



Vidas Secas: identidades que se fundem e se repelem

Geruza Zelnys de Almeida

RESUMO

O artigo analisa, à luz da teoria do discurso de Bakhtin, as vozes do narrador, do autor e da personagem Fabiano no romance *Vidas Secas*, focando as estratégias lingüísticas que os delimitam e separam da aparente homogeneidade dos discursos indireto e indireto livre.

ABSTRACT

This article investigates, in the light of Bakhtin's discourse theory, the voices of the narrator, author and personage Fabiano in the romance *Vidas Secas*, focusing the linguistic strategies which delimit and separate themselves of the apparent homogeneity of indirect and free indirect discourse.



PALAVRAS-CHAVE



identidade, discurso, narrador, autor, personagem.



KEY WORDS



identity, discourse, narrator, author, personage.

Vidas Secas representa, no conjunto da obra de Graciliano Ramos, um hiato: está entre suas autobiografias e suas ficções em primeira pessoa. Destituído do eu-narrativo que teima em remeter à autoria, Vidas Secas apresenta-se como uma “arena”, na qual o embate de vozes é o grande espetáculo narrativo.

As vozes que se ouvem no romance, tal qual uma sinfonia de pontos de vista, são orquestradas por um autor-maestro e marcam posições diferenciadas frente aos acontecimentos que compõem o tempo-espço da obra. Tem-se, assim, um discurso do falante, outro daquele que o representa (o autor) e entre eles – personagem e autor – está a esfera narrativa, como elemento de mediação de duas realidades diversas: o real e o representado.

Todavia, essas vozes, atraídas e mescladas no discurso indireto livre, diluem-se numa falsa homogeneidade. Os discursos se interpenetram e se parecem a imagens sobrepostas do mesmo ponto de vista.

Por isso, só por meio do olhar atento sobre as diferentes imagens de linguagem que fundam o espaço-tempo de cada componente da obra, é possível resgatar as identidades do narrador, da personagem-herói (Fabiano) e da

máscara autoral, apontando os contornos sutis que ainda separam suas identidades e garantem a singularidade do ser ficcional.

O discurso indireto como chão para a dialogia

Em *VS*, devido ao domínio dos discursos indireto e indireto livre, narração e discurso amalgamam-se: o narrador ao repassar a palavra da personagem, dialoga com ela e possibilita o intercâmbio com a entidade autoral. Desse modo, o grande diálogo da obra deixa entrever avaliações, questionamentos, respostas que se voltam sobre si mesmas, enfim, parafraseando Pound, é um discurso “carregado” de consciência até o máximo grau possível.

Certamente a utilização dessa tipologia discursiva tem um propósito específico e indica uma espécie de olhar: olhar próximo que (com)partilha o momento vivido com as personagens. Para Bakhtin (1999: 182-183), o discurso indireto livre açula o imaginário, pois não serve para “relatar um fato qualquer ou um produto do seu pensamento, mas comunicar suas impressões, despertar na alma do leitor imagens e representações vívidas”.

É dessa maneira que o narrador coloca-se ao lado das personagens e olha na mesma direção: “Os juazeiros aproximaram-se, recuaram, sumiram-se” (p. 9), marcando sua posição na narrativa por meio da sensibilidade de falar *com* e não *de*: “Ainda na véspera eram seis viventes, contando com o papagaio. Coitado, morrera na areia do rio” (p. 11)

Atingido pela morte da ave, o narrador reparte o sentimento que assola aquelas criaturas com as quais simpatiza, conforme se verifica no tratamento dispensado a elas: “Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos” (p.9); “Miudinhos, perdidos no deserto queimado. Os fugitivos agarravam-se, somaram as suas desgraças e os seus pavores” (p. 13).

