



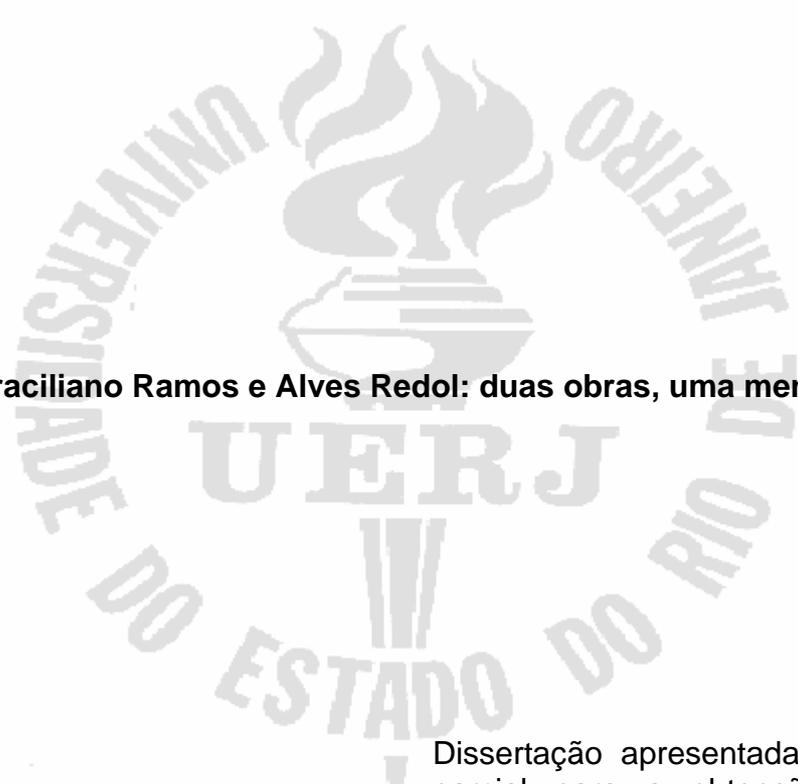
Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Rivaldo Alves da Paz

Graciliano Ramos e Alves Redol: duas obras, uma mensagem

Rio de Janeiro
2009

Rivaldo Alves da Paz



Graciliano Ramos e Alves Redol: duas obras, uma mensagem

Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Portuguesa.

Orientadora: Prof^a.Dra. Maria Helena Sansão Fontes

Rio de Janeiro
2009

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

P348 Paz, Rivaldo Alves da.
Graciliano Ramos e Alves Redol: duas obras, uma mensagem /
Rivaldo Alves da Paz. – 2009.
85 f.

Orientador: Maria Helena Sansão Fontes.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Letras.

1. Ramos, Graciliano, 1892-1953. Vidas secas – Teses. 2. Redol,
Alves, 1911-1969. Gaibéus – Teses. 3. Literatura brasileira –
Aspectos políticos – Teses. 4. Literatura portuguesa – Aspectos
políticos – Teses. I. Fontes, Maria Helena Sansão. II. Universidade do
Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação

Assinatura

Data

Rivaldo Alves da Paz

Graciliano Ramos e Alves Redol: duas obras, uma mensagem

Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Portuguesa.

Aprovado em: 26/03/2009

Banca Examinadora:

Prof^a.Dra. Maria Helena Sansão Fontes
Instituto de Letras da UERJ

Prof. Dr. Iremar Maciel de Brito
Instituto de Letras da UERJ

Prof. Dr. Robson Lacerda Dutra
Faculdade de Letras da UFRJ

Rio de Janeiro
2009

DEDICATÓRIA

Aos meus familiares por todo apoio e compreensão dispensados.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus pelos objetivos e projetos alcançados.

Agradeço especialmente a minha família pelo carinho e pelo apoio de sempre.

Aos mestres pelo conhecimento adquirido.

E aos amigos pelo companheirismo de todas as horas.

um país se faz com homens e livros.

Monteiro Lobato

RESUMO

PAZ, Rivaldo Alves da. *Graciliano Ramos e Alves Redol: duas obras, uma mensagem*. 2009. 85 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

Este trabalho analisa, compara e disseca o enredo de duas obras literárias, *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos e *Gaibéus*, de Alves Redol. Escritores de nacionalidades distintas, mas que apresentam pontos de semelhança em sua criação artística. O contexto da ditadura vivido por brasileiros e portugueses, de certa forma, contribuiu para o desenvolvimento da temática social nessas duas obras. A fim de expor a problemática do homem do campo, *Vidas Secas* e *Gaibéus* expõem personagens que tendem a sobreviver e a conservar-se à margem da sociedade e, principalmente, carentes da atenção dos governos.

Palavras-chaves: Silêncio. Exploração. Denúncia. Política.

ABSTRACT

This paper analyzes compares and dissects the plot of two literary works, *Vidas Secas* of Graciliano Ramos and *Gaibéus* of Alves Redol. They are writers of different nationalities, but they have points of similarity in their artistic creation. The context of the dictatorship lived by Brazilian and Portuguese, somehow, contributed to the development of social thematic in these two works. In order to denounce the problems of rural man, *Vidas Secas* and *Gaibéus* expose people who tend to survive and keep the margins of society and particularly the deprived of attention of governments.

Keywords: Silence. Exploration. Complaint. Politics.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 MOMENTO HISTÓRICO	13
1.1 Período Salazarista e Neo-Realismo	13
1.1.1 <u>Efemérides históricas</u>	18
1.2 Estado novo e modernismo	20
1.2.1 <u>Paralelismo histórico em Vidas Secas, de Graciliano Ramos</u>	24
2 GAIBÉUS E VIDAS SECAS: A LEITURA CRÍTICA	27
2.1 Gaibéus, uma obra engajada	27
2.1.1 <u>A estratégia do silenciamento</u>	29
2.2 Vidas Secas e a realidade política brasileira	32
2.2.1 <u>O silêncio como técnica</u>	35
3 GAIBÉUS E SEUS SENHORES EXPLORADORES	40
3.1 O enredo da injustiça	40
3.2 A condição humana no universo das relações de produção	43
3.3 As personagens de Redol	45
3.3.2 <u>O ceifeiro rebelde</u>	49
3.3.3 <u>Personagens: Sete estrelas na praia</u>	51
4 VIDAS SECAS E O SENTIDO DO HUMANO	54
4.1 Um enredo linear e pungente	60
4.2 Vida Real, Vida Direta, Vida Seca	65
4.3 Horizonte e Desencanto	68
5 DUAS OBRAS, UMA MENSAGEM: À GUIA DE AVALIAÇÃO	71
5.1 Gaibéus e Vidas Secas: contribuições além da Literatura	71
5.1.1 <u>O fator humanização na Literatura dos dois autores</u>	74
5.2 A Presença e a Promessa	75
CONCLUSÃO	78
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	82

INTRODUÇÃO

Nesse estudo, são analisadas e equiparadas duas obras: *Vidas Secas* de Graciliano Ramos e *Gaibéus de Alves Redol*, pelo que têm de comum em termos de denúncia social.

Em Portugal observamos o sistema ditatorial comandado por Salazar que se iniciou em 1933 e durou aproximadamente 40 anos, este sistema governamental seguiu tendências fascistas. *Gaibéus* mostra as condições de vida precária e miserável vivida pela população rural, por vezes esquecida, nesse período de ditadura. Destacamos, ainda, nessa pesquisa, a exploração ao trabalhador do campo, praticada pela aristocracia ruralista, presente no romance.

No Brasil, similarmente, às questões apontadas no sistema governamental português dos anos 30, temos o período ditatorial comandado por Getúlio Vargas, conhecido como Estado Novo que aliou o autoritarismo ao populismo. É neste cenário que Graciliano constrói *Vidas Secas*, onde a desigualdade social entre os grandes latifúndios (coronéis) e os sertanejos é o grande tema para discussões acerca das questões de justiça social e sobre as condições subumanas que este estrato da população vivia .

Para tanto, será considerado o momento histórico no qual ambas as obras foram produzidas, para se entender a preocupação de ambos com a realidade social de seus povos, reprimidos por regimes ditatoriais. Embora inseridos em movimentos literários diferentes — pois Redol pertence ao Neo-realismo português e Graciliano Ramos ao período do Modernismo brasileiro, mais propriamente chamado de Ficção de Trinta —, o engajamento social se destaca nos dois romances.

Esse fator em comum servirá como ponto de partida para o desenvolvimento do presente trabalho, cujos objetivos são: contextualizar o momento histórico do Brasil e de Portugal nas décadas de 30 e 40; relacionar os fatos históricos com as obras; traçar o perfil de cada autor, apresentar a poética e os estilos literários de Redol e de Graciliano Ramos e, sobretudo, anunciar-lhes o engajamento e o protesto como homens de esquerda, inspirados no pensamento marxista.

Esta dissertação se justifica pelo fato de as obras em questão ainda refletirem plena atualidade no que concerne à questão social, o que pode ser verificado principalmente no caso do Brasil. A temática social foi trabalhada nos dois livros de uma forma criativa e singular. Cada um, à sua maneira, mostra com sensibilidade as

rudezas sofridas por seu povo. Apesar das perseguições e da censura da época, não se calaram, serviram-se de suas obras como símbolos de luta e de resistência.

Como metodologia, adota-se a pesquisa bibliográfica, sendo consultados os críticos clássicos de ambas as literaturas e autores modernos, sobretudo os que se debruçaram sobre a produção dos dois romancistas.

A leitura de ambas as obras, uma visão tanto crítico-literária como crítico-social mereceu ênfase total. Algumas correlações indispensáveis foram feitas com ciências paralelas, como, por exemplo, os estudos de percepção social. Sem falar num breve mergulho nas idéias de Karl Marx pois traduzem as tendências ideológicas que permeavam o mundo intelectual daquele momento e os pensamentos de Alves Redol e Graciliano Ramos.

Para tal propósito destacaremos obras de grande valor que contribuíram de maneira significativa, no que concerne à análise literária, para o objetivo do estudo em questão: Os romances de Alves Redol, de A. Torres; Gaibéus hoje, de Álvaro Pina, O espaço do oprimido nas literaturas de língua portuguesa do século XX, de Jurema José de Oliveira; A literatura portuguesa no século XX, de F. Mendonça; Os Ramos de Graciliano, de Tristão de Athayde e Alves Redol e alguns dos problemas do Neo-realismo português, de Celso Cruzzeiro.

As demais obras que compõem a bibliografia desta dissertação nos darão base para levantar as questões relacionadas ao contexto histórico-social presente nas obras: Gaibéus e Vidas Secas.

O plano da dissertação obedece à seguinte seriação:

O capítulo I aborda o momento histórico de Portugal, tanto na política como na literatura. Para efeito de contextualização da obra de Redol, cabe selecionar os fatores sociais que promoveram nesse autor o espírito de conscientização e denúncia.

Assim, surge, nesse capítulo, uma discussão acerca do período salazarista, em Portugal, bem como as tendências literárias que acompanharam essa momento e a obra Gaibéus. Faz-se pertinente, também nesse primeiro capítulo, levantar questões sobre a política brasileira e a proposta literária de Graciliano Ramos, que representou uma temática social engajada e contrária ao sistema de censura e ditadura militar.

O capítulo II traz a leitura crítica sobre Redol e Graciliano, considerações de teóricos modernos e atentos aos enredos de Gaibéus e Vidas Secas. Tais

explanções corroboram com a idéia de atualidade e universalidade dos temas apresentados por esses autores, segundo técnicas e estratégias literárias precisas.

O capítulo III trata, particularmente, do enredo e dos personagens figurados por Redol. Assim como, no capítulo IV tem-se a apresentação das peculiaridades narrativas presentes em Vidas Secas.

O capítulo V faz uma aproximação dos dois enredos, aproximando não só as obras, mas dois países, duas realidades, dois povos que passaram por intensas e semelhantes privações por parte de governos ditatoriais.

E, por último, corroborando com essa perspectiva de proximidade, uma conclusão ressalta o valor de Gaibéus e Vidas Secas para conscientização dos leitores, da sociedade, como um todo, já que nessas publicações está manifestada a voz dos indivíduos que costumam ser silenciados, esquecidos pelo sistema.

1 - MOMENTO HISTÓRICO

1.1 — Período Salazarista e Neo-Realismo

Portugal, na década de 30, encontrava-se atrasado, em comparação aos outros países da Europa, além de suportar o governo de Antonio de Oliveira Salazar, designado de Estado Novo, marcado pela repressão e pela ditadura. O salazarismo, como esta fase da história portuguesa ficou conhecida, se tornou sinônimo também de fascismo.

Um rastro de terror surgiu nessa época, mais precisamente, em 1928. Tanto Portugal como suas colônias foram governadas com extremo rigor durante o regime de Salazar. A base econômica do país era formada pela agricultura, por isso o interesse pelas riquezas das colônias, principalmente, as africanas. As forças armadas representavam o poder de decisão. Nesse sentido, controlavam todas as instâncias da sociedade da época. Na economia, a competitividade era restrita, e os meios de produção obsoletos. Na política, os partidos de esquerda e de centro foram extintos. No que concerne às artes, estas deveriam seguir claramente as idéias de extrema direita. A censura imperava e cerceava. (ROSAS, 1994)

Salazar construiu sua carreira política num período em que os militares dominavam o panorama político de Portugal. Após o período monárquico, a república é inaugurada em 5 de outubro de 1910. O cenário sócio-político refletia uma série de erros nas decisões econômicas, mas sobretudo a falta de rendimentos, já que não podia mais contar com as riquezas vindas do Brasil. Diante desses acontecimentos e da crise pós-guerra, em 1917, o major Sidônio Pais, ex-ministro de Portugal em Berlim, dá um golpe de Estado e instaura a ditadura, com o apoio de republicanos moderados. No final do ano seguinte, Sidônio é assassinado.

Iniciam-se, então, mudanças sucessivas de governos. Em 1920, Portugal teve nove governos, sendo que um deles teve a duração de 24 horas. Apesar de tantos comandos, o país estava cada vez mais, preso a dívidas e saldos negativos, pois não havia como expandir as rendas e muito menos como renová-las. As poucas empresas que existiam monopolizavam seus setores, e o governo não tinha nenhuma participação de sua receita. (MENDONÇA, 1990)

Foi um período também marcado por greves dos operários, cujos salários eram tão baixos que não conseguiam suprir suas necessidades elementares. Essa

classe foi massacrada nesse período, pois não tinha voz nem direitos. Silenciada à força pelo regime da ditadura, a classe trabalhadora estava evidentemente insatisfeita com tudo isso. Vendo o pouco caso da elite republicana para com suas demandas, sua maioria optou pela anarquia.

O nome de Salazar, que ainda era civil, surge nesse contexto numa indicação para o Ministério das Finanças, cargo que ficou em suas mãos por um período de treze dias, renunciando logo a seguir, alegando, como motivo de sua declinação, o fato de não lhe haverem confiado às condições que achava indispensáveis ao seu exercício, o controle sobre as despesas e receitas de todos os ministérios.

Até então desconhecido, ninguém sabia o que poderia esperar de suas atitudes. Depois de tanta insistência do governo e satisfeita a exigência, ele toma posse definitivamente de seu cargo no governo do Comandante Mendes Cabeçadas, em abril de 1928.

Segundo Mendonça (1990):

Tudo que ele fez em quarenta anos de governo não foi senão equilibrar orçamentos, embora à custa de expedientes moral e politicamente condenáveis. Dele se poderia afirmar, sem receio de erro, que não sabia conjugar verbos investir e multiplicar. Mero guarda-livros sem formação científica em econômico-financeiras, limitava-se a “poupar” e “somar”. Escapava-lhe a própria noção social do desenvolvimento. Não admira que ao morrer deixasse às atuais gerações portuguesas o país mais subdesenvolvido do continente europeu. (p.90)

Esses comentários sobre Salazar descrevem sua prática contraditória de governar. Em 1930, Antonio de Oliveira Salazar fundou a União Nacional, movimento ultranacionalista de pretensões corporativista, assumindo, em 1932, o cargo de Presidente do Conselho de Ministros, iniciando o totalitarismo. No ano seguinte, promulgou-se a Constituição que inaugurava o Estado Novo e que trazia todos os princípios fascistas por excelência: adoção de partido único, proibição das manifestações populares, criação de polícia política, propaganda de massa, perseguição aos inimigos do regime com uma ditadura antiliberal, anticomunista e anti-parlamentar, que se orienta segundo os princípios da tradição conservadora: Deus, Pátria e Família. Toda a vida econômica e social do país assentava-se sobre os pilares de uma política colonialista.

A ditadura salazarista, ao contrário dos períodos de Hitler e Mussolini, atravessou a Segunda Guerra e chegou à década de 70. Salazar foi afastado do Governo em 1968 após ser vitimado por um hematoma craniano, que lhe causou danos cerebrais graves, após uma queda. Até morrer, em 1970, continuou a receber

visitas como se fosse ainda Presidente do Conselho de Ministros, porém, nunca manifestando sequer a suspeita de que já não era, mas a ditadura ainda teve fôlego para durar mais quatro anos. Até que explodiu a Revolução Popular dos Cravos.

Num país em que a censura, a repressão, a pobreza, o isolamento, o imobilismo, o medo e o silêncio atravessavam o quotidiano dos portugueses, tomados de posição crítica e ações de resistência social — em que, conforme Rosas (1994, p. 50): "resistir é antes de mais encontrar a força de dizer" não "sem necessariamente ter uma idéia muito clara do que se aspira".

Profissionais de diversas áreas, associados ao quotidiano profissional, feito de cumplicidades silenciosas, sob uma aparente submissão, contribuem para alargar o nível de consciência social e política de profissionais empenhados em questionar e rejeitar a questão da neutralidade da profissão. A situação tão agravada pelo regime de salazarista sufocava a massa da população de se expressar.

Nota-se que os movimentos estudantis também estavam descontentes. Assim, estes e a oposição democrática ao regime autoritário foram símbolos da luta contra o regime instaurado. Desde logo, ensinaram que a razão de ser da política é a liberdade. A liberdade pressupõe a existência de um espaço público, onde os cidadãos se organizam para defender as suas idéias, os seus interesses, onde a comunidade nacional se constitui, formando a sua vontade e os seus projetos. Pode dizer-se que, de certa maneira, o movimento associativo, nos seus modos de organização internos, configurou um espaço de liberdade política, negado ao todo nacional por um regime arcaico.

O regime salazarista, em coerência com a sua ideologia antidemocrática e antiliberal, defendia uma cultura política autoritária em oposição à política democrática, segundo a qual a liberdade constituía uma ameaça aos valores nacionais, o pluralismo era sinónimo de divisão do Estado e a modernidade antecipava a decadência de Portugal.

Segundo Rosas, "as eleições de 1958 marcam verdadeiramente o princípio do fim do salazarismo e do próprio regime". À "crise desencadeada pelas eleições de 1958, cujas ondas de choque se propagam até 1962, o regime lograria sobreviver-lhe, mas não se recompor, nada voltaria a ser o mesmo" (Rosas, 1994, p. 523).

Uma das fases do Modernismo, em Portugal, coincidiu justamente com o período salazarista. Em meio à turbulenta realidade política, exatamente em 1927,

um grupo de artistas portugueses fundou a revista *Presença*, que tentava retomar e aprofundar as propostas de Orpheu, tais com o antepassadismo, a busca pelo novo, linguagem coloquial, regional, a observação e análise da realidade, etc. O espírito modernista, desde sua origem, veio de encontro às propostas do Estado, sugerindo, denunciando e retratando os problemas vigentes na sociedade da época.

Com Salazar no poder, a arte modernista teve de ser contida e camuflada. Por isso, o engajamento presente entre os escritores da última geração, entre eles Alves Redol, precisou recorrer a algumas das características dos momentos anteriores, dos "presencistas". Estes defenderam uma arte de caráter mais psicologizante, a partir da introspectiva radical, e da busca do "eu profundo". No entanto, os neo-realistas como ficaram conhecidos, nos anos 30, não se submeteram ao extremo ficcionalismo e subjetivismo, não deixaram escapar a realidade perceptível do fazer literário..

Considerando-se o fato de que a sociedade portuguesa passava por uma situação de crise aguda e de desagregação de valores, é possível compreender a motivação dos modernistas portugueses em responder a esse momento, sacudindo ainda o acanhado e tradicional meio cultural, entregando-se à vertigem das sensações da vida moderna, bem como promovendo uma postura mais atenta e participativa dos cidadãos portugueses. (MENDONÇA, 2003)

Foi fundamental esquecer o passado e comprometer-se com a nova realidade, interpretando-a de modo pessoal e único. Talvez, tenha sido por esse motivo que Redol e muitos outros, como Ferreira de Castro, Jorge de Sena e outros, atuantes no Neo-realismo, passaram a agredir, de forma sutil e quase imperceptível, o sistema político de Portugal, por meio da investigação de regiões antes inexploradas e indefinidas no cenário, bem como no imaginário dos mais urbanos ou abastados. Redol e os neo-realistas divulgaram a cultura do marginalizado, do ignorante, distante dos novos anseios da sociedade moderna.

(...) o romance ganha força definitivamente com o neo-realismo, que defende uma arte compromissada, radicalmente oposta ao esteticismo da *Presença*. O neo-realismo nasce da crise do pós-guerra, da crise da instalação do fascismo em Portugal. Mas, sobretudo, o que não pode se esquecer é que esse movimento sofre a forte influência do "novo realismo" na literatura, principalmente o que se pratica nos Estados Unidos da América e no Brasil. (GOMES, 1993, p. 20-21)

Notadamente, as características da literatura portuguesa, desenvolvidas no período salazarista, correspondem ao rompimento com o passado; ao caráter

anárquico; ao sentido demolidor e irreverente; e, a um tipo de nacionalismo, que se apresenta sob múltiplas facetas. Cabe aqui ressaltar o nacionalismo dito crítico, que inspira uma postura crítica, irônica, questionando a situação social e cultural do país, no qual Redol pode ser relacionado, para fins simplesmente didáticos.

