado ao leitor o posicionamento dos retirantes face ao destino, ou melhor, à visão de a seca ser ou não inescapável, o que resvala em sua condição de humanos. A princípio, Fabiano é posto como um homem bruto, frustrado de maneira e ser desejoso, a certa parte do início da trama, de matar seu filho mais velho que se prostra no chão, fraco, “frio como um defunto”, tal qual uma representação do abatimento que acomete aqueles castigados pela ausência de vida:

Os juazeiros aproximaram-se, recuaram, sumiram-se. O menino mais velho pôs-se a chorar, sentou-se no chão.  
— Anda, condenado do diabo, gritou-lhe o pai.  
[...]  
Fabiano ainda lhe deu algumas pancadas e esperou que ele se levantasse.  
[...]  
A catinga estendia-se, de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas que eram ossadas. O voo negro dos urubus fazia círculos altos em redor de bichos moribundos.  
— Anda, excomungado.  
O pirralho não se mexeu, e Fabiano desejou matá-lo (Ramos, 2021, p. 27 – 28).

<sup>33</sup> Nesta seção, por *humanidade* deve-se entender a condição do indivíduo em portar-se em sociedade por meio da linguagem, condição para a qual confluem o pensar e o sentir. Por *humano*, um constructo social, no qual coexistem a capacidade de expressar-se e entender o outro, portanto a condição de existir e posicionar-se socialmente; o ser que é socialmente situado.

Na selecionada passagem, o desdobramento da metáfora *seca* é visto na fala do pai com o menino mais velho: "Anda, condenado do diabo", pois ela não traz tom jocoso ou cômico, mas tão somente animalidade em forma de grito, expressão da secura de humanidade do patriarca da família de retirantes. Essa condição de bruto é reforçada nas metonímias "Fabiano ainda lhe deu algumas pancadas e esperou que ele se levantasse." e em

Tinha o coração grosso, queria responsabilizar alguém pela sua desgraça. A seca aparecia-lhe como um fato necessário — e a obstinação da criança irritava-o. Certamente esse obstáculo miúdo não era culpado, mas dificultava a marcha, e o vaqueiro precisava chegar, não sabia onde (Ramos, 2021, p. 28).

É necessário perceber que, na *seca*, até o impulso em preservar a vida do filho - traço da paternidade, portanto de humanidade - pode ser comprometido, pois sobreviver mostra-se um imperativo e a *seca* se impõe sobre o indivíduo Fabiano que, parece, não enxerga nada, a princípio, além da sobrevivência; o fato de o sertanejo desejar matar seu filho, ainda que não o tenha feito de fato, revela a secura de humanidade do esposo de sinha Vitória. Além dessa ideia, o vaqueiro cogitou também abandonar a criança onde estavam, ímpeto que se mostra consequência do estado fragilizado do sertanejo, como posto na obra: "Pelo espírito atribulado do sertanejo passou a ideia de abandonar o filho naquele descampado" (Ramos, 2021, p. 29). Além do que mencionado, é importante perceber que a urgência em chegar a algum lugar revela, talvez, a predominância do instinto de sobrevivência do vaqueiro, que pode se portar semelhantemente a um animal irracional mesmo dotado de racionalidade, pois apenas segue em busca de abrigo quando agredido pelo exterior. Somado a isso, Fabiano é posto como alguém de coração grosso, desejoso por responsabilizar alguém por sua condição de "desgraça", e seu filho aparece como esse alguém, embora ele reconheça que a criança não tenha culpa de estar como estava, o que se mostra, possivelmente, como a gota de tolerância e humanidade do sertanejo, o que existe para além da urgência exigida pela imediatez da sobrevivência.

A partir desse contexto, destacamos um ponto comum a ambos os capítulos, ponto este presente também em toda a narrativa: a geografia reforça a condição de desumanizados dos retirantes da obra. O trecho "A catinga estendia-se, de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas que eram ossadas. O voo negro dos urubus fazia círculos altos em redor de bichos moribundos" é seguido pela fala de Fabiano com seu

filho, "Anda, excomungado". Ambas as metonímias, desdobramentos da metáfora *seca*, destacam a geografia do local ser marcada pela ausência de água, e presença de ossos e urubus: ambos prenúncio e testemunhas da morte, ao passo que a *secura* interna de Fabiano parece encontrar origem, respaldo e ressonância nessa geografia.

Desse modo, nesse cenário de desolação e morte, se Fabiano e sinha Vitória sentem em desgraça, mas resistentes em ceder, o menino mais velho está quase morto, assim a presença da criança pode representar a fragilidade inaceitável pelo pai, portanto um traço de humanidade, e esta não basta para sobreviver ao hostil contexto da seca; inclusive a postura do menino é rechaçada por Fabiano, negada, merecedora de brutalidade paterna. Assim, Fabiano é revelado como um possível produto da relação entre o indivíduo e esse violento meio, afinal se não fosse embrutecido, para ele, já teria perecido; o sertanejo é um possível destino do menino mais velho, se ele à seca sobreviver, pois para Fabiano ela se mostra um destino inevitável: "A seca aparecia-lhe como um fato necessário".

Nesse quadro, o significante "Fabiano" no capítulo *Mudança* é um desdobramento metonímico da metáfora *seca*, haja vista a personagem ser apresentada como seca de humanidade ao ponto de ser comparada à bolandeira de seu Tomás: "Caminhando, movia-se como uma coisa, para bem dizer não se diferenciava muito da bolandeira de seu Tomás" (Ramos, 2021, p. 36). A *secura* do sertanejo materializada em sua brutalidade percorre a obra inteira e apresenta seu contraponto em *Fuga*, pois no capítulo 13 da obra, o esposo de sinha Vitória aprecia os dotes físicos da esposa e se volta esperançoso para o futuro, mas de uma esperança distinta da apresentada no início da trama. Em *Mudança*, a esperança do vaqueiro é narrada da seguinte maneira: "Num cotovelo do caminho avistou um canto de cerca, encheu-o a esperança de achar comida, sentiu desejo de cantar. A voz saiu-lhe rouca, medonha. Calou-se para não estragar força" (Ramos, 2021, p. 32).

Sobre o destacado trecho, notamos que Fabiano, ao se deparar com a esperança, deseja cantar, o que se mostra movimento distinto dos sons guturais de sinha Vitória e dos gritos que deu em seu filho. Entretanto, sua voz saiu "rouca, medonha", e identificou que não havia condições para tal. Assim, a metáfora *seca* se desdobra no lugar em que Fabiano ocupa até então na narrativa: do grito e do som gutural, não do cantar, ato considerado mais característico de humanos do que os sons guturais também partilhados por animais. Ao se deparar com a razão de sua (infrutífera) esperança, o sertanejo percebe que a fazenda também era seca, a esperança de encontrar alimento, lugar para pertencer

e vida têm como resposta do meio a materialização do desamparo que os retirantes haviam vivido até ali:

Estavam no pátio de uma fazenda sem vida. O curral deserto, o chiqueiro das cabras arruinado e também deserto, a casa do vaqueiro fechada, tudo anunciava abandono. Certamente o gado se finara e os moradores tinham fugido.

Fabiano procurou em vão perceber um toque de chocalho. Avizinhou-se da casa, bateu, tentou forçar a porta. Encontrando resistência, penetrou num cercadinho cheio de plantas mortas, rodeou a tapera, alcançou o terreiro do fundo, viu um barreiro vazio, um bosque de catingueiras murchas, um pé de turco e o prolongamento da cerca do curral. Trepou-se no mourão do canto, examinou a catinga, onde avultavam as ossadas e o negrume dos urubus. Desceu, empurrou a porta da cozinha. Voltou desanimado, ficou um instante no copiar, fazendo tenção de hospedar ali a família (Ramos, 2021, p.32 - 33).

O encontro da família com esse ambiente reforça a ideia de “fato necessário” que Fabiano atribui à seca e o que ela representa para os retirantes. O desalento, a morte e a ausência são elementos que permeiam a vida dos sertanejos da família de Fabiano e sinha Vitória. A frustração de Fabiano em ter procurado um som de chocalho em vão, a dificuldade em entrar na casa - que mesmo com aspecto de abandono não permitia a entrada do sertanejo, assim parece que nem o que estava abandonado abraçava os “desgraçados” -, a vegetação morta, as ossadas e os urubus, tudo isso materializava os medos do vaqueiro que, mesmo diante deste cenário, pensou em hospedar a família ali. Como o alimento do corpo não era possibilidade, buscou o da esperança. Lembrou-se da bolandeira do seu Tomás, que estava parada por conta da seca e desenhou um futuro para o grupo ali, na desolada fazenda. Projetou-se:

A catinga ressuscitaria, a semente do gado voltaria ao curral, ele, Fabiano, seria o vaqueiro daquela fazenda morta. Chocalhos de badalos de ossos animariam a solidão. Os meninos, gordos, vermelhos, brincariam no chiqueiro das cabras, sinha Vitória vestiria saias de ramagens vistosas. As vacas povoariam o curral. E a catinga ficaria toda verde.

[...]

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

[...]

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

[...]

Uma ressurreição. As cores da saúde voltariam à cara triste de sinha Vitória. Os meninos se espojariam na terra fofa do chiqueiro das cabras. Chocalhos tilintariam pelos arredores. A catinga ficaria verde (Ramos, 2021, p. 37 - 39).

Em *Fuga*, o caráter da esperança apresentada por Fabiano e sinha Vitória é distinto do trazido no primeiro capítulo da obra, pois além de ser compartilhado entre

ambos, é fruto de diálogo, não do silêncio caracterizador da primeira parte da narrativa. No capítulo 13, após fugirem da fazenda a que chegaram em *Mudança*, projetam-se para um futuro em que a seca não exista:

Fabiano estirou o beijo, duvidando. Sinha Vitória combateu a dúvida. Por que não haveriam de ser gente, possuir uma cama igual à de seu Tomás da bolandeira? Fabiano franziu a testa: lá vinham os despropósitos. Sinha Vitória insistiu e dominou-o. Por que haveriam de ser sempre desgraçados, fugindo no mato como bichos? Com certeza existiam no mundo coisas extraordinárias. Podiam viver escondidos, como bichos? Fabiano respondeu que não podiam. — O mundo é grande

[...]

Chegariam a uma terra distante, esqueceriam a catanga onde havia montes baixos, cascalho, rios secos, espinho, urubus, bichos morrendo, gente morrendo. Não voltariam nunca mais, resistiriam à saudade que ataca os sertanejos na mata. Então eles eram bois para morrer tristes por falta de espinhos? Fixar-se-iam muito longe, adotariam costumes diferentes. (Ramos, 2021, p. 236 - 237).

Pouco a pouco uma vida nova, ainda confusa, se foi esboçando. Acomodar-se-iam num sítio pequeno, o que parecia difícil a Fabiano, criado solto no mato. Cultivariam um pedaço de terra. Mudar-se-iam depois para uma cidade, e os meninos frequentariam escolas, seriam diferentes deles (Ramos, 2021, p. 243 - 244).

Percebemos que se a princípio Fabiano acreditava que a seca era um fato, em *Fuga*, a mudança de perspectiva dos retirantes sobre seu destino revela parte do sentido que a temporada na fazenda proporcionou ao casal. Pois, diferentemente da ideia de Fabiano em fazer da fazenda um lugar seu, ele e sinha Vitória desejam existir em outro lugar que não no sertão, projetaram-se para uma cidade, pois não eram “bois para morrer tristes por falta de espinhos”, viveriam diferentemente, não haveria, presume-se, a necessidade em serem “bichos”, e o sítio que imaginaram para si não se configurava no destino final, não seria, portanto, uma nova fazenda, mas uma parada para que chegassem a um novo ambiente que pudesse proporcionar aos meninos frequentar escolas e serem diferentes deles. É necessário, diante disso, frisar que o pai que grita e agride o filho mais velho, ao início da obra, é aquele que anseia, a seu final, para que este filho não siga seus passos ou reproduza seu comportamento (embora, ao longo da obra, o sertanejo haja se preocupado com isso): Fabiano e sinha Vitória não desejavam ser perpetuados, e para isso reconheceram que a vida das crianças deveria ser distinta da deles.

Além disso, se em *Mudança* ele é apresentado como um bruto que deseja a morte ou abandono do filho para que continuem a andar, em *Fuga* temos um sertanejo que consegue estabelecer diálogo com a esposa, a ponto de elogiá-la.

Os pés calosos, duros como cascos, metidos em alpercatas novas, caminhariam meses. Ou não caminhariam? Sinha Vitória achou que sim. Fabiano agradeceu a opinião dela e gabou-lhe as pernas grossas, as nádegas volumosas, os peitos cheios. As bochechas de sinha Vitória avermelharam-se e Fabiano repetiu com entusiasmo o elogio. Era. Estava boa, estava taluda, poderia andar muito. Sinha Vitória riu e baixou os olhos. Não era tanto como ele dizia não. Dentro de pouco tempo estaria magra, de seios bambos. Mas recuperaria carnes. E talvez esse lugar para onde iam fosse melhor que os outros onde tinham estado (Ramos, 2021, p. 235 - 236).

Na primeira parte da obra, a viagem se caracteriza pelo “silêncio grande”. O papagaio, cuja morte é apresentada pouco depois do início da narrativa, não se mostrou útil, portanto, a não ser para servir de alimento para a família. Este acontecimento já revela o gênio de sinha Vitória que, diferentemente de Fabiano, é posta na obra como a personagem que, apesar de sua secura, tem ideias produtivas sobre a manutenção da família e não ocupa o lugar da brutalidade. Desejosa em ter uma cama igual à do seu Tomás da bolandeira, de ser como as pessoas normais, pensava em festas, roupas, adereços que não condizem com sua condição de retirante, herdeira da seca. A seu modo. Foi dela a ideia de se alimentar da ave:

Ainda na véspera eram seis viventes, contando com o papagaio. Coitado, morrerá na areia do rio, onde haviam descansado, à beira de uma poça: a fome apertara demais os retirantes e por ali não existia sinal de comida. Baleia jantara os pés, a cabeça, os ossos do amigo, e não guardava lembrança disto. Agora, enquanto parava, dirigia as pupilas brilhantes aos objetos familiares, estranhava não ver sobre o baú de folha a gaiola pequena onde a ave se equilibrava mal. Fabiano também às vezes sentia falta dela, mas logo a recordação chegava. Tinha andado a procurar raízes, à toa: o resto de farinha acabara, não se ouvia um berro de rês perdida na catinga. Sinha Vitória, queimando o assento no chão, as mãos cruzadas segurando os joelhos ossudos, pensava em acontecimentos antigos que não se relacionavam: festas de casamento, vaquejadas, novenas, tudo numa confusão. Despertara-a um grito áspero, vira de perto a realidade e o papagaio, que andava furioso, com os pés apalhetados, numa atitude ridícula. Resolvera de supetão aproveitá-lo como alimento e justificara-se declarando a si mesma que 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. O louro aboiava, tangendo um gado inexistente, e latia arremedando a cachorra (Ramos, 2021, p. 30 - 31).

Se em *Fuga* ela estabelece diálogo com Fabiano, no primeiro capítulo não é assim que acontece. Quando Fabiano apanha o filho mais velho do chão, ela apoia o gesto por meio de uma interjeição gutural, o que também acontece quando ela indica ao marido que estão perto, embora não saiba de onde. Foi seu gesto que levou o marido a colocar o filho no cangote:

Sinha Vitória estirou o beijo indicando vagamente uma direção e afirmou com alguns sons guturais que estavam perto.

