

# CORRESPONDÊNCIAS TEMÁTICAS E LINGUÍSTICAS ENTRE *VIDAS SECAS*, DE GRACILIANO RAMOS, E *GAIBÉUS*, DE ALVES REDOL

Michela Graziosi<sup>1</sup>

## RESUMO

No presente artigo serão avaliadas algumas características comuns ao regionalismo brasileiro e ao neorrealismo português através da análise de trechos escolhidos de *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos, e *Gaibéus* (1939), de Alves Redol. Mesmo na originalidade criativa e na especificidade estilística dos dois romances, é possível entrever uma rede de relações temáticas e linguísticas, particularmente no que se refere à representação da exploração do homem marginal num meio social e natural hostil e na sua luta cotidiana pela sobrevivência, relatadas numa linguagem simples e direta que devolve plenamente a rudeza e a precariedade que caracterizam os contextos geográficos e humanos de referência e os relativos efeitos sobre os personagens.

**Palavras-chave:** Regionalismo, Neorrealismo, Graciliano Ramos, Alves Redol.

---

<sup>1</sup> (Sapienza, Università di Roma – Cattedra Vieira)

Partindo de uma breve resenha das especificidades histórico-culturais do regionalismo brasileiro e do neorrealismo português, o presente artigo visa abordar algumas características partilhadas pelos dois movimentos literários, do ponto de vista temático e linguístico. Como afirma Carlos Reis, o romance brasileiro nordestino, mais do que qualquer outro, por razões culturais e até afetivas, constituiu o modelo preferido pelos escritores neorrealistas portugueses (1981, p. 27). A este respeito, serão analisados alguns entre os motivos narrativos e as escolhas estilísticas mais relevantes de duas obras significativas nas respectivas literaturas: *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos, e *Gaibéus* (1939), de Alves Redol.

A comparação é, antes de tudo, uma atividade espontânea da psique humana que se torna, no âmbito literário, uma disciplina cujo objetivo é descobrir e comparar as relações que podem ser instauradas entre diferentes realizações literárias, produzidas em lugares e tempos distintos. De acordo com Cláudio Guillén (1998, pp. 13-26), os estudos comparatistas consistem em uma tarefa de ordem dialética que assume uma perspectiva global, onde não se eliminam as diferenças mas se explora o dualismo – a unidade e a diversidade, o local e universal – que está na base dos sistemas literários diferentes, ultrapassando as fronteiras espaciais e temporais. Dessa forma, a literatura comparada examina as relações que se estabelecem entre esses sistemas, demonstrando como realidades literárias pertencentes a épocas e lugares distintos são manifestações análogas do mesmo fenômeno cultural. Portanto, através da leitura de trechos selecionados das obras acima referidas, o presente artigo pretende estabelecer um diálogo entre os temas principais e as escolhas estilísticas mais relevantes que as caracterizam, para que seja possível interligar a escrita de dois autores distantes no que respeita ao espaço e à cultura. Embora os romances em questão estejam claramente relacionados com os próprios e específicos contextos históricos, sociais e culturais de produção, partilham um conjunto de valores, apresentam temáticas similares e são caracterizados por um estilo peculiar, expresso numa linguagem regionalista e coloquial, chegando a uma dimensão atemporal e universal.

Como se sabe, os anos da segunda fase do modernismo, no Brasil, caracterizam-se pela consolidação e pelo enriquecimento das conquistas expressivas da geração anterior. Adquirindo a função de documento e de denúncia, o romance regionalista da década de 30 consegue descrever de forma plena e objetiva a totalidade da realidade social e humana, o