É necessário, portanto, assinalar algumas das peculiaridades dessa literatura, que, de certa forma, teve como causa a política e a ditadura de Salazar. O Neo-realismo, como corrente literária de influência italiana, expressou um movimento de combate ao fascismo e, ainda, defendeu uma literatura extremamente crítica, de denúncia social, combate e reforma, a favor da sociedade moderna.

Segundo Reis (2001), tal estilo esteve bem próximo ao Realismo no Brasil, e por essa razão a nomenclatura “Neo-realismo”. Foi um novo realismo, que pretendia “alertar” as pessoas e tirá-las da passividade em que se encontrava Portugal, só que, nesse momento histórico, sob os olhos controladores do sistema salazarista. Tanto na poesia, como na prosa, o Neo-realismo buscou intervir na sociedade, considerando fatores essenciais os abalos da guerra e a sedução dos sistemas socialistas, mitificados pelo momento de ditadura portuguesa.

O Neo-realismo apresentou tendências de denúncia, como uma literatura de “comício”, aproximando-se da técnica do jornalismo e da linguagem cinematográfica, como arte em movimento que prende a atenção do espectador. Tal postura enfraqueceu o propósito cultuado pela tradição que fazia distinção entre o conteúdo e a criação artística. Esse período literário português contou com influências francesas, norte-americanas e brasileiras, estas provindas de José Lins, Graciliano Ramos, Jorge Amado e Érico Veríssimo, cujas obras expressavam uma temática regionalista.

Particularmente, inaugurou-se no romance uma ficção extensa e representativa, enriquecida, sobretudo, pela produção poética desse mesmo movimento. Tais romances revalidaram os mecanismos narrativos e as perspectivas marxistas acerca da luta de classes, estimulando o conflito social. Além de por em cena camponeses, operários, patrões, senhores de terra, homens e animais, como é o caso de Gaibéus, descrito mais adiante.

Tradicionalmente são apontadas as características gerais do Neo-realismo português, são elas: literatura engajada, denunciante, antifascista, de denúncia social; busca pela conscientização do leitor acerca da realidade social e da miséria moral; tensão dialética, constitui-se como literatura ativa, como um instrumento de

transformação social; reação contra a alienação e o evasãoismo da geração modernista anterior; negação da proposta de "arte pela arte", esta que privilegia apenas o conteúdo e a função social da arte.

1.1.1 — Efemérides históricas

A partir desse resumo histórico, pode-se compreender o contexto no qual está inserida a obra *Gaibéus*, de Alves Redol, que foi publicado pela primeira vez em 1939. Lê-se nessa obra uma relação viva com o momento histórico pelo qual Redol vivenciava, embora limitada às exigências da censura. Tomando como perspectiva, o lado do povo oprimido por um governo que lhe rejeitava, este autor português faz de sua obra um porta-voz dessa camada. No prefácio da edição comemorativa dos 40 anos da publicação de *Gaibéus*, Pina (1979) destaca:

(...) não vejo na presente reedição de *Gaibéus* uma celebração formal, circunstância mera de calendário para desabafo e devaneios mascarados de crítica, mas antes um ensejo de dar uma resposta à necessidade real, posta pelo desenvolvimento das lutas do nosso povo pela perspectiva democrática do progresso econômico e cultural, de análise e apreciação rigorosa de obras importantes do poderoso movimento realista português iniciado nos alvares dos anos 40 deste século e do seu contributo para o presente e o rumo futuro da literatura portuguesa como criação, direta ou indireta, do povo (p.7)

É importante ressaltar que o regime de Salazar foi duramente repressor, sobretudo com os intelectuais e escritores. E com Redol não foi diferente. Salazar nunca lhe facilitou a vida como escritor, ainda mais que era um membro muito ativo do Movimento de Unidade Democrática (MUD). Participava da comissão central e muita vez discursou nas conferências do movimento.

Como representante de seu tempo, Alves Redol usa sua ferramenta de trabalho para compor o cenário e a trama de *Gaibéus*, visando o alcance da democracia e o fim do fascismo. Até então o povo trabalhador não tinha tido oportunidade de expressar seu descontentamento e mostrar sua história e sua realidade social.

Gaibéus representa um romance neo-realista, que privilegia o herói coletivo e registra a luta de classes, ainda presente no contexto político-econômico atual. Mais adiante, neste estudo, será apresentado o enredo dessa obra de Redol e uma análise acerca do discurso presente na narrativa. No entanto, cabe anunciar desde

já que Gaibéus trata do drama vivido por colhedores de arroz, do trabalho autônomo, representando, assim, a arte engajada.

Não só Gaibéus como também outros romances, alguns do próprio Redol, buscaram radicalizar a proposta de que “a literatura não era apenas um prazer estético, mas servia a um proveito essencial do homem, contribuindo para o desenvolvimento da consciência e melhoria da ordem social” REMÊDIOS (2000, p. 14). Esse fundamento abriu caminho para a percepção do intelectual, do artista, e, principalmente, do literato como ator social, que se compromete com a sociedade e subordina o seu ‘eu individual’ ao ‘eu social’.

As experiências de Redol, como representante da sociedade portuguesa, incidem peso relevante sobre seus escritos. Suas obras, particularmente, Gaibéus, encenam esperanças, frustrações e desejos, não do narrador, figura personificada, mas sim de Redol, deixando-se manifestar a sua trajetória pessoal e sua opção pela revolução – literária e política. Gaibéus mostra-se como um romance-tese, oriundo da história de vida do escritor, bem como da história da nação portuguesa, esta, segundo Hobsbawm (1995), viveu a Era dos Extremos, a ditadura fascista e inúmeras recessões e censura.

Gaibéus representou, para Portugal, tanto um marco inicial do Neo-realismo como um embrião da revolução contra o sistema de Salazar. O novo método, a nova maneira de abordar a realidade e os novos temas fizeram com que antropólogos e historiadores se debruçarem sobre suas páginas. Gaibéus nasceu, exatamente, da necessidade construída no período ditatorial em se desvelar à realidade vivida pelos portugueses longe dos centros urbanos.

A obra portuguesa apresentou-se como documentário, a partir de uma linguagem fotográfica, sobre a realidade miserável e abandonada pelo governo. Gaibéus faz referências à aristocracia rural e à exploração do trabalhador, como propósito de mudança no quadro político e econômico do país, valendo-se de uma perspectiva democrática e libertária. Percebe-se, portanto, um certo sentimento de agonia por parte do autor em relacionar questões estéticas ao compromisso com a realidade, assim como não fica evidenciada uma solução para a problemática social.

Todavia, Gaibéus impõe um novo direcionamento que cabe ainda à Literatura portuguesa, já que faz o leitor receber estímulos, conduzindo-o para dentro do enredo. Tal proposta literária tende a promover a reflexão do leitor acerca de sua

vida cotidiana, de seus relacionamentos pessoais e, sobretudo, de seu vínculo com o meio de trabalho.

Redol, com a saga dos seus personagens, ressalta a centralidade do trabalho na reprodução das injustiças carregadas pelo capital. Tais formas de exploração e violação dos direitos humanos estão presentes não apenas no mundo rural, mas, ali deixaram tristes marcas. Valendo-se das considerações de Marx sobre o trabalho (“uma condição eterna da vida social”), Redol impõem em sua obra possíveis transformações para as relações de produção, que, por conseguinte, modificaria toda a sociedade. (ANDERSON, 2002)

1.2 — ESTADO NOVO E MODERNISMO

O momento pelo qual passava o Brasil nos anos 30 muito se assemelhava ao de Portugal, tendo em vista a presença do autoritarismo através da figura de Getúlio Vargas. Dessa forma, esse período ficou marcado na história brasileira como ditadura Vargas ou Estado Novo. Seu mandato como presidente se inicia em novembro de 1937.

Para ter o apoio da população, Vargas promoveu a resolução do problema social, aliando assim populismo e ditadura. No entanto, o povo não observava a tudo isso passivamente, as manifestações e confrontos foram constantes em todo o Brasil, principalmente, no Rio de Janeiro. Dois movimentos se destacaram: Aliança Nacional Libertadora (ANL), que teve Carlos Prestes como seu presidente de honra, e Ação Integralista Brasileira (AIB), como aponta Penna (1989).

Os pontos principais defendidos pela ANL iam de encontro aos interesses do governo. Contra o anti-imperialismo, antifascismo e contra os interesses latifundiários, a ANL atraiu muitos simpatizantes, inclusive, militares. Pela primeira vez, a massa operária e a pequena burguesia urbana tiveram seus interesses representados com tal força. Diante da ameaça declarada, o governo e seus aliados, usando de seu preparo e organização, abafaram os movimentos dos aliancistas, colocando fim aos seus planos libertadores.

A postura do governo se tornou mais endurecida com os sucessivos acontecimentos. A repressão as seus integrantes e mais fortemente aos comunistas foi executada sem tréguas pelos órgãos policiais. Este cenário favoreceu o fortalecimento dos integralistas. Os objetivos políticos do partido AIB eram elitistas e

pseudo-revolucionários. Apesar das condições favoráveis, o partido não conseguiu colocar no poder seus candidatos na campanha presidencial de 1937. (PENNA, 1989)

Sabendo das intenções de Getúlio Vargas de continuar no governo, buscou uma aproximação. Mas, no fundo, o AIB acreditava que, chegando ao poder, conseguiria impor seus interesses e minimizar a figura de Vargas. Porém, o movimento é desarticulado pelo governo, ainda que sua cúpula permanecesse à espera do momento certo para reagir. Só que isso nunca aconteceu, com o exílio de seu presidente Plínio Salgado em Portugal o movimento perdeu crédito e, conseqüentemente, integrantes.

Outros acontecimentos viriam à cena para comprovar a necessidade do governo de manter uma ação mais energética. Este, por sua vez, consegue o apoio de vários setores da sociedade. Esse apoio era o que faltava para dar início às intervenções federais.

Desse modo, as Forças Armadas são reaparelhadas e passam a controlar as forças públicas estaduais, acarretando prisões arbitrárias, torturas, assassinatos de presos políticos, deportação de estrangeiros. O governo, com essas artimanhas, consegue silenciar e desarticular seus opositores.

No aspecto econômico, o governo getulista se mostrou desestruturado, pois optou por um planejamento baseado na valorização da produção cafeeira. Devido à queda do preço deste produto, passou a investir na indústria. Porém não bastava somente investir, era necessário reestruturar o setor para que a dependência da economia brasileira em relação ao exterior diminuísse. Várias tentativas desastrosas promoveram uma inflação constante e a elite conhece a ruína econômica.

A população acompanhava de um lado a modernização de vários setores da vida urbana. De outro, os problemas sociais continuavam sem solução e, junto com eles, a desigualdade se mantinha. Os escritores da época se destacaram justamente por retratar tais contradições, usando-as como pano de fundo e enredo de suas obras.

Desde 1920, novos elementos surgiram e começaram a se articular no cenário brasileiro, sinalizando um longo período e problemático período de modernização. Esse momento apresentou ainda renovações no campo das artes, a partir do Modernismo e suas respectivas fases e propostas literárias. Exatamente, nos anos de 1922 e 1930, o momento vivido pelos brasileiros corroborou para a

instalação de novas idéias. Centenário da Independência, Guerra Mundial, expansão da indústria no país, novas relações políticas, na educação e nas artes, estes fatores somados aos anseios da sociedade resultaram no questionamento e em levantes contrários ao sistema político vigente, que notadamente apareceram também na literatura brasileira.

Entre as décadas de 30 e 45, os pontos favoráveis às transformações da sociedade brasileira foram, justamente, a profunda crise econômica provinda dos Estados Unidos, a ditadura salazarista em Portugal, a Guerra civil Espanhola, a bomba atômica em Hiroshima e Nagasaki e tantos outros movimentos que culminaram a conscientização dos cidadãos brasileiros como cidadão do mundo, como sujeitos da história da humanidade. Tal sentimento contagiou também os literatos, que se responsabilizaram por denunciar, questionar e propor soluções para os elementos sócio-políticos que invalidavam a modernidade.

A Revolução de 30, que conduziu Getúlio Vargas ao poder, teve apoio fundamental da burguesia industrial, em detrimento do capital genuinamente brasileiro que provinha das produções cafeeiras. Em 1936, alguns membros de movimentos comunistas, ou vistos desta forma, foram presos, o que ratificou o período de ditadura e controle sobre as ações da sociedade. Como a literatura sempre esteve relacionada, de certa forma, aos aspectos sociais, escritores como Jorge Amado, Graciliano Ramos e muitos outros tiveram suas liberdades privadas pelo governo.

A partir da relação constante entre a arte literária e os setores da sociedade, pode-se compreender o motivo desses literatos voltarem-se contra a política exercida na época. Se, no quadro mundial, a necessidade exigia a instauração da modernidade, o Brasil e seus representantes não ficaram alheios, lutaram para a derrubada do sistema de ditadura, assim como promoveram a conscientização cidadã através de suas obras.

Sabe-se que a literatura sempre serviu a humanidade como registro de determinadas épocas, como intermédio para transformações sociais. Particularmente, o Modernismo produzido no Brasil travou uma verdadeira luta a fim de que seus ideais de revolução, já que no momento havia uma reação contrária ao projeto de democracia e, sobretudo, um atraso cultural generalizado. Esses foram fatores que impuseram barreiras à renovação social e ainda artística.

Enquanto a ditadura controlava a política e a economia, a Academia Brasileira de Letras exercia o papel de guardião das tradições literárias, defendendo a estética parnasiana tão depreciada pelas propostas vanguardistas. A modernização das técnicas do fazer poético, a abolição da rima e da métrica, e a valorização da língua e da cultura do povo jamais poderiam ser aceitas pelos defensores da norma culta, da mesma forma como a democracia de modo algum seria projeto de um sistema militarista. Assim, o Modernismo representou para o Brasil um marco da destruição de antigos valores, para a construção de vigorosa literatura e sociedade.

Conforme Moises (2001), o Modernismo brasileiro teve como características o desejo de liberdade de criação e expressão, que até então era contido pelo regime, e ideais nacionalistas, que representavam a efetiva emancipação dos modelos europeus. Tais características estiveram bem próximas aos movimentos contrários à ditadura, considerando que esta controlava e censurava a prática artística ou qualquer outra que pretendesse corromper a política vigente, além da economia valorizar o capital estrangeiro.

O Modernismo brasileiro mostrou como característica o desejo de liberdade de criação e expressão, coligado aos ideais nacionalistas. Tal proposta tinha por objetivo fazer com que a produção literária nacional se desligasse dos movimentos europeus, desenvolvendo, assim, uma literatura natural que refletisse a totalidade do Brasil. Essa retomada do espírito de dependência compreendeu: vocabulário, sintaxe, temas e a própria motivação artística. Logo, os padrões estéticos aqui expressos apresentaram recursos como a ironia, o humor, a paródia, o coloquial e o regionalismo, promovendo a valorização diferenciada do léxico português em território brasileiro.

Coutinho (1970) admite que escritores, a partir da nova técnica literária advinda com o Modernismo e do regime político por qual passava o Brasil, conduziram o fazer artístico à vida cotidiana, distante da perspectiva da literatura tradicional e, da mesma forma, divergente do governo getulista. O choque sofrido pelo povo brasileiro devido aos acontecimentos de 1930 (a crise econômica de Nova Iorque e do café nacional e o golpe militar) repercutiu um novo estilo de ficção.

Mais madura e mais atual, a literatura brasileira, através de uma linguagem mais brasileira, deu enfoque direto aos fatos. Foi, portanto, uma retomada ao naturalismo, principalmente, no plano da narrativa documental. Os escritores modernistas relevaram o nacionalismo por meio da etnografia e do folclore, assim, o

índio, o mestiço e o nordestino foram expostos nos romances da época, tendo em vista a força de sensibilidade que poderiam provocar naquela sociedade, até então, obcecada pelos princípios europeus.

Ainda como força de expressão modernista, nota-se a preocupação com a industrialização, com a máquina e suas conseqüências no meio de produção, com a metrópole, com o cinema, dentre tudo aquilo que comprometia e transformava o modo de vida da sociedade. Para composição do perfil psicológico do homem moderno, escritores modernista, impregnado pelo espírito de revolta, de democracia e de antitradicionalismo, foi preciso expor angústias, infantilidades, carências, etc., a fim de demarcar a complexidade do ser humano em face do decurso da história da humanidade, de acordo com os estudos de Coutinho (1970).

Surge, então, uma nova Literatura Brasileira, fruto da revolução artística e das perspectivas políticas e econômicas que se instalaram no país. Exatamente, o caráter social e o realismo realista da produção literária mostram-se fruto do Congresso Regionalista de Recife, em 1926, organizado por Gilberto Freire, José Lins do Rego e José Américo de Almeida, já que a proposta desse evento era relacionar a criação artística aos temas particulares do nordeste, tais como a seca, as instituições arcaicas a corrupção, o coronelismo, o latifúndio, a exploração de mão-de-obra, o misticismo fanatizante e os contrastes sociais.

Todos esses aspectos particulares a população nordestina, certamente, serviriam para sensibilizar o homem da metrópole. Além dos escritores já mencionados, estiveram presentes nesse momento Rachel de Queiroz, Jorge Amado, Graciliano Ramos e Érico Veríssimo, embora este último tenha se limitado à retratação do Rio Grande do Sul. Graciliano Ramos e sua obra *Vidas Secas*

1.2.1 — Paralelismo histórico em *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos

Quanto aos movimentos artísticos, filmes, livros, peças de teatro, programas televisivos etc passavam pela censura, realizada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Alguns escritores, como Jorge Amado, eram incluídos nas listas da censura por pertencer ao Partido Comunista ou por compartilhar as mesmas ideologias.

Diante desses acontecimentos, Graciliano Ramos escreve *Vidas Secas*, que revela uma realidade desconhecida para a maioria dos brasileiros. Mostra a seca e

suas conseqüências para os nordestinos. A condição humana se assemelha à do animal. Destaca a indiferença do governo com os problemas de várias ordens dessa população, além de reforçar a submissão do povo com relação ao governo e ao poder militar, como apostam Pinho et. al. (1998).

Vale ainda ressaltar que este autor também sofreu com a ditadura, foi perseguido e preso durante o governo provisório em 1936, acusado de subversão. Representando o governo, na narrativa de *Vidas Secas* surge a figura do soldado amarelo, no capítulo *Cadeia*, simbolizando o poder da época: desleal, injusto e autoritário.

Assim, preso injustamente, Fabiano comenta:

— Tenha paciência. Apanhar do governo não é desfeita.
Mas agora rangia os dentes, soprava. Merecia castigo?
— An!
E por mais que forcejasse, não se convencia de que o soldado amarelo fosse governo. Governo, coisa distante e perfeita, não podia errar. (...) O governo não devia consentir tão grande safadeza. (RAMOS, 1997, p.34)

O personagem concebe a idéia de que o governo representa todas as partes, confirmando a imagem de Getúlio, pai de todos. No entanto, Fabiano vivencia o oposto e a superioridade do governo fica abalada com esse acontecimento.

Para que se entenda a motivação que levou Graciliano a caracterização do enredo e dos personagens de *Vidas Secas*, cabe selecionar algumas experiências do próprio autor durante o período do governo militar e a fase modernista no Brasil:

- Em 1928, Graciliano é eleito prefeito de Palmeiras dos Índios, em Alagoas.
 - Graciliano renuncia à prefeitura, em 1930; transfere-se para Maceió, onde é nomeado diretor da Imprensa Oficial. Demite-se do cargo no ano seguinte e retorna a Palmeiras dos Índios.
 - Nomeado diretor da Instrução Pública de Alagoas, em 1933.
 - Em 1936, Graciliano é demitido do cargo pelo regime político. No mesmo ano, o escritor publica o romance *Angústia* e é preso, sendo, por isso, encaminhado ao Rio de Janeiro.
 - Dessa fase na prisão, resulta *Memórias do Cárcere*, publicado em 1953.
 - Em 1937, ao sair da prisão, Graciliano passa a morar no Rio de Janeiro e a escrever em jornais. Um ano depois, publica *Vidas Secas*.
 - Nomeado Inspetor Federal do Ensino, em 1939.
 - Ingressa no Partido Comunista Brasileiro, em 1945, após viagens a Tchecoslováquia e à União Soviética.
 - Sua morte data de 20 de março de 1953.
- Além de sua atuação constante no cenário político brasileiro, Graciliano deixou em suas obras um cuidado formal irrepetível. Estudos afirmam que o escritor reescrevia seus livros com certa frequência, eliminando tudo aquilo que considerasse excessivo. Graciliano é reconhecido pela crítica literária um exemplo de elegância e de elaboração, talvez, por conta desse estilo enxuto, no qual predominam substantivos, e não adjetivos. (BRAYNER et al., 1978)

Embora, a maioria das obras de Graciliano apresente características de determinadas regiões, as perspectivas quanto ao romance de 30, o pitoresco e a descrição, transcendem em absoluto. Ao explorar a temática regional, o escritor dá

ênfase não apenas as problemáticas vividas pela sociedade da época, mas ainda analisa profundamente a relação do homem com o meio, através de elementos psicológicos e lingüísticos. Pode-se afirmar que Graciliano tornou-se não exatamente um escritor brasileiro consagrado, por suas explanações regionais, já que suas obras buscaram compreender a condição humana diante o capitalismo, ao militarismo e a ausência de democracia, instituindo-se, portanto, um caráter universal.

