

Vidas Secas: a escassez em ritornello

Jean Pierre Chauvin*

RESUMO

Neste artigo propõe-se uma leitura de *Vidas Secas* (1938), em atenção à sonoridade que transparece no romance. Trata-se de uma obra em que a narrativa parece situar-se entre a prosa mais econômica e a poesia, irmanada à música em ritmo, métrica e rima.

PALAVRAS-CHAVE: Graciliano Ramos; *Vidas Secas*; Sonoridade; Discurso

ABSTRACT

This article purposes a reading of *Vidas Secas* (1938) with attention to the novel's sonority. It is a work which the narrative it seems located between an economic prose and poetry, relied to the music by the rhythm, metric and rime.

KEYWORDS: Graciliano Ramos; *Vidas Secas*; Sonority; Discourse

* Pós-Doutorando em Literatura Brasileira junto ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – FFLCH/USP. Professor da FATEC São Caetano do Sul e da Faculdade Diadema, São Paulo, SP, Brasil, tupiano@usp.br.

Chape-chape. No âmbito musical, atribui-se o nome de *ritornello* (ou pequeno retorno) à notação que instrui o musicista a tocar novamente determinado trecho da composição em andamento. A expressão - herança da escola italiana, à época do Renascimento (KELLY, 2011) -, implica a reintrodução do tema e, em termos de escrita, economia da transcrição de notas e pausas no pentagrama.

Em termos expressivos, a presença do *ritornello* (dois pontos no pentagrama, em determinada seção da peça) pressupõe que o intérprete possa, eventualmente, dar maior ou menor ênfase a determinadas notas ou compassos, quando de sua repetição, pois sendo uma segunda execução, modifica-se tanto em sonoridade quanto na forma de tocar.

Este trabalho propõe uma leitura de *Vidas Secas* (1938) que sugere um movimento análogo à linguagem musical presente no romance. A narrativa, fortemente marcada pela difícil expressão verbal de seus personagens, ao mesmo tempo faz ressoar as sílabas soltas e emitidas a custo pelas criaturas.

Em lugar das palavras bem articuladas, o choro sofrido da criança (o filho mais novo) nas páginas iniciais; o constante grunhido em tom de muxoxo de Sinhá Vitória e Fabiano. No plano da fábula, enfatizam-se determinadas notas, ao sincopado ritmo desta prosa que se vizinha de uma autêntica poética do agreste.

Isto significa que, a despeito da reduzida extensão do romance - sabidamente uma reorganização de contos publicados avulsamente pelo autor (CANDIDO, 2002) -, em *Vidas Secas*, a fala desarticulada de suas figuras resulta de um cuidadoso trabalho do escritor. Graciliano parecia preocupado em transferir para o âmbito ficcional tanto alguns recursos fonéticos (repetição de determinados sons), quanto em espelhar a dificuldade do dizer na sintaxe fragmentária de seus personagens.

Dito de outro modo, Graciliano Ramos transfere a mediação da linguagem para o narrador – um ente, ao mesmo tempo, veraz e voraz - que, em sua maneira digressiva e, paradoxalmente, enxuta no confabular, justapõe frases de extensões variadas, embaladas por ritmos e sonoridades diversas, mais ou menos em acordo com o tom de resignação dos retirantes (LEBENSTAYN, 2010), que contagia os treze capítulos da saga.

Partimos da hipótese de que o mutismo das personagens, no plano ficcional, constitua um dos nós representativos de sua condição, tanto na esfera individual quanto social. Trata-se de uma prosa enxuta, em que se alternam frases soltas e curtas a sentenças elaboradas, permeadas pelos lampejos e fluxos de consciência de Fabiano.

Sob a égide de várias formas de violência e a batuta do narrador, a economia dos elementos no âmbito da fábula harmoniza-se à linguagem reduzida das criaturas.

1 A composição da falta

Graciliano intuiu acertadamente que a maneira mais eficaz de representar a falta era extrair a fala dos personagens. Desde a primeira linha, nota-se que a condução de imagens e sons avança por entre carências e esperanças graças ao narrador: detentor do papel mais importante da narrativa. Em *Vidas Secas*, essa poderosa entidade ficcional, que se exprime ora em terceira pessoa ora em discurso indireto livre, protagoniza um procedimento até então inédito nos romances do escritor.