tempo e o território de referência, utilizando uma linguagem coloquial que incorpora regionalismos e traços da oralidade. Graças à aproximação entre linguagem literária e fala regional, a narração recebe verosimilhança, ressaltando e reconhecendo o valor dos temas tratados, profundamente ancorados ao território e às pessoas que o vivem. Salienta-se, nesse sentido, a vontade de preservar e valorizar as numerosas expressões culturais regionais, de acordo com os princípios apresentados no *Manifesto Regionalista* por Gilberto Freyre (1926), que confere ao romance regionalista nordestino o papel de modelo para o desenvolvimento de outros regionalismos no território nacional. De facto, embora o romance social se desenvolva em várias localidades do país, é na forma nordestina que encontra a sua expressão maior. Numa região desconhecida pela maioria dos brasileiros, cada vez mais empobrecida e atrasada, os escritores regionalistas nordestinos fazem com que a literatura se torne um instrumento privilegiado de protesto. O sertão exerce a dupla função de pano de fundo e pretexto para denunciar os problemas que afligem o Nordeste: o poder dos coronéis, resíduo da velha estrutura feudal da economia agrária brasileira; o fenómeno do banditismo, em aliança com a polícia, surgido como reação à corrupção do poder político; a triste sorte dos retirantes, forçados ao exílio por causa da seca cíclica, procurando condições de vida melhores. Ao relatar a luta contra a natureza hostil e a exploração dos representantes dum poder opressivo, o romance nordestino escolhe como protagonista privilegiado uma multidão de pobres, heróis comuns, que partilham o mesmo sofrimento e a mesma, frágil esperança de um futuro diferente, numa sociedade que seja inclusiva.

Da mesma forma, a valorização da coletividade torna-se uma característica fundamental das obras do neorrealismo português, cujos escritores, à luz das dinâmicas e das problemáticas sociais, representam os homens que vivem em condição marginal e adversa. Diferentemente dos autores realistas, focalizados apenas na crítica aos costumes e valores burgueses, os neorrealistas são movidos por uma preocupação concreta que os leva a uma tomada de posição em relação ao contraste entre os privilégios dos detentores do poder e as necessidades do povo, constantemente oprimido. A ditadura salazarista, como é sabido, foi responsável pelo propagar inexorável do isolamento e da regressão dum Portugal cada vez mais atrasado e pobre, onde o neorrealismo se configurou como um movimento artístico de luta e intervenção social. Na segunda fase do modernismo no País, em oposição à experiência da revista *Presença* (1927), cujos adeptos visam uma literatura de conteúdo

psicológico e alheio às dinâmicas entre as classes sociais, os escritores neorrealistas trazem para primeiro plano as alienações sociais de que é vítima o homem, utilizando as obras como instrumento de denúncia. Não se limitando apenas a reproduzir a realidade, eles procuram conhecê-la, interpretá-la, e modificá-la, através de um processo de consciencialização do povo e valorização dos seus anseios, das necessidades, dos costumes e das modalidades expressivas. Espaços geográficos e económicos específicos tornam-se o cenário privilegiado das histórias que denunciam as condições adversas de vida dos trabalhadores, o conflito social, a alienação. Regiões rurais pouco conhecidas, distantes dos centros urbanos e dos costumes da sociedade moderna, são agora investigadas, e com elas é divulgada a condição de exploração constante dos seus habitantes marginais que lutam contra o fatalismo do meio geográfico e social. Estes protagonistas, seres simples e humildes, exprimem-se através da própria linguagem quotidiana, popular, cheia de regionalismos e fórmulas próprias da oralidade, o que confere à narração, mais uma vez, uma incrível verosimilhança.

Portanto, em contextos histórico-políticos diferentes e, ao mesmo tempo, de certa forma, próximos – na medida em que são caracterizados pela presença de regimes autoritários que reprimem os opositores e empobrecem a cultura dos respetivos países<sup>2</sup> –, onde os problemas sociais se intensificam e as desigualdades parecem insolúveis, o regionalismo e o neorrealismo partilham a concepção da literatura como instrumento de denúncia para refundar as bases de uma realidade social iníqua. Ambos os movimentos literários revelam, assim, o seu carácter inovador, não só em relação à escolha dos temas tratados, cujas raízes se encontram nas contradições da época vivida, mas também na influência exercida pelo modernismo relativamente à liberdade de emprego das fórmulas de expressão, privilegiando o modo de falar dos protagonistas e consolidando o caminho de revalorização da linguagem oral no âmbito da escrita literária. Nos mesmos anos de inquietações globais e tensões sociais locais, Graciliano Ramos e Alves Redol, em contextos geograficamente distantes que, porém, partilham dinâmicas sociais e denotam a

2 Como se sabe, no Brasil, a estocada final da crise da República Velha acontece com a Revolução de 30 e a tomada de posse de Getúlio Vargas. Inicialmente, o líder gaúcho respeita a Constituição (1930-1937), tornando-se em breve o ditador do chamado Estado Novo, até à restauração democrática de 1945. Saído da cena temporariamente, retoma o poder em 1951 até 1954.

