

## Graciliano Ramos: modernista engajado

Marisa Schincariol de Mello\*

Graciliano Ramos se insere no contexto político e cultural da década de 1930, assumindo uma postura crítica, identificada com as perspectivas da ANL. Essa identificação não se resumiu a um posicionamento político, interferindo na sua atividade criadora: *Caetés*, *São Bernardo* e *Angústia*, dessa maneira têm como referência uma leitura crítica da década de 1930. Estes três livros possuem uma unidade entre si, que se caracteriza, entre outros elementos, principalmente pelo acompanhamento do processo de modernização capitalista que ocorre no Brasil da década de 1930. Este processo se configura pela associação de dois elementos, constituindo-se numa unidade dos contrários, entre o moderno, que cresce e se alimenta em função do atrasado, que sobrevive na medida em que serve ao primeiro. *Caetés* apresenta o início desse processo, e Graciliano percebe estas transformações primeiramente relacionadas ao plano individual. Assim, elas se manifestam nos valores morais e afetivos, que são ao mesmo tempo civilizados e primitivos. Em *São Bernardo* o plano produtivo se torna mais claro para Graciliano, e é representado pelo papel que a posse da terra cumpre no romance. Se a agricultura vai deixando de ser o centro da economia ao longo do processo histórico, socialmente ela mantém sua importância. *Angústia* reflete o resultado dessa modernização que combina o moderno e o atrasado, ao invés de superar dialeticamente esta contradição, causando um sentimento de alienação, que vai além da exclusão econômica.

*Caetés* é a história de João Valério narrada em primeira pessoa, e ao mesmo tempo o título do romance que ele projeta escrever, inspirado no fato histórico do século XVI, do naufrágio em costas brasileiras do bispo Sardinha, devorado pelos índios caetés. As duas histórias se complementam, como se a autobiografia fosse a versão contemporânea daquela interpretação que João Valério escreve sobre os índios. A unidade dos contrários está literariamente representada no histórico e no contemporâneo, no selvagem e no civilizado.

Isso porque os traços psicológicos e de comportamento aparentemente evoluídos com o tempo, na visão de Graciliano Ramos, são marcados pela persistência de elementos presentes desde a Colonização. Ao longo do romance, João Valério vai concluindo que não são alguns elementos que se mantêm desde a Colonização, mas pior, que a mesma lógica “civilizatória” nos rege ainda hoje: na verdade, não somente ele, mas todos nós, seríamos selvagens:

“Não ser selvagem! Que sou eu senão um selvagem, ligeiramente polido, com uma tênue camada de verniz por fora? Quatrocentos anos de civilização, outras raças, outros costumes. E eu disse que não sabia o que passava na alma de um caeté! Provavelmente o que se passa na minha, com algumas diferenças”.<sup>1</sup>

Na história, o personagem João Valério, guarda-livros da Teixeira & Irmão, estabelecimento que vende aguardente, álcool e açúcar, tem duas obsessões: os índios sobre os quais quer escrever um romance histórico, e Luísa, mulher de Adrião, dono da casa onde trabalha, que desperta nele uma paixão violenta, mas sem grandeza. Em uma das primeiras cenas do livro, João Valério dá um beijo no pescoço de Luísa e ela lhe repele, parecendo não demonstrar interesse por ele. Com o tempo, a sua postura vai mudando, ela acaba se declarando também e os dois tornam-se amantes.

---

\* Mestre em História pela Universidade Federal Fluminense, intitulada *Graciliano Ramos: criação literária e projeto político (1930-1953)*.

<sup>1</sup> RAMOS, Graciliano. *Caetés*. São Paulo, Martins, 1969, p. 238.

Entre ser repellido e ser aceito, vão aparecendo os personagens de uma pequena cidade do interior: o juiz, a imprensa, o padre, as pequenas intrigas, uma espécie de crônica do cotidiano. As cenas acontecem entre as suas duas obsessões, que mais do que apenas um livro ou um beijo, representam sua tentativa de evolução dentro da sua comunidade, ou da sociedade de um modo mais geral. Ao mesmo tempo, a superação é interna, no sentido de superar suas fraquezas, e externa, de ser mais do que um mero funcionário.

