
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

A RESISTÊNCIA DA POESIA EM *VIDAS SECAS* DE GRACILIANO RAMOS

Maria de Lourdes Dionizio Santos (UNESP)

RESUMO: Propomo-nos fazer um estudo da poesia em *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, por ser uma obra cujo discurso faz ressaltar a poesia no ritmo e nas imagens que ela (re)cria. Em um meio hostil, onde o poético busca a sua sobrevivência percebemos as almas aprisionadas como objetos pelos mecanismos produtivos. Na dor de ser apenas um objeto (in)útil, o ser humano – desumanizado – fica mudo para economizar o fôlego e assim tentar resistir contra a sua (sub)condição para extrair “de si a substância vital”. Assim, o silêncio se faz poesia. Na reconstrução dessa forma romanesca, a realidade é recriada através da poesia, conferindo-lhe atualidade.

PALAVRAS-CHAVE: Vidas secas, Graciliano Ramos, Poesia e Resistência

Poesia Resistência

*“O princípio realista da poesia
redobra o constrangimento dos homens,
sua sujeição à maquinaria e sua lei latente:
a forma de mercadoria”.*

(Adorno)

1. Da reificação à resistência da poesia: a tentativa de florescimento em solo infecundo

Analisar uma obra de arte é sempre uma tarefa árdua, mas ao mesmo tempo prazerosa, pois faz parte do crescimento humano refletir sobre as questões abordadas pelos grandes autores. É por causa disso que nos debruçamos sobre *Vidas Secas*, para tentarmos extrair-lhe algo que demonstre a sua grandeza, não obstante as imagens dolorosas que brotam de cada página. Quando nos propomos a fazer um estudo dessa obra surgem, de imediato, várias questões para as quais procuramos respostas, e a cada uma destas, novas indagações emergem. Assim é a poesia.

“O princípio realista da poesia”, que “redobra o constrangimento dos homens”, de acordo com a epígrafe de Adorno, encontra na arte uma forma de resistência, que luta pela autonomia do homem, tendo no artista o representante do sujeito social. Entretanto, esse pensador entende ser impossível a reação à reificação. Ele acrescenta, nesse sentido, que a coisificação “de todas as relações entre os indivíduos, que transforma suas características humanas em lubrificante para o andamento macio da maquinaria, a alienação e a auto-alienação universais, reclamam ser chamadas pelo nome, e para isso o romance está qualificado como poucas formas artísticas” (Adorno 1980: 270).

Com base no raciocínio do filósofo acima mencionado, tomamos como exemplo de romance, o *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, por ser uma obra que recolhe para dentro de si a cultura de uma sociedade, cuja realidade peculiar adquire parâmetro universal e revela a sua atualidade, a partir do instante em que produz uma nova forma de fazer arte, dialogando com outros meios expressivos.

Na reconstrução dessa forma romanesca vemos a poesia nos saltar aos olhos, ao observarmos através do discurso de *Vidas Secas*, o ritmo e as imagens que essa obra (re)cria. A esse respeito, Octavio Paz afirma em *Signos em rotação*, que a imagem

não explica: convida-nos a recriá-la e, literalmente, a revivê-la. O dizer do poeta se encarna na comunhão poética. A imagem transmuta o homem e converte-o por sua vez em imagem, isto é, em espaço onde os contrários se fundem. E o próprio homem, desgarrado desde o nascer, reconcilia-se consigo quando se faz imagem, quando se “faz outro”. A poesia é metamorfose, mudança, operação, alquímica, e por isso limítrofe da magia, da religião e de outras tentativas para transformar o homem e fazer “deste” ou “daquele” esse “outro” que é ele mesmo.[...] A poesia coloca o homem fora de si e, simultaneamente, o faz regressar ao seu ser original: volta-o para si. O homem é sua imagem: ele mesmo e aquele outro. Através da frase que é ritmo, que é imagem, o homem — êsse ser perpétuo chegar a ser — é. A poesia é entrar no ser. (1972: 50)

Trazendo esse raciocínio de Octavio Paz para o estudo da poesia em *Vidas Secas*, percebemos que esta obra recria a realidade porque sua poesia adentra o ser — que é —, o homem.