mesma precariedade humana, contam as histórias de homens e mulheres humildes, migrantes de outras terras à procura de trabalho e condições de vida dignas. Uma família de retirantes que, sem rumo, atravessa em silêncio o sertão nordestino, tangida pela seca e pelas formas do poder local, por um lado; um grupo de gaibéus, jornaleiros que do norte do País migram até às lezírias do Ribatejo para trabalhar na monda do arroz, explorados pelo patrão e pelos companheiros rabezanos, com os quais disputam a jornada, pelo outro. Terras e circunstâncias diferentes abrigam e definem a mesma história universal e atemporal, a do povo em luta pela sobrevivência.

Ao escrever *Vidas Secas*, Graciliano Ramos pretende representar de forma realista a figura do sertanejo alagoano, conferindo-lhe aqueles atributos expressivos e de caráter que lhe pertencem, deixando de lado as qualidades que outros autores lhe atribuíram, alheias e enganosas. Ele mesmo afirma ter conduzido uma pesquisa psicológica inovadora que muitos outros escritores não fizeram por não terem familiaridade com o sertão que descrevem. Trata-se da primeira obra do autor focalizada inteiramente na representação de um drama humano que, embora aponte para um momento histórico e um espaço geográfico e cultural específicos, acaba por sair do restrito perímetro nordestino, propondo aspirações cósmicas: mesmo que seja oprimido pela natureza (a seca) e pelo poder nas suas formas (o soldado amarelo e o dono da fazenda), Fabiano é o símbolo da humanidade que não se ajoelha, da esperança de chegar um dia a uma terra desconhecida onde possa fazer parte de uma sociedade inclusiva, onde haja um lugar para si e para a sua família.

Como nos lembra o próprio Alves Redol num texto significativo escrito em 1965, para a segunda edição do romance publicada pela Europa América<sup>3</sup>, *Gaibéus* marca o início quer da literatura neorrealista portuguesa quer do seu percurso como escritor. O livro, que de acordo com as suas palavras constitui um “compromisso deliberado da reportagem com o romance, em favor dos homens olvidados e também da literatura aviltada” (1979, p. 74), nasce a partir da uma reflexão sobre a realidade portuguesa da época e o papel da literatura, que o leva a uma pesquisa etnográfica de campo, por meio da qual conhece de perto e documenta o quotidiano dos jornaleiros da Beira Baixa e do Alto Ribatejo que vão

3 O título sugestivo do prefácio de 1965 é “breve memória para os que têm menos de 40 anos ou para quantos já esqueceram o que aconteceu em 1939”. O livro, censurado em 1940, no ano seguinte à primeira edição, foi reeditado ao longo dos anos.

trabalhar nas lezírias pela altura da monda do arroz. O autor, por um lado, focaliza-se nos problemas principais, como a exploração laboral, a fome, as doenças, o abismo social entre proprietário e assalariados, e ao mesmo tempo retrata também a maneira como os jornaleiros fazem planos e sonhos de uma vida mais digna. Mais uma vez, encontramos a mesma gente modesta e marginal, forçada a deixar a sua terra momentaneamente, em busca de um trabalho duro e provisório, a única oportunidade para sobreviver quando voltarem a casa, assim que o inverno chegar. Ambas as obras, portanto, representam um compromisso com uma realidade injusta, configurando-se como espaço de manifestação da condição subumana e da escravidão do trabalho, estádios diferentes da mesma opressão.