[...]

Sinha Vitória aprovou esse arranjo, lançou de novo a interjeição gutural, designou os juazeiros invisíveis (Ramos, 2021, p. 29).

O silêncio é elemento muito presente no convívio dos retirantes. Já no primeiro capítulo ele é apresentado e, com frequência, retomado como um desdobramento da *seca* na escassez de palavras, consequência da falta de humanidade<sup>34</sup> das personagens. Em oposição a ele, há a esperança, a qual entendemos como um fio que atravessa a narrativa, de *Mudança a Fuga*; a metáfora *seca* desdobra-se em diversas metonímias que se dão em oposição à esperança mencionada. Trazida já nas primeiras palavras da obra, ela é um elemento necessário para o ímpeto em seguir, também resgatada nas últimas da trama, ela representa a vida. Julgamos necessário apresentar o seguinte trecho como mais um desdobramento da *seca*, no capítulo *Mudança*, o qual servirá de ponte para a relação entre a cachorra Baleia e a esperança mencionada ao longo deste tópico: a certa parte da obra, quando recém-chegados na fazenda, Fabiano e sinha Vitória acolhem-se, lutam contra o cansaço, se abrigam, já que a fazenda não conseguiria cumprir esse papel:

Miudinhos, perdidos no deserto queimado, os fugitivos agarraram-se, somaram as suas desgraças e os seus pavores. O coração de Fabiano bateu junto do coração de sinha Vitória, um abraço cansado aproximou os farrapos que os cobriam. Resistiram à fraqueza, afastaram-se envergonhados, sem ânimo de afrontar de novo a luz dura, receosos de perder a esperança que os alentava (Ramos, 2021, p. 34 - 35).

A vida seca não permite "fraquezas". Ainda que cansados, com desgraças e apavorados, não se permitiram ceder, pois a vida na caatinga não dá espaço para descanso. A consequência é a morte. Nesse quadro, o significante *esperança* desdobra-se em elemento necessário para que a vida permaneça, não ceda ou enfraqueça. Face a isso, Baleia é aquela que traz o alimento e salva a família (ou adia a morte). Andava à frente dos retirantes, “Arqueada, as costelas à mostra, corria ofegando, a língua fora da boca. E de quando em quando se detinha, esperando as pessoas, que se retardavam” (Ramos, 2021, p. 30). Embora fragilizada em seu corpo (costelas à mostra, corria ofegando, a

---

<sup>34</sup> A falta de humanidade trazida na presente análise ser entendida como consequência da seca, não como crítica à conduta das personagens, pois, julgamos, suas escolhas são reduzidas ao nível da sobrevivência, haja vista as condições extremas de minimização do humano e exaltação do "bicho" que precisa sobreviver às intempéries externas. O ser humano, nesse contexto, parece, é reduzido ao nível de bicho, pois não fala (como sinha Vitória) e põe a sobrevivência em primeiro lugar a ponto de pensar em abandonar ou matar o filho (Fabiano).

língua fora da boca), Baleia é já apresentada como aquela que está à frente do grupo, tendo que esperar pelos humanos da família. De antemão, além de ter companheiro (O menino mais velho), Baleia, aqui, caracteriza a condição de *desumanizados* da família de viventes, pois eles são postos como aqueles que não conseguem se comunicar e, em certa medida, têm seu comportamento reduzido à consequência inevitável da seca. Essa perspectiva também é reforçada pela morte do papagaio que, por sua natureza, perpetua as palavras dos humanos, mas na ave da família, os latidos da Baleia o eram, as palavras dos viventes “humanos”, não. Assim, *Baleia* mostra-se como uma metonímia da metáfora *vida*, oposta à *seca*, tão presente na vida dos retirantes. A presença de Baleia em *Fuga* pode ser vista nos seguintes desdobramentos:

Ao passar junto às pedras onde os meninos atiravam cobras mortas, sinha Vitória lembrou-se da cachorra Baleia, chorou, mas estava invisível e ninguém percebeu o choro.

[...]

A lembrança da cachorra Baleia picava-o, intolerável. Não podia livrar-se dela (Ramos, 2021, p. 228 - 231).

Encarquilhou as pálpebras contendo as lágrimas, uma grande saudade espremeu-lhe o coração, mas um instante depois vieram-lhe ao espírito figuras insuportáveis: o patrão, o soldado amarelo, a cachorra Baleia inteiriçada junto às pedras do fim do pátio. (Ramos, 2021, p. 234).

O nome da personagem Baleia inevitavelmente faz referência à *água* (e, na obra, “água” é o oposto da “seca”, assim Baleia, como já trazido, relaciona-se à vida, em oposição aos urubus/arribações, representantes da morte: desdobramento da *seca*), e ela é apresentada na obra como a personagem que consegue ir aonde a família não vai e vê o que a família não vê, como visto na passagem:

Nesse ponto Baleia arrebitou as orelhas, arregaçou as ventas, sentiu cheiro de preás, farejou um minuto, localizou-os no morro próximo e saiu correndo. Fabiano seguiu-a com a vista e espantou-se: uma sombra passava por cima do monte. Tocou o braço da mulher, apontou o céu, ficaram os dois algum tempo aguentando a claridade do sol

[...]

Iam-se amodorrando e foram despertados por Baleia, que trazia nos dentes um preá. Levantaram-se todos gritando. O menino mais velho esfregou as pálpebras, afastando pedaços de sonho. Sinha Vitória beijava o focinho de Baleia, e como o focinho estava ensanguentado, lambia o sangue e tirava proveito do beijo. Aquilo era caça bem mesquinha, mas adiaria a morte do grupo. E Fabiano queria viver. Olhou o céu com resolução. A nuvem tinha crescido, agora cobria o morro inteiro. Fabiano pisou com segurança, esquecendo as rachaduras que lhe estragavam os dedos e os calcanhares (Ramos, 2021, p. 34 - 35).

É Baleia quem, ao início da obra, proporciona condições para que os retirantes sintam esperança. Se os urubus são o prenúncio da morte, ela, uma cachorra, apresenta-se como prenúncio de *vida*, uma antítese que percorre a obra inteira e que não se faz presente, em vida, no “desfecho” de *Vidas Secas*; mas que, diferentemente do papagaio que não foi merecedor de afeto (como o seria se seu lugar era o da repetição das palavras, mas já que elas não existiam, serviu apenas de alimento e parca lembrança?), a cachorra é revivida nas memórias de Fabiano e sinha Vitória, sendo sua morte um elemento motor para o distanciamento da família da fazenda e busca por uma vida distante da seca. Mesmo morta, Baleia, parece, permaneceu a orientar a família ao ocupar o lugar da esperança, apontando-lhes vida.

Se *Mudança* representa o início da jornada dos retirantes, *Fuga* diz respeito a seu desfecho, haja vista ambos serem respectivamente o primeiro e o último capítulos da trama<sup>35</sup>. Entretanto, apesar de suas posições no corpo da narrativa, defendemos que a obra é cíclica, haja vista o grupo de retirantes ser apresentado pelo narrador a seu início a procura de se protegerem da seca, o que se repete no último capítulo também, uma vez que nele (*Fuga*) os sertanejos saem da fazenda em busca de um lugar melhor para viverem, esperançosos pelo distanciamento da seca e aproximação com uma vida “molhada”, na qual sinha Vitória e Fabiano morreriam velhos, tais quais Baleia, e os meninos viveriam bem, inteligentes, pois se distantes da seca mais próximos estariam das palavras e conhecimento; afinal, a *seca* representa, também, o embrutecimento humano, a ausência do verbo:

Uma cidade grande, cheia de pessoas fortes. Os meninos em escolas, aprendendo coisas difíceis e necessárias. Eles dois velhinhos, acabando-se como uns cachorros, inúteis, acabando-se como Baleia. [...] E o sertão continuaria a mandar gente para lá. O sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, sinha Vitória e os dois meninos (Ramos, 2021, p. 243 - 245).

### 6.1.2 Fabiano e sinha Vitória: “humanos”

---

<sup>35</sup> Neste trabalho, adotamos a perspectiva de que há, sim, circularidade na obra se considerarmos o caráter dos primeiro e último capítulos, entretanto defendemos que a ordem em que os capítulos estão dispostos deve ser levada em consideração para a leitura da obra, pois tomamos por base o crítico Antonio Candido para o qual, em seu ensaio *Ficção e confissão*, *Vidas Secas* apresenta capítulos em certa medida relacionados, não havendo, portanto, aleatoriedade na ordem escolhida por Graciliano Ramos para constituição da trama. Embora haja semelhança do caráter do primeiro e último capítulos da narrativa, as personagens apresentam perspectiva distinta acerca de sua condição humana e situacional, pois acreditam, Fabiano e sinha Vitória, que não têm como destino irrefutável a vida na seca.

Fabiano e sinha Vitória, casados, respectivamente apresentados na narrativa como “um bicho” e “um papagaio”. Ambos, “ratos”. Escondem-se. À noite, não acendem a luz com querosene, pois este é escasso. “Infelizes”, nas primeiras páginas da obra são ajudados pela cachorra Baleia, que traz nos dentes um preá morto. Como a *seca* era grande, sinha Vitória beija a cachorra e tira proveito do gesto para lamber um pouco do sangue do focinho do animal. Se Fabiano é “forte”, ela é “ridícula” como um papagaio, não sabe andar em sapatos de verniz, deseja se sentir “gente” e projeta isso numa cama de lastro de couro, como a do seu Tomás da Bolandeira. Percebem-se deslocados da condição de *pessoa*. Desumanizados, são de poucas e parcas palavras.

No capítulo *Fabiano*, a personagem homônima é apresentada como *um cabra*, destituído de posses e responsável por guardar o que não era dele, mas dos outros, dos brancos:

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 (Ramos, 2021, p. 45).

Embora tenha características físicas dos homens brancos, como a cor dos olhos e do cabelo, percebia-se diminuído na presença deles. No desdobramento metonímico da metáfora *seca* acima, percebe-se também o fato de ele viver em “terra alheia”, o que demonstra a ausência de pertencimento. Considerando-se menos que os “homens brancos”, Fabiano identifica-se como não pessoa de modo que ao dizer que é um homem se mostra gesto estranho, pois não se percebe como tal, como visto nos seguintes desdobramentos metonímicos da metáfora *seca*:

— Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta.  
 Conteve-se, notou que os meninos estavam perto, com certeza iam admirar-se ouvindo-o falar só.  
 [...] Olhou em torno, com receio de que, fora os meninos, alguém tivesse percebido a frase imprudente. Corrigiu-a, murmurando:  
 — Você é um bicho, Fabiano (Ramos, 2021, p. 45).

Nos desdobramentos acima, julgamos necessário destacar a importância do significante *imprudente*, no sintagma *Olhou em torno, com receio de que, fora os meninos, alguém tivesse percebido a frase imprudente*, o qual pode ser percebido como o reforço da condição de desumanização em que o vaqueiro se encontra, pois parece que

afirmar ser um homem não lhe pertence, já que ele é *um cabra ocupado em guardar as coisas dos outros*. Tal quadro revela a condição de subserviente em que está, assim, pode-se concluir que ele não se percebe com valor social, haja vista ter pouco (e sentir que é pouco), diferentemente dos "outros", de quem guarda as coisas e cuida dos animais. A visão que imprime sobre si, para a qual é menos que homem, revela um desdobramento da metáfora *seca*. Sem perceber, a personagem perpetua o opressor sistema social que desfavorece uns em detrimento da ascensão e destaque de outros - crítica esta muito presente nas obras de Graciliano Ramos.

A condição apresenta sobre o esposo de sinha Vitória é também percebida nos seguintes desdobramentos: “Aparecera como um bicho, entocara-se como um bicho, mas criara raízes, estava plantado. Olhou as quipás, os mandacarus e os xiquexiques. Era mais forte que tudo isso, era como as catingueiras e as baraúnas” (Ramos, 2021, p. 46). Nesse trecho, se não se identifica como um “bicho” ou “cabra”, é uma “catingueira” ou “baraúna”, as quais têm raízes e indicam pertencimento a algum lugar, mas não se reconhece como “homem”. Sobre essa questão, os significantes *catingueira* e *baraúna*, em proporção diferente de *bicho* e *cabra*, reforçam a condição de desumanizado de Fabiano, portanto os mencionados significantes são desdobramentos metonímicos da metáfora *seca*.

Ainda no capítulo *Fabiano*, não apenas o vaqueiro, mas também sua esposa e filhos são apresentados como *ratos*, o que revela também a condição de desfavorecimento em que se encontram: “Ele, a mulher e os filhos tinham-se habituado à camarinha escura, pareciam ratos” (Ramos, 2021, p. 44). Animalizados, portanto, o destacado sintagma configura-se um desdobramento metonímico da metáfora *seca*, no qual se percebe o distanciamento dos *outros*, da *civilização*. Além disso, outra passagem no referido capítulo enfatiza a relação entre Fabiano e sua condição subumana, a qual: “O corpo do vaqueiro derreava-se, as pernas faziam dois arcos, os braços moviam-se desengonçados. Parecia um macaco” (Ramos, 2021, p. 46).

Em outros desdobramentos metonímicos da *seca*, percebemos o mencionado distanciamento entre a personagem em questão e a condição de ser humano:

Vivia longe dos homens, só se dava bem com animais. Os seus pés duros quebravam espinhos e não sentiam a quentura da terra. Montado, confundia-se com o cavalo, grudava-se a ele. E falava uma linguagem cantada, monossilábica e gutural, que o companheiro entendia.

A pé, não se aguentava bem. Pendia para um lado, para o outro lado, cambaio, torto e feio. Às vezes utilizava nas relações com as pessoas a mesma língua com que se dirigia aos brutos — exclamações, onomatopeias. Na verdade falava pouco. Admirava as palavras compridas e difíceis da gente da cidade, tentava reproduzir algumas, em vão, mas sabia que elas eram inúteis e talvez perigosas. (Ramos, 2021, p. 47).

Além disso, chamou nossa atenção a relação entre os significantes *cabra/vagabundo*, como referentes que indicam a proximidade entre Fabiano e os humanos em relação a *bicho/macaco/confundia-se com o cavalo/catingueira/baraúna*, os quais revelam maior distanciamento da personagem em relação aos “brancos”. Assim, encontramos que *cabra* e *vagabundo*, para a personagem, parecem ser o que mais lhe aproxima de *homem*, haja vista esta condição lhe ser, possivelmente, inacessível:

Considerar-se plantado em terra alheia! Engano. A sina dele era correr mundo, andar para cima e para baixo, à toa, como judeu errante. Um vagabundo empurrado pela seca. Achava-se ali de passagem, era hóspede. Sim senhor, hóspede que se demorava demais (Ramos, 2021, p. 47).

[...]

Coçou o queixo cabeludo, parou, reacendeu o cigarro. Não, provavelmente não seria homem: seria aquilo mesmo a vida inteira, cabra, governado pelos brancos, quase uma rês na fazenda alheia. (Ramos, 2021, p. 55).

Se Fabiano percebe-se como *um bicho* e se orgulha disso, sinha Vitória irrita-se a ser chamada pelo marido de *papagaio*. No capítulo *Sinha Vitória*, a personagem, ao cobrar uma cama de lastro de couro ao marido, é insultada:

Fabiano condenara os sapatos de verniz que ela usava nas festas, caros e inúteis. Calçada naquilo, trôpega, mexia-se como um papagaio, era ridícula. Sinha Vitória ofendera-se gravemente com a comparação, e se não fosse o respeito que Fabiano lhe inspirava, teria despropositado (Ramos, 2021, p. 82).