Dissolvidos no sistema capitalista, os personagens de *Vidas Secas* perdem a característica de indivíduos e seguem um padrão genérico, universal.

O fato de o narrador omitir o nome das crianças encontra-se em consonância com a tendência geral de desprezo pelos seres mais frágeis. Trata-se de uma violação à cidadania, pois nega ao indivíduo um direito dos mais básicos: o direito à identidade - considerando-se que o direito à existência é mais básico ainda. As siglas MMV e MMN, que correspondem ao menino mais velho e ao menino mais novo, respectivamente, representam uma economia que nos transmite uma grande carga de agressividade ao ser humano. E dizer, tal como faz Afonso Sant'Anna, que isso faz parte do estilo econômico do autor, uma vez que seria "redundante" atribuir nomes aos meninos, já que eles são a repetição dos pais, que por sua vez, o são de seus antepassados, seria, no mínimo, compartilhar dessa indiferença com que se costuma tratar o menor ou o indefeso.

Seria mais sensato pensarmos que o autor quis, com isso, fazer uma crítica ao tratamento que o indivíduo recebe nesse sistema econômico em que vivemos, onde o sujeito não é respeitado, ou melhor, nem é sujeito, e, sim, objeto (in)útil.

Na *Ideologia alemã*, Marx e Engels afirmam que:

Pode-se distinguir os homens dos animais pela consciência, pela religião ou por tudo que se queira. Mas eles próprios começam a se diferenciar dos animais tão logo começam a *produzir* seus meios de vida, passo que é condicionado pela sua organização corporal. Produzindo seus meios de vida, os homens produzem, indiretamente, sua própria vida material. [...] Tal como os indivíduos manifestam sua vida, assim são eles. O que eles são coincide, portanto, com *o que* produzem, como com o modo *como* produzem. O que os indivíduos são, portanto, depende das condições materiais de sua produção. (1991: 27-28 – grifos do autor)

Entendemos que essa afirmação de Marx e Engels a respeito das relações e formas de produção no sistema capitalista pode explicar o modo como os dois meninos nos são apresentados. De forma implícita, essa maneira de apresentação dos garotos – reduzidos a meros MMV e MMN – realiza a denúncia da reificação do indivíduo. Anônimos, os meninos ganham um logotipo e reforçam as marcas de perda da humanização e ganham valores de mercadoria.

A divisão de trabalho estabelecida em cada sociedade é responsável pela distribuição dos papéis a cada um de seus membros. A estrutura social, extensão da família, dá ao seu chefe uma condição superior aos demais.

Diz Alfredo Bosi, em sua obra *O ser e o tempo da poesia*, que: “No mundo moderno a cisão começa a pesar mais duramente a partir do século XIX, quando o estilo capitalista e burguês de viver, pensar e dizer se expande a ponto de dominar a terra inteira” (1993: 142). E ele acrescenta, a propósito da questão do anonimato dos seres na poesia, como o presenciamos na situação dos meninos de *Vidas Secas*, que:

Furtou-se à vontade mitopoética aquele poder originário de nomear, de *com*-preender a natureza e os homens, poder de suplência e união. As almas e os objetos foram assumidos e guiados, no agir do cotidiano, pelos mecanismos do interesse, da produtividade; e o seu valor foi-se medindo quase automaticamente pela posição que ocupam na hierarquia de classe ou de *status*. (Bosi 1993: 142)

Ao tratar da poesia resistência, Alfredo Bosi conclui que esta

creceu junto com a ‘má positividade’ do sistema. [...] A poesia há muito que não consegue integrar-se, feliz, nos discursos correntes da sociedade. Daí vêm as saídas difíceis [...] Essas formas estranhas pelas quais o poético sobrevive em um meio hostil ou surdo, não constituem o ser da poesia, mas apenas o seu modo historicamente possível de existir no interior do processo capitalista. [...] a poesia moderna foi compelida à estranheza e ao silêncio. Pior, foi condenada a tirar só de si a substância vital. (1993: 143)

É nesse meio hostil, onde o poético busca sobreviver, que percebemos as almas e os objetos aprisionados pelos mecanismos que estão a serviço da produtividade, conforme o vemos em *Vidas Secas*, lugar onde o silêncio se faz poesia. Na dor de ser apenas um objeto (in)útil, o ser humano – desumanizado – fica mudo para economizar o fôlego e assim tentar resistir contra a sua (sub)condição para extrair “de si a substância vital”.