Os capítulos de *Vidas Secas* nascem como contos distintos, publicados isoladamente pelo escritor em jornais e revistas, à medida que os produzia. Alguns deles trazem os nomes dos protagonistas nos quais se focalizam (Fabiano, Sinhá Vitória, o menino mais novo, o menino mais velho, Baleia) e podem ser lidos sem seguir uma ordem cronológica. Da mesma forma, Alves Redol denuncia a escravidão dos gaibéus através de pequenos quadros, capítulos desprovidos de encadeamento lógico. Quando neles é dado maior realce a um ou mais personagens (como no caso da Rosa e do ceifeiro rebelde), que se configuram como representantes do grupo, não se trata de uma contradição com o ideal do herói coletivo perseguido, mas um meio de acesso à problemática social nas suas formas, uma maneira de contar pequenas histórias comuns que são rostos da mesma medalha, pares do mesmo destino infeliz, feito de sofrimento e desejos humanos. Os narradores das duas obras são omniscientes, conhecem as dificuldades e o medo dos protagonistas assim como os sonhos e desejos mais íntimos. Em *Vidas Secas*, os diálogos são quase inexistentes, substituídos pelo discurso indireto livre, que permite ao narrador agir em nome do personagem, sem se identificar com ele: mesmo confundindo a sua voz com a dos protagonistas, o narrador nunca abandona as suas ideias, claramente expressadas. O discurso indireto livre permite-lhe, assim, ter acesso ao mundo íntimo dos personagens, seres brancos e primários, que compensam a sua incapacidade expressiva com uma ampla formulação de uma realidade interior que se justapõe à vivida. Em *Gaibéus* abundam os diálogos, tendencialmente breves e rápidos, que revelam, de maneira crua e direta, a intensidade do trabalho, o cansaço, as aspirações, as hierarquias das relações de poder entre os jornaleiros, os capatazes e o patrão. Às vezes, quando os jornaleiros

não conseguem ou não podem exprimir-se, o narrador empresta-lhe a sua voz. Aqui também, então, é construído um eficaz discurso polifónico, que restitui quer o pensamento essencial dos personagens quer as ideias do narrador, que conhece cada nuance mais íntima deles: as várias vozes expressas, de facto, edificam em pleno a ideia e a figura do personagem coletivo em que se unificam as histórias de cada um, pequenas representações de destinos similares.

Nas obras em questão, o espaço ocupado e sonhado pelos protagonistas revela a marginalização e a miséria que os acompanha ao longo da narração. Os retirantes e os gaibéus, forçados a abandonar o seu próprio lar, por causa da hostilidade da natureza e da escassez de trabalho, não possuem nada, não têm direitos, pisam e trabalham uma terra que não é a sua e são marcados por uma percepção de estranheza lacerante, sublinhada por intensas similitudes (1, 2), referências a desejos irrealizáveis (3) e observações incontestáveis (4):

- |   |
|---|
| 1. Entristeceu. Considerar-se plantado em terra alheia! Engano. A sina dele era correr mundo, andar para cima e para baixo, à toa, como judeu errante. (VS, p. 19) <sup>4</sup> |
| 2. Aproximavam-se agora dos lugares habitados, haveriam de achar morada. Não andariam sempre à toa, como ciganos. (VS, p. 120)  |
| 3. De quando em quando, o desânimo vencia-o – o desânimo e as sezões. Se a terra fosse sua, quantas vezes se deixaria ficar na poisada a refazer o corpo. (G, p. 82)            |
| 4. Era um êxodo de desgraça e susto. Que iriam encontrar por ali?... Alguns alugados, desde há muito; outros vencidos, finalmente, pela escassez dos últimos anos. (G, p. 85)   |

Ao início da narração, em *Vidas Secas*, a fazenda abandonada onde a família de retirantes encontra abrigo é caracterizada por atributos que amplificam a condição de precariedade dos fugitivos (“fazenda sem vida” VS, p. 12; “fazenda morta” VS, p. 15; “fazenda alheia” VS, p. 24), atenuada, de vez em quando, pelo surgir de vislumbres de esperança para o futuro, no íntimo dos personagens. A miséria quotidiana que conota o espaço momentaneamente ocupado pelos retirantes é sugerida, por exemplo, pela cama de vara onde dormem, causa de incómodo no pensamento de

4 A partir de agora, as edições utilizadas serão indicadas com as respetivas siglas: VS (Graciliano Ramos, *Vidas Secas*, Editora Record, Rio de Janeiro – São Paulo, 2001) e G (Alves Redol, *Gaibéus*, Publicações Europa-América, Mem Martins, 1979).

Sinha Vitória, que sonha com uma “cama de verdade” como todas as pessoas (VS, pp. 45, 84).