Percebemos que a metáfora *seca* se desdobra em *os sapatos de verniz que ela usava nas festas, caros e inúteis*. Neste sintagma, identificamos que o significante *inúteis* apresenta a inadequação do *verniz* na vida de sinha Vitória. Afinal, *ratos* que se recolhem à noite e vivem no escuro não precisam ter preocupação com qualquer estética, e *papagaios* não precisam de sapatos. Para além das palavras de Fabiano, outros desdobramentos da metáfora *seca* enquadram sinha Vitória na condição de desumanizada: “Efetivamente os sapatos apertavam-lhe os dedos, faziam-lhe calos. Equilibrava-se mal, tropeçava, manquejava, trepada nos saltos de meio palmo. Devia ser ridícula [...]” (Ramos, 2021, p. 82).

Se além de a um rato, sinha Vitória é comparada a um papagaio e tem o significante *ridicula* como caracterizador, e considerando que o papagaio que tinham, ela e Fabiano, morreu para matar a fome da família, talvez a personagem também já esteja *morta*, ou reduzida a alimentar a família, haja vista ser com frequência apresentada na trama estando na cozinha ou relaciona à alimentação - lembramos que foi dela a ideia de se alimentar do papagaio.

Sobre essa perspectiva, nos seguintes desdobramentos, percebemos o reforço do que supramencionado:

Foi levantar o testro, recebeu na cara vermelha uma baforada de vapor. Não é que ia deixando a comida esturrar? Pôs água nela e remexeu-a com a quenga preta de coco. Em seguida provou o caldo. Insosso, nem parecia boia de cristão. Chegou-se ao jirau onde se guardavam cumbucos e mantas de carne, abriu a mochila de sal, tirou um punhado, jogou-o na panela (Ramos, 2021, p. 85).

O significante *sal* parece representar uma particularidade para sinha Vitória, pois a água que ela bebeu estava salgada e a comida que preparava para a família, insossa. Tanto para ela quanto para a família, o sofrimento parece uma realidade constantemente imposta, entretanto se a matriarca se relaciona ao *sal*, elemento que desidrata, a família se relaciona ao *insosso*, seu oposto, próximo ao *doce*. Embora em ambas as associações haja necessidade de água, é o excesso de água salgada que mata, não a insossa. Também ressaltamos que o cuspo é feito de água. Se a "seca" representa a condição de desumanizados das personagens na obra e a cama de lastro de couro o que seria comum entre ela e sua família e as "outras pessoas" - ou seja, o que a faria também se sentir pessoa -, quando considera o alcance do cuspe como indicativo dessa inserção na condição de *pessoa* e *O resultado foi secar a garganta*, parece que a vida que tinha em si não seria o suficiente para se tornar "gente". Afinal, papagaios não dormem em camas de couro.

Outro desdobramento metonímico que corrobora a perspectiva apresentada é:

Olhou de novo os pés espalmados. Efetivamente não se acostumava a calçar sapatos, mas o remoque de Fabiano molestara-a. Pés de papagaio. Isso mesmo, sem dúvida, matuto anda assim. Para que fazer vergonha à gente? Arreliava-se com a comparação [...].

Olhou os pés novamente. Pobre do louro. Na beira do rio matara-o por necessidade, para sustento da família. Naquele momento ele estava zangado, fitava na cachorrinha as pupilas sérias e caminhava aos tombos, como os matutos em dias de festa. Para que Fabiano fora despertar-lhe aquela recordação? (Ramos, 2021, p. 85 - 86).

Nas mencionadas passagens, percebe-se a reafirmação da sinha Vitória como não pessoa, mas tal qual uma *matuta*, significante o qual representa a condição de desumanizada da personagem. Além disso, no referido desdobramento percebe-se que o louro foi morto por necessidade, e após o relato da rememoração de sua morte, o personagem é comparado aos "matutos em dias de festa", e ela, sinha Vitória, percebe-se "matuta", alguém que caminha aos tombos, com pés de papagaio. Outro ponto importante é que os papagaios têm asas e podem repetir palavras humanas, mas neste capítulo o que se destaca da ave são os pés, o que não distingue a ave de outros animais que também têm pés, ou patas, mas nem todos têm asas.

Se o significante referente a sinha Vitória é *papagaio*, o referente a Fabiano é *bicho*, os meninos, *porcos*. A família, *ratos*:

E botou os filhos para dentro de casa, que tinham barro até nas meninas dos olhos. Repreendeu-os:  
— Safadinhos! porcos! sujos como...  
Deteve-se. Ia dizer que eles estavam sujos como papagaios (Ramos, 2021, p. 87).

### 6.1.3 Os meninos, os sem nome

O menino mais novo desejava ser como Fabiano, *um bicho*, já o mais velho não sabia o que significava a palavra "inferno". Nenhum dos dois tem nome. Ambos são filhos de Fabiano, *um cabra*, e sinha Vitória, *uma matuta*, os quais se percebem menos que os *brancos*, ou que as *pessoas normais*. A metáfora *seca* desliza-se, portanto, nas metonímias *o menino mais novo* e *o menino mais velho*, pois a ausência de nome próprio para as personagens designa a situação de opressão pela qual passam, pois são despersonalizados, haja vista não terem registro ou nome de família a ser passado adiante - assim como Fabiano e sinha Vitória.

O nome *Fabiano*, relacionado a *Fábio*, faz menção à palavra "fava", planta esta que na cultura romana simbolizava "boa sorte" ou "prosperidade". Já *Vitória* significa "aquela que vence". Embora os nomes das personagens em questão representem o oposto do que elas vivem na narrativa, o fato de os meninos, filhos de *Fabiano* e de *sinha Vitória*, não terem nome revela-se um desdobramento da metáfora *seca* na falta de identificação das crianças, portanto na precarização de sua identidade. Desumanizados, sentem-se tais

quais a cachorra Baleia, a qual é apresentada nos capítulos *O menino mais novo* e *O menino mais velho* em relação de equidade aos meninos.

Em *O menino mais novo*, a personagem homônima desejava ser admirada pelo irmão mais velho e pela cachorra Baleia. No desdobramento da metáfora *seca*: “era o desejo vago de realizar qualquer ação notável que espantasse o irmão e a cachorra Baleia” (Ramos, 2021, p. 95), percebemos a importância dada à animal, a qual, no referido sintagma, é posta como de importância equivalente à de *O menino mais velho*. Outros desdobramentos corroboram a perspectiva de importância à cachorra, os quais:

[...] o menino foi acordar Baleia, que preguiçava, a barriguinha vermelha descoberta, sem vergonha. A cachorra abriu um olho, encostou a cabeça à pedra de amolar, bocejou e pegou no sono de novo. Julgou-a estúpida e egoísta, deixou-a, indignado [...] (Ramos, 2021, p. 96).

Como já posto, no referido capítulo, o menino mais novo deseja, ao imitar Fabiano, montar num bode e, como lhe falta a habilidade, cai ao chão após a recusa do animal. Após a queda, depare-se com os olhares do irmão mais velho e da cachorra Baleia:

Olhou com raiva o irmão e a cachorra. Deviam tê-lo prevenido. Não descobriu neles nenhum sinal de solidariedade: o irmão ria como um doido, Baleia, séria, desaprovava tudo aquilo. Achou-se abandonado e mesquinho, exposto a quedas, coices e marradas (Ramos, 2021, p. 103).

No desdobramento da metáfora *seca* acima, identificamos a condição de desumanizado do menino ao buscar em Baleia solidariedade, o que resultou, somado ao gesto do irmão, no sentimento de abandono. Além disso, a cachorra é posta como “séria” que “desaprovava tudo aquilo”, o que ressalta a condição de desumanização dos meninos, pois ao passo que eles não têm nome, Baleia o tem, e sua opinião é tão importante quanto a do menino mais novo e do menino mais velho; observamos que a cachorra tem subjetividade, e a sua realidade interna é apresentada na obra, tal qual a dos outros viventes da família de retirantes.

A *seca* desdobra-se também no capítulo *O menino mais velho*, no qual, assim como no episódio referente ao menino mais novo, a cachorra Baleia tem importância para além da de um animal, pois seu juízo também é requerido. Na referida passagem, o filho mais velho de Fabiano e sinha Vitória deseja entender o que significa a palavra “inferno”,

o que resulta na repreensão por parte da mãe. Ao ser “enxotado”, o menino vai em busca de acolhimento e companhia, por isso procura Baleia:

O pequeno sentou-se, acomodou nas pernas a cabeça da cachorra, pôs-se a contar-lhe baixinho uma história. Tinha um vocabulário quase tão minguado como o do papagaio que morrera no tempo da seca. Valia-se, pois, de exclamações e de gestos, e Baleia respondia com o rabo, com a língua, com movimentos fáceis de entender (Ramos, 2021, p. 112).

No desdobramento acima, percebemos que ao passo que Baleia é antropomorfizada, o menino mais velho é animalizado. No desdobramento "pôs-se a contar-lhe baixinho uma história" percebe-se a importância que o filho de Fabiano e sinha Vitória dá à cachorra, a qual, deparando-se com *o vocabulário quase tão minguado como o do papagaio que morrera no tempo da seca, respondia com o rabo, com a língua, com movimentos fáceis de entender*, o que representa a relação de horizontalidade entre o menino e a cachorra. Além disso, destaca-se o uso de "exclamações e de gestos", não de palavras, na história contada pelo garoto, o que revela a inabilidade que ele tem com as palavras - característica compartilhada com os outros integrantes da família. Ainda sobre essa passagem, percebemos que o significante *papagaio* pode representar a escassez de vocabulário do menino, pois ambos foram comparados e o papagaio detinha-se a aboiar um gado inexistente e a latir, como a cachorra Baleia. Nesse sentido, a metáfora *seca* desdobra-se nas metonímias supracitadas revelando a desumanização do filho mais velho de Fabiano e sinha Vitória.

Outro ponto importante é a comparação do menino mais novo a *urubu*, no desdobramento da *seca*: “A égua alazã e o bode misturavam-se, ele e o pai misturavam-se também. Rodeou o chiqueiro, mexendo-se como um urubu, arremedando Fabiano” (Ramos, 2021, p. 99). Ressaltamos que no referido desdobramento o menino e o pai se misturam, assim, sendo Fabiano *um bicho*, o garoto também o é. Isso também é percebido em: “Viu as nuvens que se desmanchavam no céu azul, embirrou com elas. Interessou-se pelo voo dos urubus. Debaixo dos couros, Fabiano andava banzeiro, pesado, direitinho um urubu” (Ramos, 2021, p. 102).

É importante perceber que o significante *urubu*, na narrativa, refere-se à morte, à *seca*, haja vista indicarem a chegada da seca que assola a geografia em que as personagens se encontram. Desse modo, ao Fabiano e o menino mais novo serem relacionados ao *urubu*, o são, portanto, à morte, à *seca*; as palavras lhes são estranhas, se *mudos*, logo são socialmente invisíveis, portanto *mortos para o mundo*. Se a ambos o significante *urubu*

se relaciona, ao menino mais velho e a sinha Vitória o significante *papagaio* representa o silenciamento das personagens.

O menino mais velho, no capítulo homônimo, tem por objetivo descobrir o sentido da palavra “inferno”. Sinha Vitória, no referido episódio, não consegue explicar a palavra ao garoto. O desconhecimento de um vocábulo socialmente conhecido e popularizado revela o afastamento em que ambos se encontram das “pessoas normais”. Além disso, ressaltamos que sinha Vitória é relacionada ao *papagaio*, cuja morte foi narrada ao início da obra, assim como o menino mais velho. Se a ela o significante *papagaio* representa *ridícula*, ao garoto, *balbuciar expressões*, como visto no seguinte desdobramento metonímico da metáfora *seca*:

Como não sabia falar direito, o menino balbuciava expressões complicadas, repetia as sílabas, imitava os berros dos animais, o barulho do vento, o som dos galhos que rangiam na catinga, roçando-se. Agora tinha tido a ideia de aprender uma palavra, com certeza importante porque figurava na conversa de sinha Terta. Ia decorá-la e transmiti-la ao irmão e à cachorra. Baleia permaneceria indiferente, mas o irmão se admiraria, invejoso.

— 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-lo dando-lhe um cocorote, e isto lhe parecia absurdo (Ramos, 2021, p. 115 - 116).

Assim, se o menino mais novo se relaciona a *urubu*, o mais velho, a *papagaio*; se o primeiro representa *morte*, o segundo, *silêncio*: ambos, a iniciar pela ausência de nomes próprios e o que ela representa - a falta de identidade social - dizem respeito à invisibilidade, a não existência. São, assim como os pais, *bichos*. Além disso, se os nomes *Fabiano* (*prosperidade*) e *sinha Vitória* (*vitória*), na narrativa, indicam seu contraditório (pois nenhum dos dois prosperaram ou venceram), os meninos, filhos dessa *contradição*, talvez sejam a adequação à *seca*, herdeiros dela. Os pais são tão estranhos às palavras que não nomearam os filhos, sentindo-se invisibilizados, criaram aqueles que “não existem”. Nessa análise, percebe-se a condição de desumanização dos meninos.

#### 6.1.4 Cadeia e O soldado amarelo: Fabiano e a seca

Os dois capítulos são pautados a partir do encontro de Fabiano com o soldado amarelo. Em *Cadeia*, o vaqueiro é apresentado ao militar e, depois de uma desavença, preso. Em *O soldado amarelo*, os dois se reencontram na caatinga, região de familiarização do retirante e estranha à autoridade do governo. Se no primeiro encontro Fabiano se percebe injustiçado, desumanizado, no segundo, vê a chance de se vingar de seu algoz, após digressões e ponderações sobre como proceder, o sintagma “Governo é governo” (Ramos, 2021, 209), encerra o drama interno do sertanejo no referido episódio e reforça sua posição de subalternidade diante do opressor sistema, o qual é representado em ambos os episódios pelo significante *soldado amarelo*, como visto nos desdobramentos da metáfora *seca* a serem apresentados a seguir.

Em *Cadeia*, convidado pelo soldado para jogar trinta e um, Fabiano, sentindo-se impelido a aceitar o convite, pois lhe pareceu uma ordem, acata o que sugerido pelo militar. Durante o jogo, mediante preocupação com o bem-estar da família que esperava os mantimentos que ele foi comprar, apressa-se em abandonar a partida, é interrompido pelo soldado e finda - por ser um *bruto* - xingando o representante do Governo. A ação do vaqueiro resulta em sua prisão. Entretanto, para Fabiano a causa do encarceramento, dentre outros motivos, foi a sua inabilidade em se dispor das palavras adequadamente, afinal, como diz no capítulo, percebe-se um *bruto*. O significante *bruto* é percebido como um desdobramento da metáfora *seca*, desdobramento este que revela o processo desumanizante por que Fabiano passa. Tal significante indica a desconexão entre o vaqueiro e a sociabilidade mínima demandada pela vida em sociedade, pois sendo um *bruto*, não consegue perceber-se com voz, portanto identifica-se como à mercê da decisão dos outros, os quais têm mais poder e visibilidade social que ele - um invisível. Os desdobramentos a seguir ilustram a análise realizada:

O vocabulário dele era pequeno, mas em horas de comunicabilidade enriquecia-se com algumas expressões de seu Tomás da bolandeira.

[...]

