

DEFORMIDADES DA NAÇÃO EM *VIDAS SECAS*

Luiz Eduardo da Silva Andrade¹
Danielle Santos Rodrigues²

Resumo: *Vidas secas* recupera discursivamente a questão da natureza na literatura brasileira, apresentada no século XIX pelo movimento romântico como um dos pilares de sustentação do projeto de nacional, e dá um tratamento novo ao espaço literário quando desfigura a paisagem exuberante de outrora e a substitui pela aridez da caatinga. É um símbolo nacional representado de maneira deformada na escrita de Graciliano Ramos. O herói indígena e as cores exuberantes da bandeira, que também reaparecem no Modernismo de 22, cedem lugar a sujeitos reificados e a uma ambientação com tonalidades mais críticas. Com relação ao método, as personagens e cores funcionam aqui como metáforas de aproximação entre narrativa romântica e *Vidas secas*. O objetivo é debater a crítica da construção de uma nação excludente e deformada na literatura de Graciliano Ramos.

Palavras-chave: Nação. Natureza. Sertão. *Vidas secas*. Graciliano Ramos

DEFORMITIES OF THE NATION IN *VIDAS SECAS*

Abstract: *Vidas secas* challenges the subject of nature in Brazilian literature, presented in the 19th century by the romantic movement like a pillar of support for the national project, and gives a new treatment to literary space when it disfigures the exuberance landscape of last century and replaces it with the dry of caatinga. It is a national symbol represented in a way deformed in the writing of Graciliano Ramos. The indigenous hero and the exuberance colors of the flag, which also reappear in the Modernism of 22, give way to animalized characters and an environment with more critical tonalities. About our method, the characters and colors are like metaphors of approach between romantic narrative and *Vidas secas*. The objective is to debate the criticism of the construction of an excluding and deformed nation in the literature of Graciliano Ramos.

Keywords: Nation. Nature. Sertão. *Vidas secas*. Graciliano Ramos

¹ Doutorando em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais (PósLit/UFMG). Membro do grupo de pesquisa Crimes, Pecados e Monstruosidades: O Mal na Literatura (CPM/UFMG). Professor da Universidade Federal Rural do Semi-Árido, Câmpus de Caraúbas (UFERSA). E-mail: luiz-eduardo@ufmg.br

² Doutoranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Sergipe (PPGL/UFS). Membro do grupo de pesquisa Crimes, Pecados e Monstruosidades: O Mal na Literatura (CPM/UFMG). E-mail: danirodrigues1202@gmail.com

1 Um projeto questionado

A nossa literatura do período romântico tem um papel fundamental no estabelecimento de uma imagem de nação calcada na exuberância da natureza brasileira. É com essa metáfora de riqueza que se constrói todo um ideário nacional, forjado, sobretudo, pela figura do indígena como sujeito natural da terra e pela paisagem viçosa de onde se tiravam as os bens naturais. Dessa forma, a literatura romântica dinamiza um movimento de consciente distanciamento e projeta a imagem do índio para um passado mítico e histórico, aliado à presença do português como ratificador desta história e elemento chave para a criação de uma suposta tradição.

O indígena é eleito personagem “original” da terra, um bárbaro, porém dotado de bravura e força, que lhe rendeu a posição de herói. Já o europeu é signo de progresso e civilização, responsável pela fundação da nação. Dessa união conceitualmente paradoxal nasce o “brasileiro” e também as metáforas que alimentam as narrativas de fundação da nação, às quais é agregado o negro posteriormente. São sentimentos ambivalentes, visto que se constrói a imagem de um espaço rústico, com riquezas naturais, sem, contudo, deixar de pleitear o status do progresso que a modernidade europeia legitima. Essa duplicidade de sentimentos não é restrita à nação brasileira, Homi Bhabha (2000) salienta que a estética romântica em outros países caracterizou-se também pela criação de metáforas, que com seus excessos darão uma poderosa base para suplantam a força simbólica da nação, como de fato ocorre no Brasil.

Ao buscar na figura do índio, na representação da paisagem, da língua “brasileira” e da mitologia a origem primitiva da nação, juntamente com a presença dos colonizadores, José de Alencar mapeia o que para ele era a base da nossa nação. Quando falamos que a origem de uma comunidade se perde no tempo, tomamos como um exemplo claro na literatura o nascimento e morte de Iracema, personagem que é filha da natureza propriamente brasileira e ao gerar um filho de um estrangeiro alegoriza o nascimento do “povo brasileiro”.

Na passagem desde o romantismo até o modernismo o Brasil declara sua independência e vive a efervescência da República, seguida da tentativa de criar

uma identidade nacional idealizada desde o século XIX com o romantismo. A natureza assume papel principal no projeto de nação brasileira. Maria Zilda Cury sintetiza muito bem como funcionava essa ideia de unicidade da nação brasileira:

O final do século XIX brasileiro, por exemplo, teve nas imagens de nação um momento privilegiado de sua configuração como discurso fundador, caracterizado principalmente pela invenção de um passado inequívoco, inquestionável, único para a nação. A multiplicidade ampla e contraditória da cultura é substituída, no discurso da fundação, por referências harmoniosas e homogêneas, tomadas como representantes exclusivas. (CURY, 2000, p. 216)

Nas narrativas do romantismo estão presentes o discurso formador e fundador: o primeiro refere-se ao processo histórico no qual a estética romântica participa e a fundação é responsável pela fomentação da identidade nacional, cultural, bem como da ideia de nação (CHAUI, 2001). Em poesia destaca-se Gonçalves Dias e em prosa José de Alencar (BOSI, 1975, p. 101). A literatura do período caracteriza-se por ser nacionalista, as imagens impressas são pautadas na exuberância da natureza brasileira, através dessa apologia os autores encontram subsídios para enaltecer o Brasil e solidificar uma nacionalidade. A função da natureza, então, é construir uma ideologia, um princípio modelador da nação aliado à representação de personagens da classe média do século XIX, a fim de criar um vínculo de identificação positiva do brasileiro com o país recém-independente e em processo de implantação da República.