Em *Gaibéus*, após o intenso dia de trabalho no campo, os jornaleiros tentam descansar jogados em um barracão, em condições desumanas e sem divisões de sexo, tratados como um rebanho de animais. Como gado no pasto, os ceifeiros são conduzidos ao arrozal e os capatazes levam uma vara para reprimi-los, em caso de necessidade. Aliás, eles não podem nem beber e alimentar-se quando quiserem, mas têm de ficar à espera de que a hora estabelecida pelos capatazes chegue. Quando tomam água, fazem-no no mesmo tanque que as éguas: são todos considerados bestas, como simples força de trabalho. Às vezes, a localização no espaço, junto com a postura assumida pelos jornaleiros e pelo patrão, marca ulteriormente a separação que os divide, refletindo a estrutura hierárquica onde estão colocados. O patrão, por exemplo, emite ordens em cima do seu cavalo (5), enquanto os jornaleiros, em sinal de respeito, continuam com as cabeças já baixadas pelos automatismos do trabalho pesado, e podem olhá-lo de frente só quando comandados (6):

5. A cavalo, o patrão seguia pelo carril e as foices podiam esquecer-se das espigas. Os ralhos do Francisco Descalço faziam sorrir. Mas a mancha negra queria alastrar por todo o céu e já chegara até eles, tornando-os sombrios. – Vá lá essa coisa!... Estás a ver se a féria te cai do céu, ó quê?... O que está para chover não é dinheiro, ó raparigas... (G, p. 220)

6. – Senhor!... [...] O patrão sentiu-se atingido no seu orgulho. – Pois, seu Francisco, é preciso ensinar a gente do seu rancho a olhar-me de frente, quando eu lhe falo. Não há outro em toda a Lezíria mais amigo do pessoal. Agora faltas de respeito... é coisa que me não gruda. (G, p. 214)

Em ambas as obras, os motivos da miséria e da marginalização introduzem outras temáticas que andam de mãos dadas: a dificuldade comunicativa, a animalização e a reificação dos personagens, todas partes constitutivas do mesmo processo exploratório. A falta de desenvolvimento de capacidades de linguagem dos protagonistas de *Vidas Secacas* justifica o modo de falar simples e rústico deles, frequentemente suportado por gestos e sons guturais que aproximam e confundem seres humanos e animais. Fabiano tenta exprimir-se justapondo as palavras à toa para tentar reproduzir o modo de falar de seu Tomás da bolandeira, homem sábio e respeitado (VS, pp. 22, 26-27). Todavia, essas palavras sedutoras, cuja complexidade as torna dignas de uma admiração de origem misteriosa, na maioria das vezes, para o vaqueiro e os seus pares,

são incompreensíveis e perigosas, porque representam o instrumento que determina a condenação à exploração e à marginalização. Em particular, no capítulo “Contas”, é descrita de maneira explícita a submissão de Fabiano ao patrão: o nosso protagonista é sempre extorquido, forçado a trabalhar para pagar dívidas intermináveis (VS, p. 92) e quando tenta opor-se, o patrão mostra a sua força, concluindo que o vaqueiro poderia encontrar trabalho numa outra fazenda. A reação de Fabiano é inevitável: ele aceita as condições, mesmo que sejam más, porque são as únicas, são fundamentais para a sobrevivência (7):

7. 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. Atrevimento não tinha, conhecia o seu lugar. Um cabra. Lá lá puxar questão com gente rica? Bruto, sim senhor, mas sabia respeitar os homens. (VS, p. 93)

Em *Vidas Secas*, a dificuldade comunicativa dos personagens é sugerida também pelo processo de animalização a que estão submetidos. Ao longo da narração, Fabiano e os filhos são comparados a vários animais e seres inanimados: nesse sentido, é significativo o emprego frequente dos termos genéricos “bicho” e “coisa”. O primeiro estabelece um lábil limite entre animais e insetos ínfimos, por um lado, e pessoas grosseiras, de pouco valor, pelo outro (VS, pp. 18, 19, 40, 106, 121). Por fim, a comparação instaurada entre Fabiano e uma genérica “coisa” constitui a culminação dramática da perda de identidade: o animal, mesmo sendo desprovido de raciocínio, é um ser vivo, enquanto a referência a objetos inanimados sugere a ausência total de pensamento (VS, pp. 14, 23, 89). Nos dois romances, o confronto entre os protagonistas, os animais e os objetos, corresponde a uma forma de desumanização que o sistema explorador - político e económico - produz e alimenta. A escassez de trabalho, em ambos os contextos, determina a exploração laboral: quem precisa é forçado a aceitar o preço estabelecido, mesmo que seja baixo. Portanto, a repressão de Fabiano e dos gaibéus, em ambientes diferentes, é basicamente a mesma. E a necessidade de sobreviver, em ambos os casos, faz com que os protagonistas aceitem qualquer forma de emprego, em quaisquer condições.