Precisamente, *Vidas Secas*, romance de 1938, ainda repercute na crítica literária contemporânea, tendo em vista a técnica narrativa, a linguagem, a temática e a exploração da condição de vida de retirantes brasileiros. Segundo Pereira (2006): “Será um romance? É antes uma série de quadros, de gravuras em madeira, talhadas com precisão e firmeza.” (p. 102). E, também, por ser uma narrativa respaldada na autonomia:

As narrativas autônomas possuem uma dupla função na sintaxe narrativa: captam formalmente a fragmentação do mundo em que deambulam os personagens e, simultaneamente, representam as relações humanas, não interrompendo a linhagem de indagações em que Graciliano Ramos se debruçara. Consegue com isso explorar planos de realidade distintos, significante totalmente quando relacionados entre si. É um dos poucos casos em que a soma das partes é maior que o todo. (COUTINHO, 1970, p. 341)

A seca representou para Graciliano a conseqüência da relação homem-terra-sociedade, apresentada de através de pequenas narrativas isoladas e de uma visão bastante particular sobre o problema rural e as famílias que sobrevivem longe das grandes cidades. Logo, expor essa temática, num ritmo tácito, em que predomina a seca e o nordeste, foi o recurso mais plausível diante o período de ditadura. Graciliano não atacou diretamente o governo, nem mesmo exibiu palavras de cunho comunista, destacou, apenas, a linguagem coloquial brasileira e a difícil situação de famílias desprovidas de assistência e oportunidades.

A fim de retratar fielmente a realidade rural brasileira, e ainda escapar da ditadura, Graciliano, em *Vidas Secas*, usa como recurso a linguagem narrativa, que, de certa forma, distancia autor da obra. No entanto, tal postura releva uma adequação perfeita entre a restrição vocabular daquela gente e a pobreza dessas vidas, uma “magreza de sua prosa”, como denomina Coelho (apud BRAYNER et al., 1978): O nosso romancista consegue aqui uma total adesão à realidade através de uma extraordinária economia de termos: o vocabulário exato, a frase seca, curta, direta, revelando apenas o essencial “(p. 67)”.

2 - GAIBÉUS E VIDAS SECAS: A LEITURA CRÍTICA

2.1 — Gaibéus, uma obra engajada

Na Europa pós-guerra, a intenção de recuperar os países, o sentimento de indignação frente aos problemas sociais (entre eles, o abastecimento rural e o desemprego) e a resistência contra o regime autoritário fascista contribuem para o nascimento do Neo-realismo na década de 30. Diante desse quadro, seu desenvolvimento começou de forma clandestina.

A classe artística dessa época coloca a sua obra como porta-voz da camada popular. Desse modo, os escritores desse momento literário, conscientes de sua função social e política, adotam as mazelas da população menos favorecida como temática de suas obras. Denunciam a realidade social e buscam transformá-la. O engajamento toma conta da literatura e é o ponto de partida para questionamentos sobre a condição social e política da época e, sobretudo, sobre a luta de classes.

As artes plásticas, literatura e cinema são algumas das expressões artísticas que adotou essa corrente artística que surgiu no Ocidente nos anos 30 do século XX. Este movimento tem forte influência dos princípios do realismo, das ideologias marxistas. Desse modo, o Neo-realismo encontrou seus temas principais nos fatos históricos e sociais. Os artistas promoveram a luta dos desfavorecidos.

Nesse contexto, a consciência de classe e de luta de classes é mostrada no romance neo-realista, servindo de mecanismos da representação narrativa. Figuras, como camponeses, operários, patrões e senhores da terra são representados com o objetivo de mostrar as contradições tão conhecidas, mas que até então não eram reveladas com tanto realismo. Assim, os melhores dos seus textos analisam de forma reveladora as facetas diversas dessas diversas entidades.

O Neo-realismo português ressaltou os pontos fracos da família tradicional portuguesa ligada à burguesia rural portuguesa. Com a sua publicação, Gaibéus, Alves Redol introduz oficialmente esta visão depreciada da família, que enriquecia a custa da exploração do trabalho dos camponeses, além de reprimir e humilhar esse povo. É retratado o comportamento violento dos patrões e dos filhos-de-família da região do Ribatejo que exploram os ceifadores de arroz.

Redol dá um tom denunciativo a sua obra através de uma admirável riqueza vocabular. Este autor assumiu a influência de Jorge Amado na construção das denúncias sociais. Gaibéus é o primeiro romance do Neo-realismo a encontrar larga aceitação.

A coletividade é muito marcante nesse romance. O próprio autor reconheceu, 25 anos depois da primeira edição, a importância da obra para o surgimento do movimento literário. Como foco, muitos literatos contribuíram para a consolidação do movimento, alguns aos poucos foram se afastando da perspectiva neo-realista.

Sabe-se que o Realismo se expandiu. Há, por exemplo, os textos russos motivados pela ideologia socialista, destacando Gorki. No território norte-americano, destacam-se os nomes de John Steinbeck e Erskine Caldwell. Percebe-se, portanto, que as influências chegavam de todos os cantos. No entanto, em Portugal, a contribuição veio do grupo do Nordeste brasileiro, da antiga colônia. Os prosadores brasileiros de 30 incentivaram os portugueses a buscar a sua autenticidade. (MELLO E SOUZA, 1992)

A crítica contra esse movimento era embasada justamente na influência brasileira. Mas, é válido esclarecer que desde o início, o Neo-realismo trilhava seu próprio caminho, mostrando que no nível textual não reproduziam os brasileiros e sua estética.

A verdade é que a prosa regionalista de 30, realmente, servira de inspiração ao florescimento do Neo-Realismo, como já demonstrou este estudo, não só no aspecto da denúncia, mas até mesmo na exploração da temática rural. Porém, este fato está longe de rimar com servilismo. A realidade portuguesa, com a qual conviveram autores da época, era retratada no texto ficcional, e a adesão dos narradores às personagens que se movimentavam nos textos passou a ser a nota dominante.

Alves Redol foi um dos iniciadores do movimento neo-realista em Portugal e o primeiro a conseguir ampla aceitação. A sua obra, que alterna momentos de grande intensidade lírica com quadros de descrição precisa e minuciosa, evoluiu de uma análise social. Tomou como motivos centrais os dramas humanos vividos na sociedade ribatejana.

Autor de uma vasta obra para além dos textos das suas conferências e artigos para os jornais, escreveu romances, contos, peças de teatro e estudos de etnografia. Como um porta-voz contra o fascismo, Gaibéus surge como uma

promessa de realização, ampliando a perspectiva cultural Portugal. A história do povo reprimido do Ribatejo favoreceu a aceitação dessa obra no rol da literatura portuguesa.

A questão social ganha as páginas, refletindo uma tendência de sólido caráter de comprometimento com a causa dos oprimidos. Trabalha-se então a conscientização e a reflexão sobre a luta da massa popular. Conforme Pina (1979):

Alves Redol, em *Gaibéus*, estava interessado no testemunho verdadeiro da vida e do trabalho, e das condições de precária humanidade, dum grupo de ceifeiros de arroz do Ribatejo. Mas tal representação realista desempenharia, necessariamente, uma função social de descoberta, caracterização e comunicação da verdade essencial das condições de vida dos trabalhadores portugueses no país real de finais dos anos 30, pondo o nu não apenas o país real como o valor para os homens das diferentes classes e camadas do sistema social nele vigente. (p.29)

O estilo de Redol se revela bastante coerente com sua ideologia. Sua linguagem escrita é trabalhada com tão singularidade, que consegue compor paralelamente uma linguagem visual. A descrição se transforma num quadro, onde o leitor observa cada detalhe da narrativa e dos personagens. Podem ser atribuídas a este autor ainda a organização de sensações e impressões. Dessa forma, a leitura se transforma num espetáculo envolvente.

A representação da vida dos explorados será um tema recorrente em sua obra. A sua luta ganhou direção com o emprego da arte para conscientizar sobre o cotidiano contraditório que existia. O primeiro romance neo-realista tinha que concretizar um difícil objetivo: contribuir para a efetiva afirmação da democracia.

2.1.1 - A estratégia do silenciamento

Segundo Resende (2008), essa tal preocupação de Alves Redol para com o social, responsável por torná-lo precursor do Neo-Realismo, em Portugal, exatamente por meio de *Gaibéus*, não adveio sem fundamentos, nem prenúncios. Nota-se, em obras posteriores à publicação de *Gaibéus*, tais como *Marés* (1941), *Avieiros* (1942), *Fanga* (1943), *Porto manso* (1946), *Vindima de sangue* (1954), *A barca dos sete lemes* (1958), *O barranco de cegos* (1962), *O muro branco* (1966), *Uma fenda na muralha* (1966), entre outras, a confirmação e o aperfeiçoamento da temática iniciada em *Gaibéus*.

Tendo como respaldo ideológico obras de escritores ligados ao socialismo. Redol foi um dos primeiros portugueses a ter contato com os escritos de Plekhanov.

Este autor de idéias relacionadas ao marxismo-leninismo: “Vêm-lhe parar às mãos os primeiros escritores ligados ao. Ele foi sem dúvida, das primeiras pessoas a ler Plekhanov em Portugal.” (TORRES, 1979, p. 15).

A partir daí, entende-se o motivo de tantos conceitos sustentados por Redol acerca da função da arte. Em 17 de junho de 1936, Redol expôs em uma conferência suas reflexões e justificativas para o desenvolvimento de uma arte que favoreça o homem:

Todos os assuntos devem servir em proveito do homem, se não querem ser uma vã e ociosa ocupação; a riqueza existe para que toda a humanidade goze; a ciência para guia do homem; a arte deve servir também para algum proveito essencial e não deve ser apenas um prazer estéril. (REDOL, apud TORRES, 1979, p. 15).

Foram, exatamente, esses princípios que Alves Redol levou para a literatura portuguesa, através de personagens populares, trabalhadores, seres marginalizados, que ganharam destaque e considerações por parte da sociedade. Redol não só retratou o povo, como simples fazer artístico, mas trouxe à tona, com Gaibéus, traços pertinentes e incômodos da realidade social. Uma técnica precisa, na qual, ao longo da narrativa, as personagens não tornam centrais. A marginalização consiste no coletivo, espaço em que se explora o máximo das forças físicas do homem rural, chegando este a consideração de animal.

Por conta desse comprometimento social, Redol nunca se viu livre da censura, travando, assim, “uma grande batalha individual contra os coronéis da Mesa Censória, que nunca venceu.”, como afirma Torres (1979, p. 17). Já que as forças políticas mostravam-se superiores às forças literárias de Redol, vencer a censura foi tarefa impossível. Todavia, Redol criou um artifício que lhe possibilitou driblar a perseguição censural, como não podia escrever sobre as repressões e problemas daquela sociedade, mostrou de forma sublinear como isso acontecia.

Sem apresentar uma única linha que criticasse explicitamente o governo, Redol ergueu-se como renomado literato português, ao mostrar como viviam as camadas mais pobres de Portugal. Para tal delimitação, a figura de gaibéus, personagens típicos, populares e distanciados dos centros urbanos e da economia política, foi fundamental.

Os diversos gaibéus retratados na obra de Redol, em quadros variados e irregulares para um romance, para Cruzeiro (1970) significam certo desequilíbrio por parte do autor:

Gaibéus perdeu-se como romance, na sofreguidão narrativa do autor. Na preocupação de tudo contar, de trazer para primeiro plano a história de cada um dos personagens (até do pai do Cadete), Redol não ordenou nem selecionou, em prioridade e importância, como escrevamos atrás, as pessoas e as situações. Assim, tudo aparece um pouco disperso, com grande desequilíbrio à mistura, ausente a indispensável sobriedade narrativa que virá a alcançar, por exemplo, em Barranco de Cegos. (p. 839).

Cruzeiro (1970) apresenta uma postura crítica um tanto incoerente, visto que comparar Gaibéus, o primeiro romance de Redol, as obras posteriores deste autor, amadurecidas do ponto de vista estético, representa um diagnóstico incompleto. Sabe-se que, as obras de Redol elaboradas no decorrer de sua experiência literária e pessoal notadamente atingiram maior domínio de composição, bem como uma técnica primorosa e pertinente à literatura universal.

No entanto, Cruzeiro (1970, p. 839) parece exagerar-se ao dizer que Redol transporta “para primeiro plano a história de cada um dos personagens”, quando, em realidade, Gaibéus representa um grupo de indivíduos, personagem coletivo, embora alguns desses indivíduos merecessem destaque por parte do narrador. Talvez, por isso, Cruzeiro (1970) tenha afirmado que Redol não soube selecionar em prioridade e importância a focalização das personagens. Entretanto, entende-se que ao narrar algumas histórias, em particular, Redol tenha tratado, sobretudo, do todo, tendo em vista que as histórias de todos os gaibéus não se diferenciam.

Realmente, nem todas as personagens do grupo são protagonistas da obra, mas aquelas que apresentam destinos semelhantes aos demais. Assim, por mais que haja vidas singulares, Redol selecionou apenas um representante desse meio de exploração e divisão de classes: o ceifeiro rebelde. E, através dele, o escritor pode desenvolver a temática da marginalização, da voz apagada, silenciada, porém consciente de determinado grupo, no caso, trabalhadores rurais, contemporâneos à modernidade das máquinas e à ditadura.

Sendo o romance do povo e da sua trágica experiência cotidiana, estirado por uma motivação coletiva que rompe as grilhetas do individualismo tradicional, não é o retrato fotográfico nem o discurso impassível (com resquícios de decadismo mais ou menos ocultos) que viria a caracterizar certa prosa de então. (MENDES, 1970, p. 877)

Tomando-se como respaldo a afirmação de Mendes (1970) acerca da “motivação coletiva”, pode-se concluir que em Gaibéus não há personagens de maior ou menor importância, pois são todos membros da mesma categoria social,

decadentes e miseráveis. Aquelas que tiveram expostas suas individualidades foram usadas como exemplo de outras tantas na mesma condição subumana.

(...) os gaibéus são os verdadeiros emigrantes em torturada saudade pelo rincão que lhes ficou longe. Babilônia, na tradição lírica que vem desde os salmos, simboliza a terra ingrata para onde se foi forçado a emigrar. Sião lembra a pátria perdida, sempre idealizada, pela qual se curte a dor da separação. Os gaibéus acabam, pois, de chegar à sua Babilônia e fazem um rápido inventário da aspereza da paisagem: uma gleba despovoada, “céu e planície – planície e céu”. (TORRES, 1979, p. 20-21).

Redol apresentou a classe dos gaibéus, que carrega em si uma marca que os denuncia, a miséria. É como se o fato de ser um gaibéu acarretasse uma conotação de ridicularização, reconhecida não só pela sociedade urbana mas por eles mesmos. As personagens de Redol mostram as duras formas em que vivem. São personagens que se igualam na dor, na miséria e nos problemas. Algumas delas recebem nomes, outras são identificadas apenas por suas personalidades (ceifeiro rebelde), outras por apelidos e todas perdem a própria identidade, são apenas gaibéus.

Parece que a individualização perde-se exatamente na coletividade. O coletivo é, portanto, o protagonista, de acordo com Torres (1979): “A individualização não alcança o principium individuationis. É apenas um entre muitos que podem todos ser ele. A intermutabilidade é absoluta”. (p. 23) Por mais que se notem certas individualizações, as vidas dos gaibéus são tão parecidas que tendem a se confundir.

2.2 - Vidas Secas e a realidade política brasileira

A geração literária, que participou da segunda fase do modernismo brasileiro, influenciou diretamente os escritores de Portugal. A prosa regionalista é uma das vertentes dessa fase literária, por isso é retratado o povo de algumas regiões brasileiras, como o Nordeste.

Pode-se incluir nesse episódio do Modernismo o chamado Romance Regionalista ou Ciclo do Romance Nordestino. Trata-se, portanto, da segunda fase do romantismo, que os estudiosos costumam caracterizar como uma retomada da realidade brasileira, ampliando as metas dos modernistas da primeira fase. Os fatos políticos dessa época despertam nos artistas umas fortes consciências política.

Em *Vidas Secas* encontram-se as principais características da prosa dessa fase: o regionalismo, que já havia surgido durante o Romantismo. Logo, pode-se constatar que a fala brasileira, com seus regionalismos, é empregada com muito mais força.

A primeira fase do Modernismo se caracterizou pela preocupação fundamental com a estética. A proposta era quebrar as normas de criação e do uso da linguagem padrão-culto. Na fase seguinte, volta-se para uma literatura participativa, de intromissão na vida política. (MELLO E SOUZA, 1992)

Os modernistas do primeiro tempo continuavam a produzir. Desta fase, pode-se afirmar que a participação de Mário de Andrade foi decisiva para esses novos rumos que o próprio movimento assumiu, já que Mário defendia uma postura artística de acompanhamento das reivindicações populares, contribuindo para esse processo de politização a que se fez referência. Oswald de Andrade, Manuel Bandeira e todos os outros também continuavam atuantes.

Algumas conquistas do primeiro tempo do Modernismo continuavam como: a crítica social, a concisão, a coloquialidade. Um acontecimento que marcou a geração literária do período foi à realização do Congresso regionalista do Recife, em 1926, participaram José Lins do Rego, Luís Jardim, José Américo de Almeida, liderados pelo sociólogo Gilberto Freyre, suas idéias tiveram grande influência na arte brasileira. A publicação do romance *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida, em 1928, solidifica a nova tendência, o Neo-realismo nordestino, cujo maior representante viria a ser Graciliano Ramos.

Problemas conhecidos pela população são denunciados durante esse período. É importante destacar que o regionalismo era uma tendência já antiga, mas os modernistas inovaram, através da prática de um regionalismo crítico, voltado para as discussões dos problemas sociais. Os principais temas dessa corrente literária foram: a seca, a fome, a miséria, o arcaísmo das relações de trabalho, a exploração do camponês, a opressão do coronelismo, a reação dos cangaceiros, etc.

Tem-se, na obra de Graciliano Ramos, a presença marcante do plano regional. Este autor realiza ao mesmo tempo uma análise social e uma investigação psicológica, adotando um estilo clássico e uma linguagem clara e enxuta.

O crítico Antônio Cândido divide a obra de Graciliano Ramos em três aspectos distintos:

- a) Os romances narrados em 1ª pessoa (Caetés, São Bernardo e Angústia), nos quais evidencia-se a pesquisa progressiva da lama humana, ao lado do retrato e análise da sociedade.
- b) O romance em 3ª pessoa (Vidas Secas), com a invasão distanciada da realidade, no qual enfoca os modos de ser e as condições de existência.
- c) As autobiografias (Infância e Memórias do Cárcere), com o autor se colocando como problema e caso humano; nelas transparece uma irreversível necessidade de depor.

A poética deste autor se consagra pela presença do desejo intenso de testemunhar sobre o homem. Assim, os personagens criados se assemelham com as histórias de pessoas, cujas vozes foram silenciadas pela opressão e pelo descaso dos governantes.

Facioli (1987) ressalta que as crônicas e artigos de Graciliano certamente não têm a estatura textual de suas melhores páginas de romance ou memória. Ainda assim, em seu conjunto, respeitadas as diferentes condições de produção, circulação e consumo, são escritos que estão longe de desmerecer o autor. Muitos são obras-primas no gênero, continuação segura da melhor tradição brasileira no ramo.

O humor, as vezes o sarcasmo e mesmo certo azedume de tom, o registro lingüístico à procura da prosa acessível e clara, mas sem maiores concessões. Alguma secura de frases curtas e cortantes, de impecável correção segundo a norma culta, e o léxico moderado de termos regionais; enfim, um estilo que tem algo da retórica do bem-dizer devidamente colorido pelo inesperado de palavras de impacto ou inusual. Um texto quase sempre forte, de termos próprios, alimentado de uma originalidade limitada pela vontade e pela intenção de fazer o leitor ler de leve, sem, no entanto, deixá-lo de todo desprevenido e incauto. (FACIOLI, 1987, p. 118)

A consagração do escritor deve à originalidade. Cada um constrói a sua de maneira que a linguagem é trabalhada para prender a atenção do leitor. Graciliano conseguiu essa proeza, aproximando nas linhas ficção e realidade. Athayde (1994) destaca que:

(...) Graciliano foi um clássico. E como tal resistirá mais facilmente à mutação dos tempos. Longe de clássico, no seu verdadeiro sentido, se referir especialmente ao passado, como tantos pensam, refere-se ao futuro. O que mais facilmente se desprenderá dos elos que o prendem ao presente, às modas do dia, às influências da atualidade, ao gosto dos contemporâneos. Nada de menos clássico, por exemplo, do que o idiomatismo e os cacoetes pretensamente originais e modernos dos chamados cronistas sociais que procuram, em seu jargão jornalístico, não perder uma só novidade dos chavões do momento. Ora, nada

envelhece tanto como ter medo de envelhecer. Tanto na vida dos homens, como na sua expressão literária. Por isso mesmo nada se torna mais facilmente chavão de amanhã como o cacoete novinho em folha dos coloquialismos da moda, ou do grupo idiolético, como dizem os filólogos. Em Graciliano o estilo clássico é uma componente da dinâmica e não da estática de sua obra. Sua extrema simplicidade de expressão, longe de ser conservadora ou reacionária, é uma garantia de sua sobrevivência futurológica, como hoje se diz no jargão sociológico do momento...” (ATHAYDE, 1994, p. 197-198”).

Quanto ao estilo, destaca-se em Graciliano a capacidade de síntese, ou seja, a habilidade de dizer o essencial em poucas palavras. O exercício da escrita permitiu a este autor a superação. Ele reescrevia seus livros várias vezes com o intuito de retirar deles tudo o que era desnecessário. Desse cuidado resulta o seu estilo “enxuto”, que é considerado um exemplo de elegância e de elaboração.

Em suas obras o substantivo é muito privilegiado, o que não ocorre da mesma forma com o adjetivo. Apesar de Graciliano centrar o tema de suas obras na região nordestina, a análise que o autor faz da condição humana faz com que sua obra universalize-se. (ATHAYDE, 1994)

Graças a esse estilo, Graciliano Ramos é considerado pela crítica literária como um dos maiores romancistas brasileiros, ficando atrás apenas de Machado de Assis. Entre todas as obras de um grande autor, geralmente há um ponto de contato que as transformam em uma unidade maior, que é um reflexo da compreensão da vida da arte que cada autor possuiu. No caso de Graciliano Ramos esse ponto intersecção é a luta pela sobrevivência.