Todavia o processo de formação nacional é anterior ao período romântico – no Brasil e nos outros países. Antes mesmo da independência de Portugal há vários esforços em favor da autoafirmação do Brasil como nação emancipada. Tanto na política quanto na cultura o país vive a construção de um projeto civilizador. No plano da literatura, Affonso Ávila (2007, p. 31-32) aponta que antes do romantismo “tomar posse” do ideal nacional, o barroco, com Gregório de Matos, já esboça um “processo de apropriação” visível nos traços linguísticos próprios da terra. Passando ao arcadismo a natureza entra em cena apresentando uma paisagem bucólica, pastoril e singela, como que para justificar perante a Europa o “atraso” do Brasil (CANDIDO, 1981, p. 65). O fato é que a natureza na narrativa árcade não

desempenha função outra que não seja ilustrar como pano de fundo o desenrolar das ações.

A natureza do romantismo também serve de compensação para a não modernização do Brasil. A exuberância natural compensa tal atraso, narrada como a nossa maior riqueza frente à Europa, sendo capaz até de fornecer os elementos republicanos que formarão o panteão de símbolos nacionais, haja vista as cores da bandeira, o Hino Nacional e o Brasão da República (CHAUI, 2001), serem todos compostos por alegorias que na narrativa “oficial” remetem à natureza. Nota-se, assim, a existência de um projeto de nação brasileira que com sua “Ordem e Progresso”, alicerçado nos ideais positivistas de Auguste Comte, acobertava sob o manto da homogeneidade algumas fissuras sócio-políticas da nação. Estas que poucas vezes foram problematizadas na literatura romântica, haja vista ser mais forte a busca de um espelhamento com o Velho Continente.

Na passagem do Império para a República, com o fim do escravismo, o novo sistema tentará neutralizar o imaginário calcado no paternalismo da monarquia para salientar uma postura mais democrática do poder. É nesse período que se desenvolvem os processos de regionalização e nacionalização, os quais estão imbricados no jogo de forças políticas e econômicas do Brasil do século XIX. A questão é que o Nordeste, que até então não era assim denominado (ALBUQUERQUE JR., 2001), estará em desvantagem, pois o eixo econômico já havia sido deslocado da cana de açúcar para o ouro em Minas Gerais e depois se concentrado no café em São Paulo. Com isso, a modernização empreendida no Sudeste logrou ao Norte o atraso e o declínio econômico-social. Todavia, na passagem do século XIX para o XX, é visível que a ruína dos engenhos não foi o bastante para acabar com as marcas do colonialismo, agora convertidas nas práticas do coronelismo.

Mesmo com todos os esforços republicanos, a nação caminha numa via de mão dupla: por um lado, a intenção de modernizar-se, por outro, questões regionais emperrando o desenvolvimento da ideia. Dentro desse complexo panorama político-social a literatura exerce um papel importante no sentido de representar a vida brasileira, ainda que idealizada, e ao mesmo tempo fundar uma tradição literária nacional que se volte para as questões da terra. No texto “Instinto de nacionalidade”,

Machado de Assis (S.d) expõe seus pensamentos acerca do engendramento de uma literatura brasileira juntamente com as mudanças no plano político. Ele reconhece que a literatura mais a natureza exercem um papel fundamental na formação da nação, dizendo que

interrogando a vida brasileira e a natureza americana, prosadores e poetas acharão ali farto manancial de inspiração e irão dando fisionomia própria ao pensamento nacional. Esta outra independência não tem Sete de Setembro nem campo de Ipiranga; não se fará num dia, mas pausadamente, para sair mais duradoura; não será obra de uma geração nem duas; muitas trabalharão para ela até perfazê-la de todo (ASSIS, [S.d.], p. 158).

No trecho, Machado outorga a nossa proposta de que a literatura brasileira representa a natureza e esta serve de espelho à nação no imaginário cultural. Sua posição em favor do prosadores e poetas marca a limitação e singularidade da política ante a vastidão de elementos propriamente nacionais veiculados pela narração. Por esta vertente, depreendemos que identidade nacional, nação e literatura funcionam como espelhos de um caleidoscópio, à medida que um lado é girado todos os outros se movimentam e são criadas novas imagens.

Como vimos na passagem anterior, as imagens nacionais não são formadas instantaneamente, nem com atos oficiais. Em realidade, a nação toma forma quando a comunidade assimila e cria um vínculo identitário com o “projeto”, que no caso do Brasil foi baseado na grandiosidade da natureza, como já demonstrado.