Em *Gaibéus*, as descrições meticulosas das árduas fases do trabalho parecem restituir ao leitor o cansaço que os homens e as mulheres experimentam. As fadigas prolongam-se nas frases densas e transbordantes, numa dimensão de ausência de fala angustiante, que amplifica as

condições desumanas descritas (8): as tarefas automatizadas não param assim como o fluxo íntimo dos pensamentos. Todavia, as regras de trabalho extenuante são aceites numa condição de passividade total, e a tosse dos jornaleiros, que quebra o silêncio fracamente, constitui uma triste e evidente marca física duma exploração sem fim e das consequências tangíveis, terríveis, inevitáveis (9, 10):

8. Nas camisas dos homens desenham-se as omoplatas, agitadas como êmbolos cansados pelo mover das foices e pelo amontoar das espigas. De soslaio, os olhos vão clamando, em silêncio, aos capatazes. Mas os capatazes espreitaram as horas nos relógios e entenderam que ainda não chegou a hora de lhes dar de beber. [Os ceifeiros] têm ganas de se deixar cair, enrodilhados na resteva húmida dos canteiros, buscando com a boca sedenta o refofo da água que ressuma à pressão dos seus pés. É que lhes anda nas carnes, minadas pela tísica, uma indolência que os aquebranta. (G, pp. 105-106)

9. 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. (G, p. 110)

10. Peitos a estalar como gleba estorricada de securas – peitos abertos de dores fundas. Só as tosses ali falam. As tosses e os capatazes – e o patrão. (G, p. 207)

Os jornaleiros, como já vimos, não têm direito de fazer pedidos para satisfazer as suas necessidades básicas: só têm de obedecer e podem falar apenas no caso de os capatazes lhes darem a possibilidade. A fala, portanto, é uma concessão que vem do alto, fazendo quase com que os jornaleiros se desacostumem da própria faculdade expressiva. Desta forma, as palavras, às vezes, são simplesmente sussurradas, porque temidas (13), e em diversas ocasiões o olhar é mais eficaz do que a voz de quem é impedido de falar ou não consegue (11, 12). Assim, a troca de olhares entre os gaibéus torna-se a melhor forma, espontânea e não controlável, para veicular pensamentos e sentimentos, chegando a dominar trechos que resultam ainda mais intensos, dramáticos, poéticos.

11. Os ceifeiros não falam. Ouve-se o zúido das abelhas e o ramalhar das espigas com a aragem. As fogueiras estão morrinhentas e empestam o ar do cheiro acre da resina queimada. (G, p. 126)

12. Os homens enfiam os barretes ou os chapéus que deixaram pendurados nos cabides dos alforjes; as mulheres ajeitam os lenços e os cabelos desataviados, sem ganas de voltar para a ceifa. Olham-se estranhos, sem palavras, movendo-se em gestos lentos. (G, p. 92)

13. Estavam ali, lado a lado, confessando anseios e desditas, sem erguer a voz. As palavras pareciam rezadas, não fosse alguém trai-las. A noite escutava-os, mas sabia calar os segredos do ceifeiro e do silêncio. Nem as luzes da outra margem, nem as estrelas, conheciam a conversa que ciciavam ao ouvido um do outro. (G, p. 244)

A animalização dos jornaleiros, a que já nos referimos, constitui uma etapa do complexo processo da sua perda de identidade no sistema da exploração laboral, que passa também pelo anonimato e pela reificação, o seu auge final. Mesmo os poucos personagens nomeados acabam por perder a sua débil identidade, como no caso da Rosa que, após dormir com o patrão, se sente privada do seu nome original, transformada numa prostituta da rua Pedro Dias. A maioria deles são apenas “malta”, “rancho”, gaibéus desprovidos de nome e descrições físicas, porque unificados no mesmo destino de miséria. O que importa é simplesmente a resistência deles, a capacidade de trabalhar e produzir o mais possível, como engrenagens de uma linha de montagem. De facto, assim como acontece no âmbito de todo o sistema de produção capitalista, em *Gaibéus* os jornaleiros são apenas instrumento de trabalho, mais semelhantes às máquinas de que aos homens (14, 15, 16). Ao mesmo tempo, a comparação com as máquinas, se por um lado constitui o pináculo da reificação deles, pelo outro, às vezes, permite também reconhecer os resíduos de humanidade que ainda permanecem neles (17):