Os temas mais comuns na obra de Graciliano Ramos são os grandes latifundiários; a opressão sofrida pelo sertanejo e a seca e suas conseqüências dramáticas.

2.2.1 — O silêncio como técnica

Percebe-se, por meio do discurso dos personagens, que Graciliano faz denúncia à marginalização social, esta como reflexo da situação nacional no final da década de 30. Tal técnica realiza-se de forma implícita, já que a censura monitorou a produção literária da época. Particularmente, no enredo de *Vidas Secas*, a linguagem é econômica e despojada, justamente, como era a vida dos personagens impedidos de integrar outros grupos sociais. Mais uma vez, as vozes silenciadas pela sociedade, elemento não exclusivo do território brasileiro, como já foi demonstrado.

Assim, Graciliano atinge o universal, através do humanismo, da verossimilhança, de uma prosa melodiosa, que soa inacabada e polissêmica. Particularmente, *Vidas Secas* permeia a relação indivíduo-sociedade-poder, o que possibilita o anúncio de uma arte a favor da inclusão social, bem como a fixação da obra na eternidade.

Em *Vidas Secas*, Graciliano tem como porta-voz dos excluídos socialmente, o personagem Fabiano, com uma linguagem que demarca nitidamente seu status socioeconômico., Apoiando-se em Bourdieu (2003), pode-se afirmar que são os falantes de determinada classe social que legitimam a língua, o valor desta, portanto, reside fora do sistema lingüístico. Por tal motivo, Fabiano é um personagem pobre, marginalizado dos bens materiais e, ainda, culturais, refletindo adequadamente as diferenças sociolingüísticas presentes em uma mesma sociedade. Tamanho é o abismo social entre Fabiano e os abastados, que Graciliano inseriu nesse personagem uma dose de consciência acerca de sua limitação. Fabiano admirava quem sabia possuía a habilidade de falar, por isso fazia suas imitações, porém sem sucesso.

Nessa obra, a luta de indivíduos para sobreviver, em meio à seca, à falta de estudos, aos obstáculos na comunicação, ao abuso de poder e, sobretudo, à falta de perspectiva futura por parte dos personagens. Assim, a angústia toma conta de *Vidas Secas*, tornando os sonhos e os personagens pequenos, com vocabulário também reduzido. A vida de toda aquela gente dá-se na seca, por isso o efeito constante de ausência (de água, de nome, de sobrenome, de palavras, de dinheiro, de respeito).

Em *Vidas Secas* os personagens são silenciados. Esse mesmo silêncio fala muitas vezes por eles, assim como a aproximação com seres irracionais se faz constante na narrativa. Fabiano se compara a um bicho e Baleia, apesar de cadela, sugere sensações humanas e, por conta disso, sofre o ponto mais dramático da narrativa. Graciliano representa o silêncio de maneira personificada, assim como Baleia com devaneios caninos. Esta personagem, o escritor dota de alegrias e tristezas, já aos outros personagens, cabe-lhes somente a sobrevivência diante da seca.

Graciliano (apud. CANDIDO, 1992) considera-se também “uma espécie de Fabiano”, ao relembrar experiências particulares:

Onde as nossas opiniões coincidem é no julgamento de Angústia. Sempre achei absurdos os elogios concedidos a este livro, e alguns, verdadeiros disparates, me exasperavam, pois nunca tive semelhança com Dostoiévski nem com outros gigantes. O que sou é uma espécie de Fabiano, e seria Fabiano completo se a seca houvesse destruído a minha gente, como V. muito bem reconhece. (p. 12)

Ao comparar-se a Fabiano, talvez, o seu alter-ego, Graciliano confirma que o princípio da subjetividade permeia toda a sua linguagem e que a busca pela identidade manifesta-se em *Vidas Secas*. Para tais afirmações, vale ressaltar as considerações de Stuart Hall (2003):

(...) psicanaliticamente, nós continuamos buscando a 'identidade' e construindo biografias que tecem as diferentes partes de nossos eus divididos numa unidade porque procuramos recapturar esse prazer fantasiado da plenitude. (p. 39).

A busca pela identidade restringe-se, em *Vidas Secas*, a identidade regional apenas, por meio de um implícito discurso político, visto que a voz de Fabiano se diluí, em alguns trechos, ao pensamento de um intelectual contemporâneo e conterrâneo a esse personagem. Há possibilidade de se entender a temática dessa obra a partir das experiências do próprio autor, que testemunhou a seca, a miséria e o desdém para com a população do sertão. Assim, a identidade de Graciliano funde-se no discurso do narrador, e faz com que este busca a identificação do povo brasileiro.

Porém, "... uma variedade lingüística 'vale' o que 'valem' na sociedade os seus falantes, isto é, vale como reflexo do poder e da autoridade que eles têm nas relações econômicas e sociais", como revela Gnerre (1994, p. 6). Cabe, portanto, questionar o porquê Graciliano escolheu justamente um personagem que "nada vale" num meio capitalista para reivindicar a sua imagem como ator social.

Confirma-se, assim, o silenciamento como técnica literária na construção de *Vidas Secas*. Retrata-se a vida de um personagem fragilizado, incapaz de reagir contra o processo constante de injustiça, embora consciente dessa situação. Não exatamente uma relação de exclusão social, por conta de questões financeiras, mas sim uma exclusão que se dá na e pela linguagem, já que Fabiano é todo composto por uma carência de palavras, apesar de muitos desejos. Fabiano representa as vozes silenciadas pelo meio, que tendem a permanecer neste estado de apatia, de solidão e silêncio.

O que Graciliano aqui acusa é o sistema social que embaça o espelho, impedindo assim, ao indivíduo, a visão de si, reflexiva. A despossessão de Fabiano é a mais completa: além da despossessão que a reificação reitera (é um “cabra”, um “bicho”), e da despossessão da palavra, há mais: o desejo do mesmo Fabiano é um desejo “alheio” porque mediado pela figura do Seu Tomás. Não é genuíno, não tem origem nele, mas é feito por “procuração” [...] Fabiano empresta um rosto anônimo à máscara social. (HOLANDA, 1992, p. 30)

Segundo Miranda (2004), Graciliano Ramos se propôs a construir uma memória que, de certo modo, se confronta à memória oficial, ao passo que relata o modo de vida até então desconhecido pelos grupos urbanos. Para tanto, Graciliano partiu de suas experiências para promover o espírito de denúncia na literatura brasileira. E mais, Graciliano pretendeu contrapor o seu material de trabalho – a palavra – às relações de poder na sociedade. Enquanto Fabiano tinha a palavra como fonte de poder e status, para o escritor a palavra servia como prática de resistência ao sistema político instituído.

Narrar é agir. O significado do vivido toma forma de ações e através das ações compartilhadas, que se tornam o meio essencial para lançar os fundamentos de uma atuação autêntica que o futuro arrancado ao passado, na narrativa, deixa entrever. Trata-se de encontrar uma memória distinta da oficial, de opor a “tradição” sufocada à “história” triunfante e consolidada dos adversários que não cessam de vencer. (MIRANDA, 2004, p. 64)

Dessa forma, pode-se afirmar que Graciliano se opõe à construção histórica comumente pretendida pela memória oficial, tendo em vista que a memória do período político, registrada em *Vidas Secas*, ressalta uma sociedade em que grandes contrastes e desigualdades sociais e regionais eram salientes. Essa obra revestiu-se de denúncia e acusação aos desequilíbrios na sociedade das décadas de 1930 e 1940, e, por essa razão contrária à memória oficial.

Particularmente, para Dória (1993), Graciliano reside entre os escritores dos anos 30, que representou o chamado regionalismo problemático. Esta perspectiva modernista “consiste no tratamento da diversidade como elemento enriquecedor da percepção do todo” (p. 21), segundo a justificativa do próprio Graciliano (2005):

Palmeira é uma cidade essencialmente brasileira. Grande parte dos defeitos e das virtudes que no brasileiro se encontram, em geral, o palmeirense possui, em particular. Reproduz-se, entre nós, em ponto pequeno, o que o país em ponto grande produz. (...) o que o Rio de Janeiro imita em grosso nós imitamos a retalho. Usamos fraque por cima da tanga, alpercatas e meias. (p. 83-84)

Graciliano compreende e ressalta que não há distinção entre a problemática regional e a nacional, senão pela sua amplitude e especificidade, o que oferece um fundamento universal a sua obra. Concorde-se com Bosi (2002) no que diz respeito

à postura memorialista de Graciliano e sendo por isso suas obras analisadas sob o ponto de vista de um testemunho particular de determinada época: “Nem pura ficção, nem pura historiografia; testemunho”. (p. 221)

Precisamente, o testemunho de um período de silenciamento, de violência, de acordo com a falta de liberdade, a qual o autor relaciona às experiências vividas ao publicar *Vidas Secas*, bem como suas obras seguintes, logo após sair da cadeia no ano anterior. Silenciamento presente ainda na prisão de Fabiano, no capítulo “Cadeia” e no capítulo “O menino mais velho [que] tinha um vocabulário quase tão mingüado como o do papagaio que morrera no tempo da seca”. (RAMOS, 1997, p. 55).

3 - GAIBÉUS E SEUS SENHORES EXPLORADORES

3.1 — O enredo da injustiça

No primeiro capítulo, Alves Redol estabelece, de forma nítida, as diretrizes de sua obra. O romance *Gaibéus* constitui-se, então, na interpretação literária da teoria marxista das relações de produção. Sendo assim, nessa engrenagem cada homem é um agente que atua no processo de produção de bens materiais de consumo e de acordo com o papel que desenvolve na máquina que move o capital de produção terá seus direitos reconhecidos ou não.

Em *Gaibéus*, a ausência de reconhecimento do sujeito fica patente em toda a narrativa e o narrador depreende progressivamente os movimentos dos gaibéus, como se pode comprovar na passagem a seguir:

E a malta move-se, molengona, esfregando os olhos, a bocejar (...). E os ceifeiros vão saindo da noite das pisadas, foices ao ombro. (...) E todos se erguem, de foices na mão, marchando pelo carril que leva ao arrozal.(...). E o rancho vai pelo carril fora acolhido pelo coaxar disperso das rãs (REDOL, 1979, p.26-9).

Na qualidade de membros integrantes do processo de produção, os agentes são: os proprietários dos meios de produção, donos da matéria-prima e dos instrumentos de trabalho; o grupo de trabalhadores diretos, que estão em contato direto com a matéria prima, nada possuem e vendem sua força de trabalho aos primeiros; os trabalhadores indiretos, os que têm uma função de organização, vigilância e controle sobre o processo de trabalho.

Diante disso, pode se dizer que os indivíduos que integram a máquina articuladora do sistema de produção de bens materiais e estão na base da pirâmide são os gaibéus, sem individualidade e tratados como “malta”, como bem define o narrador na citação anterior. Desta forma, pode se dizer que as relações sociais não devem ser consideradas como relações humanas, relações entre homens, mas sim relações entre agentes, membros da produção que têm um papel bem determinado na produção de bens materiais.

No cenário romanescos, constata-se dois perfis de gaibéus: os que fazem barulho e os que vão calados. Os que fazem barulho, riem e até cantam são admoestados em pensamento pelos que vão calados. Essa pretensa visão questionadora serve para colocar outro dado inerente ao sistema: os graus de

alienação. Os que vão calados, aturdidos, novatos, ainda não atingiram o quantum de alienação necessária a seu papel. Como se pode verificar no trecho a seguir:

Caminhavam aos grupos, aturdidos. De fatos assolapados por remendos, de barretes e chapéus puxados para os olhos, ficava-lhes mais sombrio o parecer dos rostos tismados pelas soalheiras da vindima.

Enrolavam-se alguns em gabões desbotados, trazendo ao ombro sacos e foices, paus e caldeiras.

E as mulheres, embrulhadas em xailes desfiados ou saias de casteleta pelos ombros, marchavam silenciosas, de pés descalços (REDOL, 1979, p.22).

Fiel ao seu projeto de apresentar um quadro teoricamente completo das relações de produção em um processo que engloba patrão, capataz e trabalhadores, o narrador aponta uma das causas importantes da migração: a transformação de pequenas propriedades em latifúndios:

Courelas pequenas, onde se desunhavam a trabalhar, passando as mãos estranhas que nunca as tinham apalpado à enxada, logo depois feitas courelas grandes com outras e outras que se lhes juntavam (REDOL, 1979, p.23).

E, para completar o quadro, as leis do mercado que não dependem da vontade dos homens, esta, pelo contrário, se submete a elas:

O que os outros pagassem, o patrão daria também. Todos liam pela mesma cartilha e os ranchos ficavam entregues às combinações dos feitores (REDOL, 1979, p.23).

Assim, o primeiro capítulo de Gaibéus já prenuncia a estrutura de todo o romance. O autor cria um narrador onisciente, cuja função não é apenas narrar, mas interpretar literariamente a teoria. Ele tem olhos para ver e cabeça para pensar por aqueles que não podem se movimentar na narrativa com tanta desenvoltura discursiva. Diante disso, o narrador é capaz de dar aos personagens visões interpretáveis na sua própria visão, sempre subjacente à daqueles.

E, por meio deste discurso literário, envolto de matizes líricos, ele coloca a partir de modelos teóricos a prática empírica das relações de produção. Pode-se dizer, então, que o primeiro capítulo constitui-se numa micro-narrativa, na qual é apresentada a situação histórica, geográfica e social e possui a estrutura básica de composição da macro-narrativa que é o romance. Sendo assim, o olhar e o pensar do trabalhador indireto fica patente nesta passagem:

la já para três dias que tractor parara e a regadeira não via pinga de água trasfegada do Tejo. O arroteiro apertado pelo patrão, andava numa dobadoura, por marachas e linhas, a deitar olho aos canteiros de espiga mais loira, fazendo piques, agora aqui, agora ali, para que as águas fossem caminhando para a vala de esgoto e os ranchos pudessem meter foices no arrozal. De pá ao alto, descansada no ombro, o “seu Arriques” já pensava na volta a casa, pois da sangria à recolha do bago poucas semanas iam (REDOL, 1979, p.21).

A exposição feita aqui acerca da teoria marxista das relações de produção tem como função primordial demonstrar que em Gaibéus os indivíduos estão reduzidos a papéis para dar veracidade às ações desenvolvidas pela máquina de produção de bens materiais, mas em se tratando da análise das relações de produção em um romance o termo personagem é o mais adequado, logo usaremos tal terminologia no decorrer deste estudo.

Na seqüência de membros que integram a máquina destaca-se seu Arriques, o capataz, o chamado trabalhador indireto, que fica entre o patrão e os trabalhadores diretos (que vendem sua força de trabalho). Na qualidade de trabalhador indireto, o capataz deve obediência ao patrão e é bem pago por isso. Dentro do conjunto de relações, ele seria aquele que se vende, é comprado pelo patrão e, conseqüentemente se coloca ao lado deste, como co-proprietário que não é, afastando – se assim dos seus iguais. O narrador, dando voz a malta, deixa que esta defina o perfil do capataz:

Viram-se nos saudar com o braço aquele desalmado seco e alto que estava no meio da lavra, arremedo de espantalho para afugentar pardais (...). Por isso a gralhada do rancho parecia a muitos ceifeiros falsa e de mau agoiro (REDOL, 1979, p. 22-3).

Na citação anterior, constatamos mais uma vez que o narrador se esconde atrás do que seria o olhar dos personagens. O que ele deseja é colocar de antemão o que será para os gaibéus o capataz, valorizando, assim, suas características não humanas, que ele nem as tem, pois é “desalmado” e “espantalho”. Além do perfil já apresentado anteriormente acerca do capataz, o narrador apresenta dois flashes de seu Arriques que o colocam teoricamente e na prática como trabalhador indireto:

_ Que rica seara! Andei-me nela que nem sombra atrás d’alma penada mas o patrão arrinca para cima de quarenta sementes. Se os outros a pudessem comer cõa inveja (...). Se a terra fosse sua, quantas vezes se deixaria ficar na poisada a refazer o corpo. Mas se não andasse, quem havia de cuidar daquilo? Nunca patrão algum lhe atirara remoque por desmazelo no trabalho. Ele pertencia à família dos Milhanos de Marinhais, sempre famosos no Ribatejo como arroteiros sabidos e safos de (REDOL, 1979, p.21-2).

Na passagem anterior, constatamos como o trabalhador indireto se comporta diante das terras alheias, ele acredita momentaneamente que pode ser dono das terras, da seara. Concluímos, assim, que no decorrer da análise encontraremos diversos elementos que reforçam o projeto de Alves Redol que é discutir as relações de produção de bens materiais em Portugal no século XX.

3.2 — A condição humana no universo das relações de produção

Se as relações de produção não são propriamente relações humanas, deduz-se que o homem, submetido a elas, se animaliza ou se reifica e, em contrapartida, os elementos da natureza se humanizam, realçando o processo de reificação do homem.

A técnica, claramente herdada do Naturalismo de Zola, por exemplo, é uma constante no decorrer de todo o romance e alguns exemplos aqui transcritos ilustram-na à saciedade:

Subidos em estertores, quase desfolhados já e amarelecidos, aqueles troncos não eram gritos vivos de seiva – assemelhavam-se a figuras humanas que o desalento tocara (REDOL, 1979, p.23).

Homens e mulheres, enrolados nas mantas listradas, dormem pelo chão, em ressonares profundos, sobre esteiras ou em palha, como o gado que está na mota a remoer (REDOL, 1979, p.26).

O pular das éguas e o mover dos pescoços pelo ferrão das moscas, fazem tilintar os chocalhos. E os chocalhos soltam plangências, como se lamentassem as éguas e os ceifeiros (REDOL, 1979, p.27).

Os sons confundem-se _ parece às vezes que as rãs cantam e as mulheres coaxam (REDOL, 1979, p.40)

Os montes do norte cavalgam o horizonte vestido de bruma e parecem querer empinar-se para o céu (REDOL, 1979, p.27).

Os capatazes vêm à frente, de marmeleiro na mão, como guias do rebanho que levanta uma gaze de poeira no caminho (REDOL, 1979, p.29).

O trabalho alienante, feito mecanicamente, e no qual o trabalhador nada põe de humano, iguala-se ao animal, enquanto os demais elementos da natureza, não agentes do sistema, têm gestos e atitudes humanas.

O projeto ideológico que dá partida à composição de Gaibéus conduz ao narrador onisciente que, dentro de um jogo de substituições, assume todos os personagens. Já se disse que o romance não tem personagens ou que estes nada

mais são do que papéis, na acepção que foi dada aqui ao termo. A rigor, ter-se-iam então três papéis (personagens): o patrão, os capatazes e os trabalhadores. O patrão, quase abstrato, torna-se uma figura caricata, sempre a fazer as contas, como o dono da fábrica de Tempos modernos, o famoso filme de Chaplin, que ilustra também o processo de produção com técnica completamente diversa da de Gaibéus, ilustra também o processo de produção.

Os vários capatazes são um só, com a leve diferença de que uns são mais novos na função e não adquiriram por completo o poder de mando que tinha, por exemplo, o seu Arriques. Em linhas gerais todos desempenham seu papel de capataz (trabalhador indireto). Essa visão fica visível na reflexão do único personagem diferenciado no romance, o ceifeiro rebelde:

Aquele capataz é outro. O Francisco Descalço já ele o tratou bem. Não o atazana mais. Parece irmão do outro mas não é o mesmo. É outro ... Outro que brama como Francisco Descalço (REDOL, 1979, p.82-3).

Como são intercambiáveis os capatazes, também são intercambiáveis os trabalhadores. Regidos pelas leis do sistema e pelas necessidades primárias de alimento, sexo e descanso, tudo neles é pré-determinado. Os ditos de uns podem ser postos nas bocas de outros, as ações e reações correspondem ao lugar que, como um todo, preenchem no processo de produção. Assim, são tratados pelo narrador em um grupo compacto que se move ao ritmo do trabalho e do descanso:

A malta trabalha em silêncio e só as foices e as espigas falam. As tosses, de quando em quando, dizem que ali vai gente – isso a distingue das máquinas que não têm pulmões (REDOL, 1979, p.83).

As mãos quase pararam de arrepanhar caules. As vozes não cantam – a malta embala-se num canto novo (REDOL, 1979, p.85).

O narrador depreende também o momento de alegria da malta quando a água é distribuída no rancho:

A água é barreta e salobra – sabe melhor agora que quantos caudais saltitam claros e saborosos pelas vertentes dos montes
- Vai auga!?! (REDOL, 1979, p.85).

As mangas das camisas e das blusas ensopadas limpam as bocas definidas por humores que assemelham pus. Os cântaros passam de mão, mirados pelas pupilas ardentes dos que ainda lhes não deitaram os lábios (REDOL, 1979, p.85).

O tombar das espigas ganha outro ritmo. As mãos movem-se mais ligeiras, as foices parecem mais afiadas. A humanidade dos canteiros ao dilacera tanto os pés entorpecidos – ganhou um calor que não oferecia até há pouco (REDOL, 1979, p.85).

Esse tratamento em grupo é tão sistemático que os ceifeiros se metonimizam nas roupas ou nos instrumentos de trabalho:

Na toalha doirada da seara, as cores vivazes das blusas são úlceras que a gafam (REDOL, 1979 p.87).

Num abrir e fechar de olhos as foices tragaram um canteiro (REDOL, 1979, p.87).

A malta trabalha em silêncio e só as foices e as espigas falam (.REDOL, 1979, p.88).

3.3 — As personagens de Redol

Trágica menina
escondendo a sina
em placidez de água parada.

Trágica princesa
de um reino de dois andares
azuis,
mimada até a ponta das unhas
que se fincariam na pele
do frustrado viver.

Trágica madona
quatrocentista municipal,
hermética,
fugindo a denunciar as lanças cravadas
no alabastro palpitante.