Uma prova desse “projeto” é a recorrência da paisagem em vários períodos da nossa literatura. O modernismo, a exemplo do romantismo, é mais um polo da atualização e reavaliação do discurso literário brasileiro, temas como o mito fundacional, a história – social – do Brasil e a natureza ganham novos traços e cores. Principalmente no primeiro momento modernista – de 1922 a 1930 – quando se inaugurou uma proposta estética, um comportamento crítico, uma linguagem, novos significados para o conceito de cultura propriamente brasileiros.

No final dos anos 20, a partir da publicação de *A bagaceira* (1928), de José Américo de Almeida, inicia-se outra vertente literária denominada modernismo de 30, caracterizada por ser socialmente mais crítica que a anterior. A visão sobre a natureza muda totalmente e esta passa a ser declarada hostil ao brasileiro. A

harmonia do século XIX – no romantismo – que unia o homem ao ambiente numa simbiose é rompida. O sertanejo é vítima da degradação gerada pelo espaço, sendo que no romance de 30 a seca retira dele a condição de viver e, mais que isso, estraga sua condição social e psicológica tornando-o um ser “expatriado”, animalizado e reificado.

Ernest Renan (2000, p. 57) no ensaio “O que é uma nação?” diz que a essência da nação está no fato de os indivíduos terem muitas coisas em comum e terem escutado muitas coisas juntos. O que fomenta este sentimento é a história que é contada de modo a agrupar e convergir heróis, mitos, vitórias e grandes feitos da nação. Ele diz ainda que da mesma forma que a comunidade precisa de fatos louváveis para sua identificação, outros devem ser esquecidos, como a violência da dominação, porque toda nação foi construída com algum tipo de conflito, que no nosso caso sempre esteve por trás do projeto civilizatório ornado de branco, azul, amarelo e verde.

O sertão com sua gente pouco participaram da literatura do século XIX e, nas poucas aparições, ocuparam papel subalterno na “construção” da nação, frente à paisagem verdejante. Outrossim, *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos (1892-1953), título que já sugere um oxímoro entre as ideias de nascimento e morte, é uma narrativa em que personagens e natureza estão marginalizadas da sociedade, configuram-se como alteridades nacionais.

Sobre a importância dessas imagens veiculadas pelas narrativas de formação e fundação, Bhabha (2000, p. 211) diz que formam um sistema de significação cultural, uma elaboração em que a representação da vida social ou do coletivo é um agente da narração. De modo que quando em *Vidas secas* os símbolos nacionais e suas cores aparecem distorcidos, se comparados ao que já havia sido escrito, é como se a nação e a(s) comunidade(s) que lhe dá(ão) estrutura também estivessem. No Brasil, a natureza transporta o ideal nacional desde o século XIX e, na medida em que a seca e seus desdobramentos são lançados por Graciliano Ramos, o ideal romântico vai ruindo e cedendo lugar a uma representação deformada e, portanto, monstruosa da nação.

Antes, cabe ressaltar que o ser monstruoso é naturalmente deformado, de modo que nunca estará em conformidade com o homem, a sociedade, o espaço ou

o momento histórico (NAZÁRIO, 1998). Ele representa sempre uma diferença, uma anomalia do que está social e culturalmente instituído. Quando consideramos a natureza monstruosa não se denota que o mal seja próprio dela, ocorre que as representações da caatinga em *Vidas secas* desfiguram o quadro já pintado dessa paisagem oficial da nação. Esta, como mencionamos antes, é uma entidade com a qual o sujeito se identifica (ANDERSON, 1993), e ao passo que ela vai desmoronando, as identidades, o imaginário cultural e tudo o mais que lhe dê forma é destruído para surgir no discurso do Outro e ser reconstruída em uma nova narrativa, tal como o faz Graciliano Ramos.

Em continuação, é necessário ressaltar que etimologicamente o vocábulo “monstro” tem sua origem no latim “monstrum” e significa aquele que revela, desvenda algo. O monstro é a deformação, ele é o revés da imagem e os elementos naturais que são apresentados por Graciliano Ramos distorcem completamente a exuberância pintada no século XIX. A começar que além do ambiente seco, os seres humanos são magros, calados, duros, brutos e primitivos. Numa palavra: são *feios*. Muitas vezes os mesmos adjetivos atribuídos à paisagem ou a algum animal servem para as personagens. Tudo era seco, o patrão, o Soldado amarelo, as plantas, os rios, o chão e os retirantes. Observemos que no processo de reificação em que os viventes de *Vidas secas* estão situados a natureza não perde significado para dar lugar ao drama pessoal, ao contrário, ambos são equiparados quanto à significação e “mostram” como a paisagem exuberante nacional se desfaz diante da condição em que Fabiano e sua família vivem.

Dessa forma, a narrativa revela problemas sociais que estão atrelados ao “esquecimento da violência nacional”, necessário para a formação da nação civilizada e moderna como salienta Renan (2000). Todavia esse esquecimento cria, no sentido contrário, um processo de marginalização do sujeito e do espaço que questionarão a homogeneidade da nação brasileira.