14. As cachopas e as velhas já arfam pelo ímpeto do trabalho, mas não podem dar tréguas; os capatazes continuam alerta. Arrastam-se sem alma nos braços, cabeça em rodopio, dentes fincados. Estão como ébrias, escorridas de forças. Caminham porém ao lado dos outros, como máquinas a que deram movimento e não conseguem deter-se. (G, p. 101)

15. Quase exaustos, os peitos arfavam num ritmo de máquinas velhas saturadas de movimento. (G, p. 189)

16. O Agostinho Serra era o dono do arrozal e dos ceifeiros. Eles não passavam de alugados – serão homens? ... As máquinas não pensam – e eles poderão pensar? Todos se sentem ligados a um gerador comum que lhes imprime movimento acelerado... (G, p. 205)

17. As tosses, de quando em quando, dizem que ali vai gente – isso a distingue das máquinas, que não têm pulmões. (G, p. 110)

Como já salientado antes, os dois textos caracterizam-se por um estilo peculiar, que se constrói a partir do emprego duma linguagem comum, coloquial, verosímil. Na escrita de *Vidas Secas*, cada elemento é cuidadosamente pensado: a construção da frase, breve, linear e essencial, é feita para reproduzir quer a dureza e os efeitos da seca sobre a paisagem e os indivíduos, quer a pobreza de meios à disposição, que se reflete numa debilitante incapacidade dos personagens de exprimir-se, reduzida a um conjunto confuso de onomatopeias, sons guturais, monossílabos e gestos. Graciliano Ramos serve-se de regionalismos e termos culturalmente marcados (aió, p. 39; camarinha, p. 18; alforje, p. 28; caritó, p. 41; dunga, p. 100), provérbios e expressões idiomáticas populares (tabela 1), inscrevendo-se de maneira original no âmbito do processo inaugurado pelos modernistas, focalizado na reavaliação da língua oral e popular no âmbito da escrita literária:

18. Aquele homem era assim mesmo, *tinha o coração perto da goela*.<sup>5</sup> (VS, p. 64)

19. Se pudesse economizar durante alguns meses, levantaria a cabeça. Forjara planos. Tolice, *quem é do chão não se trepa*. [...] – Conversa. Dinheiro anda num cavalo e ninguém pode viver sem comer. *Quem é do chão não se trepa*. (VS, p. 92)

20. - *Tenho comido toicinho com mais cabelo*, declarou Fabiano desafiando o céu, os espinhos e os urubus. (VS, p. 125)

21. *Tinha o coração grosso*, queria responsabilizar alguém pela sua desgraça. (VS, p. 10)

22. Os caixeiros, os comerciantes e o proprietário *tiravam-lhe o couro*, e os que não tinham negócio com ele riam vendo-o passar nas ruas, tropeçando. (VS, p. 76)

Por seu lado, Alves Redol constrói minuciosamente as cenas duma narrativa de cunho pictórico, abundando nos detalhes que descrevem as ações e sensações dos personagens, focalizando-se também na relação deles com a paisagem. De facto, a natureza, pano de fundo da fadiga quotidiana dos jornaleiros, às vezes parece ter empatia com o sofrimento deles, mitigando-o momentaneamente:

5 O grifo é nosso.

23. Tímido, ainda, o Sol escancara luz no arrozal para acariciar os ranchos, emprestando-lhes alento. As mãos entropçadas pela geada ganham novos vigores e as lâminas das foices parecem mais leves e afinadas. O maralhar das panículas que tombam alegre de ritmo, talvez porque o calor brando no nascente afague a fronte da malta, como mão invisível quel he dê carinhos. (G, p. 100)