2. Da busca do imaginário ao encontro do eterno circular: o espaço personificado de *Vidas Secas*

É bastante usual na crítica literária classificar-se *Vidas Secas* como narrativa social. A razão dessa classificação nos parece compreensível dada a relevância do caráter de denúncia de que se reveste a obra quanto à problemática social, cuja intensidade ressalta aos olhos. Por outro lado, se considerarmos a possibilidade de uma leitura poética, verificamos que, sem

deixar de lado essa perspectiva do social, é inegável a existência de uma forte poeticidade que se imprime à maneira com que é narrada a história dos personagens desse romance.

Nesse sentido, surge a necessidade de trazermos para essa discussão a questão da mistura dos gêneros literários, cujas fronteiras não nos permitem definir, de forma acabada, o que seja isto ou aquilo, ou seja, uma nítida separação entre o poético e o social. Isso nos permite compreender a narrativa em *Vidas Secas* através de uma visão menos presa a essas limitações. Através dessa visão, abordaremos esse romance como uma narrativa ao mesmo tempo poética e social.

Mas como poderíamos argumentar a favor desse entendimento, tendo em vista a complexidade e as dificuldades que envolvem a classificação dos gêneros literários? Ora, o assunto não é nada simples e, adicionalmente, ainda sabemos que a discussão em torno da narrativa poética é relativamente recente. Não obstante tudo isso, apresentaremos algumas reflexões sobre ela.

Para fundamentar a problemática da distinção entre os gêneros literários iremos recorrer a um crítico como Jean-Yves Tadié, que afirma: “entre les genres et les techniques littéraires, les différences ne tiennent pas à des oppositions brutales, comme celle, à quoi on la longtemps cru, entre prose et poésie. [...] Tout roman est, si peu que ce soit, poème; tout poème est, à quelque degré, récit” (1997: 6-7).

Com essas palavras, Tadié introduz sua obra *Le récit poétique*, na qual ele nos mostra que a distinção entre os gêneros é hoje uma etapa superada nas discussões das formas e técnicas literárias.

Constatada a prosa poética como um fato, perguntamos o que seria do romance sem a poesia? E, de outro modo, o que seria da poesia sem a narrativa? Tomemos como referência *Vidas Secas*, cujas leituras, em geral, têm sido direcionadas para a abordagem social. Poderíamos excluir a hipótese de um estudo poético desta obra? Ou caberia, também aqui, a possibilidade de um olhar sobre sua poeticidade? São indagações desse tipo que nos inquietam e nos convidam a caminhar pelas trilhas pouco percorridas, polêmicas e cheias de armadilhas, da narrativa poética em relação a outros gêneros.

Desse modo, perguntamos: o que viria a ser a narrativa poética? E de que forma a poeticidade nos é apresentada em *Vidas Secas*? Começando pelo título, perguntamos: o que teria levado o autor à escolha dos termos “vidas secas”, para nomear a sua obra? Como podemos ver nesse título, trata-se de uma construção poética desde a sua gênese. E isso nos parece ser uma intenção do poeta: criar uma obra cuja linguagem trouxesse embutida a poesia.