2 O lugar de *Vidas secas*

O romance foi escrito durante a segunda geração modernista. A crítica literária classifica-a como uma obra regionalista e de denúncia social. *Vidas secas* é

a narrativa da vida de uma família de retirantes da seca do Nordeste, em que se descreve o ambiente hostil e a exploração dos donos de terra. O título do livro faz menção à *secura* presente em todos os espaços, desde a ambientação da caatinga com sua vegetação seca, amarela e cinzenta, ao pensamento das personagens, que se comunicam guturalmente como bichos. Ainda sobre o título da obra, Álvaro Lins comenta que ela representa

um estado de razão, de lucidez, de sobriedade. O critério que preside a sua obra [do autor] é um critério de inteligência; a sua potência é cerebral e abstrata. Não sei, por isso, que misteriosa intuição para se definir levou o Sr. Graciliano Ramos a escolher o título *Vidas Secas* para um de seus romances. Sem dúvida, todos os seus personagens são de fato "vidas secas". Os seus personagens e este estilo em que se exprime o romancista (LINS, 1977, p. 144).

Baseado ainda no título observa-se também que as relações sociais são limitadas, esbarram sempre na animalização do homem pela natureza, ironicamente a personagem mais humana na obra é a cachorra Baleia, ela adentra em todos os ambientes, intermedia a relação entre Fabiano e os dois filhos, mesmo quando morre permanece no pensamento de todos da família.

O fato de ser uma obra regionalista não quer dizer que Graciliano Ramos sobreponha o aspecto da denúncia social à análise psicológica, ambos são divididos: à medida em que o autor caracteriza as relações externas das personagens, mapeia também os pensamentos delas, inclusive os de Baleia. O sertanejo de *Vidas secas* não é visto como pitoresco, sentimental ou jocoso, muito pelo contrário, as agruras do sofrimento causado pela seca o transformaram num ser à beira do "homem-bicho", que não se lamenta, não fala, nem desiste de viver, porém esmorece como ser humano. A narrativa é feita em terceira pessoa, predominantemente com o discurso indireto livre a fim de penetrar no mundo introspectivo das personagens, já que esses não têm o domínio da linguagem culta necessária para estabelecer comunicação.

O romance é dividido em treze capítulos os quais se interligam, no entanto apresentam um caráter fragmentário, pois são postos como contos, episódios que acabam se cruzando com uma certa autonomia. É uma obra singular onde os personagens não passam de figurantes em meio a uma condição de vida que se

sobressai, na qual a história é secundária e o próprio arranjo dos capítulos do livro obedece a um critério aleatório. Segundo Nelly Novais Coelho (1974, p. 66) a forma de construir a obra foi feita através de quadros e cada um deles é o estudo psicológico de seus personagens. Em cada capítulo procura-se analisar as “pessoas” através de seu comportamento, que está voltado para a natureza e para os animais, já que existe uma fusão entre eles. Através de seus personagens Graciliano vai oferecendo aquele mundo complexo posto em voga pelo modernismo, isto é, o mundo debruçado nas surpreendentes galerias do espírito humano. Por isso, além de uma literatura social, o autor procura desvendar os mistérios que envolvem os seres humanos.

O romance é estruturalmente fragmentado, Rubem Braga (2001) considerou a obra como um “romance desmontável”, inicialmente foi escrita como contos esparsos, somente mais tarde é que eles foram reunidos tornando-se um romance ou novela, a depender da classificação, entretanto esse aspecto não será alvo de nossa discussão aqui.

O que une os capítulos é a paisagem que se torna o fio condutor a perpassar todo o enredo. As personagens são figurantes em meio à natureza que devora suas vidas, como Alfredo Bosi (1975, p. 451) afirma dizendo que a reificação do homem é tão intensa que se chega ao ponto de não haver diferença entre os objetos e as pessoas. Ao fazer isso a narrativa rompe com uma tradição na literatura brasileira em que o homem sempre dominou ou apreciou a natureza.

São personagens rejeitadas pela natureza e pelas pessoas, não há a integração nacional, esse tipo de brasileiro não é aceito pelo ambiente físico nem pelo humano. Este é um dos pontos centrais da narrativa, o contato entre essas partes não é positivo. Sendo que natureza aparece no centro, dividindo tudo, porque tanto o fazendeiro, quanto os moradores da cidade sofrem a seca, ela fragmenta em todos os níveis as relações na obra, tanto dos retirantes entre si, quanto do contato deles com o mundo. Álvaro Lins diz que

o ambiente que os envolve tem qualquer coisa de deserto ou de casa fechada e fria. Nenhuma salvação, nenhum socorro virá do exterior. Os personagens estão entregues aos seus próprios destinos. E não contam sequer com a piedade do romancista. O Sr. Graciliano Ramos movimenta as suas figuras humanas com uma tamanha

impassibilidade que logo indica o desencanto e a indiferença com que olha para a humanidade. Que me lembre, só a um dos seus personagens ele trata com verdadeira simpatia, e este não é gente, mas um cachorro, em *Vidas Secas* (LINS, 1977, p. 146).

Alfredo Bosi (1975, p. 451) comenta que “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”. As personagens são figurantes em meio a natureza que devora suas vidas.

Otto Maria Carpeaux (2000) marca a cisão feita por Graciliano Ramos entre a cidade e o interior. Para o crítico, ainda que a caatinga hostilize os sertanejos, na cidade eles sofrem ou sofreriam mais, porque é na cidade que estão todos os vícios e outros problemas sociais. Haja vista que Fabiano apanhou do Soldado Amarelo porque se desentenderam num jogo de baralho. No capítulo “Festa”, as personagens vão à cidade, participam da missa e Fabiano bebe em demasia passando por outros problemas. Carpeaux argumenta que para Graciliano “não é o sertão o culpado; *Vidas Secas* é o seu romance relativamente mais sereno, relativamente mais otimista. O culpado é – superficialmente visto numa primeira aproximação – a cidade” (CARPEAUX, 2000, p. 238).