Trágica três vezes,
três vezes muda,
sem despedida; coragem (ANDRADE, 1992, p.121-2).

Só aparentemente, destacam-se certos personagens. Diz-se aparentemente porque, na verdade, esse destaque resulta de um plano que é o de resumir, em uma só pessoa, tudo o que pode acontecer fatalmente a pessoas como esta, em tais circunstâncias, dentro das leis restritas do universo (romanesco) da produção.

3.3.1— Mulheres seduzidas e abandonadas

Entre tais personagens, que aparentemente escapam à malta, aparece a mãe doente, que nem sequer tem nome e que o narrador apresenta em um longo flash-back em que ela recorda as cenas da sedução. É esta recordação que contribui para fixar o personagem como protótipo das seduzidas e abandonadas:

E apaga as lágrimas com as pontas dos dedos, enquanto se agacha a juntar o brasido com um cavaco.

_ Estás-t'alebrar da tua mãe?!... Sempre custa! ... E então quem sai de casa a primeira vez ...

Mas depois ... a gente acostuma-se até gosta.

Ela pensa. Se não pensasse, não estaria triste.

Aquilo lá por casa ia mal. Do pai ficaram uns pedacitos de chã que pouco se foram. A doença da mãe acabara por levar o resto. Pediram dinheiro pelas fazendas – pouco, para não comprometer -, aquilo passou a mãos de outros (REDOL, 1979, p.89).

Nesta perspectiva, o narrador apresenta o personagem, uma mulher cindida entre duas atitudes a tomar: a de ceder às chamadas tentações da carne e a de recusar-se em nome do que virá depois e ela bem conhece pela voz das mais velhas que lhe acenam com exemplos abundantes, como estes presentes na passagem a seguir:

_ Se tu soubesses o que sucedeu à Adelaide... àquela mais loira que o sol e mais fresca que um lírio...

“E a Maria Rosa ... E à Glória ...

“E a todas as Glórias, Marias Rosas e Adelaides... Se tu soubesses...”

Mas a outra não ouvia as lembranças, porque nas suas veias dilatadas corria em vertigem um líquido de fogo.

“- Se tu soubesses...”.

A outra não ganhava mais tino, nem pensamentos ajuizados – tinha só o corpo. E o seu corpo só ouvia as mãos do maioral.

“_ Depois da ceia espero-te na mota”.

Mas a outra não a podia ouvir. A sua voz tornara-se distante e débil.

E a voz calou-se, cansada de bramar sem palavras (REDOL, 1979,. p.115-6).

O narrador relata e faz o estudo psíquico de um “caso”, mas para este estudo ele não precisa de muito aprofundamento, já que o destino de todas as mulheres jovens dos ranchos era o mesmo, encostar “os seios aos peitos de eguariços da Borda d’Água” (REDOL, 1979, p.119).

A mulher sem nome e seduzida, como já se falou anteriormente, está conscientemente dividida entre duas possibilidades a serem seguidas: uma é a necessidade primária de sexo, de outro, a tradição das seduzidas e abandonadas que foram iguais a ela e que são apresentadas, não propriamente pela voz moral da comunidade, mas pela voz sensata que mostra as seduzidas anteriores no caminho da doença e da prostituição. E nessa voz sensata ela deixa de ser o protótipo para ser uma a mais na procissão das seduzidas pelos maiorais da Borda d’Água.

Numa exposição que se repete diversas vezes na narrativa, a idéia de sedução tão linearmente colocada, ilustra liricamente o cenário literário reforçando que não se trata de um estudo acerca da sedução, como podemos perceber na passagem a seguir:

Dentro da cabeça, para os tímpanos, vinham punhos fortes a querer partir as portas, para que se ouvissem os rogos daquela estrela que não ria e acenava o dedo a dizer não. Mas as portas eram de beijos e os punhos não as podiam partir.

Só talvez o vento lá entrasse. E o vento dormia. Nem uma folha tremelicava no choupo onde as cegonhas todos os anos faziam ninho. Nem uma aragem alegrava as velas que vinham de jornada pelo Tejo. Muitos barcos haviam largado ferro e os homens dormiam nos beliches. Muitos tinham metido os remos nos toletes e os homens suavam a querer vencer a calmaria.

As portas que lhe tapavam os ouvidos pareciam cada vez mais fortes.

Só se lembrou de que os olhos dele roubaram a cor dos seus.

Queria falar – lhe, pedir – lhe que a deixasse. Como, porém, não lhe pôde suplicar, o eguariço levava – a a caminho da mota da palha.

Não devia ir, mas não podia contrariá – lo. Porque se a não levasse, talvez ela lhe pedisse. Já não era a ceifeira que viera por aí abaixo à cata de trabalho.

O maioral contaria, nas noites de invernia, mais aquela aventura aos camaradas (REDOL, 1979, p.121).

Uma outra leitura possível seria ler a personagem seduzida como um símbolo trans-histórico dentro do arquétipo da sedução. Para isso recorre-se ao conhecido mito do eterno retorno estudado por Mircea Eliade (ELIADE, 1986).

De acordo com Eliade, há uma vontade das sociedades primitivas de rechaçar o tempo concreto, hostilidade a toda tentativa de história autônoma, isto é, de história sem regulação arquetípica. Para o historiador das religiões, esse menosprezo da História, isto é, dos acontecimentos sem modelo trans-histórico, conduz a certa valorização metafísica da existência humana, que nada tem a ver com certas correntes filosóficas pós-hegelianas, como o marxismo, por exemplo. Nas culturas primitivas, um objeto ou uma ação adquirem um valor e, desta forma, chegam a ser reais porque participam, de uma maneira ou de outra, em uma realidade que os transcende. Todo ritual tem um arquétipo.

Entre os primitivos não só os rituais têm seu modelo mítico, mas a ação humana adquire sua eficácia na medida em que repete exatamente uma ação levada a cabo no começo dos tempos: um objeto ou um ato só é real porque imita ou repete um arquétipo. A abolição do tempo profano e a projeção do homem no tempo mítico só se reproduzem naturalmente nos intervalos essenciais, isto é, aqueles em que o homem é verdadeiramente ele mesmo, no momento dos rituais e dos atos importantes (alimentação, sexo, trabalho, etc.).

Resgatando o ponto crucial de nossa reflexão, isto é, a mulher sem nome, símbolo da sedução, verificamos então a partir da leitura arquetípica proposta por Eliade que a ceifeira já não seria o protótipo das seduzidas no tempo histórico de sua classe no Ribatejo. Diante disso, fugindo de uma história autônoma para uma história com regularização arquetípica, as ações da mulher sem nome adquirem um

valor ou chegam a ser reais porque participam em uma realidade que as transcende, pois representam um símbolo, submetido a um arquétipo.

As ações da mulher sem nome repetem uma ação levada a cabo no começo dos tempos. Então a voz sensata da comunidade recita o arquétipo da sedução que será fatalmente repetido no ritual de sedução da mulher sem nome. Ritual este tão conhecido das mais velhas do rancho que tentaram sem sucesso alertá-la e metaforicamente foi sinalizado pela estrela no momento em que a mulher sem nome entra no postigo velho:

O som do harmónio soava-lhe como o repicar festivo dos sinos da capela lá daterra. É que ela ia noivar com o mais galhardo rebezano de toda a Borda d'Água – o moço galhofeiro que as cachopas do rancho da monda desejavam com febre de virgens.

Do terreiro, onde o harmónio tocava um bailarico, chegava uma cantiga que ela entendeu.

O meu amor não é este,

O meu amor traz divisa...

Ele levava-a bem agarrada a si. E o chocalhar das éguas mais tilintar dos bois anunciava ao silêncio da Lezíria que iam noivar. A estrela que não ria bem o ouviu. Bem o ouviu, porque se desprende lá de cima e veio traçar uma lágrima de luz no escuro da noite até se apagar para sempre.

...Traz fivela no calção

Botão d'oiro nacamisa

O botão de oiro talvez fosse a estrela que lhe acenava o dedo a dizer que não e se soltara do céu.

Vinha talvez ali na camisa dele para tentar dizer-lhe que não fosse. Mas ela levava os ouvidos tapados com beijos e não lhe podia entender o aviso.

Por isso caminhava embalada pelo repicar dos sinos e entrou na mota da palha, sem receio.

Por uma fresta da mota só viu as estrelas a espreitá-la.

Quando ele cerrou o postigo velho e a fresta desapareceu, não pensou mais nas histórias narradas pelas velhas do seu rancho (REDOL, 1979, p.122).

A repetição atemporal e trans-histórica da sedução é uma fatalidade determinada pelo arquétipo, por atos realizados pelos ancestrais em tempos remotos. Isto ocorre naturalmente entre os seres opostos desde os princípios dos tempos. Por outro lado, há também um dado que ratifica a sedução, o ritual de contar aos companheiros as investidas e as conquistas. Essas histórias eram contadas à noite, a luz do candeeiro para distrair os amigos e conquistar a popularidade dos demais homens do rancho:

Os homens que foram à mota no outro dia riram-se de bom gosto.

Logo a nova correu por toda a malta.

O eguariço pôde contar mais uma história, quando o Inverno encharcou os campos e os corpos pediam borralho.

“- Era uma gaibéua de olho azul que nem a flor do almeirão...”.

E os camaradas chegariam os tropeços para ele, porque o maioral das éguas sabia afastar-lhes as penas da vida ruim de todos os dias (REDOL, 1979, p.123).

Sendo assim, o cavaliariço, na qualidade de narrador, repete e perpetua pela palavra a ação desenvolvida por ele no tempo narrativo, retirando assim o ato de um tempo histórico para um tempo de eterno retorno, já que de um tempo real se passa por meio da palavra fundadora dos acontecimentos ao mítico, repetido deste a origem humana.

Em Gaibéus verificamos como o autor que acreditava nas correntes progressistas da História e no homem moldado pelas relações de produção pôde deixar espaço em sua obra para uma reflexão arquetípica do rito sexual trans-histórico, ultrapassando assim os limites estabelecidos pelos princípios sociais e históricos. Tal possibilidade ocorre devido à ausência de valores que individualizem os personagens no romance, eles desenvolvem papéis, ou melhor, são vistos coletivamente. Logo, o que ocorre com a gaibéua de olhos azuis, também aconteceu “as Glórias, nas Marias Rosas e nas Adelaides que encostaram os seios aos peitos de eguariços” (REDOL, 1979. p.120) da Borda d’Água.

3.3.2 — O ceifeiro rebelde

Neste cenário de tentativa de individualização de alguns personagens, destaca-se também o ceifeiro rebelde. Sua diferenciação se dá a partir de um aspecto primordial ao ser humano o pensar. Ele sofre mais do que os outros ceifeiros, pois entende e tenta esclarecer aos companheiros as relações de produção de bens materiais.

O narrador escolhe o ceifeiro rebelde como um porta-voz da malta sem norte. Sendo assim, ele se coloca como aquele que pode se revoltar ao se confrontar com as injustiças praticadas pelo patrão invisível. O ceifeiro rebelde em determinados momentos se iguala ao narrador e se torna um porta-voz da ideologia explorada discursivamente em Gaibéus, mas não podemos perder de vista que enquanto o narrador vê de fora um quadro criado por ele e manipula a sua vontade, o ceifeiro rebelde é uma peça desse quadro e sua visão das coisas irá até onde determinar o narrador.

O ceifeiro rebelde se apresenta como o protótipo do revolucionário. Esta personagem ao cumprir o papel determinado pelo autor é alguém que pensa, possui uma bússola, sofre por si, pelos outros e sonha em transformar o mundo num mundo melhor para todos. Porém, na qualidade de membro integrante do sistema

preestabelecido pelo patrão, só consegue ler as relações até o limite estabelecido pelo processo de produção.

O discurso delírio do personagem é um exemplo claro disso: ele imagina uma vingança contra o vendido, o capataz:

O ceifeiro pende mais a cabeça, finca na foice os dedos com desvirar de moribundo e vai cortando caules que lhe roçam a fronte e lhe limpam de suor.
Aquele roçar de humidade empresta-lhe ímpetos – parece mão fresca de mulher a dar – lhe afagos que não conhece.
Cerra os olhos e pensa. Pensa vingança que não esqueça. A mão descarnada vai tateando o arroz; o decepar das canas assemelha-se ao fender de um cutelo a cortar carne.
E vê a cabeça do capataz ali à mão, a sorrir o seu descanso, a ralhar as suas injúrias.
Nunca os dedos entorpecidos de fadiga se fincaram mais num pé de arroz. Nem os tendões se crispam tanto no seu braço escorrito de vigor.
Segurava ali entre as mãos, as suas, a gorja carnuda daquele vendido – que eles, ceifeiros eram só alugados a tanto por cada dia. (...).
Mas agora nada, havia que valesse àquele vendido. Ia dizer-lhe cara a cara, olhos com olhos, todo o seu ódio. O ódio de sete gerações roubadas.
E quando na cara do outro alvorecesse o primeiro sinal de medo, quando pela garganta bem apertada se escapasse o primeiro vagido de súplica, saberia também gritar-lhe o seu desprezo (REDOL, 1979, p.80-1, grifos nossos).

A rebeldia do ceifeiro é instintiva e, assim, ele se volta contra o que está mais próximo: o capataz, o trabalhador indireto. Chamado à realidade por outro capataz, ele vê que os capatazes se repetem com outros nomes, mas são muito parecidos, e compreende que um capataz é o protótipo de todos os outros que desempenham seu papel no sistema das relações de produção. Esta constatação aumenta o ódio do ceifeiro rebelde que pensa em ceifar todos os Francisco Descalços:

“Aquele capataz é outro. O Francisco Descalço já ele o tratou bem. Não o atazana mais. Parece irmão do outro, mas não é o mesmo. É outro... Outro que brama como o Francisco Descalço”.
O ceifeiro rebelde olha para trás e maneja a foice aos sacões. O Francisco Descalço está ali outra vez.
“Se pudesse ceifar todos os Francisco Descalços que andam neste mundo... Ah, rapazes!... Aquilo não havia dia nem noite. Nem fome, nem sede. Enquanto a seara não fosse toda abaixo, as suas mãos não baixariam de cansaço” (REDOL, 1979,.p.92).

Até aí chega o ceifeiro rebelde: eliminando todos os capatazes, eliminaria a figura do capataz; na sua viagem em busca de uma consciência de classe, ele descobre uma peça do sistema e acredita que a eliminando mudará o sistema. Mas ele não sabe que num sistema o valor de um elemento é aferido por sua relação com os demais elementos, numa estrutura que não lhe permitem entender. Assim, o ceifeiro rebelde cumpre seu papel: ele representará a revolta instintiva do camponês espoliado, mas sem consciência de classe.

Ele é o pretense revolucionário que vê a parte, porém não vê o todo. O ceifeiro sonha com a eutopia, mas não conhece a realidade distópica. É mais um personagem que endossa e ratifica sua posição e a de todos os outros, ditada pelos limites que lhes impõe o sistema:

Para o ceifeiro rebelde os brados dos aguadeiros assemelham-se a gritos de socorro no meio do incêndio. Sente-se mais abatido do que os outros, porque compreende as causas da angústia do rancho e sabe que os outros sofrem mais. Ele tem um norte. E os camaradas ainda não encontraram bússola.
 “Se todos a tivessem” (REDOL, 1979, p. 161, grifos nossos).

3.3.3 — Personagens: Sete estrelas na praia

Outro destaque em termos de personagens é o do capítulo intitulado “Sete estrelas na praia”. Neste espaço, os papéis são desenvolvidos por três gaibéus e quatro rabezanos. Os sete meninos fazem sua confraternização com brincadeiras e trocam experiências num processo de iniciação. Após esta noite, os sete meninos são outros e por um processo mítico rompem temporariamente com as regras oriundas de um projeto preestabelecido pelo sistema de relação de produção:

A língua de areia pertencia aos quatro rabezanos e aos três gaibéus que jogavam “o primeiro da bela mula”. De dia as gaivotas iam para ali esvoaçar e comer algum peixe que abicasse no Tejo. Mas a noite descera há muito tempo e o areal pertencia aos sete.
 _ Sete: leva ou deixa?
 Não se lembravam de que o capataz fechava as portas do barracão e amanhã era também dia de ceifa. Os corpos não sentiam as dores com que a faina e o sol os haviam castigado.
 O jogo acabara. Os sete estenderam-se no chão que lhes refrescava as costas encharcadas de suor e entretinham-se a procurar na noite o luzeiro das estrelas (REDOL, 1979, p.134).

Apesar de os sete meninos estarem em um momento especial na praia, o narrador deixa claro no decorrer da narrativa que gaibéus e rabezanos não são amigos, pois competem entre si no trabalho. Sendo assim, pode-se dizer que quando a jorna é pouca, esses dois grupos brigam entre si:

Os brados chegam às motas onde os rabezanos conversam.
 - Lá está aquele a juntar o rebanho! Tem medo que fique alguém fora da malhada!...
 E os rabezanos riem.
 Estes já não afugentam os mosquitos, seus companheiros para a vida inteira. E os gaibéus são outra gente que não tratam por camaradas.
 Se não fossem eles mais braços da Borda d'Água encontrariam trabalho na Lezíria. Os patrões querem pessoal que não tenha domingos e se alimente de jorna baixas.
 Por isso as mondas e ceifas são feitas por gaibéus e caramelos. E os rabezanos procuram nas fábricas e nas descargas dos cais o que o campo não lhes dá agora. Ainda bem, pensam muitos.
 Eles não podem olhar como camaradas os gaibéus e caramelos (REDOL, 1979, p.130).

O diálogo promissor que ocorre na praia se dá entre os jovens. Logo, o processo de mudança pode se estabelecer entre eles, pois ainda não foram totalmente absorvidos pelo sistema das relações de produção tão perverso nos ranchos do Ribatejo. Isso demonstra uma dupla divisão: entre o mundo dos rabezanos e o dos gaibéus, e entre o mundo dos adultos e o das crianças.

Ao se encontrarem na praia, rabezanos e gaibéus vão desfazer as fronteiras e rivalidades entre eles e atingir duplamente o mundo dos adultos, desobedecendo as suas leis. O dado que desencadeia essa mudança inicialmente é o jogo “o primeiro da bela mula”. Este estabelece o ambiente lúdico necessário às brincadeiras infantis e que se constitui numa oposição ao mundo dos adultos, aquele da obrigação, do trabalho repetitivo desenvolvido nos ranchos. Apesar de serem jovens, os meninos têm obrigações de adultos e são ameaçados pelo capataz:

- Cá dentro não põem eles o pé. Quem quer galderice, o corpo é que paga. Uns fedelhos e ainda fora... Não faltava mais nada. Juntaram-se para aí a malandrar e amanhã não há quem os faça largar a manta. Uns fedelhos... Pois ficam ao relento, que é pra aprenderem! (REDOL, 1979, p. 131).

Sendo assim, a estada na praia constitui-se numa ruptura com regras que não foram estabelecidas por eles, mas pelo processo de relações de produção, logo, o jogo que também é um sistema surge para contrabalançar as relações entre os grupos de trabalhadores. Neste sentido, o jogo aproxima e humaniza os homens. E eles podem a qualquer momento mudar as regras do jogo ou parar de jogá-lo.

Outro elemento de mudança é o batismo que não deixa de ser um jogo inventado no momento. Cada um deles vai ganhar um nome novo e esse nome será signo de uma mudança no mundo em que eles ditam as próprias regras:

Os três gaibéus perdiam naquele momento todo o passado. Não pertenciam agora ao rancho do Francisco Descalço, nem a sua poisada se fechara por ordem do capataz. Já eram outros, nados e crescidos, ali naquela língua de areia, onde o Tejo vinha adormecer as marés brandas ou encabritar-se ao toque do vento e das cheias. Numa só noite aprendiam mais do que até ali. Camaradas duma vez, aqueles rabezanos. Ficavam sem sentido os conselhos dos pais (REDOL, 1979, p.143).

Ao receber um novo nome, eles deixam para trás o mundo antigo e entram simbolicamente num mundo novo.

O roubo dos melões constitui-se no terceiro elemento produtor do homem novo. Os sete jovens participam da ação, mas a orientação é dada por um líder que compartilha com os demais membros o produto final. O roubo é mais uma peça na

confraternização dos sete meninos trabalhadores, não mais animais vergados ao peso do trabalho, mas sim seres humanos. Sendo assim, o roubo é também a inauguração de um mundo novo, como o batismo: o mundo da igualdade e da liberdade:

Os companheiros nunca interrompiam o Cadete quando se falava em assalto. Era ele o chefe do grupo naqueles momentos. Ninguém se lembrava da sua cabeça oca para pôr alcunhas. Naquelas alturas não se lembravam de que o Fomecas sabia ler letras grandes nos jornais rasgados que o vento arrastava.

- A colheita é de todos ... e todos aqui trabalham (REDOL, 1979, p.145).

Neste novo modo de produção estabelecido pelos sete rapazes, tanto o trabalho (técnicas de transformação de produção) como o produto que cabe a cada um (modos de distribuição das riquezas) são absolutamente comunitários.

O papel desempenhado pelo Cadete não é aleatório, já que seu pai foi um clássico bandido que roubava dos ricos para dar aos pobres, espécie de Robin Hood. Sendo assim, ele fica feliz ao saber que o Passarinho contou a história de seu pai para os novos companheiros:

O Cadete percebeu que o Passarinho contava a história do pai e agradeceu-lhe com um olhar. Gostava que todos soubessem a história do campino que se fizera ladrão e morrera que nem um crivo.

Naqueles momentos, era ele o chefe do grupo.

Os três gaibéus entenderam que o amigo tinha razão para andar todo tolo com um pai daqueles. Eles nunca mais esqueceriam o rimance do campino bom que se fizera ladrão. Iriam contá-lo na terra, se lá voltassem ainda. Então, ensinariam aos companheiros tudo o que tinham aprendido naquela noite. Muita coisa, caramba!