Nota-se que a esfera narrativa, como mediadora que é, submete-se ao movimento do olhar, cuja particularidade é deslizar pelo tecido textual, aproximando-se e distanciando-se dos elementos de representação. Nesse jogo de avanços e recuos, ora se focaliza o ideograma das personagens, ora o ideograma autoral, porém, ambos aparecem refratados pela fala do narrador que também possui um ideograma próprio. Observe-se a cena:

“Pelo espírito atribulado do sertanejo passou a idéia de abandonar o filho naquele descampado. Pensou nos urubus nas ossadas (...) Ai a cólera desapareceu e Fabiano teve pena. Impossível abandonar o anjinho aos bichos do mato” (p. 10)

Aqui aparecem momentos que marcam posições diferenciadas do narrador: primeiro, a distância, ele vê um pensamento que caracteriza Fabiano cruel, depois, aproximando mais, ele olha para os sentimentos da personagem e, finalmente, mergulha neles. A visão do narrador penetra na visão do herói, porém sem que o ideograma narrativo dilua-se no ideograma da personagem.

Podemos distinguir a aproximação e o afastamento do narrador no trecho acima, usando para isso a seleção lexical: se “anjinho, bicho do mato, urubu” levam o narrador para perto da visão e da fala da personagem, “espírito atribulado, cólera, sertanejo, impossível” são termos próprios da língua escrita, do letrado, do homem da cidade e não do sertanejo. Portanto, o discurso é construído de modo a não dissimular a distância e diferença que o narrador guarda da visão e do discurso da personagem. Isso é dialogia autêntica e bivocalidade do discurso, pois na fusão discursiva pode-se notar a (mu)dança vocabular: a orientação para a fala oral enriquece a fala culta e vice-versa.

Assim, o narrador não perde sua identidade, coisa que empobreceria a obra, já que sua importância está, justa-

mente, na maneira particular de ver e representar o mundo. Como substituto composicional na realização do projeto autoral, o narrador precisa assegurar a eficácia do romance de modo a proporcionar a independência e a não-coincidência entre o autor e o herói.

Mas, embora a narração esteja confiada ao narrador, as marcas discursivas denunciam as intenções do autor que está disseminado na obra, como veremos adiante.

Os limites entre autor, narrador e herói

A instância narrativa é o lugar da ebulição da dialogia: no cruzamento de vozes, dentro de um mesmo enunciado, somos capazes de distinguir as intenções do autor que “manipula” a fala do narrador “para seus próprios fins, forçando-nos a perceber nitidamente a distância entre ele e essa palavra de um outro” (Bakhtin, 1983, p. 469). Ou ainda:

“no interior de um discurso único, dois centros de fala e duas unidades de fala: a unidade constituída pelo enunciado do autor e a constituída pelo enunciado do personagem”, ou, “por trás do relato [do narrador], nós lemos um segundo, o relato do autor sobre o que narra o narrador, e, além disso, sobre o próprio narrador”. (Idem, p. 467-468)

As opiniões dos teóricos no referentes à questão autoral divergem e revelam uma polêmica: a figura do criador encontra-se ou não no todo da criação?

Para evitar associações entre autor-pessoa, o que acarretaria uma indesejável subordinação da obra à biografia do autor, Bakhtin concebe-o como o princípio criador da obra. Ele é a força motriz que se demora sobre cada personagem em particular e sobre o conjunto que constitui, ou seja, “cada uma das personagens expressa a si

mesma, [e só] o todo da obra expressa o autor" (2000: 82).

O autor, portanto, não cria "porta-vozes" ideológicos, mas mantém um diálogo com heróis criados para expressarem a si próprios. Objetivar o autor em determinada personagem "é um ato que o torna passivo" (Idem: 220) e destrói o princípio dialógico do romance. Por isso, sua representação está, apenas, no modo como reage à criação:

"a reação ativa do autor se manifesta na estrutura, que ela [a obra] mesma condiciona, de uma visão ativa do herói percebido como um todo, na estrutura de sua imagem, no ritmo de sua revelação, na estrutura de entonação e na escolha das unidades significantes da obra". (Idem: 28)

A partir de tais contestações, podem-se analisar as especificidades da obra e encontrar a máscara autoral. Por exemplo, o discurso indireto livre não é usado na conversação e, por isso, o seu valor estilístico é imenso, tornando evidente a preocupação do autor com a representação literária.

Outrossim, percebe-se nessa seleção discursiva uma contradição entre os aspectos formais de VS e a estética regionalista. Ora, se um autor se propõe a realizar um projeto regional, testemunho da situação do nordestino, para que apelar para a imaginação, ao invés de aproveitar-se da objetividade realista contida no discurso direto?