3 Primeira deformidade: as cores do sertão

A seca, em seus vários níveis, agride tanto a vida quanto a concepção de natureza brasileira cunhada no século XIX. As plantas são amarelas, cinzentas; os galhos que poderiam dar ideia de fragilidade por serem finos, são cheios de espinhos; o verde não passa de manchas na tela presentes aqui e acolá. Não havia água, os rios estavam torrados pelo sol, o leite rachado, sendo que onde havia água era na verdade lama, revelando a condição sub-humana e animalesca em que viviam os sertanejos.

Os animais da narrativa na maioria das vezes são aves de rapina – urubus e aves de arribação –, ou seja, animais caçadores que para sobreviverem precisam matar. A sobrevivência desses bichos depende da morte de outros, quando não trazem consigo a desgraça, basta ver quando os pássaros chegam ao sertão matando o gado, bebendo a água dos açudes e ameaçando atacar os retirantes em

viagem. Fabiano percebe a destruição chegando pelo céu quando ele vê “de repente, um risco no céu, outros riscos, milhares de riscos juntos, nuvens, o medonho rumor de asas a anunciar destruição” (RAMOS, 1977, p. 120).

Como mencionamos antes, muitas imagens naturais do projeto nacional romântico foram recuperadas na Proclamação da República, veja-se, por exemplo, a presença de versos de Gonçalves Dias na letra do Hino Nacional e o colorido da bandeira. Em *Vidas secas*, as cores exuberantes de outrora não perdem significado em meio à paisagem seca, ao contrário disso o colorido ganha novos sentidos que aqui relacionaremos livremente para mostrar como estão deformadas na obra de Graciliano Ramos.

A importância de se destacar as cores não está no valor que historicamente se atribuiu a cada tom, nosso exercício comparativo visa antes à discussão dessas metáforas nacionais. É com essa “janela” que apresentaremos os questionamentos feitos em *Vidas secas* acerca da nação e, quem sabe, discutir traços de uma monstruosidade da natureza brasileira na narrativa de Graciliano. Afora os significados que as cores podem aludir, nada melhor que a própria representação para sentirmos melhor, visualmente, o que as palavras não comunicam em *Vidas secas*.

A cor mais presente durante a obra é o amarelo: nas folhas secas da caatinga, no Soldado amarelo, no chão e, sobretudo, no sol. Na obra não há a riqueza presente na bandeira, nem o “sol da liberdade em raios fúlgidos”, do Hino. Ao contrário este amarelo do sertão é inerte, morto e o brilho do sol seca os rios, racha a terra e prendem os retirantes naquele ambiente. O Soldado amarelo, figura do Estado, humilha Fabiano. O sol queima a terra e impede a vida juntamente com a falta de água. A claridade e a riqueza que sempre foram representadas pela cor retiram a condição humana dos viventes.

Importante ressaltar que diante dessa paisagem amarelada todos sofrem os mesmos problemas, ficando claro na obra que o problema denunciado não está no ambiente, mas no campo do social. De algum modo, isso alcança a todos, haja vista o Soldado de forma alguma ingenuamente ser adjetivado de amarelo, tal qual o lugar. Mesmo assim, é o representante do Estado que humilha Fabiano, prendendo-o na cadeia e surrando-o por causa de um jogo de baralho do qual o protagonista se

retira alvoroçado por pura ignorância do jogo. Em cárcere, durante a noite inteira, a mente de Fabiano não se acerta, fica confusa, uma mistura de revolta e desalento, contudo mostra-se conformado com a surra que leva do Soldado. É possível ver isso na seguinte passagem:

Então porque um sem-vergonha desordeiro se arrelia, bota-se um cabra na cadeia, dá-se pancada nele? Sabia perfeitamente que era assim, acostumara-se a todas as violências, a todas, as injustiças. E aos conhecidos que dormiam no tronco e aguentavam cipó de boi oferecia consolações: – "Tenha paciência. Apanhar do governo não é desfeita" (RAMOS, 1977, p. 35).

A ironia é que tempos depois de humilhar Fabiano, o agente do Estado está perdido na caatinga e ao topar de cara com o vaqueiro precisa de ajuda para sair do lugar. E este depois de pensar em matar por vingança a autoridade magrinha, enfezada e medrosa, indica-lhe o caminho (RAMOS, 1977, p. 107). Em suma, a metáfora do amarelo tanto aproxima quanto afasta as personagens, e nesse processo expõe as fragilidades humanas de ambos os lados.

Passando a outra cor, o verde das matas tão celebrado desde Caminha não passa de manchas aqui e acolá na paisagem do sertão, mesmo quando pode ser algo bom, não se concretiza:

la chover. Bem. A caatinga 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 saís de ramagens vistosas. As vacas povoariam o curral. E a catinga ficaria toda verde. (RAMOS, 1977, p. 15-16, grifo nosso).

Observe-se que as projeções são escritas no futuro do pretérito, de modo a mostrar no aspecto verbal a incerteza ou negação de alguma melhora. Verde, então, traduz-se em chuva no romance, evento que se concretiza no capítulo "Inverno", no entanto a família passa frio e vive o medo da água invadir a casa.