Não podendo as criaturas falar por si mesmas, transfere-se para o narrador o discurso que resta das personagens. É da responsabilidade dele reger uma composição a combinar o melódico (em poucas e repetidas notas) e o harmônico (em raros acordes).

Em novo paradoxo, aproximada da poesia, a prosa se nutre de palavras breves, tempos arrastados e dissonâncias. O enredo configura-se pela multiplicação de assombros e avessos por parte de Fabiano. A narrativa está calcada na contraposição entre o emblemático silêncio dele e dos demais personagens e os repetidos sons nascidos do ambiente que as circundam e enfermam.

“*Chape-chape*. Os três pares de alpercatas batiam na lama rachada, seca e branca por cima, preta e mole por baixo. A lama da beira do rio, calcada pelas alpercatas, balançava.” (RAMOS, 1996, p. 17). A repetição dos fonemas chiantes é reforçada pelos sibilantes. Acrescente-se que as vogais (a, e, o) parecem metaforizar a amplitude do ambiente e a abrangência da miséria.

Repare-se ainda no ritmo em consórcio com a estrutura textual. Neste caso, ele é revelado pelas tônicas: o último acento recai na sexta sílaba métrica: “seca-e/branca/por/ci/ma; preta-e/mole/por/bai/xo”. Elaborados em par, os atributos favorecem uma leitura que amarra, na sonoridade, o sentido do solo que nem é firme, nem rígido: lama, fraqueza, malemolência.

Determinados compassos de tempos diversos permeiam a narrativa. Eles revelam uma pulsação que se alterna entre ritmos binários e ternários a que nem mesmo a rima dos termos falta, como se vê nesta ligeira e aguda reflexão de Fabiano: “Não, provavelmente não seria homem: seria aquilo mesmo a vida inteira, cabra, governado pelos brancos, quase uma rês na fazenda alheia” (RAMOS, 1996, p. 24, grifos nossos).

Em notável estudo sobre a paisagem sonora, como algo presente na história da humanidade desde tempos imemoriais, o musicólogo Murray Schafer apresentou argumento que poderia ser aproveitado nesta breve análise de *Vidas Secas*: “Muito dos sons da fazenda são pesados, como o lento vagar dos cascos do gado e dos cavalos de tração” (2011, p. 78).

Neste romance, de atmosfera quente, ritmo bem marcado e prosa enxuta, ressalta-se a metrificação. O som das vibrantes, combinado à alternância entre vogais abertas e fechadas, favorece a sonoridade e o ritmo do passo lento em que o tempo forte de alguma melodia é assinalado pelo arrastar das alpercatas: “Chape-chape. As alpercatas batiam no chão rachado. O corpo do vaqueiro derreava-se, as pernas faziam dois arcos, os braços moviam-se desengonçados. Parecia um macaco” (RAMOS, 1996, p. 19).

2 Embate de falas

O homem-bicho, como Fabiano se autodenomina - malgrado sua condição e dificuldade para se exprimir - projeta-se nos atributos que ele empresta à Baleia, a cadela de bom coração. Não por acaso, ela é alçada à condição superior pelo narrador, empático à situação dos figurantes: “Não poderia morder Fabiano: tinha nascido perto dele” (RAMOS, 1996, p. 89).

Claro esteja, a proximidade do vaqueiro com os animais revela outro fio simbólico. Fabiano também reproduz o modo de vida do tatu, com o qual ele também se identifica, ainda que por outra razão: “Era uma sorte ruim, mas Fabiano desejava brigar com ela, sentir-se com força para brigar com ela e vencê-la. Não queria morrer. Estava escondido no mato como tatu. Duro, lerdo como tatu” (RAMOS, 1996, p. 24).

Ele sonha. E, em um futuro próximo, Baleia o acompanhará no que ele deseja. No sono que antecede sua morte, vaticina-lhe o narrador: “Acordaria feliz, num mundo cheio de preás. E lamberia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espoariam com ela, rolariam com ela num pátio enorme, num chiqueiro enorme” (RAMOS, 1996, p. 91).