À primeira vista, o largo uso do discurso indireto em detrimento do direto pode parecer artificial e índice do controle do narrador sobre a personagem. Entretanto, essa construção é um sinal de respeito pela diferença que os separa. O narrador não procura imitar falsamente a fala de um nordestino, por isso marca o distanciamento entre a fala (objeto de representação) e a escritura (representação literária). A escritura do narrador é um discurso sobre discurso, ou seja, é a imagem da linguagem de um sertanejo refratada no discurso narrativo.

A consciência da bivocalidade, da presença de pontos de vista diferentes, em respeito ao princípio do realismo e em oposição aos clichês regionalistas (caipirismo = linguagem morta, estática, esclerosada, incapaz de representar o tempo-espaço histórico que habita no ser da língua), culmina numa veracidade ilimitada na representação.

Assim, o discurso direto das personagens não aparece de forma caricatural nem abusiva, mas brota da própria seca narrativa: ora como "eco" de reiteração da narração: "Fabiano fingira-se desentendido: não compreendia nada, era bruto. (...) - Um bruto, está percebendo?" (p. 94-95); ora expressão interjetiva: "-Hum! Hum!" (p. 94), ora como construções totêmicas: "- Festa é festa" (p. 77), "- Governo é governo" (p. 107).

Portanto, os raros discursos direto resguardam a singularidade e mantêm o respeito pela forma de falar sertaneja. Nesses momentos¹, "o autor joga sobre o herói a responsabilidade daquilo que é dito" (BAKHTIN, 1999: 185) mantendo uma posição autônoma: a consciência do herói convive com a consciência que o autor tem dele.

Nesse sentido, a imagem do autor não se mescla com a do herói, mas, ao contrário, se distancia dela como que num "olhar suspenso". Quanto maior a distância autor-herói, melhor a determinação de ambos.

Ademais, a voz autoral está presente na superação de um material gasto, no contexto de valores no qual se insere e nas questões estilísticas que a envolvem. Mas, contrariamente a imagem do narrador, que é construída tendo em vista o seu grau de proximidade com a cena narrada, a imagem do autor constrói-se no distanciamento dela.

Enquanto escrever pressupõe um "sentido" em relação ao mundo, narrar pressupõe um "sentido" em relação ao objeto da narração (mundo representado). O ato de narrar torna o objeto muito mais próximo, já que a narrativa é

1 No estudo analítico sobre a obra, Leticia Mallard, verificou apenas 79 falas introduzidas por travessão na totalidade do romance, sendo 10 interrogações e 16 interjeições. (s/d: 102).

marcada pelo caráter sinestésico e impressionista, traduzindo a materialidade sensorial. Já a esfera autoral tem uma dureza e um distanciamento que a faz ser mais conceitual e preditiva em relação à inevitabilidade do ciclo da seca, cuja irreversibilidade, no nível da temporalidade cíclica, não deixa espaço para a criação de um futuro aberto para novas soluções.

Tome-se como exemplo a passagem: "A caatinga estendia-se, de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas que eram ossadas. O vôo negro dos urubus fazia círculos altos em redor de bichos moribundos." (p. 9-10)

É bastante perceptível o olhar e a narração impressionista e sinestésica do narrador que se coloca em cena, ampliando o horizonte do leitor através de imagens materializantes: a caatinga estende-se e o olhar estende-se junto dando a impressão da dimensão do sertão; a seleção cromatológica sugere, nas pinceladas livres ("vermelho indeciso", "salpicado de manchas brancas", "círculos"), o calor do sol a pique, bem como o negrume sombreando o quadro.

Já o autor opera a distância, no sentido "suspenso" materializado na cena observada que retorna em Fuga. Sugere nessas imagens a rotatividade, o caráter cíclico de uma caatinga que se estende porque é "sem-fim": "Voavam sempre, não se podia saber de onde vinha tanto urubu. (...) Olhou as sombras movediças (...) talvez estivessem fazendo círculos em redor do pobre cavalo (...) " (p. 124).