A água tinha subido, alcançado a ladeira, estava com vontade de chegar aos juazeiros do fim do pátio. Sinha Vitória andava amedrontada. Seria possível que a água topasse os juazeiros? Se isto acontecesse a casa seria invadida, os moradores teriam de subir o morro, viver uns dias no morro, como preás. (RAMOS, 1977, p. 69)

Sobre estas duas primeiras cores podemos montar o seguinte quadro: Decca (2001, p. 153) diz que há, pelo menos, dois momentos da narrativa nacional em que fogo e chuva têm forte significação: aponta o incêndio e o dilúvio em *O guarani*, de José de Alencar. No primeiro caso, Peri observa a destruição do mundo colonial e a purificação para a abertura de um novo tempo da nação. O segundo representa, nas lendas indígenas, renovação e renascimento.

Em *Vidas secas* o fogo, relacionado ao amarelo, não purifica nada, funciona como se aquele ambiente quente fosse a ruína do passado colonial, o sol que enclausura os sertanejos só reforça a condição de inferioridade perante a nação. Se na narrativa romântica depois do incêndio vem a bonança, em Graciliano Ramos vem a desgraça. Esta monstruosidade apresenta a outra face da memória, da identidade, em que não há conciliação entre homem e natureza. No mais, o fogo é apenas uma pequena chama, que mal esquentava a família no inverno, ou as labaredas da cozinha de Sinha Vitória.

A chuva é uma metáfora do dilúvio e representa renovação, inclusive verdejando a caatinga. Em Graciliano Ramos ela é anunciada como algo bom, mas quando chega traz destruição e perpetua a ruína. No capítulo “Inverno”, as águas estão a ponto de invadir a casa, as personagens pensam em fugir para onde moram os preás. Observe-se, então, que o problema dos sertanejos não é exclusivamente a seca, mas a natureza como um todo. A obra retrata bem esse funcionamento porque é um ciclo de destruição: começa com “Mudança” e o verão tórrido, já no sétimo capítulo, “Inverno”, eles sofrem com a chuva, mas no décimo terceiro e último o verão chega para dar continuidade à sina.

A morte no romance está contraditoriamente no branco, o chão “salpicado de manchas brancas eram ossadas” (RAMOS, 1977, p. 10). A cor que apazigua e representa pureza é o reflexo vivo da ação da natureza sobre os vivos.

Outra passagem é: “de repente, um risco no céu, outros riscos, milhares de riscos juntos, nuvens, o medonho rumor de asas a anunciar destruição. [...] Olhava com desgosto a brancura das manhãs longas e a vermelhidão sinistra das tardes” (RAMOS, 1977, p. 120). As aves, como já está posto, representam um mal, causam medo porque além de atacarem os bichos ataca as pessoas, importante ver que a

cena é pintada com o desgosto da brancura e o vermelho sinistro para completar a ideia de morte.

A cor azul é bastante significativa, basta ver a passagem em que o Fabiano e Sinha Vitória olham para o céu, “temendo que a nuvem se tivesse desfeito, vencida pelo azul terrível, aquele azul que deslumbrava e endoidecia a gente”. (RAMOS, 1977, p. 14). Retomando a ideia destruidora do monstro, ele tem a capacidade de deslumbrar, por isso ele engana, causa espanto diante de sua força e tamanho. O gigantismo é uma das características do monstro. Segundo Nazário (1998, p. 30), a figura do gigante está culturalmente associada à maldade, ainda mais que as personagens estavam olhando para o céu, um espaço teoricamente infinito à visão, mas que de tanto deslumbre endoidecia, mostrando a sua potência negativa. O azul agora é terrível, ao contrário do céu “risonho, límpido e profundo” do Hino Nacional e da bandeira, na obra ele significa a falta de chuva e aterroriza o casal porque ambos sabem que terão de partir e voltar à incerteza mais profunda sobre o futuro.

Aliada ao mal causado pelas aves de arribação a cor também é representada quando Fabiano “examinou o céu limpo cheio de claridades de mau agouro, que a sombra das arribações cortava” (RAMOS, 1977, p. 115). Voltando ao gigante, a letra do Hino diz que o Brasil é “gigante pela própria natureza”. Em *Vidas secas* uma parte do país é devorada pela grandiosidade da natureza que fora outrora – no século XIX – motivo de orgulho. O ambiente é caracterizado como um deserto queimado, em que as pessoas são miúdas e insignificantes (RAMOS, 1977, p. 14).

4 Segunda deformidade: o sertanejo

Neste momento mudamos o foco da discussão sobre a nação deformada nas cores e o deslocamos para outras duas características monstruosas deformadoras do ser que são a antropomorfização e zoomorfização das personagens. Historicamente o sertão nordestino sempre foi visto como o local do atraso, em oposição à nação que empreende a modernização, a civilização, excluindo desse processo quem destoa do projeto. A exclusão é uma violência necessária, como já disse Renan (2000), para consolidar a união. É uma força que romanceia uma homogeneidade para a sociedade e para as narrativas de construção da nação.