Com o desenvolvimento da trama e a concretização do namoro de João Valério e Luíza, as duas obsessões tornam-se uma só: ainda que o livro praticamente suma da história, a projeção entre o selvagem e o civilizado ganha mais força, saindo das páginas sobre os índios e passando a explicar esta tortuosa paixão, pois o seu amor manifesta-se em ações animalizadas.<sup>2</sup>

O acontecimento que altera a percepção positiva de João Valério sobre os novos valores é o suicídio de Adrião que, depois de ter recebido uma carta anônima denunciando o romance de João Valério e Luíza, atira na sua barriga. Inicia-se, então, o caminho em que ele vai concluir que somos todos selvagens. O primeiro passo que acontece neste sentido é a certeza quanto ao autor da carta pretensamente anônima, e a incapacidade das pessoas de manterem segredos, principalmente os que não lhe dizem respeito.

Adrião havia dado um tiro na barriga, mas sua morte não é instantânea. Os amigos passam uma semana aguardando na casa, juntamente com Luíza, que rapidamente deixa de ser um interesse para João Valério. Mais uma vez os costumes bárbaros aparecem acentuados, por um episódio que lhes modifica o comportamento e a cerimônia usual de tratamento. Os homens e as mulheres mostram a sua verdadeira face, selvagem.

Se de imediato João Valério parece se sentir levemente culpado pela morte de Adrião, rapidamente se esquece do episódio e se convence de que não havia motivo para o suicídio, porque o adultério era por demais corriqueiro na vida dos homens. Adrião havia morrido graças a uma doença, como o próprio médico afirmava. A ele só cabia esquecer, até porque era incapaz de sofrer por muito tempo. Com a morte do marido, João Valério perde o interesse por Luíza. Somente dois meses depois, procura por ela, e descobre que o amor dela por ele também havia se esgotado. João Valério consegue ascender socialmente, tornando-se sócio do estabelecimento que antes era de Adrião, porém, com o custo de se adaptar à dinâmica selvagem. Abandona os caetés, afirmando que um negociante não se deve meter em coisas de arte<sup>3</sup>, e o amor por Luíza, as duas maneiras principais pelas quais era capaz de evoluir.

A modernidade que havia inaugurado a possibilidade de imprimir novo modo de ser a sociedade, não se concretiza na realidade. Pelo contrário, ao se combinar com o atrasado, mantém a estrutura proveniente dos primórdios da Colonização, apesar de aparência de evolução. As crenças religiosas só haviam se modificado na medida em que outros deuses eram adorados. No lugar deles, João Valério, que se dizia ateu, havia colocado os intelectuais. Anula-se a distância entre o histórico e o contemporâneo, e reforça-se o fato de que éramos selvagens, somos selvagens e continuaremos a ser selvagens: “Diferenças também, é claro. Outras raças, outros costumes, quatrocentos anos. Mas no íntimo, um caeté.”<sup>4</sup>

*São Bernardo* é o segundo livro que integra a análise de Graciliano Ramos sobre o processo acelerado de modernização capitalista. Já não estamos mais no momento que

---

<sup>2</sup> RAMOS, Graciliano. *Caetés*. São Paulo, Martins, 1969, p. 160.

<sup>3</sup> RAMOS, Graciliano. *Caetés*. São Paulo, Martins, 1969, p. 234.

<sup>4</sup> RAMOS, Graciliano. *Caetés*. São Paulo, Martins, 1969, p. 239.

imediatamente sucede o movimento de 1930, e algumas características que antes eram incipientes, podem ser observadas com mais clareza. O moderno e o atrasado convivem de maneira mais orgânica, o que fica demonstrado neste romance, que diferente de *Caetés*, não resume as contradições às mudanças de valores e costumes.

Dois movimentos centrais integram o romance *São Bernardo*. O primeiro se refere a relação do personagem Paulo Honório com os homens, e a outra com ele próprio. Da primeira, resulta *São Bernardo* fazenda, que se incorpora ao seu próprio ser, como atributo penosamente elaborado; da segunda, resulta *São Bernardo* livro de recordações, que assinala a desintegração de sua própria pujança. O romance apresenta a contradição entre o moderno e o atrasado, que aparece nas novas relações de trabalho, na modernização das máquinas do setor agrícola, a nova relação com a política, de um lado, e a relação da terra como meio de status social, forma de dominação, e principal elemento simbólico de poder, de outro.