Naquela noite em que havia nove estrelas a brilhar no céu (REDOL, 1979 p.148).

Sendo assim, o roubo praticado na praia será o rito que atualiza o mito do pai do Cadete, cujos atos viraram lenda e se tornou cantiga, e dão a significação mais profunda ao ato dos rapazes. Logo, a figura do bom ladrão é exemplar e didática do ponto de vista ideológico:

Agora estava tudo pronto para o assalto aos melões que o Zé Miguel guardava; com um chefe daqueles ninguém sabia a cor do medo. Se o passarinho não contasse a história do pai do Cadete, iriam de coração mirrado para a aventura, com certeza. Mas assim...

E enquanto comessem os melões que estavam vendidos aos porqueros não mexiam na jorna. Talvez pudessem comprar barrete verde, igual aos dos rabezanos (REDOL, 1979, p.148-9).

Pelas músicas e pelos sonhos, Redol ameniza as noites da Lezíria. A alienação através de qualquer forma de sublimação é também um artifício que ajuda o homem a não sucumbir ao peso consciente da realidade.

4 - VIDAS SECAS E O SENTIDO DO HUMANO

A obra romanesca de Graciliano Ramos abarca o inteiro processo de formação da realidade brasileira contemporânea, em suas íntimas e essenciais determinações. Nada existe nele em comum com aquele estreito regionalismo, que foi uma das manifestações brasileiras do naturalismo “sociológico”. Trabalha o destino de seus personagens, seu modo de agir e de reagir em face das situações típicas de toda a realidade brasileira.

No “regional”, a Graciliano, interessa apenas o que é comum a toda sociedade brasileira, o que é “universal”. Mas não um universal abstrato e absoluto, pretensamente válido em toda e qualquer circunstância. A universalidade de Graciliano é uma universalidade concreta, ela se alimenta e vive da singularidade, da temporalidade social e histórica. O que lhe interessa não é a exemplificação, por meio da literatura, de teses e concepções apriorísticas: é a narração do destino de homens existentes, socialmente determinados, vivendo em uma realidade concreta. Por isso, ele pôde descobrir e criar verdadeiros tipos humanos, diversos tanto da média cotidiana como da caricatura abstrata.

A crise da sociedade colonial brasileira apresentava-se no Nordeste com cores mais vivas e intensas do que no resto do Brasil. Os movimentos de renovação e de transformação, que, já no século XIX, começavam a esboçar-se (apenas a esboçar-se) por todo o País, chocavam-se no Nordeste com barreiras mais rígidas, com obstáculos quase intransponíveis. As esperanças de renovação democrática da sociedade eram violentamente cortadas; a ausência de uma classe social efetivamente (e não apenas potencialmente) revolucionária condenava os que pretendiam lutar por uma nova comunidade à solidão e à incompreensão.

Deste modo, na medida em que aí as contradições eram mais “clássicas” (no sentido de Marx), o Nordeste era a região mais típica do Brasil, a sua crise expressando — em toda a sua crueza e evidência — a crise de todo o País. Não é assim um fato do acaso que tenha sido o romance nordestino da década de 30 o movimento literário mais profundamente realista da história de nossa literatura:

No Brasil, apesar de a independência política ter sido formalmente declarada em 1822, todo o século XIX e a primeira metade do XX foram caracterizados pela colonização cultural e econômica. Diante disso, o modo de produção e seu processo espoliador em relação às classes não privilegiadas levaram a conseqüências semelhantes àquelas visíveis nas colônias portuguesas na África e em Portugal (OLIVEIRA, 2008, p.17-8).

Dentro de um contexto de falta de perspectivas, Graciliano Ramos pintou-nos o drama da solidão humana; revelando paradoxalmente por meio de um prisma particular o seu espírito aberto para o próximo, espírito que compreendeu agudamente a tragédia da falta de amor e de compreensão entre os homens.

Em *Vidas Secas*, a imagem da solidão é mais densa que em outros romances seus. Escrito em 1937, primeiramente em capítulos publicados em jornais semanalmente, este livro retrata verdadeiros “quadros” da realidade do nordestino, em face do meio que o rodeia. A proposta inicial (capítulos independentes) explica a sua estrutura peculiar. Os capítulos têm vida própria, técnica esta não usada em obras suas anteriores.

Em *Vidas Secas*, Graciliano Ramos usou de uma técnica narrativa totalmente diversa. A estrutura desse livro, seguindo a ordem cronológica dos fatos, torna bem claro o ciclo ininterrupto do flagelo da seca; começa no findar de uma e acaba com o início de outra, como se a vida fosse uma corrente em que os elos se repetissem sempre iguais, numa fatalidade aceita.

Neste romance, o estilo peculiar de Graciliano, isto é, a concisão, precisão e sugestão dos vocábulos chega à sua forma mais depurada, revelando bem a já tão comentada “magreza” de sua prosa. O nosso romancista consegue aqui uma total adesão à realidade por meio de uma extraordinária economia de termos: o vocábulo exato, a frase seca, curta, direta, revelando apenas o essencial. Como podemos perceber na passagem a seguir:

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 percorrer veredas, afastando o mato com as mãos (RAMOS, 1997, p.17).

Este estilo seco e contido, já tão esmiuçado pela Crítica, é realmente um dos grandes fatores na força emotiva que emana do livro e na caracterização da criatura subumana, do homem telúrico aí retratado.

Graciliano nos dá em *Vidas Secas* um retrato pungente do homem nordestino, o homem que nasce condenado às imposições duras da terra, vivendo sob a contínua ameaça do braseiro do sol que estende sobre ele a devastação e a morte em ciclos eternos, fazendo-o arrastar-se como “um cão sem pluma” à procura de regiões menos hostis e deixando-o depois voltar para reiniciar a sua valente luta sem quartel. Sendo assim,

Na Planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos. Ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progredira bem três léguas. Fazia horas que procuravam uma sombra. A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da caatinga rala (RAMOS, 1997, p.9).

A imagem presente na passagem anterior denuncia o quanto os sertões nordestinos são duros, crestados e cruéis. E quem por lá passou não pode esquecer mais as impressões, as marcas da solidão que pesa nos olhos, nos ouvidos e na alma daqueles que estavam ali de passagem:

Os traços rudimentares do grupo vão, pouco a pouco, formando uma 'carapaça' distinta daquela conceituada por Sartre como linguagem, que protege os homens dos outros homens e determina sua inscrição no mundo. No contexto em que se encontram, os 'cambembes' estão de passagem pelo próprio mundo, não se inscrevem nele (OLIVEIRA, 2008, p.37).

Em *Vidas Secas*, os personagens são uma metonímia da solidão no sentido mais completo do termo. Solidão esta que apesar de ser externa - causada pelo aspecto físico da região a seca - consegue penetrar e alojar-se no espírito daquele que a vivencia. Sem dúvida, melhor cenário Graciliano não poderia ter encontrado para explorar uma temática de cunho universal como a solidão humana.

Nesse cenário, ele joga o grupo humano que vai viver o drama sempre renovado, pois o grupo não tem pouso fixo. Na obra de Graciliano, a luta é lenta, profunda e interminável. Já não é o Homem contra o Homem, mas o Homem contra a Natureza. O adversário do homem nos é apresentado como uma paisagem dura, agressiva, desafiadora que por todo o lado só sugere destruição e morte:

A caatinga estendia-se, de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas que eram ossadas. O vôo negro dos urubus fazia círculos em redor de bichos moribundos (RAMOS, 1997, p.9-10).

Estavam no pátio de uma fazenda sem vida. (...) Avizinhou-se da casa (...). 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, examinou a caatinga, onde avultavam as ossadas e o negrume dos urubus (RAMOS, 1997, p.12).

Como podemos constatar nas citações, tudo em torno ao homem parece conspirar para destruí-lo; mas inexplicavelmente, ele a tudo resiste, faz de sua fraqueza a força que vence pela resistência passiva. Fabiano é esse homem. Tosco, primitivo, desajeitado, forte e isolado dos outros homens porque não sabe como se comunicar com os seres de sua espécie:

Se ele soubesse falar como sinhá Terta, procuraria serviço noutra fazenda, haveria de arranjar-se. Não sabia. Nas horas de aperto dava para gaguejar, embaraçava-se como um menino, coçava os cotovelos, aperreado. Por isso esfolavam-no. Safados. Tomar as coisas de um infeliz que não tinha onde cair morto! Não viam que isso não estava certo? Que iam ganhar com semelhante procedimento? Hem? Que iam ganhar? (RAMOS, 1997, p.97).

Fabiano, sinhá Vitória e os dois meninos (que não são nomeados) congregam-se numa união inconsciente contra a inclemência da natureza. Juntos tentam se defender nesse combate desigual. Mal falam, mal sabem coordenar os pensamentos. Comprovamos no capítulo “Festa” o quanto a família é desprovida de conhecimentos e de compreensão do mundo ao redor:

Provavelmente aquelas coisas tinham nomes. Puseram-se a discutir a questão intrincada. Como podiam os homens guardar tantas palavras? Era impossível, ninguém conservaria tão grande soma de conhecimentos. (...) Admirados e medrosos, falavam baixo para não desencadear as forças estranhas que elas porventura encerrassem (RAMOS, 1997, p.84).

Por intermédio do monólogo interior, a narrativa nos mostra o interior de cada membro do grupo repleto de imprecisão e de limitação como são limitadas as perspectivas de suas vidas secas:

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 (RAMOS, 1997, p.17-8).

Neste romance constatamos a realização do projeto de Graciliano, o desejo de encontrar o sentido da vida, logo, não há lugar para o egoísmo e ao comprovarmos isso descobrimos que o Amor é o elemento que une as criaturas gracilianas que luta contra um inimigo poderoso e inanimado.

Sendo assim, congregados contra um inimigo comum, espera-se que entrem em comunhão, mas isso não se dá completamente porque esta sensação é temporária, pois o que as une não é aquela integração, aquela comunhão real, sem a qual o homem não se realiza como homem. Apesar de unidos, persiste em cada um o isolamento íntimo que os separa. São primitivas e puras as intenções que os

movem. Não há o desejo de ferir que aparece constantemente nas outras personagens gracilianas. Fabiano e sua família são o retrato do homem bruto, impossibilitado de se movimentar num mundo socialmente reconhecido, pois não tem a ponta de língua de sinhá Terta. Sendo assim, está unido ao Outro apenas pela implacável contingência de enfrentar o meio natural hostil:

Miudinhos, perdidos no deserto queimado, os fugitivos agarraram-se, somaram suas desgraças e os seus pavores. O coração de Fabiano bateu junto do coração de sinhá 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, 1997, p.13).

Sendo assim, a demonstração de solidariedade é afastada como algo reprovável, como a transgressão de alguma norma. Frente ao desastre que o ameaça, o Homem procura o Outro, da mesma forma que se aproxima dos animais. Homens, bestas, plantas estão num só nível, igualados pela mesma força fatal que conduz a um e a outro. Graciliano nos mostra como os heróis apagados de um heroísmo espantoso, inconsciente, resignado e tenaz; como se esta fosse a autêntica Luta, a única luta digna de respeito: a da Vida contra a Morte.

Esta luta é travada, assim, por Fabiano e Baleia, sinhá Vitória e os dois meninos, os mandacarus, juazeiros e xiquexiques, seres congregados para suportarem com impassibilidade e resignação a trágica fatalidade que num encadeamento inflexível se abate sobre eles. Não há revolta em seus íntimos, há a aceitação resignada que a firme esperança de uma vitória ilumina.

Passada a fase crucial da seca, sentem no ar, nas coisas, os índices de que um novo ciclo vai começar; que eles venceram mais uma vez:

[Fabiano] subiu a ladeira. A aragem morna sacudia os xiquexiques e os mandacarus. Uma palpitação nova. Sentiu um arrepio na caatinga, uma ressurreição de garranchos e folhas secas. (...) A fazenda renasceria – e ele, Fabiano, seria o vaqueiro, para bem dizer, o dono daquele mundo. (...) Uma ressurreição (RAMOS, 1997, p.17).

A tenaz esperança de vencer o flagelo alimentara-os e preservara-os; eram criaturas, plantas e animais reduzidos a um mesmo plano de valor: todos eles condenados à Luta pela afirmação da própria existência. Já aqui não contra o

próprio homem, mas contra a natureza hostil e vencedores apesar de tudo, pois esta é a Luta “justa” pela sobrevivência da espécie. Diante disso, o sertanejo migra para uma terra desconhecida, mas que pode ser uma possibilidade:

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 que sinhá Vitória murmurava porque tinha confiança nele. E andavam para o sul, metidos naquele sonho. 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 como Baleia. Que iria faz? Retardaram-se, temerosos. Chegariam a uma terra desconhecida e civilizada, ficariam presos nela. E o sertão continuaria a mandar gente para lá. O sertão mandaria para cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, sinhá Vitória e os dois meninos (RAMOS, 1997, p.126).

Deste modo, *Vidas Secas* apresenta-se também com aquele caráter que marca inapelavelmente todas as personagens de Graciliano: a solidão anterior, a irremovível impossibilidade de comunhão com o próximo, pois a única via de acesso; o amor, não foi tentada pelo Autor. Entretanto, como já dissemos, a ação corrosiva e destruidora da solidão não encontra campo propício para fazer medrar os impulsos egoístas de suplantação pessoal, pois há um inimigo comum a enfrentar, passo a passo: a natureza flageladora, amada e temida como um adeus generoso e violento.

Facilmente pode-se verificar que nas poucas vezes em que Fabiano é obrigado a misturar-se com os homens em coletividade, sua reação é de aturdimento e incompreensão. Dentro de sua rusticidade, Fabiano é um homem em estado puro, temente das forças da natureza e conseqüentemente das leis que ele nunca compreende. Veja-se, por exemplo, o episódio com o soldado amarelo:

Vivia preso como um novilho amarrado ao mourão, suportando ferro quente. Se não fosse isso, um soldado amarelo não lhe pisava o pé não. O que lhe amolecia o corpo era a lembrança da mulher e dos filhos. Sem aqueles cambões pesados, não envergaria o espinhaço não, sairia dali como onça e faria uma asneira (RAMOS, 1997, p.37).

Fabiano encolhe-se e dobra-se como que ao peso de uma consciência secular de servidão inconsciente diante do soldado amarelo, embora sendo ele um homem forte e corajoso como bem define o narrador. Por mais que tente, a significação dos atos e reações alheias lhe escapa completamente. Os limites de

sua ambivalência são tão estreitos que não lhe permitem um passo além dos impulsos naturais e instintivos. Logo:

Difícil pensar. (...) O demônio daquela história entrava-lhe na cabeça e saía. Era para um cristão endoidecer. Se lhe tivessem dado ensino, encontraria maio de entendê-la. Impossível, só sabia lidar com bichos (RAMOS, 1997, p.36).

Como podemos constatar na passagem anterior, há por parte de Fabiano uma total impossibilidade de compreender o real sentido dos gestos e reações dos outros é o que marca o isolamento dele. A mesma impossibilidade que persiste, em todos os livros de Graciliano, como uma barreira invisível a separar os homens, a impedir que se entendam, se amem e se completem.

Concluimos então que as vidas truncadas, limitadas estão isentas da ação corrosiva da luta pela sobrevivência individual dentro da coletividade, pois ali não é esta que ameaça destruí-los, é outra força: é a da natureza madrasta e contra ela a união faz-se necessária. Embora, afinal, toda luta acabe inútil, pois os homens terminarão como os retirantes: como a Baleia, tal como antevê Fabiano: “eles dois velhinhos, acabando-se como uns cachorros, inúteis, acabando-se como Baleia”.

4.1 — Um enredo linear e pungente

O enredo de *Vidas Secas*, correspondendo à realidade relativamente simples e pouco densa, apresenta-se também simples: ao invés dos longos desdobramentos que caracterizam o romance realista do período de formação e ascensão da burguesia. Depara-se aqui com uma realidade quase linear, sem conflitos dramáticos intensos e restrita a um curto período temporal na vida de uma família de retirantes.

Sendo assim, tangidos pela seca, Fabiano e os seus emigram em busca de uma região mais favorável; terminam por se fixar em uma fazenda abandonada, na qual Fabiano passa a trabalhar após entrar em acordo com o patrão, sempre ausente e distante: com a volta da seca, eles são novamente obrigados a abandonar a fazenda e a retornar a emigração. O romance situa a ação entre estas duas secas, isto é, no período do estabelecimento provisório da família de Fabiano.

A profundidade de Graciliano, entre outras coisas, revela-se no fato de que – neste curto período de tempo e neste limitado espaço – tenha ele aflorado e

reproduzido a totalidade dos problemas implícitos no desdobramento da ação, sem necessidade de recorrer a largos panoramas e ações paralelas, o que não corresponderia ao baixo nível psicológico dos personagens nem a pouca densa realidade na qual eles atuam.

Tem-se assim, relacionados em uma estrutura organicamente coerente, os vários problemas que generalizam e tipificam o universo agrário brasileiro, representado em situações e destinos humanos concretos: a exploração social, a solidão dos personagens, a consciência contraditória (entre passividade e revolta) do camponês brasileiro, a frustração de suas mais ínfimas aspirações, as possibilidades (concretas e abstratas) de transcender a situação de miséria, etc.

Como já admitiu-se neste estudo, só aparentemente o nomadismo de Fabiano decorre de um fenômeno natural, da seca: ele se liga, em primeira instância, ao fato de não ser Fabiano um proprietário, o que o impede de vincular-se definitivamente a terra; e, em seguida, ao baixo nível tecnológico da exploração agro-pecuária, o que torna os homens impotentes na luta contra os fatores naturais (como seca). Em suma, a problemática de Fabiano decorre diretamente do caráter retrógrado e improdutivo da nossa estrutura agrária, inteiramente inadequada para proporcionar um nível de vida mesmo medíocre aos camponeses brasileiros.

Obstaculizado o avanço das forças produtivas e dispersando os camponeses, o latifúndio – o monopólio da terra – torna-se a causa da exploração e da miséria no campo brasileiro; ele – e não a seca, que só tem efeitos catastróficos por causa da estrutura social de dominação da natureza, que tem no latifúndio a sua peça central – encarna o mundo convencional e vazio que impede Fabiano de levar uma vida autêntica e humana.

Solitário, conseqüentemente impotente, Fabiano é presa fácil da exploração e do embuste, impossibilitado de reagir não só às trapaças de seu patrão (nas quais a exploração se faz evidente e imediata), como às violências do “soldado amarelo”, que representa o governo que sanciona e protege a dominação latifundiária. Apesar de sua pouca compreensão das relações de produção, Fabiano questiona a postura do soldado amarelo:

(...) por mais que forjasse, não se convencia de que o soldado amarelo fosse governo. Governo, coisa distante e perfeita, não podia errar. O soldado amarelo estava ali perto, além da grade, era fraco e ruim, jogava na esteira com os matutos e provocava-os depois. O governo não devia consentir tão grande safadeza (RAMOS, 1997, p.34).

Sem as respostas necessárias e fundamentais para uma mudança de atitude, Fabiano é obrigado a aceitar e transigir com as diversas condições que o mundo lhe impõe. Não pode comprar a cama de lastro de couro, única aspiração se sinhá Vitória; não pode reagir à cobrança de impostos, manifestação imediata da ação de um governo do qual não participa e que lhe aparece como um fetiche exterior e distante; não pode se livrar da absurda prisão, daquela kafkeana irrupção em sua vida de um ordenamento social que ele não tem condições de compreender, já que não contribuiu para criá-lo.

É a sua solidão radical, a sua marginalização involuntária da comunidade humana, da integração com os seus semelhantes, que o torna impotente e passivo, obrigado a aceitar e a capitular em face das regras de um jogo absurdo, regras que ele não discutiu, de cuja confecção não participou e cujos autores ignora. Desligado do grande mundo da história, da participação criadora na vida pública, o campesinato brasileiro – do qual Fabiano é um típico representante – está igualmente condenado (socialmente condenado) ao restrito pequeno mundo da solidão, o qual, neste caso, não possui nem mesmo os refinados atrativos do seu equivalente nas classes dirigentes.

Contudo, a passividade se combina em Fabiano com um profundo sentimento de revolta, de reação a um mundo absurdo, que lhe é hostil por razões que ele não chega a perceber. Este sentimento de insatisfação revela-se freqüentemente: em sua contraditória atitude em face do “soldado amarelo” (e do governo que ele representa), no seu inútil desafio lançado a todos quando está bêbado na festa da cidade, no seu desejo irrealizado de abandonar aquela vida de miséria e humilhações pelo cangaço, etc.

Todas estas atitudes revelam certamente possibilidades de reação ao mundo hostil e desumano; contudo, ainda que Fabiano não execute nenhuma delas (nem mate o soldado amarelo, nem brigue com todos, nem se torne cangaceiro), sabemos – como também Graciliano – que elas não passam de possibilidades abstratas, formuladas a partir de um projeto puramente individual e que são por isso impotentes para modificar a realidade. A execução de qualquer delas revelaria mais cedo ou mais tarde a sua abstratividade, contribuindo assim para tornar insolúvel a problemática do nosso personagem.

Apesar da passividade exterior (da não execução de seus planos), em nenhum momento Fabiano desiste de lutar, de resistir ao mundo hostil, de buscar

uma realização humana que o arranque da condição de animal e o conduza a um mínimo de dignidade que torne possível uma vida realmente humana.

O conteúdo de seu inconformismo – a força demoníaca que o impele para frente, mantendo sempre viva a esperança – não é a complexa busca de valores (individualistas ou comunitários) que caracteriza o romance do capitalismo evoluído: é a manifestação imediata do que há de mais elementar no homem, o seu desejo de viver. E é este simples desejo de viver, de autoconservar-se, que o opõe decisivamente a um mundo inóspito, a um sistema de morte e destruição – pois a acomodação ao sistema latifundiário significa, para o camponês brasileiro, uma morte lenta e inexorável.