Euclides da Cunha em *Os sertões*, sobretudo na nota preliminar quando faz uma espécie de *mea culpa* ao denunciar o crime da nação contra os sertanejos em Canudos (CUNHA, 2010, p. 20), nos dá uma mostra da visão “oficial” republicana que se tinha do Nordeste e do povo. Além dessa presença na sua narrativa mais importante, o autor fala diretamente em outros textos sobre esse olhar “brasileiro” para o sertanejo. No texto “Um clima caluniado” escreve sobre o povoamento do Acre pelos retirantes nordestinos, observe-se que os conceitos de “nação” e “região” aparecem no discurso como ideias opostas, em que o Brasil como nação existia em oposição às populações do interior. Na passagem em que Euclides da Cunha narra a política do governo para os que fugiam da seca, é interessante ver como ele mesmo usa a palavra “Brasil”:

Quando as grandes secas de 1879-1880, 1889-1890, 1900-1901 flamejavam sobre os sertões adustos, e as cidades do litoral se enchiam em poucas semanas de uma população adventícia, de famintos assombrosos, devorados das febres e das bexigas – a preocupação exclusiva dos poderes públicos consistia no libertá-las quanto antes daquelas invasões de bárbaros moribundos que infestavam o Brasil. Abarrotavam-se, às carreiras, os vapores, com aqueles fardos agitantes consignados à morte. Mandavam-nos para a Amazônia – vastíssima, despovoada, quase ignota – o que equivalia a expatriá-los dentro da própria pátria. A multidão martirizada, perdidos todos os direitos, rotos os laços da família, que se fracionava no tumulto dos embarques acelerados, partia para aquelas bandas levando uma carta de prego para o desconhecido; e ia, com os seus famintos, os seus febrentos e os seus variolosos, em condições de malignar e corromper as localidades mais salubres do mundo (CUNHA, 1995, p. 276)

A expressão “os moribundos” que infestavam o Brasil deixa clara a ideia de que os sertanejos não eram o Brasil, sendo que Brasil corresponde à nação fortemente ligada ao centro político, o Rio de Janeiro. O nordestino é visto como um monstro que legalmente é sem direitos, haja vista que era expatriado dentro da própria pátria e biologicamente doente, uma praga que infesta a nação não só com a presença, mas com a doença. A mera existência destes seres é um problema. Assim como o monstro que rodeia o centro, os sertanejos são expulsos para os locais mais distantes.

A importância de trazer Euclides da Cunha para esse diálogo com Graciliano Ramos está na necessidade de mostrar como se configurava a narrativa dita “oficial” que Euclides anuncia, a qual infelizmente ainda permanece no imaginário nacional sobre o nordestino (ALBUQUERQUE JR., 2000). E em contrapartida apresentar como o autor alagoano muda a caracterização do sertanejo, ainda que Graciliano Ramos não amenize com enfeites ou crie uma visão quimérica do sertão como ocorre muitas vezes em Euclides da Cunha. Na verdade, a monstrificação do sertanejo em *Vidas secas* funciona justamente como elemento questionador dessa imagem nacional homogênea, semeada desde o romantismo. O que antes era simbiótico, com o brasileiro e natureza unidos pelo mito, agora é desfeito em prol da crítica ao projeto nacional.

As personagens, como apontamos antes, são animalizadas e colocadas no mesmo plano dos bichos e do espaço, características monstruosas, segundo Nazário (1998). Affonso Romano de Sant’Anna (1975, p. 156) traça duas simetrias da antropomorfização e zoomorfização em *Vidas secas*: uma entre Fabiano e Baleia, outra entre Sinha Vitória e o Papagaio.

No primeiro caso, Sant’Anna aponta que Fabiano passa por três fases do “diálogo-a-um”, de início ele se considera positivamente e diz: “Fabiano, você é um homem” (RAMOS, 1977, p. 19). Depois se estuda menos otimista, observa sua condição de “cabra ocupado em guardar as coisas dos outros” e se corrige: “Você é um bicho, Fabiano” (RAMOS, 1977, p. 19), no entanto conseguia se safar dos problemas da vida, vencida as dificuldades. Chegando ao ponto mais baixo da escala, em que deixa de ser um indivíduo esperto, para se confrontar com o animal ele conclui: “Você é um bicho, Baleia” (RAMOS, 1977, p. 21). Neste ponto a cachorra é a contraposição do “diálogo-a-um”. Situação semelhante ocorre quando Fabiano é comparado com o cavalo.

A zoomorfização ocorre quando os “verbos e adjetivos conferidos a um e a outro elemento estão numa mesma simbiose” (SANT’ANNA, 1975, p. 156). Interessante observar que no momento em que Fabiano vai dar cabo da vida de Baleia seus olhares se entrecruzam e ela tenta fugir, como se na mudez de ambos abrisse agora um espaço para diálogo com o olhar. Após o tiro, Baleia “perdendo

muito sangue, andou como gente, em dois pés” (RAMOS, 1977, p. 93), completando a relação simbiótica entre homem/animal.

Como anunciado, a relação entre Sinha Vitória e o papagaio é despertada quando Fabiano ressentido da mulher a compara com a ave. Surge então a ideia do monstro humano com pés de papagaio, “os pés chatos, largos, os dedos separados” (RAMOS, 1977, p. 45). Pensamento que vai durar todo o capítulo “Sinha Vitória”. A materialização da autoanálise se deu quando a personagem “olhou os pés novamente. [pensou] Pobre do louro” (RAMOS, 1977, p. 46). Neste instante Sant’Anna (1975, p. 156-157) diz que “o adjetivo “pobre” já não se refere exclusivamente ao papagaio que foi morto para matar a fome da família, mas descreve a própria sinhá Vitória (sic) tão “infeliz” como aquele “pobre louro”. A infelicidade de Sinha Vitória, motivo da discussão com o marido, está expressa mais fortemente no seu desejo por uma cama de lastro de couro, pois a cama de varas é desconfortável.