Assim como em *Caetés*, a modernidade mostra-se frustrante, incapaz de superar as expectativas que foram criadas em torno dela, justamente por sua relação indissociável com o atraso. Novamente o protagonista, no final da trama, conclui que mesmo havendo tantas mudanças na sociedade, as estruturas permanecem as mesmas. A diferença é que, se no primeiro livro, a ênfase estava nas modificações de características pessoais e sentimentais, em *São Bernardo*, o central são as transformações na vida social, principalmente relacionadas à mercantilização da vida.

Quando jovem, órfão e pobre, Paulo Honório conta que ficou preso durante quatro anos por ter esfaqueado um homem. Na prisão aprendeu a escrever e quando solto só pensava em ganhar dinheiro. Estabeleceu-se em Viçosa, Alagoas, e planejou adquirir a propriedade São Bernardo onde havia trabalhado, no eito, com salário miserável de cinco tostões por semana. Para conseguir a propriedade, emprestou dinheiro a juros ao herdeiro da fazenda, Luís Padilha, um rapaz que bebia e jogava, dando-lhe conselhos que o levariam à ruína. Quando as letras venceram, Paulo Honório vai até a fazenda e oferece comprá-la em troca das dívidas. O negócio é feito e a partir de então Paulo Honório passa a reconstruir e torná-la uma terra próspera, como uma nova casa, plantações, açude. A busca para Paulo Honório, desde a sua infância de filho de trabalhador da fazenda, foi a de conquistar *São Bernardo* para si.

*São Bernardo* retrata as condições em que se deu a modernização capitalista no interior do país como um desafio a persistências de nossas estruturas rurais latifundiárias e quase ociosas. Através da posição de classe ocupada pelos personagens, é possível perceber o conflito que se coloca na vida do indivíduo. Paulo Honório caracteriza-se pelo individualismo exacerbado, o personalismo auto-centrado, a extrema ambição, o sentimento de propriedade, a razão prevalecendo acima do sentimento e a ausência de compromisso com o ser humano. Este personagem revela sinais da mudança nos tempos. Através de Paulo Honório, Graciliano enfoca a mudança que se processava no país no início da década de 1930 e como moderno e atraso são complementares nessa construção da modernização capitalista. Os valores burgueses ganhavam forma na sociedade brasileira.<sup>5</sup>

Se por um lado Honório representa na prática o sucesso dos novos ideais capitalistas no sertão, do outro, Madalena incorpora os ideais humanistas. Estas duas vertentes, capitalista e humanista, são faces de um mesmo processo histórico de modernização da sociedade, na qual o sistema, ao mesmo tempo que gera o progresso econômico, sustenta-se às custas de exploração de uma maioria. Assim, ela se preocupa com os mais necessitados da fazenda, com as privações materiais e a educação dos

---

<sup>5</sup> DANNER, Mário Fernando Passos. *O sertão e a cidade. Graciliano Ramos e a tensão entre duas culturas*. Rio de Janeiro, PUC/Departamento de História, 2000, p. 87-88 [dissertação de mestrado].

trabalhadores. Professora, tinha interesse em instruir aqueles que não conheciam as primeiras letras, procurando aliar-se às pessoas mais humildes, como por exemplo, no caso em que Madalena cogitou substituir o Seu Ribeiro na contabilidade da fazenda.<sup>6</sup> Por seu bom coração e atitudes voltadas para o próximo, os conflitos entre o casal não tardam a acontecer. Paulo Honório e o padre Silvestre começaram a rotulá-la de comunista. Somado a isto, a indefinição acerca da religiosidade de Madalena contribuía ainda mais para aumentar as desconfianças ideológicas a seu respeito. O seu envolvimento com a composição de artigos para o pequeno jornal e com os homens letrados da cidade servia para alimentar o ciúme doentio de Paulo Honório pela esposa. O casamento surge na vida de Paulo Honório somente como a necessidade de um fazendeiro de deixar herdeiros. E no casamento possui uma relação de posse por Madalena, manifestada no ciúme doentio e na desconfiança.

A partir do casamento, através de Madalena, instala-se em sua vida o fermento da negação do sentimento de propriedade. O fato de Madalena pensar as relações de maneira diferente de Paulo Honório o desconcerta, fazendo aflorar nele as concepções e comportamentos mais atrasados com relação à fazenda e às pessoas, ambas consideradas propriedade dele, o que no limite, leva Madalena a suicidar-se. Neste momento, fica mais claro que o personagem Paulo Honório representava ao mesmo tempo um projeto arcaico com relação à terra, e um projeto capitalista com relação à propriedade privada, cuja mercantilização se estende às relações entre homens e mulheres. A fazenda entra em decadência, os trabalhadores vão abandonando seus postos, e Paulo termina sozinho, não se importando nem com a presença do seu herdeiro.