A separação céu/terra, alto/baixo, planos superior/inferior, contém uma visão determinista dos fatos sociais. Assentado na realidade do Nordeste e na tentativa de descortiná-la, o autor aponta para o caráter trágico desse herói: "Fabiano aligeirou o passo, esqueceu a fome, a canseira e os ferimentos. As alpercatas dele estavam gastas nos saltos, e a embira tinha-lhe aberto entre os dedos rachaduras muito dolorosas" (p. 12)

O trecho concentra uma visão de mundo que dá margem à intertextualidade entre o herói Fabiano e o herói mítico Jesus Cristo quando de sua caminhada no deserto. Ao aproximar seu herói daquele que foi um mártir, o autor

universaliza o que era particular e estabelece a prioridade do acabamento sobre o inacabamento, ou ainda, do ciclo que se repete e não muda jamais.

Já para a esfera narrativa, esse herói é único e por isso ela representa-o "ligeiro" tanto nos pés que fogem da seca, quanto na mente que esquece as dificuldades e, a despeito da dor, segue sempre adiante. A voz narrativa tem como princípio primeiro dar movimento e materialidade ao herói para isso, enumera a seqüência de esquecimentos: fome, canseira, ferimentos. Dar veracidade ao herói é ví(vê)-lo na sua integridade e, por isso, no seu desconhecimento do futuro, na sua abertura ao novo.

Portanto, são duas vozes diferenciando as imagens representacionais do narrador e do autor, que se fundem na figura biforme de narrador-autor. Nesse intercâmbio constroem-se as imagens de linguagem de um narrador predominantemente estético-visual e um autor plantado na tradição literária, porém desejoso de superar a forma e compor um herói, embora historicamente realista, sob o signo do devir, como uma esfera em mutação.

Pode-se aproveitar da excelente imagem da bolandeira para traçar as diferenças entre esses três olhares - o de Fabiano, o do narrador e o do autor - cada um deles dando um sentido diverso a ela e conduzindo-nos para o encontro com três instâncias perceptivas diferentes, responsáveis pela arquitetura de VS: "Caminhando, movia-se como uma coisa, para bem dizer não se diferenciava muito da bolandeira de seu Tomás" (p.14).

Observa-se que para Fabiano a bolandeira condensa o movimento e a coisificação, não só dos seus pés plantados na terra, mas também do olhar que observa e começa a construir sua autoconsciência, embora ainda não consiga concluir a cadeia de pensamentos já que sua capacidade imagética supera, em muito, sua capacidade explicativa.

É visível, também, como o discurso narrativo constrói o ir e vir das imagens poéticas no "rodar" da bolandeira (a moagem e trituração dos pensamentos e da

autoconsciência de Fabiano se fazendo). No interior do discurso indireto livre, o movimento entre a bolandeira (terra, chão, pé plantado na terra, ciclo da seca) e as estrelas no céu (alto, abertura para o futuro, imaginação, saída do ciclo):

"(...) com a seca, a bolandeira estava parada. E ele, Fabiano, era como a bolandeira, Não sabia porquê, mas era. Uma, duas três, havia mais de cinco estrelas no céu" (VS, p.15).

No texto em grifo, observa-se a existência de "dois contornos dialogizados a duas vozes e a duas linguagens" (BAKHTIN, 1998:156), pois, a voz narrativa, ao

se aproximar da personagem, respeita sua ignorância, mas deixa soar o ideologema da voz autoral. Dessa forma, apesar de o narrador, com esmerado realismo, limitar-se a nos comunicar o que se passa na visão restrita do herói, por trás desse relato ouvimos a voz do autor, que participa de um tempo-espaço diferenciado: para ele, a bolandeira pode condensar a representação da "roda do tempo" do ciclo da seca, num olhar que antevê a predeterminação do futuro, alimentando seu projeto regionalista.

O autor aproveita-se da capacidade visual do vaqueiro esbarrar no limite físico do objeto, pois devido ao forte vínculo com a terra, seu olhar não alcança vôos longínquos. Para Fabiano, o horizonte resume-se ao pequeno espaço que o rodeia e o prende, ainda mais, ao seu "aqui e agora". Por isso, sua visão da seca "como um fato necessário" (p. 10) evidencia a imagem da luta e da resistência, fortalecendo a questão regional de VS e colaborando para a manutenção do aspecto cíclico que aparece nos romances dessa linha e, em especial, deste romance que já foi chamado de circular.