Nesse sentido, a julgar pelo que afiança esta voz que narra e infere, a linguagem breve e rústica de Fabiano não corresponde à largueza de seu espírito e a nobreza de seu caráter. Os grunhidos, as palavras apequenadas do personagem realçam, a princípio, a sua resistência de homem-cabra.

Por isso mesmo, o sertanejo ora enaltece sua condição humilde (no melhor sentido do termo que lhe deu origem, *húmus*), favorável à concretude que preside sua existência; ora suspeita que o seu pensar o aproxima da condição humana. Sob esse aspecto, a sua concepção de educação formal é, em parte, reflexo da concepção de mundo, nos termos mínimos de Fabiano. Ele reconhece a superioridade intelectual e a habilidade discursiva de Seu Tomás da Bolandeira, mas não nota a serventia do saber. Ambos igualam-se pela triste sina de postergar a morte, tendo como obstáculos a arbitrariedade armada do soldado amarelo.

3 O bruto e o polido

De algum modo, a violência que os retirantes enfrentam em seu confronto com a natureza constitui apenas um termo da dura equação, ilustrada no romance. A fórmula é rígida e implacável, coerentemente com a nota áspera que permeia o enredo. Ela reside na soma de uma luta renhida pela vida - em seu aspecto instintivo, concreto, natural - com o conflito escancarado nos artifícios do soldado.

Natureza e artifício, portanto, campo e cidade revelam que a caminhada desta família não se restringe a fugir do sol, mas se proteger dos homens: outros. Aqueles de quem Fabiano “Admirava as palavras compridas e difíceis da gente da cidade” (RAMOS, 1996, p. 20).

Em outros termos, há uma equalização cruel entre os elementos fundados na caracterização dos personagens amalgamados ao ambiente - paisagem, vegetação, seca; falta de água e alimentos; doenças; caminhada errante – e o distanciamento destes seres monossilábicos com relação à prosa rude, ainda que melhor articulada, da urbe: a festa e o mando alternam-se pelo viés do discurso, da autoridade, do abuso de poder sob o porte de arma.

A questão ultrapassa os domínios da ficção e resvala na antropologia. É que, de acordo com Raymond Williams: “sempre houve uma separação ideológica entre os processos de exploração rural, que de certo modo se dissolvem na paisagem, e o registro dessa exploração os tribunais, nos mercados financeiros, no poder político e nos gastos conspícuos da cidade” (2011, p. 81).

Em *Vidas Secas*, é curioso que, à condição errante e instável das personagens se associe a motivação de seus nomes. De forma coerente, o nome do vaqueiro o aproxima

de sua lida e íntima ligação com o ambiente. *Fabiano* deriva de *Fabius*, família que, na Roma Antiga, aplicava-se à plantação de fava (OBATA, 1986).

É sintomático que seus filhos sejam diferenciados meramente pelo critério da idade: um o “filho mais novo”; outro, o “filho mais velho”. Na vida errante que levam, teriam minguido inclusive os termos para a representação de suas identidades? Em outro caso, o epíteto beira o avesso do que nomeia. Qual seria, por exemplo, a conquista de Sinhá Vitória?

Tão ou mais emblemático é o fato de que a cadela, cognominada Baleia - em plena seca, em sua faina sem recompensas – acumule papéis diversos, em sua irremediável solidariedade à família. Ela caça preás ou raposas para aplacar sua fome; também responde pela guarda e segurança mínima e instável dos miseráveis.

À beira da morte, sua sabedoria de bicho-homem é ainda maior. Plena de inteligência e sensibilidade ímpares, atribuídas pelo narrador, “espiou o dono desconfiada” (RAMOS, 1996, p, 87), mas, em lugar de enfrentá-lo se afastou. Talvez adivinhasse a morte que se avizinhava.

Durante o período em que permanecem na propriedade, as raras imagens do patrão são pautadas pelos signos da violência, tema caro à literatura moderna produzida no Brasil (GINZBURG, 2012). No romance, isso se revela particularmente em determinados episódios, por exemplo, na discussão de Fabiano com o malicioso fazendeiro.