Nos diálogos entre os personagens é particularmente evidente o emprego da linguagem oral popular dos jornaleiros, conhecidos de perto pelo autor. Deste modo, ele valoriza-a, fornecendo verosimilhança à narrativa, onde abundam regionalismos e termos culturalmente marcados próprios do mundo rural (cachopa, p. 33; alforge, p. 33; xaboco, p. 43; camalhão, p. 59; regadeira, p. 107), assim como fórmulas orais e canções populares (tabela 2), que transmitem a espontaneidade e o dinamismo do intercâmbio entre os personagens, de acordo com as próprias modalidades expressivas. A música (27, 28), outra marca da cultura popular à qual pertence, acompanha a narração desde o início, quando veicula a satisfação relacionada com o trabalho encontrado pelas mulheres recém-chegadas. Em seguida, em vários momentos da narração, ela pontua os mais diversos sentimentos vividos pelos personagens. Todavia, com o passar do tempo e o trabalho que se torna cada vez mais árduo, os jornaleiros, fatigados e desanimados, perdem aos poucos a força e a vontade de cantar, a única forma de evasão da miséria do presente:

24. - S'ó patrão não andasse de fogo no rabo por mor do rancho, seis dias de molho davam-lhe uns séquitos bem bons. Assim... ainda adrega uma seara como por aqui não há outra. (G, p. 82)

25. Eh, gente!... Vá d'arribar, qu'ó dia não tarda. (G, p. 91)

26. - Deixa lá, mulher, não t'amofines. Ora tu!... Deixa, que ele tá doudo... (G, p. 103)

27. *O rapaz do chapéu preto/ Precisa a cara partida.../ Por baixo do chapéu preto/ pisca o olho à rapariga.* (G, p. 97)

28. *Vai-te sol, vai-te sol/ Lá para trás do barracão.../ És alegria prà gente./ E tristeza prò patrão./ Ai larilolela...* (G, p. 110)

Se olharmos para os trechos já analisados anteriormente, podemos ver que a música constitui uma constante também nas descrições da paisagem circundante e dos hábitos dos trabalhadores. As onomatopeias, de facto, permitem a criação de imagens vívidas aos olhos do leitor que, graças às sensações auditivas, se torna plenamente partícipe dos eventos mais simples da natureza ("o zúido das abelhas", "o ramalhar das espigas com a aragem", G, p. 126), das fases mais árduas do trabalho ("[Os cefeiros] têm ganas de se deixar cair, [...] buscando com a boca sedenta

o refofo da água, que ressuma à pressão dos seus pés”, G, p. 106) e dos momentos de vida mais íntimos dos jornalheiros (“[...] a conversa que ciciavam ao ouvido um do outro”, G, p. 244).

Através da comparação de alguns dos temas principais e das escolhas estilísticas mais relevantes em *Vidas Secas* e *Gaibéus*, o objetivo do presente artigo era o de demonstrar que cada romance, embora seja caracterizado pela visão pessoal do mundo do próprio autor e a forma que ele considera mais adequada para exprimi-la, revela um conjunto de relações temáticas e linguísticas, convergentes na representação crua e direta do homem que vive à margem da sociedade, constantemente explorado pelas relações de poder, que se esforça e luta quotidianamente para sobreviver num meio social e natural violento e adverso. De facto, ambos os escritores, de nacionalidades e culturas distintas, abordam questões que, embora estejam relacionadas com específicos contextos históricos e sociais, acabam por chegar a uma dimensão atemporal e universal. Para fazer isso, eles empregam uma linguagem repleta de termos populares e expressões coloquiais que aproxima a escrita literária da oralidade, mostrando, de forma incrivelmente verosímil, a rudeza e a precariedade da substância geográfica e humana, que é a mesma, como diria Antonio Candido, “em todas as classes e todos os climas” (2006, p. 104).

## REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

GUILLÉN, Claudio. **Múltiples Moradas**. Barcelona: Tusquets Editores, 1998.

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. Rio de Janeiro – São Paulo: Record, 2001.

REDOL, Alves. **Gaibéus**. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1979.

\_\_\_\_\_. Breve memória para os que têm menos de 40 anos ou para quantos já esqueceram o que aconteceu em 1939. In: **Gaibéus**. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1979.

REIS, Carlos. **Textos teóricos do Neo-Realismo Português**. Lisboa: Seara Nova, 1981.