Para Tadié, a narrativa poética é a forma da narrativa que capta do poema os seus meios e os seus efeitos, considerando, simultaneamente, as técnicas pertinentes ao romance e ao poema:

est la forme de récit qui emprunte au poème ses moyens d'action et ses effects, si bien que son analyse doit tenir compte à la fois des techniques de description du roman et de celles du poème: le récit poétique est un phénomène de transition entre le roman e le poème. [...] le récit poétique conserve la fiction d'un roman: des personnages auxquels il arrive une histoire en un ou plusieurs lieux. Mais, en même temps, des procédés de narration renvoient au poème: il y a là un conflit constant entre la fonction référentielle, avec ses tâches d'évocation et de représentation, et la fonction poétique, attire l'attention sur la forme même du message. (1997: 7-8)

Refletindo sobre a definição de narrativa poética, na visão de Tadié, percebemos a poeticidade em *Vidas Secas* através da presença de elementos poéticos em sua estrutura narrativa. Estabelecida a questão das fronteiras entre os gêneros literários, encontramos uma flexibilidade que facilita o reconhecimento desses elementos poéticos na narrativa e de sua relação com a poesia ao analisarmos um texto literário.

Essa reflexão inclui *Vidas Secas* entre as narrativas poéticas, visto que, sendo sua problemática a de um romance social, constitui-se de marcas literárias específicas, mas seus artifícios propiciam igualmente uma leitura poética.

Anatol Rosenfeld, no ensaio “Graciliano Ramos Como Poeta da Seca”, ao mencionar o estilo poético do autor de *Vidas Secas*, diz que:

Um gosto como que de cinzas emana deste livro áspero. O narrador permanece tão próximo de suas figuras balbuciantes, quase mudas, que lhe acontece um milagre, o de transformar a insonoridade de sua miséria em fala. A parcimônia da palavra parece ter espremido todo sentimento humano, como se apenas o esqueleto queimado dessa existência devesse restar. No entanto, na poesia dessa linguagem obrigada ao absolutamente essencial, está aprisionada, como em uma chaleira, a pressão de uma poderosa indignação. E do mesmo modo que é preciso cavar fundo na caatinga para topar com um pouco de água, assim também a bondade humana deste livro parece haver-se recolhido a camadas soterradas, subterrâneas. (1994: 143-44)

Exemplificando com alguns termos do romance, vemos, de imediato, a poesia na sua estrutura através das repetições e figuras de linguagem que

aparecem no decorrer da narrativa. Vejamos algumas das expressões poéticas presentes, entre tantas outras, no curso da narrativa de *Vidas Secas*, que justificam sua inserção na narrativa poética.

As comparações que o narrador faz com Fabiano – ao tratá-lo de “vaqueiro”, “bicho” e “cabra” – são recursos característicos da poesia. Da mesma maneira também o são as onomatopéias “chape-chape” (indicando o som das alpercatas de Fabiano na lama seca e rachada), “Ecô! Ecô!” (o chamado de Fabiano pela cachorra), “o tique-taque das pingueiras” (que remetem à marcação do tempo, tal qual o relógio); e as repetições “Hum! Hum!” e “An! [...] An! [...] An!”, que encontramos na fala de sinha Vitória. Além outras expressões como: “... o trovão roncara perto, na escuridão da meia-noite rolaram nuvens cor de sangue”. Fabiano e seus familiares iriam “viver uns dias no morro, como preás”; (Ramos 1994: 17, 18, 19, 20, 65, 70). Exemplos como esses atestam a poeticidade dessa obra de Graciliano Ramos.

Em “Ritmo e Sintaxe”, O. Brik nos diz que o ritmo “é uma consequência do ritmo natural: o ritmo das palpitações do coração, o ritmo do movimento das pernas durante a caminhada” (1973: 132).

Essa concepção de ritmo de Brik nos remete à caminhada dos retirantes de *Vidas Secas*, no momento em que suas sandálias fazem um ruído captado pelo poeta, que vai expressar o som com o uso dos termos “chape-chape” (Ramos 1994: 17).

No discurso poético, essa onomatopéia transmite uma imagem que recria a realidade e nos coloca num cenário que nos faz observar de perto a história dos personagens. O compasso destes coincide com o ritmo das pulsações dos seus corações — apresentação particular e natural dos processos nobres — os movimentos.