Nesse ponto um soldado amarelo aproximou-se e bateu familiarmente no ombro de Fabiano:

— Como é, camarada? Vamos jogar um trinta e um lá dentro?

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

— Isto é. Vamos e não vamos. Quer dizer. Enfim, contanto, etc. É conforme (Ramos, 2021, p. 60 - 61).

Percebemos que a metonímia *O vocabulário dele era pequeno, mas em horas de comunicabilidade enriquecia-se com algumas expressões de seu Tomás da bolandeira* contrasta com a resposta do vaqueiro ao convite do soldado: - *Isto é. Vamos e não vamos. Quer dizer. Enfim, contanto, etc. É conforme.* O estranhamento às palavras escolhidas - com base em seu Tomás da bolandeira - é revelador da condição de desumanizado de Fabiano, pois não se viu com conhecimento para negar ou aceitar o convite do soldado adequadamente, aceitando-o sem saber como deveria aceitá-lo. A incoerência na articulação dos vocábulos do vaqueiro são indicativos da distância que há entre a sociedade, a qual exige habilidades comunicativas dentre as quais a verbal, e ele. A metáfora *seca* desdobra-se, portanto, nas metonímias supracitadas.

A mencionada condição de Fabiano é percebida também no trecho: “Levantou-se e caminhou atrás do amarelo, que era autoridade e mandava. Fabiano sempre havia obedecido. Tinha muque e substância, mas pensava pouco, desejava pouco e obedecia” (Ramos, 2021, p. 61).

Os desdobramentos da metáfora *seca* podem ser vistos em *Fabiano sempre havia obedecido* e em: *Tinha muque e substância, mas pensava pouco, desejava pouco e obedecia.* Os mencionados sintagmas revelam a subserviência do vaqueiro como traço de sua personalidade, o significante *sempre* imprime sobre a condição apresentada - de obediente - o caráter de permanência e repetibilidade, o que indica a ausência de poder social de Fabiano, portanto de voz; sua inabilidade com as palavras pode ser percebida como uma consequência do lugar subalterno em que se percebe, afinal, embora tivesse *muque e substância, pensava pouco, desejava pouco e obedecia*, “Era bruto, sim senhor, nunca havia aprendido, não sabia explicar-se. [...] Vivía tão agarrado aos bichos... Nunca vira uma escola. Por isso não conseguia defender-se, botar as coisas nos seus lugares” (Ramos, 2021, p. 73).

Desse modo, o significante *soldado amarelo* pode ser entendido como representante da *opressão* do sistema social injusto, para o qual os desprovidos da habilidade em comunicar-se são merecedores de injusto julgamento e violência. Sobre esse ponto, Fabiano reconhece que teria diferente vida se houvesse sido apresentado à escola, como visto no seguinte sintagma: *Vivia tão agarrado aos bichos... Nunca vira uma escola.* Por isso, também, percebia-se fadado a ser *bruto*: “Ele, Fabiano, era aquilo mesmo, um bruto” (Ramos, 2021, p. 73). Na supracitada passagem, percebe-se o desdobramento metafórico *Ele, Fabiano, era aquilo mesmo, um bruto*, no qual há o

reforço da condição de Fabiano: sendo *um bruto*, não se percebia com possibilidade de dialogar com o soldado amarelo, deveria obedecer. Neste capítulo, o personagem seu Tomás da bolandeira é lembrado pelo vaqueiro como alguém capaz de dialogar adequadamente, de modo a conseguir o que deseja sem utilizar da força bruta, diferentemente do vaqueiro, como visto em

Havia muitas coisas. Ele não podia explicá-las, mas havia. Fossem perguntar a seu Tomás da bolandeira, que lia livros e sabia onde tinha as vendas. Seu Tomás da bolandeira contaria aquela história. Ele, Fabiano, um bruto, não contava nada (Ramos, 2021, p. 69).

O significante *bruto*, repetidamente relacionado à personagem em questão, pode ser entendido como o indicativo do afastamento entre Fabiano e a palavra e sua proximidade com as atividades braçais, consideradas menos importantes na estrutura social apresentada na narrativa. Tal análise encontra no seguinte desdobramento da *seca* respaldo: “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? Que culpa tinha?” (Ramos, 2021, p. 72). Outra passagem, ainda no capítulo *Cadeia*, que reforça a apresentada condição desumanizante e de afastamento da palavra de Fabiano é: “Na beira do rio haviam comido o papagaio, que não sabia falar. Necessidade. Fabiano também não sabia falar. Às vezes largava nomes arrevesados, por embromação” (Ramos, 2021, p. 73).

O referido papagaio é o mesmo que fora comparado a sinha Vitória por seu esposo. Na obra, o significante *papagaio* é relacionado à ausência de palavra, tendo sido referência comparativa a sinha Vitória, o menino mais velho e, no episódio em questão, a Fabiano. Assim, no desdobramento metonímico da metáfora *seca*: *Fabiano também não sabia falar*, encontra-se a comparação entre a ave e o retirante, comparação esta adornada pelo sintagma *Às vezes largava nomes arrevesados, por embromação*, o que reforça a inabilidade de Fabiano em articular as palavras, portanto em ter voz social. O que lhe resta, assim, é obedecer. Nesse contexto, a personagem o soldado amarelo pode ser entendida como agente da opressão que se impõe aos desfavorecidos socialmente, os *brutos*, os quais encontram em Fabiano representação.

Se em *Cadeia* é o sertanejo que sofre a opressão do soldado, em *O soldado amarelo* o retirante se vê na possibilidade de revidar o abuso que sofreu por conta do militar, pois as personagens se reencontram na caatinga, ambiente a que Fabiano se sente

pertencente, diferentemente do soldado. Ainda em *Cadeia*, a visão do vaqueiro sobre o soldado é apresentada:

[...] criatura desgraçada que ele, Fabiano, desmancharia com um tabefe. Não tinha desmanchado por causa dos homens que mandavam. Cuspiu, com desprezo:  
— Safado, mofino, escarro de gente (Ramos, 2021, p. 66 - 67).

Entretanto, a figura do soldado lhe inspirava medo pois, para o vaqueiro, o governo, representado pelo soldado amarelo, deveria ser obedecido.

Tinha medo e repetia que estava em perigo, mas isto lhe pareceu tão absurdo que se pôs a rir. Medo daquilo? Nunca vira uma pessoa tremer assim. Cachorro. Ele não era dunga na cidade? não pisava os pés dos matutos, na feira? não botava gente na cadeia? Sem-vergonha, mofino (Ramos, 2021, p. 201 - 202).

Notamos também que o significante *mofino* é atribuído ao soldado em ambos os capítulos, o que indica a inferioridade física da personagem em relação a Fabiano. Outros significantes reforçam tal perspectiva, a saber: *cachorro*, *(Medo) daquilo?*, *desmancharia num tabefe*, *escarro de gente*. Posto isso, o desprezo do vaqueiro para com a autoridade do governo, além de evidente, ganha relevo tendo em vista a posição de inferioridade em que o sertanejo se percebe. Entretanto, embora se perceba fisicamente superior, ao final do reencontro entre ambos, Fabiano “Tirou o chapéu de couro, curvou-se e ensinou o caminho ao soldado amarelo” (Ramos, 2021, p. 209), a partir disso percebemos que a opressão sofrida pelo sertanejo se mostra na subserviência à autoridade; ainda que “superior”, inferioriza-se. Assim, identificamos que a metáfora *seca* tem na citação supracitada um de seus desdobramentos, pois nela a condição desumanizante de Fabiano é evidenciada.

Ainda no capítulo *O soldado amarelo*, dentre as reflexões de Fabiano acerca de como proceder para com o soldado, é necessário destacar que a indignação do esposo de sinha Vitória tem por base a injustiça por que passou e que, embora não conseguisse se defender por meio das palavras, entendeu que o ocorrido foi fruto do abuso de autoridade do soldado; o vaqueiro entendia o governo como o que não deve ser enfrentado, e que *até sentiria orgulho ao recordar-se da aventura* (ter sido preso pelo governo), mas identifica discrepância entre a instituição social (*governo*) e o proceder de seu representante (o soldado amarelo), como visto no trecho a seguir:

Deu um passo para a catingueira. Se ele gritasse agora “Desafasta”, que faria o polícia? Não se afastaria, ficaria colado ao pé de pau. Uma lazeira, a gente podia xingar a mãe dele. Mas então... Fabiano estirava o beijo e rosnava. Aquela coisa arriada e achacada metia as pessoas na cadeia, dava-lhes surra. Não entendia. Se fosse uma criatura de saúde e muque, estava certo. Enfim apanhar do governo não é desfeita, e Fabiano até sentiria orgulho ao recordar-se da aventura. Mas aquilo... Soltou uns grunhidos. Por que motivo o governo aproveitava gente assim? Só se ele tinha receio de empregar tipos direitos. Aquela cambada só servia para morder as pessoas inofensivas. Ele, Fabiano, seria tão ruim se andasse fardado? Iria pisar os pés dos trabalhadores e dar pancada neles? Não iria (Ramos, 2021, p. 205)

Além do que apontado, percebemos também que mesmo ciente da injustiça a que foi acometido, o vaqueiro se percebe menor que o sistema, que o soldado amarelo, pois ainda que na caatinga estivesse com condições e contexto para revidar a violência que sofrera, age por medo e reforça sua posição de subalterno diante do opressor sistema social no qual está inserido. Na citação acima, o poder que esse injusto sistema imprime sobre Fabiano pode ser visto no sintagma *apanhar do governo não é desfeita*, haja vista ele, Fabiano, ter se percebido sempre desfavorecido, pois é *um cabra, um bruto, um bicho*, que *Nunca vira uma escola* e foi preso por não saber se expressar como seu Tomás da Bolandeira, homem instruído que lia livros.

A personagem o soldado amarelo é retomada em *O mundo coberto de penas*, capítulo que carrega o título primeiro pensado por Graciliano para sua obra. Neste episódio, a seca se mostra novamente e os retirantes precisam peregrinar para outro destino. Face a seu grande medo, o vaqueiro rememora acontecimentos ruins de sua estadia na fazenda, e sua injusta prisão e o soldado amarelo são evocados com frequência nas memórias de Fabiano.

### 6.1.5 Festa e Contas: o silêncio face o outro

Fabiano e sinha Vitória, em *Festa*, decidem ir à festa de Natal da cidade com os meninos e Baleia. Ao chegarem lá, deparam-se com a indiferença das outras pessoas. Fabiano, em particular, rememora o incidente com o soldado amarelo, sinha Vitória percebe-se repetindo o comportamento das outras “matutas”, os meninos surpreendem-se com a quantidade de nomes dados ao que compõe a cidade. Baleia acha aquele cenário incômodo. Não se comunicam com os outros, a certa altura do episódio Fabiano grita, bêbado, com a intenção de xingar fantasmas do passado, e não recebe atenção. Sinha Vitória senta e observa as pessoas ali, já os meninos preocupam-se com Baleia e se sentem

estranhos naquele lugar. Ressaltamos que o sentimento de estranheza é compartilhado por todos os integrantes da família, pois não se percebem pertencentes àquele lugar.

No mencionado capítulo, Fabiano acredita que todos irão enganá-lo, e esse traço apresenta relação direta com o capítulo *Contas*, para o qual o patrão do vaqueiro - mais uma vez - não paga o que deve ao funcionário. Embora sinha Vitória tenha realizado as somas do que o esposo deveria receber, a diferença entre o cálculo da esposa e do patrão tem por vetor o significante *juros*, o qual não diz respeito à realidade cultural de Fabiano. Assim, em ambos os capítulos a metáfora *seca* se desdobra em metonímias que evidenciam a condição de desumanização dos integrantes da família de Fabiano e sinha Vitória, desdobramentos esses apresentados a seguir.

Em *Festa*, o capítulo se inicia com um desdobramento da metáfora *seca* no qual se percebe o deslocamento da condição de humanos para a de animais em *pezunhavam nos seixos como bois doentes dos cascos*, presente no seguinte trecho:

Tinham fechado a casa, atravessado o pátio, descido a ladeira, e pezunhavam nos seixos como bois doentes dos cascos. Fabiano, apertado na roupa de brim branco feita por sinha Terta, com chapéu de baeta, colarinho, gravata, botinas de vaqueta e elástico, procurava erguer o espinhaço, o que ordinariamente não fazia. Sinha Vitória, enfronhada no vestido vermelho de ramagens, equilibrava-se mal nos sapatos de salto enorme. Teimava em calçar-se como as moças da rua — e dava topadas no caminho. Os meninos estreavam calça e paletó. Em casa sempre usavam camisinhas de riscado ou andavam nus (Ramos, 2021, p. 139).

Nessa construção percebemos, além do desdobramento já mencionado, outros desdobramentos da *seca* indicativos da condição de desumanizados dos integrantes da família de retirantes, os quais: *Fabiano, apertado na roupa de brim branco feita por sinha Terta, com chapéu de beata, colarinho, gravata, botinas de vaqueta e elástico, procurava erguer o espinhaço, o que ordinariamente não fazia*. O fato de Fabiano *ordinariamente* não erguer o espinhaço revela que o homem andava curvado ao chão, em vez de ereto, e a natureza anatômica humana nos faz erguer a coluna, ao passo que a de alguns animais os põe inclinados, ou em quatro patas.

Outro desdobramento da metáfora *seca* encontrado é:

Fabiano tentava não perceber essas desvantagens. Marchava direito, a barriga para fora, as costas aprumadas, olhando a serra distante. De ordinário olhava o chão, evitando as pedras, os tocos, os buracos e as cobras. A posição forçada cansou-o. E ao pisar a areia do rio, notou que assim não poderia vencer as três léguas que o separavam da cidade. Descalçou-se, meteu as meias no bolso, tirou o paletó, a gravata e o colarinho, roncou aliviado (Ramos, 2021, p. 140).

No desdobramento acima, percebemos a inadequação que Fabiano sentia ao se trajarem como as *peessoas normais*, o cansaço em andar ereto como elas, e o alívio em quando *Descalçou-se, meteu as meias no bolso, tirou o paletó, a gravata e o colarinho, roncou aliviado*, o que revela o lugar familiar do vaqueiro, o qual não se relaciona ao dos *brancos*, pessoas que viviam na cidade, pelo contrário: é distante dele, talvez oposto, pois próximo ao dos animais, afinal ele reconhecia-se como *um bruto, um bicho*. Em “As mãos sujas, suadas, deixaram no colarinho manchas escuras” (Ramos, 2021, p. 143), Fabiano é aquele que suja a roupa, não se adequa a ela, já que suas mãos são *sujas, suadas*, portanto inadequadas para vestimentas distintas das que habitualmente trajava.