A passividade absoluta, a adequação àquele mundo vazio e estático, é uma opção – consciente ou não – pela autodestruição: para viver, para garantir as condições mínimas que possibilitem a manutenção de uma vida humana, é preciso se opor à realidade e buscar uma via que aponte para fora daquele universo de miséria e de morte. Portanto, o valor buscado por Fabiano que o leva a contrapor-se a um mundo alienado – busca e contraposição que fazem dele um “herói problemático” – é simplesmente a vida, como realidade imediata.

Desligado da classe social à qual pertence, Fabiano não pode compreender claramente os meios através dos quais é possível a realização do seu desejo de viver. Por isso, este desejo se apresenta nele como uma aspiração problemática, como uma busca solitária.

Não levando à prática nenhuma das possibilidades abstratas de reação acima expostas, Fabiano permanece disponível para se engajar na única possibilidade de resolução dos seus problemas que no universo do romance se apresenta como concreta: a integração na nascente economia capitalista, ou pelo acesso à pequena propriedade da terra, ou pela sua transformação em operário urbano. Este é o conteúdo das reflexões de Fabiano, quando de sua segunda “retirada”.

Pouco a pouco uma vida nova, ainda confusa, se foi esboçando ... Cultivariam um pedaço de terra. Mudar-se-ia depois para a cidade, e os meninos freqüentariam escolas, seriam diferentes deles (RAMOS, 1997, p.120).

Naturalmente, está integração no capitalismo poderá ser a fonte de novos problemas futuramente, que Fabiano ainda não pode perceber: contudo, dentro do universo do romance, isto é, em face do valor buscado – a vida, pura e

simplesmente – esta perspectiva representa uma possibilidade concreta de solução, ou seja, de superação dos problemas essenciais que são aflorados (ainda que os substitua por outros), pela criação das condições que permitam a Fabiano ou aos seus descendentes manterem uma vida digna e humana.

Deve-se frisar que esta perspectiva não é justa apenas do ponto de vista da estrutura formal de *Vidas Secas*, da coerência interna da obra; ela representa o próprio movimento essencial da realidade brasileira, na medida em que o desenvolvimento capitalista pode – o que não significa necessariamente que ele o fará – elevar o nível de vida do nosso campesinato, levando-o a uma condição mínima de dignidade que ele não desfruta. A forma, em Graciliano, não é senão uma maneira justa de representar artisticamente o movimento e a estrutura da realidade.

Assim na obra de Graciliano, Fabiano é o único “herói positivo” – não no sentido de que se realize humanamente, triunfando na luta contra o mundo hostil aos seus projetos; mas no sentido de que é o único que tem a possibilidade concreta de fazê-lo, ou seja, o único cuja solidão – mesmo no interior de sua situação concreta presente – não é necessariamente trágica, podendo ser superada.

E isso decorre naturalmente não de Fabiano enquanto indivíduo, mas da classe social à qual pertence. Pois todo indivíduo, enquanto indivíduo, possui uma ampla margem de liberdade para adotar este ou aquele ponto de vista de classe. Ao contrário do que pensa o mecanicismo – ou, em literatura, o naturalismo – a participação do indivíduo em uma determinada classe social não é um fato mecânico. Esta participação revela-se precisamente nos momentos decisivos da vida de um homem na atitude e na maneira de reagir em face de um problema vital colocado pela realidade, atitude e reação que podem diferir das assumidas normalmente na vida cotidiana.

Desta forma, Fabiano, tomado isoladamente, pode por certo fracassar, não conseguindo resistir à nova seca ou jamais se tornando um pequeno proprietário. Mas sua classe conseguirá – tem a possibilidade concreta de fazê-lo – destruir o sistema social que a oprime, atingindo um nível de vida com condições mínimas de dignidade. Na medida em que o verdadeiro tipo realista é uma fusão dialética (não mecânica) de indivíduo e de classe, de singular e de universal, Fabiano – mesmo enquanto indivíduo – possui a possibilidade de realizar objetivamente os valores mínimos a que se propõe.

O futuro de Fabiano é um futuro aberto, contendo a possibilidade de realização ou de fracasso. E esta abertura para o futuro, ao contrário da necessária tragicidade presente em outros personagens dos romances de Graciliano como o Paulo Honório e Luís da Silva, é dada pela própria realidade brasileira. Sendo assim, ao passo que a burguesia latifundiária e a classe média não podem transcender, enquanto classes, o “pequeno mundo” da miséria brasileira, o campesinato é uma classe potencialmente revolucionária, que participa do conjunto de classes sociais que têm real interesse na destruição da miséria brasileira e na criação de um “grande mundo” democrático, de uma nova sociedade.

Pode-se dizer que Fabiano e toda a classe a que pertence podem fracassar em sua busca de realização humana, tendo as suas (ainda confusas) esperanças convertidas em trágicas ilusões (como tem sido o caso até os nossos dias); entretanto, há a possibilidade concreta de que isto não ocorra. Esta possibilidade, assim, é suficiente para permitir a Graciliano esboçar uma perspectiva claramente otimista em seu último romance, *Vidas Secas*, sem com isso sair dos amplos limites do verdadeiro realismo.

4.2 — Vida Real, Vida Direta, Vida Seca

O estilo indireto livre é um processo usado basicamente nos romances, contos ou novelas. Diante disso, o autor pode expor a estrutura lingüística originária das frases da personagem, sem que seja mister transcrevê-las em seu nome. Tal estilo possibilita a reprodução de gestos da personagem; evita o pesado acúmulo dos “ques”; mantém as interrogações e exclamações sob a forma originária; traduz estados mentais das personagens evitando-se, à medida que se conserva a vivacidade do estilo direto, o escolho da formulação lingüística integral, que resulta num verdadeiro e fastidioso monólogo.

Sendo assim, na página 22, Fabiano está satisfeito. E pensa como os simples, como anda, com altos e baixos, volteante e impreciso. Ele é como “um João ninguém”, uma coisa qualquer dentro da natureza, porém mais real, mais humano, mais carne. Para ele, certamente, não valeria um pensamento filosófico do tipo: “pensar é imobilizar-se”. Esta perspectiva é perfeita quando se fala de seu Tomás da Bolandeira. O principal para Fabiano é o trajeto, um movimento simples do tipo alcançar o pátio e ir se encontrar com sinhá Vitória, sempre com um pensamento

indeciso, inseguro. O estilo indireto livre resgata com precisão todas estas fases do movimento de Fabiano e demais membros do grupo que compõem Vidas Secas.

Logo, os pensamentos indecisos de Fabiano têm a frescura e a ingenuidade da língua que é expressivamente uma legítima linguagem mental, na qual afluem espontaneamente, como os pedregulhos do caminho e o chape-chape das alpercatas, as fórmulas típicas do diálogo, o que dá ao estilo do mestre brasileiro uma vivacidade e um realismo que particulariza dentro da série literária as obras de Graciliano Ramos, em especial Vidas Secas.

Diante disso, com a interiorização da linguagem podemos perceber na passagem a seguir o primeiro exemplo de estilo indireto livre:

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 (RAMOS, 1997, p.17-8).

Tudo se passa no pensamento de Fabiano. Inicialmente, é um pensamento vivo, quase dialogal: “sim senhor” é forma de tratamento, supondo uma pessoa que fala e outra a quem se fala. A explicação psicológica dessa vivacidade da linguagem encontra-se na humildade da personagem, na sua inferioridade social, na sua vida seca e árida como a natureza circundante, há, no entanto, um velado anseio, tímido e cabisbaixo, de mostrar a outrem o quanto pôde, o quanto vale, o quanto lutou e como venceu.

Sendo assim, quem fala é o pensamento, na impossibilidade de se dizer qualquer coisa em meio a um universo hostil, onde não encontraria o eco desejado. É o drama da incompreensão e do desajuste. Logo após a sentença construída a partir da expressão “chegara naquele (...)”, interiorização maior, pensamentos difusos, maior afastamento da fórmula direta; tudo isso, progressivamente: o “sim senhor” afasta-se aos poucos de nossos ouvidos.

Imediatamente na seqüência verificamos a passagem gradual do estilo indireto ao estilo indireto livre. Esta passagem de um estilo a outro ganha vida, dinamismo, como podemos verificar no trecho a seguir:

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 ganhar coisas dos outros. Vermelho, queimado, tinha os olhos azuis, a barba e os cabelos ruivos, mas como vivia em terra alheia, cuidava dos animais alheios, descobria-se, encolhia-se na presença dos brancos e julgava-se cabra (RAMOS, 1997, p.18).

A sentença “com certeza iam admirar-se” não se prende seguramente a “notou”; trata-se, sim, de uma passagem brusca para o estilo indireto livre, a servir aqui como em muitas outras passagens à expressão do pensamento difuso e subitâneo de Fabiano. Neste sentido, logo se torna mais vivo o estilo indireto livre e menos difuso o pensamento em função do emprego de uma cláusula típica da interlocução: “pensando bem”.

Justamente, quando o indivíduo se reporta à vida mental e faz referências ao seu mundo subjetivo que há uma representação do pensamento comum. Em si e por si, isso não se justifica, já que, normalmente, ele não pensa que pensa, mas apenas pensa. Assim, seria, pois, inadmissível para um rude como Fabiano pensar. É que até o mais simples dos homens pensa que pensa, mas, na verdade, ele só acha que pensa. Progressivamente, a narrativa interioriza a linguagem mental de Fabiano e a expressão “pensando bem” perde sua vivacidade, a partir do pronome “ele”, mas a recupera com “cabra”, reduzindo, assim, o pensar a um resmungar de consciência.

Pode-se observar, portanto, no capítulo “Fabiano” a valorização do estilo indireto livre mais ou menos interior, de acordo com a ausência ou presença de termos expressivos; isso ocorre basicamente em relação aos estados mentais da personagem que domina todo o capítulo. O capítulo em particular apresenta uma unidade estilística circular que valoriza os estilos discursivos. Como podemos perceber nas passagens a seguir:

- Você é um bicho, Fabiano.

Isto para ele era motivo de orgulho. Sim senhor, um bicho, capaz de vencer dificuldades.

Chegara naquela situação medonha – e ali estava, forte, até gordo, fumando o seu cigarro de palha.

- Um bicho, Fabiano. (RAMOS, 1997, p.22-3).

O que nos parece quebrar tal unidade é a intersecção “isto para ele era motivo de orgulho”, momento que percebemos que o autor toma pela mão sua personagem. Sentiríamos uma maior intensidade se não tivesse a intercessão. De qualquer forma, verificamos um decréscimo bem grande de expressividade, seguido de uma quase vertical ascensão em busca da expressividade inicial:

Agora Fabiano era vaqueiro, e ninguém o tiraria dali. Aparecera como bicho, entocara-se como um bicho, mas criara raízes, estava plantado. (...) Era mais forte que tudo isso, era como as catingueiras e as baraúnas. Ele, sinhá Vitória, os dois filhos e a cachorra Baleia estavam agarrados a terra (RAMOS, 1997, p.19).

O uso do nome próprio Fabiano, em lugar de Ele, traduz a expressividade do estilo indireto livre, em particular; é a transposição mesma de elemento dialogal – vocativo -, cuja ênfase aqui se conserva: era ele assim nomeado; o “chamado” Fabiano, já agora era alguém, já vaqueiro, ninguém o tiraria dali. Porém na seqüência o herói deixa transparecer uma tristeza presente em seu pensamento e exclama:

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, tomava amizade a casa, ao curral, ao chiqueiro das cabras, ao juazeiro que os tinha abrigado uma noite (RAMOS, 1997, p.18).

A exclamação inicial tem a vida do estilo direto: o próprio infinito empregar-se-ia, se esse processo estilístico fosse usado. Mudaria apenas a pessoa, da 3a, em que está, para a 1a. Após, sente-se maior interiorização; no emprego de ele (em lugar de Fabiano), adequação ao tom de desespero, descrença, de anulação absoluta da personagem como pessoa: judeu errante, um vagabundo empurrado pela seca, hóspede.

Conclui-se, assim, que na consideração do estilo indireto livre, importa ver os termos e as “expressões expressivas”, que estabelecem como que planos e gradações, ápices, ascensões e descidas, mais leves ou mais abruptas, dando ao fenômeno uma intensidade variada e que lhe negam uma planificação interna: por isso, consideramos o estilo indireto livre.

4.3 — Horizonte e Desencanto

Donde vem a abertura e a ausência de horizonte de Vidas Secas? Donde a tristeza e o desencanto da obra? A intensidade psicológica e o rebaixamento do homem? Do escritor e do ambiente em parte: na transmissão. Mas a percepção, o leitor tem pelos recursos do estilista. Entre muito que possa haver os predicativos, o simbolismo das cores, a comparação, a metáfora em processo, o vocabulário escolhido, o estilo indireto livre.

Os predicativos de Graciliano são quadros completos, descritivo-sentimentais; ainda mais se os coloca apostos. Com este procedimento parece retardar a ação, que passa lentamente caracterizando o observador longo e cuidadoso. Em *Vidas Secas* setenta por cento das vezes, as cores são vermelho, amarelo e negro. Essas cores representam a tragédia, a angústia e a dor que perpassam o romance. O verde, que é muito pouco, quando presente é a esperança distante dos infelizes.

Verifica-se, então, que o pórtico do livro é a “planície avermelhada” por onde “os infelizes tinham caminhado o dia inteiro” e as manchas verdes dos juazeiros que passavam a alimentar a caminhada morta. O verde volta cada vez que torna a intermitência da esperança: “la chover”. Fabiano se enche de fantasias felizes: ele dono da fazenda, os meninos gordos “,” saias de ramagens vistosas “para sinhá Vitória, as vacas no curral.” E a caatinga ficaria toda verde “. Em outro passo:” Se a seca chegasse, não ficaria planta verde “. Se a seca chegasse, não ficaria planta verde”. Se a seca chegasse lá se iria toda a esperança.

Endividado, Fabiano não podia sair da fazenda sem pagar ao fazendeiro; honesto, não levaria o cavalo de fábrica, tão bom, era do fazendeiro; retirante, não desanimava, tinha ainda projetos, cria num mundo além dos montes, onde até o cavalo “encontraria alimento verde”.

Para ampliarmos a valorização das cores, reforçamos aqui mais alguns aspectos, porque a utilização das cores é consciente, expressiva, estilística, nos dois capítulos em que aparece o soldado amarelo. Amarelo é angústia. Amarelo não é a farda do soldado, a cor contagia o homem, na aversão que o humilde tem pela autoridade. Assim, Fabiano o sente. À medida que a autoridade cresce na sua prepotência a angústia, a inação estrangula Fabiano; a autoridade já não é mais soldado, amarelo não é mais adjetivo, mas um substantivo pleno, altamente expressivo, simbólico: “Espera aí, paisano gritou o amarelo”. Fabiano, no entanto, apanhou e amargou na prisão sem entender nada.

Um dia, “deu de cara com o soldado amarelo” na caatinga, seus domínios. No ódio que dele se apossa novamente a angústia das recordações se exterioriza na expressão amarelo. Ali ele era senhor. O amarelo aviltou-se, e Fabiano desprezou-o: “contra aquilo nem precisava facão, bastavam unhas”, nem mais tinha cor, não era amarelo, não era soldado amarelo; era apenas um militar um soldado descolorido.

Fraquejou Fabiano. “Vendo-o acalhado e ordeiro, o soldado ganhou coragem, avançou, pisou firme, perguntou o caminho”. Voltou a angustiar Fabiano, coloriu-se e

o pobre “tirou o chapéu de couro, curvou-se e ensinou o caminho ao soldado amarelo”.

A identidade entre o bicho e o homem não fica só no plano vital: é um recurso expressivo. A língua se renova a cada busca do ser inteligente para transmitir melhor suas idéias e impressões. Essa busca sempre encontra a comparação, simples símile, ou seu produto evoluído, a metáfora. Em Graciliano, a evolução de uma para outra é às vezes clara, fluida, e seguimo-la nas suas fases. Ele é pródigo em comparações e metáforas. Sobre ambas paira a visão obsedante do bicho.

O menino sem horizonte, mas sensível, a olhar as coisas da sua gaiola estreita, a ver os bichos, observa que suas principais características encontram-se também nas pessoas. Codifica-as. Na comparação está uma das chaves-mestra da extraordinária expressividade do romancista. E não é simples imagem; é um processo. Usando o animal como um dos termos do símile, retrata suas personagens física e moralmente.

5 -DUAS OBRAS, UMA MENSAGEM: À GUIA DE AVALIAÇÃO

5.1 Gaibéus e Vidas Secas: contribuições além da literatura

Graciliano e Redol se assemelham na escolha do drama social para desenvolver sua criatividade. Ambos concebiam o ato de escrever como um compromisso com a palavra. A obra devia mostrar a realidade, a verdade que muitos tentavam esconder. A relação opressor/oprimido presente em *Vidas Secas* e *Gaibéus* fica patente no encontro entre patrão e empregado. Em ambas as obras, a busca por um trabalho mantém acesa a chama que alimenta o sonho de um dia melhor.

O autor português buscou dar voz a uma parte da classe trabalhadora, que era silenciada pela dominação da época. Num libelo de denúncia, ele destaca a luta pela sobrevivência, a escravidão do trabalho, das relações de trabalho.

Já Graciliano, em *Vidas Secas*, opta em mostrar o indivíduo e sua condição subumana. O homem diante da situação limite ganha características animais. São comuns na narrativa os personagens se animalizarem. Alguns, como Fabiano e Sinhá Vitória, chegam a grunhir. Mas de modo algum este recurso se entende como forma de ridicularizar. Particularmente, apesar de ter encontrado um trabalho que poderia adiar as suas andanças por terras secas, Fabiano não tem clareza da sua verdadeira condição e precisa afirmar incessante que “é um homem”.

Num paralelo entre *Gaibéus* e *Vidas Secas*, constata-se uma mesma mensagem, isto é, a exposição de um narrador onisciente que sabe do destino dos personagens e da sua condição de homens sem norte em busca de um pão para todos os dias.

No romance de Alves Redol, observa-se uma incursão em um Portugal rural, de um povo trabalhador e explorado. Homens e mulheres migrantes de outras terras coagidos a trabalhar como alugados de sol a sol. Os maus-tratos, as más condições de trabalho e de moradia caracterizam a relação opressor / oprimido, paisagem bem próxima de certa realidade brasileira da época.

As personagens, tanto de *Gaibéus* quanto de *Vidas Secas*, são uma e todas ao mesmo tempo. Um povo resignado que luta durante o tempo quente, antes da chegada do inverno. Se no romance de Graciliano Ramos a família de Fabiano representa o proletariado oprimido e desqualificado, no de Alves Redol são os

chamados gaibéus que representam o camponês oprimido pelo patrão e hostilizados pelos companheiros rabezanos que disputam com eles a jornada na Lezíria Grande.

Por um lado o trabalho árduo de sol a sol, as doenças (malária), a fadiga e a teimosia em trabalhar mais rápido para obter um maior rendimento financeiro não significa reduzir com isso a fome, a sede e a pobreza extrema que leva os homens sem norte saírem de sua terra natal para as lavouras de milho e arroz. Por outro lado, esses homens (retratados por Redol e Graciliano) procuram preencher as escassas horas de lazer, alimentando o sonho de vida melhor com projetos sem logro elaborado após uma caneca de vinho para alegrar o espírito. Neste cenário de contradições, as mulheres são as que mais sofrem, pois trabalham de sol a sol como os homens e ainda são obrigadas a servir aos maiores – senhores de terras – que as escolhem para satisfazer seus desejos carnisais.

Particularmente, em Gaibéus, num espaço de incertezas, o futuro está metaforizado na imagem de uma velha fraca e doente que insiste em continuar trabalhando, ou seja, em cortar arroz a foice. Dentre os tipos expostos na obra, destaca-se também o ceifeiro Rebelde que fica remoendo as palavras duras dos capatazes e cerra os dentes com muita raiva quando está diante do patrão. Ele constitui-se numa consciência explorada; assim como sinhá Vitória de Vidas Secas tem uma ponta de língua, mas não consegue impor seus valores.

Se em Vidas Secas a saída para Fabiano e sua família está na ida para a cidade grande, em Gaibéus o único caminho possível seria emigrar para terras distantes. Esta visão fica patente no capítulo “Sete estrelas na praia”.

A linguagem, nesses dois casos, aparece para dar suporte e para apontar a possibilidade de mudança. Ela leva à tona problemas sociais talvez com o objetivo de provocar o leitor. Se antes não conhecia essa realidade, agora após a leitura, não pode continuar inerte. Mostra-se uma realidade que nem todos conhecem ou fingem não conhecer.

A aceitação da precariedade da vida humana está ligada ao destino e contra ele não se pode lutar. Desprovido de uma concepção crítica que desfaça a idéia de que há uma predestinação, Fabiano se desumaniza e diz que não possui semelhanças com as pessoas, pois diante delas se encolhe e não consegue se comunicar. A voz narrativa deixa transparecer que o personagem só se entende bem com os animais e se comporta como eles. Esta percepção que Fabiano tem de si

qualifica-o como um bicho. Bicho orgulhoso, forte e capaz de resistir às dificuldades do meio no qual está inserido.

A falta, a ausência de linguagem do personagem Fabiano fica patente no capítulo “Contas”. Ele chega junto ao patrão com um valor calculado por sinhá Vitória “que tinha uma ponta de língua” (RAMOS, 1997, p. 97), mas o patrão retruca com outro cálculo, diminuindo o valor do pagamento. Fabiano exaspera-se e sente-se injustiçado, mas recua diante da fala do patrão, que usa um só argumento: se não estava satisfeito que saísse da fazenda. Desta forma, o narrador expõe a visão do personagem e a razão por que não consegue romper a relação opressor / oprimido.

Sem “a ponta de língua” necessária para a produção de um diálogo favorável dele, Fabiano, com o patrão e com todos os demais membros da comunidade de que faz parte, o personagem se revolta, mas, se recolhe assuntando: “quem é do chão não trepa” (RAMOS, 1997, p. 92).