Graciliano consegue em *São Bernardo* demonstrar a convivência do moderno e do atrasado, o desenvolvimento desigual e combinado destes fatores no capitalismo brasileiro para além da crise moral que é o centro do seu primeiro romance, enfatizando as conseqüências sociais deste processo, apresentando inclusive uma crítica a essa modernização, na figura de Madalena.

Em *Angústia*, com a unidade entre o atraso e o moderno historicamente consolidada, o livro nos mostra de maneira nítida a violência do sistema social vigente, e a repressão contínua por ele exercida. Existe uma marcada divisão de classes sociais, típica do capitalismo, que se manifesta através das relações entre dominador e dominado. Há o grupo que detém o poder e regulamenta as normas sociais, e o que se vê obrigado a aceitar esta linguagem repressora, sem poder modificar a situação existente e nem mesmo questioná-la. Mostra-se pertinente registrar o fato de que a violência deste esquema social se apresenta tão marcante e atuante, que nenhum personagem consegue ascender socialmente. Os grupos apresentam-se estruturados e se fecham, de maneira a repelir os elementos que nele pretendem ingressar. Todos continuam em seus lugares, marcados pelas leis sociais, impostas por um regime de dominação que não permite as transformações sociais, a mobilidade dos membros componentes desta sociedade tão rigidamente estruturada.<sup>7</sup>

Nesta sociedade engessada, todos os personagens são retratados com as mesmas características, e são apresentados mais como uma coletividade do que através de seus traços individuais, que não assumem relevo. Tal fato ocorre porque, em *Angústia*, temos a caracterização de uma sociedade estratificada e industrial, que transforma as pessoas, como vimos, em meras peças do mecanismo social, selecionando da vida os seus aspectos meramente quantitativos ou redutíveis a quantidades. Os indivíduos são usados

---

<sup>6</sup> RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. São Paulo, Martins, 1969, p. 157.

<sup>7</sup> MELO, Ana Amélia de Moura Cavalcante. *Angústia: o desconforto da modernidade. Uma análise da obra de Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1996 [dissertação de mestrado], p.80-81.

pelas classes dominantes e detentoras do capital. Não são encarados segundo a sua natureza, mas apenas na medida em que são rendosos. E os oprimidos também não conseguem reagir frente à dominação.<sup>8</sup>

O espírito arguto e hipercrítico de Luis da Silva contribui para ele concluir que não tem condição de reagir ao sistema. Passam a conviver dentro de si o ser social, com necessidade de ajustar-se a certos padrões para sobreviver, e um ser profundamente voltado contra esses padrões, vendo a contingência e a gratuidade em si mesmo e nos outros. Dotado de um mórbido senso de auto-análise, o intelectual fracassado sente dificuldade de integrar-se num mundo que critica e condena, ao mesmo tempo que necessita a ele adaptar-se.<sup>9</sup>

Neste processo de desligamento da sociedade, a centralidade do romance está na experiência do narrador consigo mesmo, visto que o mundo é apenas perspectiva deste. O sentimento de abandono, de solidão e de isolamento é associado à perda de singularidade do indivíduo, aprisionado ao processo vital da sociedade, aos seus mecanismos de reprodução, à perda de sua possibilidade de agir e criar um mundo, bem como a perda desse mundo. Nessa convivência, os homens são acima de tudo, membros de uma sociedade, perde-se a consciência de individualidade, está-se isolado, impotente. Esse movimento profundamente introspectivo é característico de uma modernidade que dissolveu, em cada passo, as qualidades permanentes, objetiváveis do mundo e que nisso lançou o homem para o recôndito interior de si mesmo, enfraquecendo esse mundo, não obstante sua grande atividade nele.

O romance termina pela mistura entre a consciência e o inconsciente de Luís da Silva. Como não poderia deixar de ser, apenas matando Julião Tavares com uma corda, é que ele pode conseguir sua liberdade, sua purificação. Uma vez que não pode mudar o seu lugar social, não há rompimento com o voltar-se para dentro de si, apenas redenção dentro dele. Mesmo o amor de Marina, que em determinado momento do romance, em que as circunstâncias parecem se encaminhar para o casamento dos dois, pode levá-lo à redenção, no sentido de alterar o seu lugar social, foi comprado pela aparência e pela posição social de Julião Tavares.