Esse distanciamento é compartilhado por sinha Vitória, a qual também se desfaz da vestimenta como Fabiano, procurando liberdade, “[...] decidiu imitá-lo: arrancou os sapatos e as meias, que amarrou no lenço” (Ramos, 2021, p. 140). Essa ação de despir-se parece ser a materialização da inconformidade que há entre os dois e as pessoas que se vestem assim, consideradas *normais*, que *têm uma cama como a do seu Tomás da bolandeira*, que sabem explicar o que pensam, que não são *brutos*, e que não parecem *papagaios* quando andam no salto. Outro desdobramento da metáfora *seca* encontrado é *Sinha Vitória, enfronhada no vestido vermelho de ramagens, equilibrava-se mal nos sapatos de salto enorme. Teimava em calçar-se como as moças da rua — e dava topadas no caminho*. Identificamos no sintagma *equilibrava-se mal nos sapatos de salto enorme* a marca de desumanização da personagem, pois *teimava em calçar-se como as moças da rua*, mas não sabia como, era distante delas e tentar assemelhar-se a elas tinha o teor de *teimosia*, não naturalidade, portanto; ao passo que as *moças da rua* sabiam andar com os *saltos enormes*, sinha Vitória *dava topadas no caminho*. Outro trecho no qual encontram-se desdobramentos da *seca* é

Sinha Vitória caminhava aos tombos, por causa dos saltos dos sapatos, e conservava o guarda-chuva suspenso, com o castão para baixo e a biqueira para cima, enrolada no lenço. Impossível dizer por que sinha Vitória levava o guarda-chuva com a biqueira para cima e o castão para baixo. Ela própria não saberia explicar-se, mas sempre vira as outras matutas procederem assim e adotava o costume (Ramos, 2021, p. 143).

Nele, destacamos o desdobramento *Impossível dizer por que sinha Vitória levava o guarda-chuva com a biqueira para cima e o castão para baixo. Ela própria não saberia explicar-se, mas sempre vira as outras matutas procederem assim e adotava o costume,*

no qual se identifica a falta de conhecimento da personagem sobre algo considerado corriqueiro na vida em sociedade, falta esta indicativa do afastamento de sinha Vitória da vida social, portanto marca de desumanização.

Os filhos do casal “[...] puseram as chinelinhas debaixo do braço e sentiram-se à vontade” (Ramos, 2021, p. 140) conforme o que viram os pais fazendo, assim a *seca* é compartilhada entre os integrantes da família, haja vista os meninos também não se sentirem adequadamente trajados com a calça e o paletó que *estrevavam*, afinal *Em casa sempre usavam camisinhas de riscado ou andavam nus*: nos desdobramentos mencionados, assim como com sinha Vitória e Fabiano, percebemos desdobramentos metonímicos da metáfora *seca*, nos quais identificamos a condição de desumanizados das personagens em questão. Se em *Festa* a família de retirantes se encontra desumanizada pela inconformidade entre suas vestimentas habituais e as das pessoas da cidade, em *Contas* Fabiano é lesado pelo patrão e não sabe explicar como, apenas percebe que deveria receber mais do que o patrão paga.

Enquanto estava na cidade com a família durante o Natal, Fabiano “se desviava daqueles viventes. [...] Estava convencido de que todos os habitantes da cidade eram ruins” (Ramos, 2021, p. 148). Sua desconfiança para com essas pessoas é fundamentada na ideia de que sempre será lesado, roubado, como quando, em lembrança, recorda-se de quando matou seu porco para vender na feira, e foi barrado por alguma autoridade do governo que lhe exigiu impostos para efetuar a venda. Como Fabiano não sabia o que era, atrapalhou-se e foi repreendido pelo cobrador da prefeitura:

Recordou-se do que lhe sucedera anos atrás, antes da seca, longe. Num dia de apuro recorrera ao porco magro que não queria engordar no chiqueiro e estava reservado às despesas do Natal: matara-o antes de tempo e fora vendê-lo na cidade. Mas o cobrador da prefeitura chegara com o recibo e atrapalhara-o. Fabiano fingira-se desentendido: não compreendia nada, era bruto. Como o outro lhe explicasse que, para vender o porco, devia pagar imposto, tentara convencê-lo de que ali não havia porco, havia quartos de porco, pedaços de carne. O agente se aborrecera, insultara-o, e Fabiano se encolhera. Bem, bem. Deus o livrasse de história com o governo. Julgava que podia dispor dos seus troços. Não entendia de imposto (Ramos, 2021, p. 189)

No trecho acima, os sintagmas *era bruto* e *Fabiano se encolhera* configuram desdobramentos da metáfora *seca*, haja vista revelarem a condição de afastamento de Fabiano para com as *pessoas*, pois o significante *bruto*, tão mencionado ao longo da obra para se referir a Fabiano, indica que ele não é *pessoa*, mas um *bruto*, que não entende de impostos, assim, no trecho acima, identificamos que o significante *imposto* pode

representar o que distancia Fabiano da permanência na cidade, pois seu desconhecimento do que a palavra significa o impede de vender seu porco. Nesse sentido, também percebemos que o desdobramento *se encolhera* representa o tamanho de Fabiano para com as autoridades, para as quais *impostos* não é palavra estranha, mas familiar.

Desse modo o vaqueiro, também nesse capítulo, tem na sua inabilidade comunicativa o que o caracteriza distante e díspar da dinâmica social considerada concernente às *pessoas*, aos *homens ricos*:

Nascera com esse destino, ninguém tinha culpa de ele haver nascido com um destino ruim. Que fazer? Podia mudar a sorte? Se lhe dissessem que era possível melhorar de situação, espantar-se-ia. Tinha vindo ao mundo para amansar brabo, curar feridas com rezas, consertar cercas de inverno a verão. Era sina. O pai vivera assim, o avô também. E para trás não existia família. Cortar mandacaru, ensebar látégos — aquilo estava no sangue. Conformava-se, não pretendia mais nada. Se lhe dessem o que era dele, estava certo. Não davam. Era um desgraçado, era como um cachorro, só recebia ossos. Por que seria que os homens ricos ainda lhe tomavam uma parte dos ossos? Fazia até nojo pessoas importantes se ocuparem com semelhantes porcarias (Ramos. 2021, p. 192).

No excerto em destaque o desdobramento da *seca: aquilo estava no sangue* revela a condição de Fabiano como inerente a seu corpo, parte de sua identidade, haja vista ele ter *vindo ao mundo para amansar brabo, curar feridas com rezas, consertar cercas de inverno a verão. Era sina. O pai vivera assim, o avô também*. Entretanto, mesmo como um desafortunado, o vaqueiro percebe que está sendo lesado e identifica nos *homens ricos* a incoerência para com suas posições. Outro ponto importante ainda sobre o apresentado texto é o significante *cachorro*, o qual é relacionado à condição de *desgraçado*, em *Era um desgraçado, era como um cachorro, só recebia ossos*, pois no episódio *Festa*, a certa altura da narrativa, o esposo de sinha Vitória xinga as pessoas presentes e, sem achar palavra que expresse o que sente, encontra em *cachorro* o que procurava:

Depois de muitos berros, supôs que havia ali perto homens escondidos, com medo dele. Insultou-os:

— Cambada de...

Parou agoniado, suando frio, a boca cheia de água, sem atinar com a palavra. Cambada de quê? Tinha o nome debaixo da língua. E a língua engrossava, perra, Fabiano cuspiu, fixava na mulher e nos filhos uns olhos vidrados. Recuou alguns passos, entrou a engulhar. Em seguida aproximou-se novamente das luzes, capengando, foi sentar-se na calçada de uma loja. Estava desanimado, bambo; o entusiasmo arrefecera. Cambada de quê? Repetia a pergunta sem saber o que procurava. Olhou de perto a cara da mulher, não conseguiu distinguir-lhe os traços. Sinha Vitória perceberia a atrapalhão dele? Havia ali outros matutos conversando, e Fabiano enjoou-os. Se não estivesse tão ansioso, arrotando, suando, brigaria com eles. A interrogação que

lhe aperreava o espírito confuso juntou-se à ideia de que aquelas pessoas não tinham o direito de sentar-se na calçada. Queria que o deixassem com a mulher, os filhos e a cachorrinha. Cambada de quê? Soltou um grito áspero, bateu palmas:

— Cambada de cachorros.

Descoberta a expressão teimosa, alegrou-se. Cambada de cachorros. Evidentemente os matutos como ele não passavam de cachorros (Ramos, 2021, p. 151 - 152).

Destacamos que o significante *cachorro*, em ambos os episódios, apresenta sentido pejorativo: em *Festa* Fabiano direciona-o aos *homens escondidos* e também a si, em *Contas*, ele *era como um cachorro*. Para tal, o vaqueiro é reduzido em sua condição de *pessoa*, pois comparado mais uma vez a um animal. Outro ponto importante é a palavra ter sido razão de sua alegria, como visto em *Descoberta a expressão teimosa, alegrou-se*.

Sinha Vitória, por sua vez, é apresentada como quem tem *miolo* diferentemente do marido, o qual é posto como *um bruto*:

Não se conformou: devia haver engano. Ele era bruto, sim senhor, via-se perfeitamente que era bruto, mas a mulher tinha miolo. Com certeza havia um erro no papel do branco. Não se descobriu o erro, e Fabiano perdeu os estribos. Passar a vida inteira assim no toco, entregando o que era dele de mão beijada! Estava direito aquilo? Trabalhar como negro e nunca arranjar carta de alforria! (Ramos, 2021, p. 187).

Apesar do *miolo* da esposa à sua disposição, pela limitação da linguagem, Fabiano entende que está sendo lesado, mas não consegue explicar-se, posicionar-se, defender-se. Continua, assim como em *Mudança*, um *miserável*.

#### 6.1.6 Inverno e O mundo coberto de penas: a vida e a morte

Em *Inverno* e em *O mundo coberto de penas*, a seca é posta em situações opostas: se em *Inverno*, ela está distante, pois há presença abundante de chuva, em *O mundo coberto de penas*, ela prenuncia seu retorno a partir das arribações e morte do gado.

Forte chuva acometera a fazenda. Com a água, veio também a preocupação de enchente por parte de sinha Vitória, mas Fabiano, talvez sem entender da situação, ficou feliz de modo a narrar histórias:

Dentro em pouco o despotismo de água ia acabar, mas Fabiano não pensava no futuro. Por enquanto a inundação crescia, matava bichos, ocupava grotas e várzeas. Tudo muito bem. E Fabiano esfregava as mãos. Não havia o perigo da seca imediata, que aterrorizara a família durante meses (Ramos, 2021, p. 126).

Fabiano contava façanhas. Comeara moderadamente, mas excitara-se pouco a pouco e agora via os acontecimentos com exagero e otimismo, estava convencido de que praticara feitos notáveis (Ramos, 2021, p. 129).

Se a metáfora *seca*, ao longo da obra, desdobrou-se em metonímias que evidenciam *morte*, o significante * gua* pode ser entendido como o que evidencia *vida*, a qual, no referido episódio, parece ter na *palavra* sua materialização, como visto na passagem “Fabiano tornou a esfregar as mãos e iniciou uma história bastante confusa” (Ramos, 2021, p. 124), pois ao longo da narrativa, a personagem se caracteriza por não se perceber hábil com as palavras, identifica-se como *um bicho, um bruto, um cabra*, alguém que tem dificuldades em se comunicar, de modo que até sua prisão teve esse seu traço como elemento contributivo. Tal característica de Fabiano, em nossa análise, é marcada por desdobramentos metonímicos da metáfora *seca*, dos quais destacamos a ausência de humanidade do vaqueiro a partir de seu afastamento do lugar de *homem* e aproximação do lugar de *bicho/bruto/cabra*. Para tal análise, o significante *homem* relaciona-se à *linguagem*, ao passo que *bicho/bruto/cabra*, ao silêncio.

Assim, no referido episódio, ao iniciar uma história, Fabiano desloca-se do lugar comum em que se percebeu na narrativa, pois põe-se a falar para além do que concerne às demandas imediatas de sua vida, diferentemente do que apresentado em outros episódios da trama; percebemos que na obra o vaqueiro falava por necessidade, não pode vontade, posto que não tinha familiaridade com as palavras, assim como os animais, que só comem por necessidade, não por exagero ou capricho, para além disso, defendemos que ele não se julgava adequado a elas, haja vista as várias referências positivas que fez a seu Tomás da bolandeira, destacando sua habilidade com as palavras ao passo que depreciava a si mesmo, enfatizando sua inabilidade comunicativa com as pessoas - pois com os bichos sabia se fazer entender. Tal perspectiva   respaldada em desdobramentos da metáfora *seca* encontrados no capítulo *O soldado amarelo*, a saber: *Tinha muque e substância, mas pensava pouco, desejava pouco e obedecia e Era bruto, sim senhor, nunca havia aprendido, não sabia explicar-se*. Os mencionados desdobramentos evidenciam o afastamento de Fabiano da “educação formal”, o que implica na inserção dele na sociedade a partir, também, das palavras, portanto, já que *pensava pouco*, pouco tinha o que dizer, e como *nunca havia aprendido*, o que tinha para dizer, não sabia como

fazê-lo. A *seca* revela-se tanto no silêncio quanto nos sons guturais do vaqueiro, ao passo que a *água* indica a *vida* que nele há,

Como já posto, o vaqueiro não é familiar às palavras, na verdade percebe-se estranho a elas. Assim, a história que começa a narrar no referido capítulo revela-se a materialização de sua insuficiência comunicativa, insuficiência esta compartilhada com sinha Vitória, como visto na descrição do “diálogo” entre os dois em *Inverno*:

Não era propriamente conversa: eram frases soltas, espaçadas, com repetições e incongruências. Às vezes uma interjeição gutural dava energia ao discurso ambíguo. Na verdade nenhum deles prestava atenção às palavras do outro: iam exibindo as imagens que lhes vinham ao espírito, e as imagens sucediam-se, deformavam-se, não havia meio de dominá-las. Como os recursos de expressão eram minguados, tentavam remediar a deficiência falando alto. Fabiano tornou a esfregar as mãos e iniciou uma história bastante confusa, mas como só estavam iluminadas as alpercatas dele, o gesto passou despercebido (Ramos, 2021, p. 124).

Se a *água*, em *Inverno*, é abundante, em *O mundo coberto de penas*, há destaque para o prenúncio de sua escassez. Neste capítulo, o significativo *arribações* pode ser entendidos como referência a tal prenúncio, como percebido em

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. O sol chupava os poços, e aquelas excomungadas levavam o resto da água, queriam matar o gado (Ramos, 2021, p. 213).

Sinha Vitória percebe que as aves se relacionam à morte do gado, à seca da água, à *seca*. Fabiano a princípio não se apercebe da análise da esposa, entendendo-a melhor posteriormente. A perspicácia de sua esposa recebe destaque no capítulo em questão, ao passo que ele permanece sendo *um bruto*, o que também pode ser visto em *Inverno*, na seguinte passagem, na qual Fabiano, ao narrar uma história, se irrita com o menino mais velho que, para ver melhor o rosto do pai, busca lenha. O gesto da criança é bem aceito pela mãe, mas reprovado pelo vaqueiro:

Levantou-se, foi a um canto da cozinha, trouxe de lá uma braçada de lenha. Sinha Vitória aprovou este ato com um rugido, mas Fabiano condenou a interrupção, achou que o procedimento do filho revelava falta de respeito e estirou o braço para castigá-lo. O pequeno escapuliu-se, foi enrolar-se na saia da mãe, que se pôs francamente do lado dele.  
— Hum! hum! Que brabeza!  
Aquele homem era assim mesmo, tinha o coração perto da goela.  
— Estourado (Ramos, 2021, p. 125).