O suposto engano nas contas relativas aos trabalhos realizados na fazenda é reiterado pelo chefe: homem acostumado ao artifício das palavras que redundam no logro dos sertanejos. “No dia seguinte Fabiano voltou à cidade, mas ao fechar o negócio notou que as operações de sinhá Vitória, como de costume, diferiam das do patrão. Reclamou e obteve a explicação habitual: a diferença era proveniente de juros [...]” (RAMOS, 1996, p. 93).

Mas, homem-bicho que é, Fabiano tem os seus limites e, movido pelos brios e a suspeita do engano, desconfia. Ele protesta; e sua reivindicação é marcada pela solidariedade do narrador, que compartilhando sua queixa, empunha o discurso indireto-livre:

Estava direito aquilo? Trabalhar como negro e nunca arranjar carta de alforria! O patrão zangou-se, repeliu a insolência, achou bom que o vaqueiro fosse procurar serviço noutra fazenda.

Aí Fabiano baixou a pancada e amunhecou. Bem, bem. Não era preciso barulho não. Se havia dito palavra à-toa, pedia desculpa. Era bruto, não fora ensinado (RAMOS, 1996, p. 93).

A dicção, tipicamente patronal e desonesta, ganha maior força e virulência. Estamos diante de um discurso pautado pela competição injusta no plano verbal em que a subserviência de Fabiano é sintetizada em som e ritmo: “Bem, bem.” O homem da cidade, instalado no mando e acomodado às regalias de sua classe, lança mão do jargão econômico. A trapaça ganha máxima potência, combinando-se à álgebra. Sendo a palavra a forma do pensamento, a dificuldade de Fabiano aumenta diante da autoridade, seja ela apoiada na burocracia do fazendeiro; seja travestida na farda do soldado. Vale a observação de Ieda Lebenzstayn:

Aflige Fabiano a dificuldade de se explicar para o soldado e de pensar. Sofre por se diferenciar de Seu Tomás da Bolandeira, homem bom e aprendido (porém igualmente pobre, vagando pelo mundo), que saberia contar tudo. Atordoa-o assemelhar-se com os outros presos: os homens acorados em torno de um fogo, a rapariga da vida e o bêbedo de fala desconexa feito a sua (2010, p. 358).

De modo análogo ao ritmo das sações, alternam-se os tempos fortes e fracos no compasso das (raras) cheias e rigorosas secas. De maneira similar ao estatuto de sobrevida errante que levam os retirantes, em seu distanciamento frente ao homem da cidade, a sentença do patrão encerra a fala miúda do outro. O chefe possui o dom da falácia e a imponência dos coronéis.

4 Linguagem sumária

A fala entrecortada de Fabiano reforça e justifica a concisão do enunciado. Para Alcides Villaça, “Escritor de palavras medidas, sobretudo em *Vidas Secas*, Graciliano Ramos precisa ser lido de modo amplificado, diria, para que não se percam as sugestões mais agudas de uma expressão concisa ou de um breve momento” (2007, p. 242).

Fabiano engole as palavras dos outros. Com dificuldade para exprimir a sua fala, cogita, cospe, remói o que o impede de se constituir como homem de palavras compridas. Não há equilíbrio entre os turnos de uns e outros. Sobra o protesto: visceral, na brevidade das palavras; violento, feito um golpe:

– Cambada de cachorros.

Descoberta e expressão teimosa, alegrou-se. Cambada de cachorros. Evidentemente os matutos como ele não passavam de cachorros. (...) Uma contração violenta no pescoço entortou-lhe o rosto, a boca encheu-se novamente de saliva. Pôs-se a cuspir (RAMOS, 1996, p. 81).

Pelo menos mais um paradoxo colabora neste aspecto da narrativa, a saber: a prosa econômica, que se reflete na exiguidade mesma das criaturas em tamanho e instabilidade, é reforçada pelas discretas marcações de tempo. Avultam os espaços do sertão ou da cidade, ocupados vicária e temporariamente, à revelia dos outros homens.