Resumindo, a seguir os recursos de Graciliano.

- O diálogo tradicional, recurso extremo.
- O diálogo sintetizado: sob forma de narração.
- A frase solta com o travessão significativo, como se um personagem estivesse contestado a alguém ausente ou inexistente – no mais das vezes a repetição monótona de palavra ou frase curta.

De tudo isso resulta que, ao se considerar a reivindicação social sob um aspecto circunscrito à técnica novelística, não se deve perder de vista o romance como um todo e a maneira como o conjunto da obra vai se transformando à medida que a trama vai se urdindo.

Desde logo, é preciso lembrar que Graciliano Ramos não esteve solidário ao protagonista do seu primeiro romance, um pobre-diabo fronteiro de categorias sociais, que não se enquadra em nenhuma delas ao aspirar integrar-se socialmente.

Costuma-se considerar a linguagem como uma propriedade do povo, que deve ser usada pelo artista e devolvida com juro de verdade e beleza. Tudo indica que Graciliano Ramos assim entendeu e esse pagamento ele o realizou a sua maneira, isto é, - com uma verdade seletiva que busca o termo comum sem cair na vulgaridade e com uma beleza casta que evita, sem cair na vulgaridade e com uma beleza casta que descarta, o brilho dos adornos e as sonoridades encantatórias.

Conseguiu Graciliano o milagre de escrever um português já por muitos considerado como clássico sem descaracterizar suas origens nordestinas. Harmoniza estas origens com a correção gramatical. Duro e sério em sua convicção de que a língua falada e a língua escrita só diferem nas possibilidades desta quanto à limpeza, síntese, ordenação. Daí reivindicar, pelo exemplo, uma escrita literária que não se isole da língua falada.

5.1.1 — O fator humanização na Literatura dos dois autores

Entende-se que Gaibéus seria a visão romanesca da teoria marxista das relações de produção. E isso é conseguido por dois procedimentos principais entre outros já apontados.

O primeiro deles é o do narrador onisciente, dono da teoria e da ideologia, dotado da palavra esclarecedora que põe à luz a construção do sistema e sua reprodução inexorável. Ilustração do conceito marxista de que um modo de produção, ao produzir bens materiais de consumo, também se reproduz historicamente.

O segundo é o tratamento dos personagens. Cada um deles é um lugar numa estrutura e seu valor é aferido mais pela posição que ocupa em relação a todos os outros do que propriamente pelo que significa em si. Assim, como na definição saussuriana da língua, na estrutura formada pelos personagens de Gaibéus só existem diferenças.

Gaibéus é um romance, como já foi dito anteriormente, que tanto no nível da estória, como dos personagens e do discurso, é constituído na perspectiva da teoria marxista das relações de produção. Assim sendo, o homem e sua presença no mundo estão determinados pelo lugar que o homem ocupa no sistema, pelo papel que desempenha. Isso elimina do romance o indivíduo, com seus desejos, pulsões, delírios, sonhos. Quando tais aspectos afloram, acabam conduzindo a uma tipificação rigorosamente histórica, como é o caso das cachopas seduzidas e do ceifeiro rebelde.

Tal determinação pelo sistema é ratificada por uma constatação: a estória é linear e sua cronologia é histórica. A sucessão sempre renovada de acontecimentos iguais indica, não que a História se repete, o que não estaria de acordo com a teoria, mas que um modo de produção, ao redundar em bens materiais de consumo, se

reproduz historicamente. A história do romance, numa pretensa imagem da História, não se acabará enquanto não for substituído o modo de produção que a originou.

Já, em *Vidas Secas*, Graciliano Ramos, escritor de emoção contida e muito cuidadoso, procurou evitar as redundâncias e incoerências naturais da conversa coloquial dos tipos humanos selecionados para compor a obra. Refugiou-se na vida interior dos personagens, reduzindo assim a pensamentos e frases soltas tudo aquilo que podia ter expressão no diálogo e desta maneira reforçar o fundo social tão nítido que acompanha seus romances à guisa de paisagem. Além disso, o autor focalizou os personagens em momentos críticos e cruciais, quando examinam a vida em busca de uma ordenação mental e num ato pungente que é também de purgação de culpas.

Assim, por essa limitação consciente de meios estéticos e por suas restritas finalidades, o diálogo cresce de importância no relativo às reivindicações sociais, como protesto direto que o autor mistura ao personagem, que salta, assim, do plano da reflexão para o da ação. Apesar disso, o diálogo se atém freqüentemente ao mínimo essencial de pergunta e resposta ou se dissolve no texto narrado sem chegar a ultimar-se, e, no entanto, essas partículas não podem ser desprezadas pelo muito que esclarecem a respeito do cerne do enredo.

Certas perguntas sem resposta e certas respostas a perguntas que não feitas deixam no ar significações pesadas e iniludíveis. É que, seja claro ou subentendido, o diálogo completa a narração como se estivesse atrelado a uma teoria. Aparece como enunciado ou termo final, sempre dependente da análise dos fatos. Avulta em alguma cena para apressar o ritmo ou liquidar uma situação. Só em poucas oportunidades vale por si só como unidade a ser destacada para daí sacar conclusões. Não seria fora de propósito lembrar o diálogo subjacente das pessoas taciturnas. Neste tipo de diálogo-mudo Graciliano é um mestre.

5.2 A Presença e a Promessa

Nas duas obras selecionadas encontram-se características semelhantes, tais como o empenho político e a presentificação; esta consiste exatamente na redução da distância narrativa. Essas características resultam da proposta do novo realismo social ou Neo-realismo. Escritores que, didaticamente, são limitados nesse período

literário, como é o caso de Graciliano e Redol, chegam a apresentar um engajamento político e social que transcende o seu tempo.

Esses escritores, como cidadãos, publicaram obras que produziram em seus leitores um certo efeito de compromisso com a realidade, o que certamente contribuiu para a identificação e modificação do meio político e social representado e denunciado por pensadores e artistas. Talvez tenha sido esse mesmo fator de empenhamento que levou Graciliano Ramos e Alves Redol ao rol dos experimentalistas, ultrapassando os cânones realistas.

Mais precisamente, a técnica da presentificação, em *Gaibéus*, pode ser notada já em seu terceiro capítulo. Embora, haja um narrador invisível que se expressa em terceira pessoa, a descrição é tão minuciosa e tão íntima que parece romper as barreiras do discurso indireto. A passagem a seguir reproduz uma cena em que um grupo de jovens trabalhadores deixa os campos após um longo e exaustivo dia:

Foram saltando aos camalhões, de braços a bambolear pela fadiga, pernas em cadência frouxa e troncos engibados pendidos à terra. As cachopas beliscam-se e riem – mas o seu riso soa a falso. Levam nos quadris casacos velhos assolapados de remédios de remendos que lhes defenderam os rins da brasa do sol. Os rapazes passam agora pelas rãs que chapinham nos charcos e não atiram torrões para as espantar. (REDOL, 1979, p. 165)

O mesmo efeito, quase um monólogo interior, também é apresentado por Graciliano Ramos, em *Vidas Secas*. Um discurso indireto que tem por objetivo despertar no leitor questionamentos sociais e políticos. Nesse caso, não se trata de uma estratégia narrativa própria à determinação da ação no tempo, mas, sim, de uma focalização interna que acompanha passo a passo o ponto de vista dos personagens. Esse tipo de narração serve exclusivamente ao personagem, e não as impressões do narrador sobre os fatos.

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, 1997, p. 132)

Tanto Graciliano quanto Redol produziram não só obras literárias, produziram um documento social, relacionando o lirismo e o espírito engajado, como depreende Losa (1995). Enquanto documento absolutamente lírico, essas obras podem aliciar e aliciam a atenção do leitor para os tipos humanos apresentados em seus enredos.

No entanto, enquanto registros de uma determinada realidade, *Vidas Secas* e *Gaibéus* tendem a não provocar a catarse, a resolução da narrativa. Deixam ao leitor uma sensação de que a história não teve fim. Apresentando-se como incompleta, os problemas e questionamentos levantados pela narração ficam também suspensos, ficam por resolver.

Talvez o objetivo dessas obras é indicar que tais sofrimentos e questões sociais vividos por personagens caricatos podem ser solucionados apenas no mundo extraficcional, na realidade palpável e efetiva. Pode até ser que tal fazer literário comprometa os anseios do leitor mais desatento, acreditando tratar-se de obras que não sejam romances dignos de apreciação, já que não cumprem com a promessa da literatura tradicional: a do desfecho agônico. Esquece este tipo de leitor que na literatura engajada, também o leitor é parte do desfecho. A par do gozo estético, onde é beneficiário, este modelo de literatura cobra do leitor uma taxa de conscientização, de acordo com as considerações de Carvalho (2002). Quanto mais graves as denúncias tratadas na ficção, mais viva deve ser a participação do leitor cidadão, do leitor proativo.

CONCLUSÃO

Este estudo atendeu os objetivos gerais propostos. Analisou duas obras relevantes quanto ao contexto histórico no qual foram publicadas, assim como os princípios de criação literária adotados e desenvolvidos por Graciliano Ramos e Alves Redol. Obras que representam nações diferentes, entretanto, duas realidades que se aproximam através de personagens comuns na história da humanidade.

Segundo as análises desenvolvidas neste trabalho, *Vidas Secas* e *Gaibéus* são romances que privilegiam o herói coletivo e documentam a luta de classes, pretenderam ser mais do que obras de arte, como admite Redol, no prefácio da edição de 1945:

(...) este romance não pretende ficar na Literatura como obra de arte. Quer ser, antes de tudo, um documento humano fixado no Ribatejo. Depois disso, será o que os outros entenderem.”

Notou-se, portanto, a defesa de uma arte comprometida, a serviço de causas sociais efetivas. O Neo-realismo, de Redol, apoiou-se no Modernismo brasileiro, mais precisamente, da geração de 45, na qual Graciliano Ramos esteve atuante. Ambos escritores exploraram as características do regionalismo, a fim de dar enfoque aos problemas sócio-políticos vividos a época, fundamento necessário ao fazer literário exigido pelo momento histórico: Segunda Guerra Mundial, regimes militares, censura, etc.

Sabe-se que a produção literária, desde seus primórdios acompanhou os passos da sociedade, bem como sua evolução, suas ideologias, suas crenças, seus problemas, apesar de a literatura, em determinados momentos, renegar os aspectos sociais, a favor da subjetividade e do fictício.

Sendo a literatura o reflexo das necessidades do ser humano, coube aos dois escritores considerar as peculiaridades e os elementos que compõem o cotidiano, a realidade e a linguagem produzida em meios sociais semelhantes. Redol e Graciliano aproximam-se do leitor através desse recurso, o da linguagem, típica das massas, coloquial, habitual, sem, por isso, comprometerem o valor de suas obras, pelo contrário, potencializando-as.

Mostrar os problemas de indivíduos marginalizados, miseráveis e esquecidos pelo governo, sem se indisporem com a censura, foi tarefa fácil para esses tão competentes escritores. Protestar e denunciar, sem que se expressem palavras

diretas e se explicitem opiniões particulares, para Graciliano e Redol, bastou introduzir, mesmo que por intermédios do narrador, a emoção e o sentimento desses oprimidos, dar voz ao povo de forma indireta, porém compromissada.

Percebeu-se, nesta pesquisa, que apesar de todo o engajamento às questões sociais e políticas, Graciliano e Redol pretenderam apontar soluções para os problemas diagnosticados. Respostas e soluções eles as passaram à responsabilidade exclusiva do leitor. Essa postura literária, de promessa que não se assume cumprir, advinda do Modernismo e Neo-realismo, mostra-se não apenas como compromisso com realidades passadas ou presentes, mas, sim, empenhada com o futuro. Tanto Graciliano quanto Redol passaram a privilegiar o futuro histórico, em detrimento ao mundo fictício, conscientes de que o indivíduo constrói o seu futuro a partir das experiências da realidade presente.

Notou-se, em Graciliano, um perfil simultaneamente comprometido com a estrutura social que se sentiu obrigado a denunciar, e com a resistência à postura literária que o sistema político pretendeu sustentar. Escritores contemporâneos de Graciliano não tiveram a mesma ousadia que este imprimiu em seus escritos. Graciliano fizeram da literatura uma prática e uma ferramenta capazes de resistir ao sistema, assim como de denunciar as contradições da ordem instituída. Foi exatamente esse o Graciliano analisado neste estudo: um literato que, por meio de seus escritos, dá espaço e voz àqueles que não se entendem como atores sociais, constantemente marginalizados, mas que, por direito merecem consideração do sistema político e da sociedade.

A obra de Graciliano mostrou-se resistente às injunções de poder presentes no cotidiano e que permeiam todo o corpo social. Sua estratégia literária consistiu, assim, em rupturas, descontinuidades, que se apóiam no fundamento de manifesto, uma defesa contra o poder vigente e constantemente atualizado. Tal política, segundo Graciliano, não é exclusivas das cidades interioranas do Nordeste, mas pertinente a toda modernidade, está inscrita na história da humanidade. Assim, Graciliano torna a sua obra uma produção universal: a humanização nela exposta refere-se ao homem, e não apenas ao nordestino.

Constata-se, também, uma perspectiva nitidamente política na obra de Redol. Ele denuncia, em Gaibéus, as relações de produção como modo de perpetuação injusta dos princípios que regem o trabalho. Redol, no contexto da ditadura salazarista, procurou registrar o destino trágico do trabalhador não só nessa obra,

mas em outros escritos seus, privilegiando, essencialmente, as massas anônimas em prejuízo aos indivíduos, já que essa delimitação conseqüente da sociedade capitalista tende a reduzir a identidade do homem, condicionado aos traços característicos da classe em que está rotulado.

Percebeu-se, na literatura de Redol, o silenciamento como motivação artística. Tanto o silêncio exigido aos literatos pelo regime quanto ao silêncio em que se encontram aqueles gaibéus. Eles aceitavam as condições sociais, silenciavam-se, cediam à exploração, com um “olhar humilde de animal pacífico”. (REDOL, 1979, p. 37)

As duas obras, *Vidas Secas* e *Gaibéus*, configuram, portanto, não uma fórmula de combate, mas embrião de uma proposta, para novas relações nos meios de produção, para a conscientização de toda a sociedade e, principalmente, para o despertar da revolução.

Particularmente, a obra de Redol merece discussão crítica e teórica. *Gaibéus* pode ser considerado um romance de importância histórica, contendo uma tendência literária singulares. Trata-se de uma obra rica de lições a serem assimiladas e aprofundadas ainda na atualidade, tamanha é a sua relevância para a ciência da literatura portuguesa, no que diz respeito a temática e criação artística.

Gaibéus representa para Portugal mais do que uma obra literária, significa uma herança, devido ao conjunto de valores que comporta, por seu conjunto de representações lingüísticas, literárias e, igualmente, políticas. Tem-se essa obra como herança ainda pelo fato de ter ela nascido em uma ditadura, um regime político autoritário e antidemocrático, tendo como principal propósito a denúncia, a conscientização e a comoção da sociedade, despertando-a para os indivíduos longe dos centros urbanos e privados da atenção do governo. Talvez esse julgamento acerca da obra de Redol se associe a outros estudos. Talvez falte aos críticos portugueses maior preocupação com os objetivos primeiros desse escritor, provocando pouca evidência da obra, bem como poucas pesquisas acadêmicas sobre a temática abordada pelo espírito criador de Redol.

Contrariamente, a obra de Graciliano, no Brasil, mereceu destaque na crítica e inúmeros estudos. Fato notório é como *Vidas Secas* se tornou objeto de mais atenção dos leitores após a apresentação do filme, em 1963, com a direção de um renomado diretor brasileiro, Nelson Pereira dos Santos. Cumpre considerar que, nesta época, o regionalismo significava motivação para o Cinema Novo. Conseguiu

a linguagem cinematográfica reproduzir toda a complexidade contida na obra de Graciliano, valendo-se de uma narrativa sofisticada e moderna, própria do cinema novo brasileiro.

Além de *Vidas Secas*, o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, tornou-se ponto de discussão e estudo na ciência da literatura brasileira, tendo em vista a densidade dramática da realidade apresentada em tela ao grande público. Cabe ressaltar o fato de ambas as obras virem à luz em pleno período do governo militar de exceção é significativo.

Entende-se a primeira fase do Cinema Novo, na qual está *Vidas Secas*, como “nacionalista-crítica”, cujas representações estiveram direta ou indiretamente relacionadas à realidade nacional e ao popular, sendo este constantemente pauta de discussão pelos grupos ligados à esquerda brasileira. Selecionaram-se, assim, os aspectos do ambiente rural (miséria, exploração, violência e marginalização) e do meio alienado, de modo a revalidar e perpetuar o ponto de vista de Graciliano Ramos.

É imprescindível lembrar que nenhum dos dois escritores teve em mente valer-se de seu potencial literário para apoiar ou condenar concepções políticas. Ambos têm em comum uma nítida visão de arte. Arte, é claro, seguindo os cânones dos momentos literários vividos pelos dois. Ao leitor cabe discernir e interpretar. Ou melhor, no caso dessas duas obras, cabe também o respeito e a veneração que merecem as obras-primas.

Concluindo a presente dissertação, o pesquisador pode considerar-se bastante compensado pelo esforço despendido. Fica constatado que as duas literaturas de mesma língua têm a oferecer excelentes exemplos de obras de arte, que ultrapassam seus limiares estéticos e prestam notável contributo à causa da conscientização social. Isto nos orgulha e nos anima a prosseguir.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON, Perry. **Considerações sobre o marxismo ocidental**. Trad. Marcelo Levy. São Paulo: Brasiliense, 2002.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Boitempo I**. 3 ed. Rio de Janeiro: Record, 1992

ATHAYDE, Tristão de. Os Ramos de Graciliano. In: RAMOS, Graciliano. **Viventes das Alagoas: quadros e costumes do nordeste**. 17. ed. Posf. Tristão de Athayde. Rio de Janeiro: Record, 1994, p. 197-198.

BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. Tradução de Sérgio Miceli et al. São Paulo: Perspectiva. 2003.

BRAYNER, Sônia et al. **Graciliano Ramos: seleção de textos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão**: ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

CARVALHO, Luiz Fernando Medeiros de. **Literatura e promessa: figuração e paradoxo na literatura brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1970.

CRUZEIRO, Celso. Alves. Redol e alguns dos problemas do Neo-realismo português. **Vértice**: Revista de cultura e arte, Coimbra, v. 30, n. 322-323, p. 818-842, nov./dez. 1970.

DÓRIA, Carlos Alberto. Graciliano e o paradigma do papagaio. **Revista do IEB**, n. 35, p. 19-34, 1993.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

FACIOLI, Valentim Aparecido (Org.) ; BOSI, A. (Org.) ; GARBUGLIO, J. C. (Org.) .
Graciliano Ramos: antologia e estudos. São Paulo: Ática, 1987.

GNERRE, Maurizio. **Linguagem, escrita e poder**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

GOMES, Alvaro Cardoso. **Voz itinerante: ensaio sobre o romance português contemporâneo**. São Paulo: EDUSP, 1993.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Dp&A, 2003.

HOBBSBAWN, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

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

LOSA, Margarida L. Presentificação e efeito de empenhamento. **Línguas e Literaturas: Revista da Faculdade de Letras**, Porto, n.12, p. 275-286, 1995.

MELLO e SOUZA, Antonio Candido. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. São Paulo: Martins, 1992.

MENDES, José Manuel. Para uma compreensão de Alves Redol. **Vértice: Revista de cultura e arte**, Coimbra, v. 30. n. 322-323, p. 873-881, nov./dez. 1970.

MENDONÇA, F. **A literatura portuguesa no século XX**. São Paulo: Hucitec, 2003.

MENDONÇA, Paulo. Salazar. **Coleção Biblioteca de História: grandes personagens de todos os tempos**. São Paulo: Três, 1990.

MIRANDA, Wander Melo. **Graciliano Ramos**. São Paulo: Publifolha, 2004.

MOISES, Massaud. **História da literatura brasileira: modernismo**. São Paulo: Cultrix, 2001.

OLIVEIRA, Jurema José de. **O espaço do oprimido nas literaturas de língua portuguesa do século XX: Graciliano Ramos, Alves Redol e Castro Soromenho**. 1. ed. Luanda: União dos Escritores Angolanos / UEA, 2008. v. 1. 96 p.

PENNA, Lincoln de Abreu. **Uma história da república**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **Ficção reunida**. Curitiba: UFRP, 2006.

PINA, Álvaro. Gaibéus hoje: a herança e o exemplo. In: REDOL, Antônio Alves. Gaibéus. **Obras Completas de Alves Redol**. Porto: Europa-América, 1979.

PINHO, Antônio Carlos, OLIVEIRA, Adilson e BENEVIDES, Genival Meira. **Análise da animalização do homem e do descaso do governo com o problema da seca no nordeste brasileiro em comparação com a obra Vidas Secas de Graciliano Ramos**. São Paulo: Record, 1998.

RAMOS, Graciliano. **Linhas tortas**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. **Vidas Secas**. São Paulo: Record, 1997.

REDOL, Antonio Alves. **Gaibéus. Obras Completas de Alves Redol**. Porto: Europa-América, 1979.

REIS, C. **O discurso ideológico do neo-realismo português**. Coimbra: Almedina, 2001.

REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. **O romance português contemporâneo**. Santa Maria: Edições UFSM, 2000.

RESENDE, Kellen Millene Camargos. Repressão e silêncio em Gaibéus de Alves Redol. **Temporis [ação]: Revista da Universidade Estadual de Goiás**, v.1. n. 9, 2008.

ROSAS, Fernando. **História de Portugal: Estado Novo (1926-1974)**. São Paulo: Círculo de Leitores, 1994, 7v.

TORRES, A. **Os romances de Alves Redol**. Lisboa: Moraes Editores, 1979.