Fabiano, *estourado*, aquele que *tinha o coração perto da goela*, repreende o menino mais velho por algo que fora aprovado por sinha Vitória, assim como quando bateu na criança, em *Mudança*, e o ato foi reprovado por sua esposa. Parece que a mãe dos meninos ocupa o lugar daquela que vê o que foge ao esposo, portanto é *viva*, já que raciocina para além do que imediato, embora compartilhe com Fabiano da inabilidade comunicativa. Paralelamente a isso, o vaqueiro parece que está *morto, seco*, pois parece limitado diante das situações, reagindo mais que agindo, obedecendo. Nesse sentido, identificamos que a metáfora *seca* se desdobra em *Aquele homem era assim mesmo, tinha o coração perto da goela*, haja vista o mencionado desdobramento indicar, pelo contexto em que está inserido, o afastamento de Fabiano da condição de *pessoa*, de modo que *tinha o coração perto da goela* assemelha-se semanticamente a *bruto/cabra/estourado*. Assim, no presente capítulo Fabiano relaciona-se à *seca*, ao passo que sinha Vitória, à *água*, portanto à vida.

## 7. BALEIA: UMA ANTÍTESE NA OBRA

“Escrevi um conto sobre a morte duma cachorra”  
(Ramos, 1937)

Na narrativa apresentada, o enredo se passa em uma região acometida pela seca, para a qual, nesse contexto, os urubus (arautos da morte) são relacionados à morte, assim como as arribações. Se os primeiros mostram que a seca se faz presente, os segundos são seu prenúncio, assim percebemos que o significante *urubu*, na narrativa, é um desdobramento da metáfora *seca*, do mesmo modo que *arribações*. Outros significantes, ao longo da obra podem ser entendidos como desdobramentos metonímicos da referida metáfora, dentre os quais destacamos *bicho, papagaio, macaco, cachorro, ratos, boi, urubu* pois fazem, todos, referência aos membros da família de retirantes composta por Fabiano, sinha Vitória, o menino mais novo e o menino mais velho. Se eles, humanos, são animalizados, identificamos que a cachorra Baleia é antropomorfizada, haja vista, em diversas passagens da trama, ter apresentado comportamento cabível a uma *pessoa*, ao passo que os humanos da família se comportaram como animais. Além disso, não identificamos passagem em que Baleia tenha sido diminuída em importância, pelo contrário, seu comportamento antropomorfizado lhe traz destaque. Para exemplificar a perspectiva apresentada, destacamos um trecho do primeiro capítulo da trama: em

*Mudança*, após a família ter parado da caminhada para descansarem, Baleia vai em busca de comida, ao retornar com a caça no focinho, sinha Vitória aproveita do ensejo para dar um beijo na cachorra e se aproveitar para lambe presente no focinho do animal:

Iam-se amodorrando e foram despertados por Baleia, que trazia nos dentes um preá. Levantaram-se todos gritando. O menino mais velho esfregou as pálpebras, afastando pedaços de sonho. Sinha Vitória beijava o focinho de Baleia, e como o focinho estava ensanguentado, lambia o sangue e tirava proveito do beijo (Ramos, 2021, p. 35).

No trecho acima, o desdobramento *Sinha Vitória beijava o focinho de Baleia, e como o focinho estava ensanguentado, lambia o sangue e tirava proveito do beijo* mostra a desumanização de sinha Vitória, haja vista ter se aproveitado do sangue presente no focinho de Baleia. Entretanto, defendemos que para além do desdobramento apresentado, o comportamento da cachorra potencializa a desumanização dos humanos da família. No capítulo em questão, percebemos que, enquanto os integrantes do grupo descansavam da caminhada e sentiam fome, Baleia conseguiu comida, havendo com sucesso caçado um preá. Assim, ao passo que sinha Vitória e Fabiano, “Miudinhos, perdidos no deserto queimado, os fugitivos agarraram-se, somaram as suas desgraças e os seus pavores (Ramos, p...)”, a cachorra traz a *esperança*, pois percebemos que esse é o sentido do significante *preá*, no referido episódio.

Outro ponto importante é o fato de Baleia ter conseguido algo quando o vaqueiro nada conseguira. Fabiano entra na fazenda e se depara com o abandono: “Estavam no pátio de uma fazenda sem vida. O curral deserto, o chiqueiro das cabras arruinado e também deserto, a casa do vaqueiro fechada, tudo anunciava abandono. Certamente o gado se finara e os moradores tinham fugido” (Ramos, 2021, p. 32 - 33). A partir disso, percebemos que Baleia apresenta alimento à família e possibilita *vida* ao grupo, portanto, além do preá, é porque seu focinho está com sangue que sinha Vitória tem acesso à *vida*. Nesse sentido, consideramos que o significante *sangue*, no apresentado contexto, não indica *morte*, mas *vida*, pois relacionado à *água* e à personagem Baleia.

Além disso, percebemos no referido episódio que Baleia é posta como aquela que está à frente do grupo, como visto em “Ausente do companheiro, a cachorra Baleia tomou a frente do grupo. Arqueada, as costelas à mostra, corria ofegando, a língua fora da boca. E de quando em quando se detinha, esperando as pessoas, que se retardavam (Ramos, p...)”. Consideramos, com isso, que a personagem não apenas está à frente do grupo fisicamente, mas em percepção, haja vista a iniciar por seu nome não pertencer à família

de retirantes: como já trazido neste trabalho, o nome *Fabiano* significa *boa sorte*, *Vitória*, *vitoriosa*, e em ambas as personagens os significados de seus nomes não encontram respaldo na narrativa, mas seu oposto, pois Fabiano não têm boa sorte e nem sinha Vitória consegue o que quer: uma cama de lastro de couro, igual à do seu Tomás. *Baleia*, por outro lado, embora com características físicas que indicam magreza - e em certa medida dialogue com o caráter contrastivo dos nomes de seus donos - é aquela que traz à família *vida* (alimento, companhia, ajuda no trabalho).

Diferentemente dos meninos, a cachorra tem nome. Assim, se *o menino mais novo* e *o menino mais velho* indicam o silêncio da identidade, *Baleia*, em comparação aos significantes apresentados, indica voz de identidade, ou seja: embora a personagem *Baleia* não fale, sua presença é percebida e importante, tal qual à dos meninos, que não têm nome. Desse modo, concluímos que a cachorra *Baleia*, na obra, tem mesma importância que os garotos, o que pode ser visto no seguinte trecho, presente no capítulo *Baleia*: “Ela era como uma pessoa da família: brincavam juntos os três, para bem dizer não se diferenciavam, rebolavam na areia do rio e no estrume fofo que ia subindo, ameaçava cobrir o chiqueiro das cabras” (Ramos, 2021, p. 163).

O desdobramento da metáfora *seca*: *Ela era como uma pessoa da família [...] para bem dizer, não se diferenciavam* indica a paridade existente entre a cachorra e os meninos, a qual é apresentada em outros episódios da trama. Em *O menino mais novo*, a personagem homônima, na tentativa de imitar o pai - por quem nutre admiração -, tenta montar um bode. Para além da proximidade com as habilidades de vaqueiro de seu progenitor, o menino mais novo quer também ter a admiração de seu irmão e de *Baleia*. Nos trechos a seguir, percebemos a importância dada à cachorra:

Agora as cabras se empurravam metendo os focinhos na água, os cornos entrechocavam-se, *Baleia*, atarefada, latia correndo (Ramos, 2021, p. 100).

Pôs-se a berrar, imitando as cabras, chamando o irmão e a cachorra. Não obtendo resultado, indignou-se. Ia mostrar aos dois uma proeza, voltariam para casa espantados (Ramos, 2021, p. 101).

Os desdobramentos *Baleia, atarefada, latia correndo* e *Pôs-se a berrar, imitando as cabras, chamando o irmão e a cachorra* indicam, além do valor de *Baleia* para o menino mais novo, os pensamentos e a postura dela para com as situações apresentadas: em *Baleia, atarefada, latia correndo* temos a cachorra cumprindo seu dever diante da dinâmica familiar, e isso a põe como contribuinte da sobrevivência do grupo na seca. Em

*Pôs-se a berrar, imitando as cabras, chamando o irmão e a cachorra*, a opinião e presença de Baleia sobre o que o menino iria fazer era tão importante quanto a opinião e presença do irmão mais velho, haja vista o menino mais novo ter se indignado com a ausência de ambos e isso ter impulsionado o garoto a querer que tanto seu irmão quanto a cachorra ficassem *espantados* com seu feito.

Em *O menino mais velho*, embora o capítulo tenha o mesmo nome da personagem o menino mais velho, Baleia recebe destaque. No referido episódio, o menino deseja saber o que significa a palavra *inferno*, e encontra em Fabiano e sinha Vitória repreensão, em vez de acolhimento ou explicação; sua curiosidade é ceifada e o desejo em saber frustrado. Face a tal contexto, o garoto encontra na cachorra companhia e o acolhimento que não teve dos pais:

A cachorra Baleia acompanhou-o naquela hora difícil.

[...]

Naquele dia a voz estridente de sinha Vitória e o cascudo no menino mais velho arrancaram Baleia da modorra e deram-lhe a suspeita de que as coisas não iam bem. Foi esconder-se num canto, por detrás do pilão, fazendo-se miúda entre cumbucos e cestos. Um minuto depois levantou o focinho e procurou orientar-se. O vento morno que soprava da lagoa fixou-lhe a resolução: esgueirou-se ao longo da parede, transpôs a janela baixa da cozinha, atravessou o terreiro, passou pelo pé de turco, topou o camarada, chorando, muito infeliz, à sombra das catingueiras. Tentou minorar-lhe o padecimento saltando em roda e balançando a cauda. Não podia sentir dor excessiva. E como nunca se impacientava, continuou a pular, ofegando, chamando a atenção do amigo. Afinal convenceu-o de que o procedimento dele era inútil (Ramos, 2021, p. 110 - 111).

Destacamos a leitura situacional da cachorra e gesto empático para com o menino - atitudes muito humanas para um animal, sobretudo para um que também está numa geografia acometida pela seca, por isso deveria ocupar-se do que imediato à sua sobrevivência e limitar-se aos instintos. Além disso, o significante *camarada* revela como a personagem via o filho de Fabiano e sinha Vitória; indica o afeto que sentia para com ele, afeto este identificado também em *Tentou minorar-lhe o padecimento saltando em roda e balançando a cabeça/ E como nunca se impacientava/ Afinal, convenceu-o de que o procedimento dele era inútil*. Nas mencionadas construções, percebemos Baleia destoante da *seca*, pois a cachorra tenta diminuir o sofrimento do menino, ao passo que sinha Vitória e Fabiano fizeram o garoto sofrer, mostra-se paciente, enquanto Fabiano bate na criança em *Mudança* e é apresentado em *Inverno* como aquele que *tinha o coração perto da goela/ Estourado*; Baleia consegue ler situações humanas, Fabiano lida

bem com os animais e se sente desconfortável na presença de outras pessoas que não a de seus familiares, já que *encolhe-se na presença dos brancos*, era *um bruto*, afinal, portanto, em nossa visão, a condição de desumanizado de Fabiano é potencializada pelo comportamento *humano* da personagem Baleia, na obra.

Para além da Fabiano, como visto no trecho acima em destaque, sinha Vitória também tem sua condição de desumanizada potencializada pela mesma razão, pois ela machuca o filho, Baleia acalenta-o e faz companhia; na *seca*, os humanos da família caracterizam-se por comportamentos animalizados, a cachorra (um animal), tem comportamentos *humanos*. Sem Baleia, talvez, a *seca* bastasse para que sinha Vitória e Fabiano se limitassem a o que é necessário à sobrevivência, mas a presença da cachorra, com seu antropomorfizado comportamento, destaca a condição dos mencionados viventes.

Ainda em *O menino mais velho*, percebemos que a relação entre a cachorra Baleia e o filho mais velho de sinha Vitória e Fabiano é marcada por afeto mútuo e postura paciente da cachorra:

Todos o abandonavam, a cadelinha era o único vivente que lhe mostrava simpatia. Afagou-a com os dedos magros e sujos, e o animal encolheu-se para sentir bem o contato agradável, experimentou uma sensação como a que lhe dava a cinza do borralho. Continuou a acariciá-la, aproximou do focinho dela a cara enlameada, olhou bem no fundo os olhos tranquilos (Ramos, 2021, p. 112).

Destacamos, do trecho acima, os significantes *simpatia* e *tranquilos*, os quais, na obra, não são relacionados aos integrantes humanos da família, mas apenas à Baleia. Outro ponto importante é a demonstração de carinho do menino para a cachorra: enquanto o significante *acariciá-la* permeia tal relação, para Fabiano e sinha Vitória temos, em *Mudança*:

O coração de Fabiano bateu junto do coração de sinha Vitória, um abraço cansado aproximou os farrapos que os cobriam. Resistiram à fraqueza, afastaram-se envergonhados, sem ânimo de afrontar de novo a luz dura, receosos de perder a esperança que os alentava (Ramos, 2021, p. 34 - 35).

Entre Baleia e o menino mais velho, há carícias, entre Fabiano e sinha Vitória, *um abraço cansado, fraqueza*, medo de *perder a esperança*. Outro ponto importante visto em *O menino mais velho* é à postura tranquila, compreensiva e calma de Baleia, a

desproporcionalidade de força do menino, expressa em um abraço violento e movimentos exagerados:

Baleia detestava expansões violentas: estirou as pernas, fechou os olhos e bocejou. Para ela os pontapés eram fatos desagradáveis e necessários. Só tinha um meio de evitá-los, a fuga. Mas às vezes apanhavam-na de surpresa, uma extremidade de alpercata batia-lhe no traseiro — saía latindo, ia esconder-se no mato, com desejo de morder canelas. Incapaz de realizar o desejo, aquietava-se. Efetivamente a exaltação do amigo era desarrazoada. Tornou a estirar as pernas e bocejou de novo. Seria bom dormir. O menino beijou-lhe o focinho úmido, embalou-a. A alma dele pôs-se a fazer voltas em redor da serra azulada e dos bancos de macambira (Ramos, 2021, p. 116).

[...]

Abraçou a cachorrinha com uma violência que a descontentou. Não gostava de ser apertada, preferia saltar e espojar-se. Farejando a panela, franzia as ventas e reprovava os modos estranhos do amigo

[...]

O menino continuava a abraçá-la. E Baleia encolhia-se para não magoá-lo, sofria a carícia excessiva. O cheiro dele era bom, mas estava misturado com emanações que vinham da cozinha. Havia ali um osso. Um osso graúdo, cheio de tutano e com alguma carne (Ramos, 2021, p. 119).

Baleia considera os sentimentos do menino, busca alegrá-lo, ele não sabe acariciá-la devidamente, comete excessos, o que pode ser decorrente da sua não familiarização com o carinho, já que dos pais recebe repreensão, cascudos e outras agressões físicas.

A partir do exposto, defendemos que Baleia se apresenta como uma antítese na obra, haja vista relacionar-se à *água*, oposição da *seca*. O capítulo *Inverno*, o qual se caracteriza pela presença excessiva da *água* - de modo que Fabiano, que se percebe *um bruto* e não apresenta satisfatória desenvoltura comunicativa - põe-se a narrar uma história, é iniciado por um trecho que diz respeito à Baleia e finalizado também por outro trecho referente à cachorra, os quais:

A família estava reunida em torno do fogo, Fabiano sentado no pilão caído, sinha Vitória de pernas cruzadas, as coxas servindo de traveseiros aos filhos. A cachorra Baleia, com o traseiro no chão e o resto do corpo levantado, olhava as brasas que se cobriam de cinza (Ramos, 2021, p. 123).

Baleia, imóvel, paciente, olhava os carvões e esperava que a família se recolhesse. Enfasiava-a o barulho que Fabiano fazia. No campo, seguindo uma rês, ele se esgoelava demais. Natural. Mas ali, à beira do fogo, para que tanto grito? Fabiano estava-se cansando à toa. Baleia se enjoava, cochilava e não podia dormir.