Seu olhar detém-se sobre coisas concretas como: "as manchas dos juazeiros", "um canto de cerca", "um barreiro vazio, um bosque de catingueiras murchas, um pé de turco e o prolongamento da cerca do curral" (p. 12). Todas essas imagens proporcionadas pelo olhar servem para in-

tensificar a imagem de um “Fabiano aligeir[ando] o passo” (p. 12) para chegar a um objetivo que tem ligação estreita com o chão: um chão para depositar sua família, um chão que fosse seu. Para isso é necessário seguir sem desviar o olhar e os pés desse caminho: os pés funcionam como olhos e condensam toda sua força e fraqueza, como um Aquiles moderno.

Enfrentar o solo quente e espinhoso é mais tolerante do que enfrentar “a claridade do sol”, pois ver implica tomar uma atitude consciente. Fabiano tem medo da visão “daquele azul que deslumbrava e endoidecia a gente”, porque tem medo de desviar-se de sua rota e, no mais, a luz do conhecimento é “uma luz dura”, que pode fazê-lo “perder a esperança que os alentava” (p. 13).

Apesar disso, delinea-se, como traço essencial do vaqueiro, a capacidade de pensar, mesmo que com os pés, sobre si e sobre os outros. Sua imagem e a imagem de sua linguagem, fundidas, mostram a tensão dialógica em que vive a personagem: o enfrentar cego dos pés x o enfrentar conhecedor do olhar: “olhou o céu com resolução” e “pisou com segurança, esquecendo as rachaduras que lhe estragavam os dedos e os calcanhares” (p. 14).

Nesses contornos informes, o Fabiano sonhador desafia a máscara autoral:

“Uma, duas, três, quatro, havia mais de cinco no céu. [...] uma alegria doida enchia o coração de Fabiano (...) Uma, duas, três, quatro, havia mais de cinco no céu (...) Ia chover. Bem. A catinga ressuscitaria, a semente do gado voltaria ao curral, ele, Fabiano seria o dono daquela fazenda morta” (p. 14-15).

“Eram todos felizes. Sinhá Vitória vestiria uma saia larga de ramagens. A cara murcha de sinhá Vitória remoçaria” (VS, p. 16).

Portanto, essa “orientação para a palavra do outro” en-

contrada no romance VS promove uma reação dentro do enunciado, acarretando uma “polêmica” discursiva, possível à medida em que cada elemento participa de um lugar só ocupado por ele no tempo-espaço da obra.

Assim, a partir de imagens distintas, centros de condensação dos pontos de vista particulares na obra, pode-se delinear as linhas que separam um discurso de outro na narrativa.

A análise discursiva de VS nos coloca frente a um problema não só lingüístico-literário, mas de ordem política, econômica e social. Assiste-se, na modernidade, a uma crise na identidade: a impossibilidade de ser, a fragmentação ou, ainda mais especificamente, a diluição do “si-mesmo” na massa homogênea da sociedade. É nesse sentido que a literatura colabora com re-construção da identidade do ser: ao espelhar o processo de diluição do homem, deixa entrever, também, os elementos de sua singularidade. Portanto, observar e refletir sobre as diferentes imagens de linguagem das instâncias de representação no romance *Vidas Secas* devolve-nos a possibilidade de ser, por meio da delimitação dos contornos de Fabiano, do narrador e do autor, antes camuflados num discurso que os funde numa aparente homogeneidade.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoievski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981.

_____. “A tipologia do discurso na prosa”. In: LIMA, Luiz Costa (org). **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

_____ **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem.** 9º ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

_____ **Estética da criação verbal.** 3º ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____ **Questões de Literatura e Estética (A teoria do Romance).** 4º ed. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

JAKOBSON, Roman. "Dois tipos de Afasia". In: **Linguística e Comunicação.** São Paulo: Cultrix, 1970.

MALARD, Letícia. **Ensaio de Literatura Brasileira: Ideologia e realidade em Graciliano Ramos.** Belo Horizonte: Ed. Itatiaia Ltda, s/d.

A autora Geruza Zelnys de Almeida é Mestre em Literatura e Crítica Literária pela PUC-SP)