A narrativa de *Vidas Secas* transpõe uma realidade cotidiana através da poesia, transmitindo ao leitor um conteúdo imagético-emocional, mergulhando-o no itinerário dos retirantes nordestinos representados pelo grupo do romance e fazendo-o compartilhar o sofrimento deles.

O itinerário, na narrativa poética, constitui uma oposição positiva e outra negativa, a serem enfrentadas pelos personagens, os quais se identificam com a paisagem.

Na semântica do espaço, a narrativa poética circunscreve a história da humanidade na natureza e na sociedade. Neste sentido, Tadié afirma que:

Tout récit poétique, pour durer au sein de la Nature, doit se faire itinéraire [...]. Mais quelle Nature? Elle glisse et bascule dans un mouvement vertical, de superposition, et horizontal, de fuite: l'espace du récit poétique est toujours ailleurs, ou au-delà, parce qu'il est celui d'un Voyage orienté et symbolique. Le recours aux

images accroit ce mouvement, puisque, grâce à lui, chaque phrase glisse de niveau: métaphore et métonymie font fuir ou juxtaposent les significations. L'espace du monde tel que le représente le livre s'accorde avec l'espace du langage qu'incarnent les figures [...]. Devenu personnage, l'espace a un langage, une action, une fonction, et peut-être la principale; son écorce arbitre la révélation [...] le récit poétique [...] se met au service d'une quête, celle d'instant privilégiés, qui va de l'attente [...] à la rencontre. (1997: 9-10)

A propósito da busca, a serviço da qual se põe a narrativa poética (segundo o que diz Tadié), partimos para a reflexão sobre a questão da busca em *Vidas Secas*. No primeiro capítulo, intitulado “Mudança” temos o ponto de partida para uma busca de melhoria de vida da família, embora a paisagem percorrida não mostre sinal disso. Eis o cenário por onde os retirantes passavam: “a catinga estendia-se, de um vermelho indeciso e salpicado de manchas brancas que eram ossadas. O vôo negro dos urubus fazia círculos ao redor de bichos moribundos” (Ramos 1994: 9-10).

A descrição dessa paisagem não nos parece inicialmente motivadora de uma busca. Entretanto, os caminhantes seguem esperançosos. A esperança é a mola propulsora da procura, que aponta para uma possibilidade de vitória. A natureza seca, áspera, moribunda, representa o aspecto negativo, que faz oposição à busca no itinerário da narrativa poética, e, simultaneamente, funciona como motivação para o grupo ir ao encontro de condições humanas dignas (aspecto positivo).

3. Em cada seixo, uma dor; em cada sonho, um pouco de poesia

O desejo e o sonho de condição humana transformam-se em obstinação na narrativa poética. E a obsessão por uma vida diferente faz a família vencer obstáculos. Durante a caminhada, Fabiano quis matar o filho que, exausto, atrapalhava a marcha: “desejou matá-lo: tinha o coração grosso, queria responsabilizar alguém pela sua desgraça. A seca aparecia-lhe como um fato necessário – e a obstinação da criança irritava-o. Certamente esse obstáculo miúdo não era culpado, mas dificultava a marcha, e o vaqueiro precisava chegar, não sabia onde” (Ramos 1994: 10).

Percebemos, nessa citação de *Vidas Secas*, que a seca maléfica constitui uma oposição à busca, uma vez que se torna um obstáculo entre o ponto de partida e o de chegada. Essa oposição estabelece uma relação inextricável – tempo/ espaço – em que os bons tempos estão associados aos bons lugares, enquanto os maus tempos remetem a lugares ruins. Logo, a seca é um tempo e um espaço de infelicidade. O espaço/ seca é o espaço personificado que

toma conta da narrativa poética. Esse espaço ganha a dimensão de personagem principal – e neste sentido ele é privilegiado. A natureza, espaço/ seca, se transforma num círculo poético que se fecha e isola o grupo de retirantes. O isolamento destes reflete o dilaceramento da alma humana, envolta no círculo do espaço/ tempo da natureza seca.