Este fato comprova inclusive uma certa desconfiança de Luís da Silva em relação aos interesses de Marina, que se mostra insatisfeita com o dinheiro que Luís lhe oferece para os preparativos do casamento, dando mostra que a angústia que vinha sentindo desde o início não seria superada com o enforcamento de Julião Tavares. O assassinato daquele que personifica a dominação burguesa não funciona como uma perspectiva de salvação para o personagem, que termina o romance delirando da mesma maneira que começou.<sup>10</sup>

Pode parecer estranho que um escritor engajado, ligado a setores de esquerda e inserido em um coletivo de outros intelectuais, que se propunham a analisar de maneira crítica o processo histórico, e que, inclusive foi preso, sem acusação formal, somente pela ameaça velada que seus romances causavam, tenha chegado a conclusões tão pessimistas em seus primeiros romances. Graciliano observa nesse acelerado processo de transformações nos campos político, cultural, econômico, na década de 1930, é que de fato havia poucas modificações na estrutura do sistema. O que na verdade ocorreu foi um aproveitamento do atraso de maneira a permitir que o moderno se desenvolvesse. O progresso no país se deu de maneira excludente em todas as esferas da sociedade. Esse pessimismo é resultado de um mundo que produzia um número cada vez maior de

---

<sup>8</sup> RAMOS, Graciliano. *Angústia*. São Paulo, Martins, 1969, p. 87.

<sup>9</sup> FONTAINHA, Nilza Maria de Castro. *A utilização da linguagem como forma de exercício de poder em Angústia*. Rio de Janeiro, PUC/Departamento de Letras, 1980 [dissertação de mestrado], p. 73.

<sup>10</sup> RAMOS, Graciliano. *Angústia*. São Paulo, Martins, 1969, p. 237.

barbáries, cujo maior exemplo é o nazi-fascismo, e gerou, em Graciliano, não uma inércia, e uma apatia, mas um pensamento extremamente crítico, uma visão que vai se consolidar no final da década de 1930 e no início da década de 1940, e permitir a ele engajar-se em um projeto coletivo de transformação social.

Michel Löwy, em seu livro sobre a história da sociologia do conhecimento, utiliza a metáfora de um observatório onde um pintor se acha situado, como analogia às diferentes perspectivas de classe. Ele afirma que quanto mais elevado está o mirante do qual o artista olha a paisagem, mais ampliado está o seu horizonte, e mais fácil fica perceber a paisagem em toda sua extensão; as cadeias de montanhas, os vales, os rios não conhecidos dos observatórios inferiores não se tornam visíveis senão do cume. Os mirantes mais baixos permitem também ver uma parte da paisagem, mas, nos limites determinados por seu horizonte de visibilidade. Em sua hipótese, o observatório mais alto é o ponto de vista do proletariado, e os mais baixos correspondem aos pontos de vista das outras classes ou frações de classe. As diferenças, no entanto, não se referenciam somente pelas diferenças de altura, mas também pelas diversidades de posições sobre uma mesma plataforma: a mesma paisagem pode ser assim percebida sob ângulos distintos e complementares, além de existirem partes da paisagem que são visíveis de todas as alturas, entre os diversos pontos de vista.<sup>11</sup>

Disto podemos concluir que qualquer observação da realidade, seja ela científica ou artística, está situada em um determinado local de observação. A média exata ou a síntese entre os níveis superiores e inferiores não representa em nada um ponto de vista privilegiado. Os limites de alcance do horizonte não dependem da boa ou má vontade do observador, mas da altura e da posição em que ele se encontra. É possível passar de um mirante a outro, mas o plano de visão dependerá sempre da posição em tal ou qual momento. O observador situado no nível superior pode dar conta tanto dos limites, quanto das visões dos níveis inferiores e deve ser capaz de integrar em seu quadro da paisagem as verdades parciais produzidas por eles. Esta incorporação não significa que as oposições irreduzíveis entre visões de mundo desapareceram. O mirante oferece a possibilidade objetiva de uma visão determinada da paisagem, mas a forma de olhar e retratar é condicionada por diversas outras determinações sociais que não somente a de classe, como a vinculação a certas categorias sociais ou a certas organizações. Trata-se de uma autonomia relativa e não uma independência total na medida em que o papel do horizonte de visibilidade é decisivo para a própria constituição do campo cognitivo.<sup>12</sup>