O narrador ainda comenta que eram quase felizes, faltava apenas uma cama de lastro de couro como a de Seu Tomás da bolandeira (RAMOS, 1977, p. 47). Já que estamos discutindo alguns elementos nacionais, podemos aproximar a cama de couro ao “berço esplêndido” em que repousa a nação do Hino, e assim entender que essa cama tão sonhada nos serve como uma metáfora crítica de que nem todos na nação vivem bem e felizes como se supunha.

Últimas considerações

Retornando à questão da natureza, em *Vidas secas* a paisagem é feia, as pessoas estão reificadas e o sertão é a mácula da nação, posto que é signo do atraso. Como falamos antes, na obra de Graciliano Ramos alguns símbolos nacionais cunhados desde o romantismo estão desfigurados e distorcidos pela monstruosidade da natureza. A caatinga como um todo borra a pintura nacional, suas cores alegorizam e re-significam a nação.

Enquanto na “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, há palmeiras vistosas e o sabiá que canta, no sertão há as plantas espinhosas e as aves de arribação à espera de mais um morto. “Os mandacarus e os alastrados vestiam a campina,

espinho, só espinho. E Baleia aperreava-o. precisava fugir daquela vegetação inimiga” (RAMOS, 1977, p. 126). No trecho é comprovada a desarmonia entre a caatinga e os retirantes, ao ponto de ser declarada “inimiga”. As aves traziam a desgraça, eram “mau sinal”, porque o sertão ia “pegar fogo”, além disso elas atacavam os bichos, as pessoas e bebiam a água dos poços.

A “terra adorada”, “mãe gentil” era seca, rachada. Tudo que dali nascia era ameaçador, os homens brutos, primitivos, verdadeiros bárbaros. O Brasil da caatinga não é o “florão da América”, é mais um deserto físico que fez brotar seres psicologicamente áridos, os quais se entendem melhor com os bichos que entre si. Os únicos seres que tiravam proveito da terra eram os meninos, passavam o dia “entretido no barreiro, sujados de lama, fabricando bois de barro, que secavam ao sol...” (RAMOS, 1977, p. 42). Esta imagem aparentemente inocente dialoga com as posições políticas de Graciliano Ramos, realizadas no fato de Fabiano não poder ferrar um bicho sequer, “pouco a pouco o ferro do proprietário queimava os bichos de Fabiano” (RAMOS, 1977, p. 98). Os bois de barro são imaginários, as únicas coisas que a mãe-terra lhes dava eram “pedaços de sonhos”.

Em *Vidas secas* a natureza consegue agregar uma potência destruidora e influenciar a tudo e a todos. Ao fazer isso Graciliano Ramos representa invertidamente a relação histórica entre o homem e a natureza. Os símbolos e mitos nacionais estão desfigurados, a paisagem exuberante cede espaço para a seca que devora a tudo.

A natureza monstruosa está expressa na ameaça e medo que causa. Além disso, o sertanejo é afetado tanto fisicamente, com a miséria que passa, quanto psicologicamente, se fechando cada vez mais para a sociedade. *Vidas secas* surge trazendo consigo a alegoria da natureza e revelando a ruína do projeto romântico nacional. Dessa forma, a nação brasileira é questionada, destruída e reconstruída com as cores e personagens monstruosas de uma nova narrativa.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 2. ed. Recife: FJN; São Paulo: Cortez, 2001.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. 2. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

ASSIS, Machado. Críticas literárias. In: ASSIS, Machado. *Esaú e Jacó; Críticas literárias; Criticas teatrais*. São Paulo: Formar, [S.d.]. p. 145-197.

ÁVILA, Affonso. Do barroco ao modernismo: o desenvolvimento cíclico do projeto literário brasileiro. In: ÁVILA, Affonso (Org.). *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 29-37.

BHABHA, Homi. Narrando la nación. In: BRAVO, Álvaro Fernández (Org.). *La invención de la nación: lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Buenos Aires: Manantial, 2000. p. 211-219.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2. ed. 7. impr. São Paulo: Cultrix, 1975.

BRAGA, Rubem. Vidas secas. In: *Teresa*. São Paulo, n. 2, p. 126-129, 2001.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. v. 1.

CARPEAUX, Otto Maria. Visão de Graciliano. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 50. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2000. p. 230-239.

CHAUÍ, Marilena de Souza. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura & Linguagem*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

CUNHA, Euclides da. *Obra completa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. v.1.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. São Paulo: Abril, 2010. v. 1.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Representações literárias da nação. In: PEREIRA, Maria Antonieta; REIS, Eliana Lourenço de L. (Orgs.). *Literatura e estudos culturais*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2000. p. 213-227.

DECCA, Edgar Salvadori de. Literatura em ruínas ou as ruínas na literatura? In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (Orgs.). *Memória e (res)sentimento*. Campinas: Ed. Unicamp, 2004. p. 147-194.

NAZÁRIO, Luiz. *Da natureza dos monstros*. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 36. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 1977.

RENAN, Ernest. ¿Qué es una nación? In: BRAVO, Álvaro Fernández (Org.). *La invención de la nación: lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Buenos Aires: Manantial, 2000. p. 53-66.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1975.