[...]

O dia todo espiava os movimentos das pessoas, tentando adivinhar coisas incompreensíveis. Agora precisava dormir, livrar-se das pulgas e daquela vigilância a que a tinham habituado (Ramos, 2021, 134).

Os significantes *imóvel*, *paciente*, no excerto apresentado, indicam *quietude*, a qual é oposta ao *barulho* de Fabiano - ainda que decorrente de alegria. Além disso, o significante *Natural* pode ser entendido como referência à natureza do vaqueiro, a qual, em nossa visão, aos olhos de Baleia justificava os gestos comunicativos exagerados do sertanejo. Ao término do capítulo, é apresentada a interpretação da cachorra sobre o que decorreu, *O dia todo espiava os movimentos das pessoas, tentando adivinhar coisas incompreensíveis*, porque as pessoas a que se refere tentaram, no presente episódio, se comunicar. Assim, identificamos que, na obra, em cujo título há o significante *seca*, o capítulo *Inverno* - caracterizado pelo que é destoante dos outros da trama, pois caracteriza-se pela presença excessiva de *água* - é iniciado e finalizado por menção à personagem que, em seu nome, indica *água*: Baleia.

Em *Festa*, a cachorra vai à cidade com a família. Diferentemente dos meninos, não se sentiu impressionada pela cidade, analisou-a de modo a formar sua opinião e identificar o que, ali, lhe desagradava, diferentemente dos filhos de Fabiano e sinha Vitória, que se assustavam com as pessoas, de maneira que não buscaram interação social, impressionaram-se com a quantidade de itens que havia no local e que havia também nomes para os itens, Fabiano, por sua vez, desconfiava de todos, recordar o episódio com o soldado amarelo e sinha Vitória observava as pessoas, aproveitando o momento:

Baleia ficou passeando na calçada, olhando a rua, inquieta. Na opinião dela, tudo devia estar no escuro, porque era noite, e a gente que andava no quadro precisava deitar-se. Levantou o focinho, sentiu um cheiro que lhe deu vontade de tossir. Gritavam demais ali perto e havia luzes em abundância, mas o que a incomodava era aquele cheiro de fumaça (Ramos, 2021, p. 144).

Chamamos atenção para o sintagma *Na opinião dela*, o qual revela consciência do animal, ao passo que, no capítulo *Cadeia*, Fabiano é posto como *um bruto que tinha muque e substância, mas pensava pouco, desejava pouco e obedecia*.

A opinião da cachorra sobre a cidade aparece em outra passagem no referido episódio, na qual há identificamos desdobramento metonímico da metáfora *seca* em *A opinião dos meninos assemelhava-se à dela*:

De repente Baleia apareceu. Trepou-se na calçada, mergulhou entre as saias das mulheres, passou por cima de Fabiano e chegou-se aos amigos, manifestando com a língua e com o rabo um vivo contentamento. O menino mais velho agarrou-a. Estava segura. Tentaram explicar-lhe que tinham tido susto enorme por causa dela, mas Baleia não ligou importância à explicação. 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 dos seus donos. A opinião dos meninos assemelhava-se à dela (Ramos, 2021, p. 156).

Além do apontado desdobramento, o posicionamento da cachorra sobre a cidade caracteriza-se fundamentalmente, em nossa visão, pelo sintagma *Achava é que perdiam tempo num lugar esquisito, cheio de odores desconhecidos*. Além disso, o cálculo que fez sobre a importância a ser dada caso latisse mostra a inteligência da cachorra. Para melhor fundamentar a perspectiva que adotamos, apresentamos a seguir um excerto do capítulo em questão no qual há a opinião dos meninos sobre a cidade, e sobre ela destacamos os sintagmas *Tinham percebido que havia muitas pessoas no mundo/ surpresas que os enchiam/ Seria que aqui tinha sido feito por gente?*

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? (Ramos, 2021, p. 156 - 157).

Se a opinião da cachorra se assemelha à dos meninos, tal semelhança se dá em grau de importância, não de análise, pois Baleia não se impressiona com a cidade, pelo contrário: acha o local desagradável, ao passo que os garotos se impressionam com o que ali se depararam.

A relação de Baleia com os garotos, ao longo da trama, é próxima. Embora a cachorra seja posta *como alguém da família* - e nisso há necessariamente proximidade com a condição de *humanos* dos integrantes do grupo de retirantes -, no episódio *Baleia*, no qual sua morte é narrada, a mencionada estrutura é seguida de *brincavam os três juntos, para bem dizer não se diferenciavam*, a equidade entre os dois meninos e a cachorra é evidente. Entretanto, diferentemente dos meninos, Baleia tem responsabilidades que garantem o sustento da família, como visto ao longo da narrativa, entretanto destacamos que, durante o processo pré-morte, a personagem lembra-se dos deveres que deveria cumprir, mas não o faz pela condição debilitada em que se encontra após o tiro de Fabiano e a hidrofobia que a acometia:

Os chocalhos das cabras tilintaram para os lados do rio, o fartum do chiqueiro espalhou-se pela vizinhança. Baleia assustou-se. Que faziam aqueles animais soltos de noite? A obrigação dela era levantar-se, conduzi-los ao bebedouro. Franziu as ventas, procurando distinguir os meninos. Estranhou a ausência

deles. Não se lembrava de Fabiano. Tinha havido um desastre, mas Baleia não atribuía a esse desastre a impotência em que se achava nem percebia que estava livre de responsabilidades. Uma angústia apertou-lhe o pequeno coração. Precisava vigiar as cabras: àquela hora cheiros de suçuarana deviam andar pelas ribanceiras, rondar as moitas afastadas. Felizmente os meninos dormiam na esteira, por baixo do caritó onde sinha Vitória guardava o cachimbo (Ramos, 2021, p. 177).

No trecho acima percebemos o senso de responsabilidade da cachorra para com seus deveres, além disso, Baleia conhece os hábitos dos viventes da família, sabe do que acontece com cada qual em diferentes momentos do dia. Tal traço do animal revela, em nossa visão, que a personagem é uma antítese na obra, pois as outras personagens da família apresentadas em condições subumanas, caracterizados pelo estranhamento da vida na cidade, de habilidade comunicativa parca, de pouca fala e muito silêncio; sobre este último ponto, ressaltamos que ele é exemplificado, dentre várias passagens, pelas características do papagaio da família, que *aboiava, tangendo um gado inexistente, e latia arremedando a cachorra*, pois a família pouca falava.

Ainda sobre o capítulo *Baleia*, se Fabiano *desejava pouco*, sinha Vitória, uma cama de lastre de couro como a do seu Tomás da bolandeira, o menino mais velho, saber o que é a palavra *inferno* e o menino mais novo, ser como Fabiano e impressionar o irmão e Baleia, ao final do referido capítulo,

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 (Ramos, 2021, p. 181).

Sobre isso, ressaltamos que a cachorra também tinha aspirações, *sentimentos revolucionários*, consciência da importância de Fabiano para ela - de modo que, mesmo recebendo tiro do vaqueiro e desejando mordê-lo, reconhece que não poderia fazê-lo, pois “[...] tinha nascido perto dele, numa camarinha, sob a cama de varas, e consumira a existência em submissão, ladrando para juntar o gado quando o vaqueiro batia palmas” (Ramos, 2021, p. 175).

A importância da cachorra e de sua morte é tamanha que, no último capítulo da obra, quando Fabiano e sinha Vitória levam os meninos para longe da fazenda, ambos relembram de Baleia:

Saíram de madrugada. Sinha 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. Ao passar junto às pedras onde os meninos atiravam cobras mortas, sinha Vitória lembrou-se da cachorra Baleia, chorou, mas estava invisível e ninguém percebeu o choro (Ramos, 2021, p. 227 - 228). [...]

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 inimiga (Ramos, 2021, p. 231).

Embora tivesse agido de modo resoluto, o impacto da morte de Baleia reverbera em Fabiano, o que é apresentado em diversas passagens ao longo da obra, dentre as quais, destacamos as presentes no final do episódio *O mundo coberto de penas*, nas quais são postas importantes razões internas do vaqueiro em desejar sair da fazenda, dentre as quais está a morte de Baleia:

Junto à raiz de um deles a pobrezinha gostava de espojar-se, cobrir-se de garranchos e folhas secas. Fabiano suspirou, sentiu um peso enorme por dentro. Se tivesse cometido um erro? Olhou a planície torrada, o morro onde os preás saltavam, confessou às catingueiras e aos alastrados que o animal tivera hidrofobia, ameaçara as crianças. Matara-o por isso.

Aqui as ideias de Fabiano atrapalharam-se: a cachorra misturou-se com as arrições, que não se distinguiam da seca. Ele, a mulher e os dois meninos seriam comidos. Sinha Vitória tinha razão: era atilada e percebia as coisas de longe. Fabiano arregalava os olhos e desejava continuar a admirá-la. Mas o coração grosso, como um cururu, enchia-se com a lembrança da cadela. Coitadinha, magra, dura, inteiriçada, os olhos arrancados pelos urubus. Diante dos juazeiros, Fabiano apressou-se. Sabia lá se a alma de Baleia andava por ali, fazendo visagem? Chegou-se à casa, com medo. Ia escurecendo, e àquela hora ele sentia sempre uns vagos terrores. Ultimamente vivia esmorecido, mofino, porque as desgraças eram muitas. Precisava consultar sinha Vitória, combinar a viagem, livrar-se das arrições, explicar-se, convencer-se de que não praticara injustiça matando a cachorra. Necessário abandonar aqueles lugares amaldiçoados. Sinha Vitória pensaria como ele (Ramos, 2021, 223 - 224).

Se os viventes do grupo de retirantes, os *desgraçados*, são socialmente invisibilizados, Baleia, para o grupo, é mais um integrante do grupo, com a qual compartilham de seu silêncio e condição de desumanização que os caracteriza. Se a obra é permeada pela *seca*, Baleia representa seu oposto, portanto a *vida*, haja vista a importância de suas ações para a sobrevivência da família, das atividades corriqueiras à companhia que proporciona aos meninos. Se os humanos deste grupo silenciam, pouco pensam, a cachorra é apresentada como dotada de capacidade reflexiva destacável, de modo que, em momento algum da trama, é comparada a outro animal - diferentemente de Fabiano, sinha Vitória e os meninos. Além disso, embora tenha pensamentos próprios,

também não tem o significante *humano* como referente, mas todos os outros integrantes da família têm significantes de animais como tal, *macaco* (Fabiano), *papagaio* (sinha Vitória/ o menino mais velho), *urubu* (o menino mais novo) e *ratos* (toda a família, com exceção de Baleia). Esse cenário, em nossa visão, revela o destaque e distanciamento da personagem em relação aos outros do mesmo grupo, com isso, identificamos e defendemos que a cachorra é uma antítese na obra, na qual a condição de desumanizados é reiteradamente posta, desdobramentos da *seca*.

## 8. O QUE NÃO É ABSOLUTO: CONSIDERAÇÕES FINAIS

*“E o sertão continuaria a mandar gente para lá. O sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, sinha Vitória e os dois meninos” (Ramos, 2021, p. 244).*

Uma andarilhagem pela *seca* que assola a realidade interior de Fabiano, de sinha Vitória, de o menino mais novo e de o menino mais velho antes de caracterizar a geografia que é palco da dura e seca aventura desse grupo: essas palavras encerram devidamente, em nossa visão, o percurso deste trabalho. Percorremos as veredas da seca interna das mencionadas personagens, as quais tiveram em Baleia seu oposto e também familiar, haja vista a cachorra ser, para nós, *vida* em meio a tanta *morte*.

Neste trabalho, cujo objetivo norteador se pauta em investigar os desdobramentos metonímicos da metáfora *seca*, ao longo da obra *Vidas Secas*, do escritor Graciliano Ramos, identificamos a referida metáfora desdobrar-se em metonímias reveladoras do processo de desumanização pelo qual os viventes da família de retirantes – com exceção de Baleia – passam. Da escassez da linguagem ao isolamento e invisibilidade sociais, Fabiano e sua família são, com certa frequência, comparados a animais, revelados como *brutos*; dentre outros fatores, porque não sabem se expressar por meio da linguagem, pois são estranhos a ela, utilizam mais gestos e sons guturais que *palavras*. Além disso, parece que fazem parte da paisagem da seca, pois são invisíveis e sem voz para os *brancos*, de modo que, silenciados, nem os filhos de Fabiano e sinha Vitória têm nome próprio, pois os significantes *o menino mais novo* e *o menino mais velho*, em nossa visão, indicam o silêncio dos pais e a ausência de identidade das crianças, que consideram Baleia uma igual, como já percebido em “brincavam juntos os três, para bem dizer não se diferenciavam [...]” (Ramos, 2021, p. 163).

A partir disso, buscamos 1) analisar nos desdobramentos metonímicos da metáfora *seca* as singularidades das personagens do núcleo familiar da narrativa, a partir de suas realizações linguísticas; 2) identificar as relações estabelecidas entre a metáfora *seca* e seus desdobramentos metonímicos no tocante à Baleia, percebida como personagem destoante na obra; 3) investigar a relação entre a metáfora *seca* e seus desdobramentos metonímicos no que diz respeito a uma visão acerca da língua a partir da obra. Para a contemplação desse objetivos, ancoramo-nos em Jakobson (2010), pois encontramos na sua perspectiva dos polos metafórico (similaridade) e metonímico (contiguidade) da linguagem respaldo para a pretendida investigação, a qual não se daria caso, antes de apresentarmos o linguista russo, não houvéssemos nos debruçado sobre o trabalho de Ferdinand de Saussure (2006), sobretudo na *langue* e nas relações sintagmáticas e associativas, as quais embasam uma melhor compreensão dos processos metafóricos e metonímicos, dispostos no artigo *Dois aspectos da linguagem; dois tipos de afasia* (Jakobson, 2010), segundo o próprio Jakobson.

Para tal, ressaltamos que neste trabalho a literatura foi entendida como um evento linguístico, portanto social (Jakobson, 2010), perspectiva esta oposta à que concebe a relação entre linguística e literatura como dicotômica. Para Jakobson (2010, 2015), as obras literárias são de interesse também da linguística, nesse sentido o estudo de uma obra literária consiste em reflexões e análise sobre sua literariedade, ou seja “aquilo que torna determinada obra uma obra literária” (Schneiderman *apud* Toledo, 1978, p. 10), de modo que o pretendido estudo não seja uma *causerie*, havendo trabalho, portanto, com o que a constitui, não a encarando como objeto de reflexões acerca de outras áreas do conhecimento, como a sociologia, psicologia, dentre outras. Ressaltamos que, em nossa visão, essas pesquisas também se mostram produtivas para satisfatórias interpretações da obra trabalhada, haja vista contribuir para o amadurecimento e expansão do horizonte de compreensão dos que tiverem contato com o realizado trabalho. Entretanto, ancorando-nos em Jakobson, é preciso distinguir o estudo da análise literária dos trabalhos supramencionados, tendo em vista a particularidade do objeto em questão; por isso que a investigação sobre a literariedade de *Vidas Secas*, a partir da análise dos desdobramentos metonímicos da metáfora *seca*, constituiu centro deste trabalho.