Transpondo esta analogia do observatório para a produção de Graciliano, podemos ter uma visão clara da mudança de perspectiva que se operou em seu projeto estético-político. A prisão permite que ele “suba um degrau”, ampliando seu horizonte de observação da realidade. O contato com outros intelectuais engajados, partidários, dirigentes políticos, e até mesmo ladrões, participação em cursos de formação que eram ministrados pelos próprios presos, debates políticos sobre a exploração econômica e as classes sociais, foram fundamentais para que ele assumisse a perspectiva das classes populares.

Literariamente, podemos perceber que em *Caetés*, *São Bernardo* e *Angústia* já é retratada a relação entre a classe trabalhadora e o capital, mas ainda não está presente uma perspectiva maior desta relação na medida em que a conclusão dos três romances é pessimista. Ainda não parecia haver saída para a exploração, apesar de ele já conseguir identificá-la. O enfoque que Graciliano apresenta em seus três primeiros romances é

---

<sup>11</sup> LÖWY, Michael. *As aventuras de Karl Marx contra o Barão de Munchhausen: marxismo e positivismo na sociologia do conhecimento*. São Paulo, Busca Vida, 1987, p. 204.

<sup>12</sup> LÖWY, Michael. *As aventuras de Karl Marx contra o Barão de Munchhausen: marxismo e positivismo na sociologia do conhecimento*. São Paulo, Busca Vida, 1987, p. 203-208.

majoritariamente nas transformações que se operaram nos valores, costumes e traços psicológicos dos personagens com a modernização capitalista, ainda que em *São Bernardo* o aspecto das transformações produtivas apareça com mais força.

É no seu quarto romance, *Vidas secas*, publicado em 1938 e, portanto, produto do aprendizado vivido pelo escritor enquanto esteve preso, que emerge pela primeira vez uma visão social completa do processo histórico da modernização, aparecendo com clareza no romance aqueles que ficaram somente com a face do atraso nesse processo. A garantia da sobrevivência básica, que é comer, dormir, beber água, morar e se vestir são quase a totalidade das preocupações destes personagens.

Antes, eram indivíduos percebendo o mundo, interferindo nele e refletindo criticamente sobre suas trajetórias; em *Vidas secas*, Graciliano dedica um capítulo do livro para cada membro da família, e demonstra cada ângulo de visão, mas fica claro que o ponto de vista do narrador, é de observar o coletivo, a família, e as saídas possíveis, ainda que, neste caso, a única disponível seja a da fuga. Mesmo que fique clara uma separação entre o narrador e os personagens, Graciliano é, de uma maneira ou de outra, parte da realidade social que ele está retratando, e não há, portanto, uma relação de distância propriamente dita.

Em *Vidas Secas*, o que se observa é que não há uma tentativa de dar voz aos camponeses. Graciliano não tem a coragem de entrar na pele de Fabiano, porque ele não sabe as palavras que estão na boca dele, e não quer colocá-las na boca dele. Ele não vai, por uma enorme simpatia que tenha pelo operário, pelo camponês, de repente começar a emprestar conteúdos esperançosos a ele, porque inclusive esse indivíduo não tem a mesma noção de esperança que ele. Não vai impor aos retirantes uma determinada forma de pensamento que fosse compatível com a maneira que ele pensava a marcha da História.

As próprias condições de elaboração determinaram a tipicidade estrutural: treze painéis isolados compõem *Vidas secas*, mas solidários no conjunto. Alterada a disposição dos textos, permanece a estrutura circular, o livro começa e termina no movimento contínuo de uma caminhada de retirantes, da chuva à seca, da folga à carência, voltando sempre do último estágio ao primeiro. Ninguém pode prever quando começam nem quando acabam. Não por acaso a trama começa por uma fuga e termina com outra. O nomadismo é uma necessidade para estes personagens. Como nada possuem, nem lugar fixo, sem qualquer tipo de garantia, sentindo-se acuados pelas leis humanas e naturais, a opção que lhes resta é a fuga, sem rumo certo.