Sabendo-se destituído de um maior poder de alcance, Fabiano irmana-se à narrativa, que se estrutura economicamente em meio às constantes digressões de um homem sem jeito para a fala. O romance pauta-se pelo sumário. Composto em escala reduzida, a síntese se mostra na linguagem empregada pelo romancista: “Admirável estilo de concisão, unidade entre as palavras e os seus sentidos, rígido ascetismo tanto na narração como nos diálogos, rápidos, exatos, precisos” (LINS, 1996, p. 136).

Desprovidos de escudos verbais, frente à autoridade dos homens da cidade, os personagens grunhem; não articulam palavras. O narrador adivinha-lhes o pensamento ambíguo e, feito um tradutor compadecido pela sorte das criaturas que ele mesmo apresenta, faculta que os leitores os interpretem. Daí padecermos com a sina das criaturas: à medida que avança a composição, pouco ou mal resistimos à reiteração do pequeno, da falta, da seca.

[...] o autor, valendo-se pela primeira vez de um narrador ficcional em terceira pessoa, deseja perseguir um tipo de vivência a que falta exatamente o sentido de história como ordenação, como progressão dos acontecimentos, como sucessão épica reveladora ou qualificação do tempo em avanço, num universo de personagens carentes da articulação plena da linguagem verbal (VILLAÇA, 2007, p. 235).

Deixamos o romance com o firme propósito de abrigar os personagens, de levá-los conosco para outras paragens. Graciliano Ramos parece articular uma mensagem que também constitui uma moção de resgate. Diante dos percalços e vicissitudes que padecem os personagens, como não tencionar desafogá-los, retirá-los do ciclo a que estão submetidos?

5 Ritornello

A constante ameaça da seca - representada, por sinal, na estrutura do próprio romance, em que o décimo terceiro capítulo retoma a imagem da árdua e solerte caminhada do primeiro (CANDIDO, 2002) - ressoa feito mito antigo. Castigo injusto. As notas se avolumam: o romance entra em uma ciranda que não pode ser verbalizada por seus atores. Segundo Alfredo Bosi:

Narrar a necessidade é perfazer a forma do ciclo. Entre a consciência narradora, que sustém a história, e a matéria narrável, sertaneja, opera um pensamento desencantado, que figura o cotidiano do pobre em um ritmo pendular: da chuva à seca, da folga à carência, do bem-estar à depressão, voltando sempre do último estado ao primeiro (2003, p. 20).

Em *Vidas Secas*, o ambiente inóspito, o contato áspero de uns com os outros; o rude linguajar das personagens, afinal, tudo reforça a supremacia do agreste, a oscilar entre o mutismo das figuras e o ruído de seus atos miúdos e contínuos. Conforme Antonio Candido:

Em lugar de contentar-se com o estudo do homem, Graciliano Ramos o relaciona aqui intimamente ao da paisagem, estabelecendo entre ambos um vínculo poderoso, que é a própria lei da vida naquela região. Mas conserva, sob a objetividade da terceira pessoa, o filete da escavação interior. Cada um desses desgraçados, na atrofia da sua rusticidade, se perscruta, se apalpa, tenta compreender, ajustando o mundo à sua visão (2002, p. 114).

Ao recorrer às alpercatas (calçado, percurso e lastro) o narrador exprime três aspectos acionados simultaneamente: a sonoridade em si; o caráter hereditário do caminhar sertanejo (os filhos, a exemplo do pai Fabiano, também arrastam suas alpercatas no solo); e o caráter mítico da trajetória dos retirantes.

O próprio significante (alpercatas) reveste-se de três vogais abertas (a) e uma média (e), reforçando o fato de que a palavra tem vocação para o acúmulo de notas, ainda que sob a forma do acorde dissonante. O termo é inserido repetidas vezes na narrativa, assinalando uma ruptura, também sonora, no âmbito da própria cena. As assonâncias conjugam-se à força das consoantes. Revelam a distância entre o pai e o filho mais velho:

- Bota o pé aqui.

A ordem se cumpriu e Fabiano tomou medida da alpercata: deu um traço com a ponta da faca atrás do calcanhar, outro adiante do dedo grande. Riscou em seguida a forma do calçado e bateu palmas:

- Arreda (RAMOS, 1996, p. 54).