Ainda sobre a investigação realizada nesta pesquisa, preocupamo-nos em devidamente apresentar o autor de *Vidas Secas* como um escritor crítico que pauta seus escritos na vida e busca descortinar a sociedade e as mazelas sociais, portanto sua literatura adequa-se à alcunha de denunciatória e neorrealista (Bosi, 2021). Perceber

Graciliano Ramos tal qual um escritor pessimista, em nossa visão, é reduzir o trabalho do Mestre a uma ótica limitante das relações sociais, haja vista sua preocupação em apresentá-las o mais fidedignamente possível em sua literatura. Entretanto, entendemos a perspectiva de autores como Abel (1999) e Marques (2017) para os quais o alagoano apresenta em sua arte o criticismo e também o pessimismo como marcas, embora com ela não concordemos pela razão já apontada.

Ainda sobre a proposta e construção deste trabalho, julgamos importante apresentar Graciliano como alguém distinto da popularizada imagem a seu respeito: *seco*. Ainda que averso a sentimentalismos (Marques, 2017), o alagoano disponibilizava atenção e gentileza a seus interlocutores, o que revela parte de sua generosa postura para com o próximo. Esta preocupação, para nós, desdobra-se em sua literatura, haja vista o Mestre ter escrito à sua irmã Marili Ramos (Ramos *apud* Abel, 1999, p. 253): “Arte é sangue, é carne. Além disso, não há nada. As nossas personagens são pedaços de nós mesmos. Só podemos expor o que somos”, assim em Fabiano, Luís da Silva, Paulo Honório e João Valério há, também, Graciliano – como ele afirmou certa feita (Moraes, 2012).

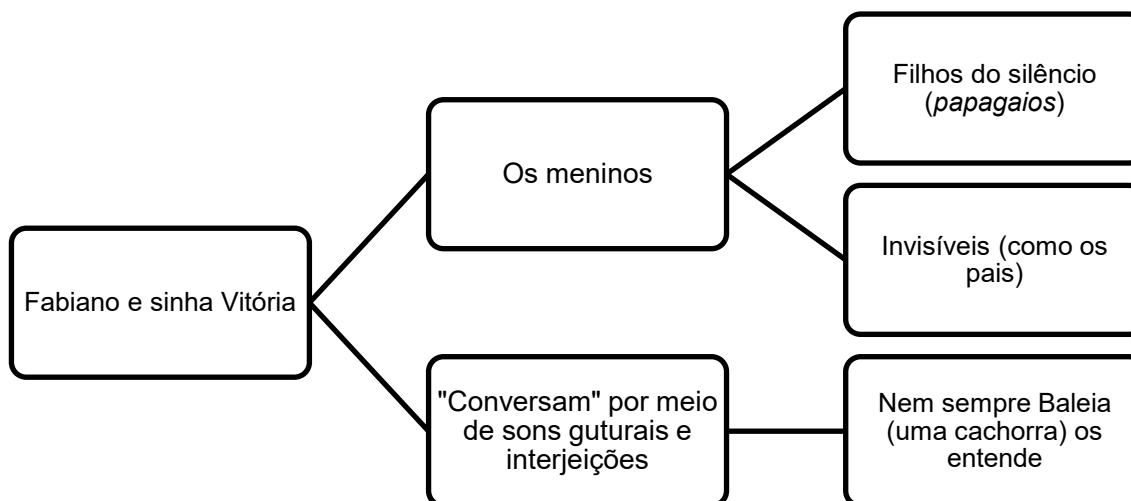
Posto isso, no que concerne aos resultados de nosso estudo, consideramos pertinente ressaltar que os membros da família de retirantes em questão são estranhos às palavras: Fabiano julga-se um *bruto*, alguém que não teve acesso à educação, compara-se a seu Tomás da bolandeira e acreditou ter sido preso, em *Cadeia*, por não saber se explicar. Quanto a isso, sinha Vitória, ao conversar com o esposo, emite sons guturais, não elabora estruturas linguísticas complexas. Os meninos, herdeiros do *silêncio* (representado na narrativa por seus pais), sequer têm nome, e dos dois destacamos o menino mais velho que, desejoso por conhecer a palavra *inferno*, encontra em Baleia consolo, pois foi rechaçado pelos pais; sua curiosidade não foi atendida. No capítulo em que é narrada a busca da criança, o repertório linguístico do menino é comparado ao do papagaio da família, morto por não saber falar e para matar a fome – que gritava – do grupo. Já o menino mais novo, desejoso em ser tal qual Fabiano, também não se percebia familiarizado com as palavras e, por sua aspiração e admiração pelo pai, deve ser um adulto também *bruto*.

A partir do exposto, percebemos que o discurso indireto livre utilizado na narrativa (Chiappini, 2007) bem expõe o silêncio das personagens, silêncio este consequência da *seca* em que as personagens estão inseridas, à qual, na narrativa, parecem pertencer. Os processos desumanizadores pelos quais passam revelam sua invisibilidade

social e, portanto, ausência de voz. Essa perspectiva, ao longo de nosso texto, foi relacionada ao “nome” dos filhos de Fabiano e sinha Vitória, os quais *o menino mais novo* e *o menino mais velho*. Não tendo nome próprio, as personagens em questão, parece, estão destinadas a permanecerem na invisibilidade social, como visto em *Festa*: capítulo no qual a família vai à cidade para uma festa de Natal e não interage com outros viventes. No referido episódio, os meninos surpreendem-se com a quantidade de coisas na cidade que têm nome de modo que se perguntam se alguém consegue saber tantos nomes. Além do acontecido em *Festa*, julgamos importante mencionar que em *Inverno* a cachorra Baleia não conseguiu também entender o que Fabiano e sinha Vitória conversavam, assim como em *O menino mais velho*, não conseguiu entender o que o filho dos dois (portanto filho do silêncio) quis narrar.

Para melhor ilustrarmos os resultados supracitados, disponibilizamos o diagrama a seguir:

**Diagrama 2 – A família e as palavras**



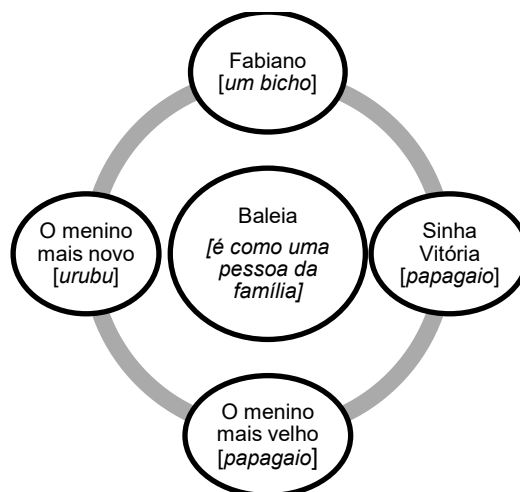
Fonte: O autor, 2024

Para além do que apresentados, no que concerne às relações estabelecidas entre a metáfora *seca* e seus desdobramentos metonímicos no tocante à personagem Baleia, percebemos que ela é uma personagem destoante na obra, haja vista seu

comportamento ser potencializador da condição de desumanizados dos humanos do grupo pelo qual é considerada “uma pessoa da família” (Ramos, 2021, p. 163). Baleia, perto da morte, sonha com os meninos gordos e um Fabiano gigante. Ao longo da narrativa, trabalha para o vaqueiro de modo a ajudá-lo a organizar a fazenda e, assim, dar abrigo e comida à família. No início da trama, em *Mudança*, a cachorra é a personagem que traz em seu focinho *vida (sangue)* e *esperança (um preá)*, enquanto os outros viventes estão com muita fome e cansaço. Em *Sinha Vitória*, a cachorra, ao ser chutada pela personagem homônima ao capítulo, sai da cozinha sentindo-se “humilhada e com sentimentos revolucionários” (Ramos, 2021, p. 80).

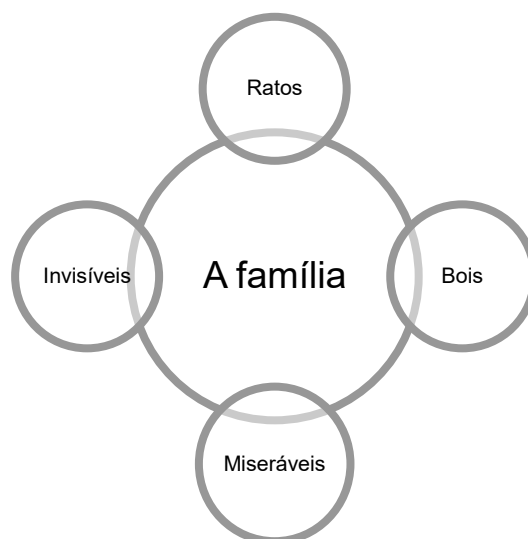
A partir desse cenário, ao passo que a cachorra é *antropomorfizada*, Fabiano é comparado a um *macaco*, sinha Vitória e o menino mais velho, a um *papagaio*, o menino mais novo, a um *urubu*. O grupo, a *ratos*, pois viviam no escuro. Assim, percebemos que os significantes referentes aos humanos da família os animalizam, com destaque a Fabiano que, em suas palavras, é *um bicho*, *um cabra*, ao passo que a Baleia, na trama, são atribuídas características humanas. Para melhor ilustrar o que posto acima, disponibilizamos os diagramas a seguir:

**Diagrama 3 – A condição de desumanizados da família e Baleia**



Fonte: O autor, 2024.

#### Diagrama 4 – A seca da família



Fonte: O autor, 2024.

Por fim, quanto ao que diz respeito a uma perspectiva da língua a partir da obra, concluímos que é por meio das parcas realizações linguísticas das personagens da família que eles se sentem invisíveis no mundo, não incluídos. Se a língua é de natureza social (Saussure, 2006, Jakobson, 2010), Fabiano e sua família deveriam se perceber *peessoas* a partir dela, mas ele se sente *um bicho*, seus filhos, estranhos por não saberem, dentre tanto, o nome de tantos objetos que há na cidade, sua esposa, comparada a um papagaio, é limitada linguisticamente, embora aos olhos de Fabiano tenha mais *miolo* do que ele. Dessa forma, em vez de a língua ser a inserção dos viventes da sociedade, é, por sua condição de escassez, *seca*, razão de, para além do afastamento, estranhamento. Para esta conclusão, é necessário mencionar a importância da personagem seu Tomás da bolandeira, o qual é referência de alguém que sabe bem falar, que não mandava, mas pedia, e mesmo assim as pessoas faziam o que ele desejava. Fabiano espelhava-se em seu Tomás quando tentava juntar palavras, como visto em *Cadeia*, sinha Vitória, por sua vez, queria uma cama igual ao do seu Tomás. Nesse sentido, *seu Tomás*, na trama, representa a inacessibilidade dos dois à condição de *peessoas (normais)*, e os meninos, a partir disso, serão *fortes*, como posto em *Fuga*, mas (talvez por isso) invisibilizados, pois sequer têm nome; na *seca*, sobreviver significa, para além de *calar-se*, não ter voz, pois nela o *humano é bicho*, e Baleia (uma cachorra), *como uma pessoa da família*.

Com isso, por fim, julgamos que os objetivos deste trabalho foram alcançados e reconhecemos a necessária lacunosidade de toda investigação científica e este trabalho,

portanto, não foge à sua condição de inconclusão, assim desejamos que sejam desenvolvidas pesquisas outras além da presente acerca do tema aqui abordado ou sobre outros a este transversais. Com isso, desejamos que este estudo sirva de ponto de partida para outras no âmbito da língua(gem). Mediante a todo o exposto, esperamos contribuir com outros trabalhos relacionados a *Vidas Secas* e aos embasados em Jakobson, sobretudo no que concerne aos polos metafórico e metonímico da linguagem. Ainda que já muito estudada, observamos que ainda há muito o que ser investigado a seu respeito.

## REFERÊNCIAS

- ABEL, C. **Graciliano Ramos: cidadão e artista**. Editora Universidade de Brasília. Brasília DF, 1997.
- AZEVEDO FILHO, L. A. **A ficção brasileira de 20 e o romance neorrealista português**. Revista de Letras. Sociedade Unificada de Ensino Superior Augusto Mota. Rio de Janeiro, ano 2, 1975.
- BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 39ª edição. São Paulo: Cultrix, 2021.
- CANDIDO, A. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. 2ª edição. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.
- CANDIDO, A. **Ficção e Confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos**. 4ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2012.
- CHIAPPINI, L. M. L. **O foco narrativo**. 11ª edição. São Paulo, SP: Ática, 2007.
- DURÃO, F. A. **Reflexões sobre a metodologia de pesquisa nos estudos literários**. DELTA: Documentação E Estudos Em Linguística Teórica E Aplicada, 31(4), 2015.
- DURÃO, F. A. **Metodologia de pesquisa em literatura**. São Paulo: Parábola, 2020
- FLORES, VALDIR DO NASCIMENTO. **A linguística geral de Ferdinand de Saussure**. São Paulo: Contexto, 2023.
- LEBENSZTAYN, Ieda. **Graciliano Ramos, por Otto Maria Carpeaux: 120 anos, homenagem em dobro**. Revista Estudos Avançados, São Paulo, v. 26, n. 76, p. 237-242, 2012.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. Tradução Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 22ª edição. São Paulo: Cultrix, 2010.

JAKOBSON, R. **Linguística, poética, cinema**. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2015.

KNOLL, V. Vidas secas. **Revista do Livro**. Órgão do Instituto Nacional do Livro, MEC, Rio de Janeiro, ano VIII, n. 27-28, 1965.

MAIA, J.R. **Vidas Secas: Trabalho, Terra e Migração num “Livrinho sem Paisagens”**. ALEA, v. 21, n. 3, p. 81-100, 2019.

MARQUES, I. **Para Amar Graciliano**: como descobrir e apreciar os aspectos mais inovadores de sua obra. 1 ed. Barueri, SP: Faro Editorial, 2017.

MASCARENHAS, S. A. **Metodologia científica**. São Paulo: Pearson Education do Brasil, 2012.

MORAES, D. **O Velho Graça - uma biografia de Graciliano Ramos**. Rio de Janeiro: Boitempo Editorial, 2012.

PAIVA, V. L. M. O. **Manual de pesquisa em estudos linguísticos**. São Paulo: Parábola, 2019.

PATTO, Maria Helena Souza. **O mundo coberto de penas: Família e utopia em Vidas secas**. Estudos Avançados, n. 26, p. 76, p. 225-236, 2012.

RAMOS, G. **Cartas**. 9ª edição. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2022.

RAMOS, G. **Linhas Tortas**. 22ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2015.

RAMOS, G. **Vidas secas**. 2ª edição. São Paulo: Record, 2021.

RAMOS, Ricardo. **Graciliano: retrato fragmentado**. São Paulo: Siciliano, 1992.

SANTOS, Alberto Freitas dos. **As narrativas da terra-personagem em “Vidas secas”, “Terra sonâmbula” e “A jangada de pedra”**. 2020. 183 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

SAUSSURE, F. **Curso de Linguística Geral**. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes, Isidoro Blikstein, 28ª edição. Cultrix, São Paulo: 2006.

SAUSSURE, F. **Curso de Linguística Geral**. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes, Isidoro Blikstein, 28ª edição. Cultrix, São Paulo: 2010.

SANTINI, Juliana. **A Formação da Literatura Brasileira e o regionalismo**. O Eixo e A Roda: Revista de Literatura Brasileira, [S.L.], v. 20, n. 1, p. 68 - 85, 30 jun. 2011.

SCHMITZ, L. B. A., **O fator econômico nas cartas de Graciliano Ramos: Vidas Secas e outras histórias**. ALEA, v. 21, n. 3, p. 101 – 115, 2019.