O livro se inicia com a caminhada da família, fugindo da seca e buscando um local para viver. O cansaço, a sede e a fome já são tão grandes, que, logo de início, a família encontra-se em sérias dificuldades porque o filho mais novo, já não consegue mais andar. A dificuldade em encontrar uma solução faz com que o pai da criança, Fabiano, pense que o melhor seria que o filho morresse.<sup>13</sup>

A linguagem de Fabiano impotente, lacunosa, e a esfera do seu imaginário dá-se em retalhos de sonho e em desejos de um tempo melhor, tempo do fim das secas. Percebe-se na narração, que se quer objetiva, a modéstia dos meios de vida registrada na modéstia da vida simbólica. O único desejo que sinhá Vitória nutria era o de ter uma cama, e isso era considerado um luxo tanto para ela quanto para o marido.

Seus personagens estão brutos, vivendo abaixo do que se pode chamar de condições mínimas de sobrevivência, denunciando a situação social trágica de regiões atingidas pela escassez de água, pela miséria e fome. Isso não os torna maus, para ele, não se trata da oposição entre o bem e o mal, mas das contradições que estão expostas

---

<sup>13</sup> RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. São Paulo, Martins, 1970, p. 44.

na sociedade, deixando individualmente os seres humanos à margem do processo histórico e reféns de uma situação que lhes é externa. “Paulo Honório e Luís da Silva pensam, logo existem; Fabiano existe, simplesmente”.<sup>14</sup> Outro elemento desta exclusão é que o nome dos filhos destes retirantes, Fabiano e Sinhá Vitória, não aparece. Eles são apenas definidos como o menino mais velho e o menino mais novo. Não há nos personagens consciência de que a vida pode ser diferente. Fabiano estava igual ao seu avô, pai, etc, vivendo à margem como eles, deixando o mesmo legado para os filhos. O máximo a que podem almejar é uma quase felicidade em um momento de prosperidade: “eram quase felizes”.<sup>15</sup>

Os limites do imaginário que se enraíza lenta e pesadamente no solo do sertão são o esperado e o possível. O narrador conhece a história brasileira, e sabe que sair do ciclo da seca é entrar no ciclo maior do capital em alguma cidade do Sul, o que estava acontecendo no período, quando a migração interna começa a tomar vulto. Do Nordeste para São Paulo, principalmente. Para o vaqueiro, ao contrário, a emigração parece natural.

Na visão de Alfredo Bosi, as imagens de Fabiano aparecem como signos da impotência de quem não percebeu a marcha da sua própria história e a fatalidade que a constitui. Mas o narrador as conhece e pode enunciá-las.<sup>16</sup> Há uma diferença clara entre a mente do escritor e a mente do vaqueiro, o narrador conhecendo por dentro as restrições e os entraves da vida rústica nordestina, dando às folgas simbólicas dos retirantes o nome de ilusórias consolações. Até então, Graciliano havia retratado a miséria, mas de um certo ponto de vista mais próximo da classe média. Era possível avaliar, a partir dos grandes centros, que a perspectiva, ou o céu desejado, pelos migrantes, era um inferno na realidade. Que a probabilidade de uma mudança era pequena e não alteraria significativamente estas vidas secas.

Graciliano, com *Vidas Secas*, constrói o seu romance mais engajado, superando a perspectiva moral típica da classe média, elaborando a fundo uma reflexão sobre o homem moderno, sobre o homem do povo, porque viu e vivenciou a sua situação de perto, de um ponto de vista comum.

Esta superação Graciliano não restringiu ao seu quarto livro; mais do que isso, sua nova perspectiva o armou para fazer um duro e crítico balanço sobre a situação da literatura renovada que ajudou a construir na década de 1930. Nesta avaliação, constata uma derrota do modernismo engajado a qual pertencia, pois se, no início da década de 1930, na disputa pela concepção de literatura na sociedade, estavam saindo vitoriosos, na segunda metade da década, alguns de seus companheiros, como José Lins, Raquel de Queiroz e Jorge Amado não incorporam em suas obras a nova perspectiva que a mudança para a capital do país, local mais propício para uma análise crítica da modernização em curso, lhes permitia ter, correndo o risco de passarem a ser parte do estabelecido e dos círculos literários tradicionais.

---

<sup>14</sup> MELLO E SOUZA, Antonio Candido. *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro, Editora 34, 1992, p. 45.

<sup>15</sup> RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. São Paulo, Martins, 1970, p. 82.

<sup>16</sup> BOSI, Alfredo. “Céu, Inferno”. In *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo, Duas Cidades/Editora 34, 2003, p. 22.