Determinados episódios assumem forte caráter imagético. Nesse sentido, a despeito da configuração aparentemente fragmentária dos capítulos, a composição não impede (antes favorece) o caráter circular da narrativa, em que a sonoridade se combina às descrições e argumentos em constante re-elaboração por parte de seus personagens.

Apesar da brevidade e de seu caráter celular, os treze episódios estão amarrados ao argumento central - enfrentar, abrigar-se, fugir à seca -, e que, por sua vez se espraia em outros: a aguda relação despótica entre os homens; a corrosão da linguagem, agravada pela miséria social e cultural dos retirantes. Diante de tamanhos enfrentamentos, haverá lugar para protagonistas?

O que representam Baleia? Fabiano? Talvez a questão seja ociosa. Em *Vidas Secas*, a protagonista é a fala. Contradição aparente, pois é justamente dela que os emigrantes carecem. A inabilidade para o discurso os caracteriza como indivíduos sem rota: sem lugar no sertão, que os fustiga pela inclemência do sol e as carências todas; tampouco na cidade, que situa o artefato e a arbitrariedade dos homens. Conforme observa Vagner Camilo:

Essa tomada parcial de cada personagem acentua a condição de vida isolada, encasulada no seu próprio cismar. Não há interação nem mesmo entre os membros da família, dado que lhes falta o essencial: a palavra. Fabiano e os seus são seres espoliados não só de teto e alimento, mas também de linguagem. Fiéis ao clima da seca, eles fazem uso de uma fala minguada, composta de poucos sons guturais e algumas palavras em completa desarticulação (1995, p. 424).

A solidariedade possível se configura melhor na relação entre Fabiano e os animais. O episódio que relata a despedida de Baleia, morta por este vaqueiro, dividido entre a estima pela cadela e o alívio de seu sofrimento, é absolutamente comovente, como registrou Otto Maria Carpeaux (1999, p. 447). Talvez por essa razão, Álvaro Lins (1996) tenha se referido enfaticamente à complacência que o narrador manifesta em relação aos seus personagens.

Ora, é do ciclo da seca que estamos a falar. Aqui, a figura do *ritornello* bem poderia ilustrar as reincidências da vida no sertão, representadas no âmbito linguístico.

Dáí o estatuto alegórico do romance, estruturado em acordo com o nomadismo dos personagens, mal postas entre a subumanidade do sertão e os abusos dos homens da cidade. No enunciado, bem como na disposição das partes na obra, tanto os sons quanto a sina dos personagens contagiam-se e reproduzem-se.

Assim como determinadas palavras soam mal articuladas, o movimento circular rabisca outra esfera. O elemento mítico ganha força, mesmo porque ele cresce à proporção que acompanhamos a trajetória das personagens. A dificuldade de expressão dos sertanejos contrasta vivamente com os ruídos que os aproximam da natureza e os afastam dos homens letrados.

Em *Vidas Secas*, afinal, os homens aderem à paisagem, por intermédio de sons e imagens. É que, talvez em função da própria circularidade de seus destinos, não haja lugar para o estável, afora os sons que contagiam e se deixam contagiar na composição do meio. *Chape-chape*.

REFERÊNCIAS

BOSI, A. *Céu, inferno*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

CAMILO, V. Graciliano Ramos In: PIZARRO, Ana. *América latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas: Editora da Unicamp, 1995, p. 413-429.

MELLO E SOUZA, A. C. *Tese e antítese: ensaios*. 4ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2002.

GINZBURG, J. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2012.

KELLY, T. F. *Early music: a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

LEBENSZTAYN, I. *Graciliano Ramos e a Novidade: o astrônomo do inferno e os meninos impossíveis*. São Paulo: Hedra, 2010.

LINS, A. Valores e misérias das *Vidas Secas*. In: RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. 71ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1996, p. 127-155.

OBATA, R. *O livro dos nomes*. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.

SCHAFER, R. M. *A afinação do mundo*. Trad. Marisa Trench Fonterrada. 2ª ed. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

VILLAÇA, A. Imagem de Fabiano. In: *Revista Estudos Avançados*, n. 21 (60). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007, p. 235-246.

WILLIAMS, R. *O campo e a cidade na história e na literatura*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

Data de submissão: 06/10/2013

Data de aprovação: 11/11/2013