Em *Vidas Secas*, a paisagem desoladora e os obstáculos do tipo: fome, sede, cansaço, caminhos espinhosos, seixos, as horas a fio pisando a margem do rio onde tudo remetia à destruição, ao desespero e à morte, a lama seca que escaldava os pés, angustiavam o espírito de Fabiano, que, em sua ambição humana de chegar a algum lugar, teve a idéia de abandonar o filho:

pelo espírito atribulado do sertanejo passou a idéia de abandonar o filho naquele descampado. Pensou nos urubus, nas ossadas, coçou a barba ruiva e suja, irresoluto, examinou os arredores. Sinha Vitória estirou o beijo indicando vagamente uma direção e afirmou com sons guturais que estavam perto [...] designou os juazeiros invisíveis. (Ramos 1994.: 10)

A contradição, característica típica do ser humano, está presente na angústia de Fabiano que, tendo “a idéia de abandonar o filho”, “Pensou nos urubus, nas ossadas” e ficou “irresoluto”. A dúvida de Fabiano é solucionada pela decisão de sinha Vitória, quando esta gesticula, acreditando estarem “perto”, confiante na própria intuição. O gesto e os sons, emitidos com otimismo e simplicidade pela mulher, fortalecem o espírito do marido para prosseguir a caminhada.

Como ocorre na narrativa poética, o espaço descrito aqui recorre ao mesmo cenário: a seca é o acontecimento levado adiante pela natureza, remetendo os personagens, ao ponto de partida, quando estes pretendem atingir o de chegada. Os acontecimentos ruins estão associados à estação má. Daí ser a seca uma objeção aos bons momentos do inverno, do qual sinha Vitória guarda boas recordações. Na memória, a personagem encontra o refúgio para a fuga da realidade. A fome transforma o indivíduo, levando-o ao delírio. Enquanto a fome apertava, sinha Vitória devaneava:

o resto da farinha acabara, não se ouvia um berro de rês perdida na catinga. Sinha Vitória, queimando o assento no chão, as mãos cruzadas segurando os joelhos ossudos, pensava em acontecimentos antigos que não se relacionavam: festas de casamento, vaquejadas, novenas, tudo numa confusão. Despertara-a um grito áspero, vira de perto a realidade e o

papagaio, que andava furioso, com os pés apalhetados, numa atitude ridícula. (Ramos 1994: 11)

Fabiano, ao lembrar das humilhações a que o soldado o submetera,

passara semanas capiongo, fantasiando vinganças, vendo a criação definhar na catinga torrada. Se a seca chegasse, ele abandonaria mulher e filhos, coseria a facadas o soldado amarelo, depois mataria o juiz, o promotor e o delegado. Estivera uns dias assim murcho, pensando na seca e roendo a humilhação. Mas a trovoada roncara, viera a cheia, e agora as goteiras pingavam, o vento entrava pelos buracos das paredes. (Ramos 1994: 67)

A condição a que estão submetidos os membros da família reflete a incerteza da realização dos seus sonhos. A instabilidade da vida é retratada na inconstância dos acontecimentos, que trazem insegurança e alteram o humor dos personagens. Com a possibilidade do surgimento da seca há um desequilíbrio de Fabiano, conforme observamos na citação acima. O estado do chefe de família não era de entusiasmo, como podemos observar no uso dos termos “capiongo”, “murcho”, “roendo a humilhação” e “fantasiando vinganças”. Esse estado de espírito leva Fabiano ao desespero e o faz pensar em abandonar “mulher e filhos”. O espírito de todos se renova com a chegada da estação das águas, quando surgem novas perspectivas. A vida ganha dimensão em todos os liames, conforme se pode observar nas seguintes metonímias: “a trovoada roncara, viera a cheia, e agora as goteiras pingavam, o vento entrava pelos buracos das paredes” e “O rio subia a ladeira” (Ramos 1994: 67).

Enfrentando o deserto, o grupo de retirantes segue em busca de abrigo – do seu *paraíso perdido*, o qual seria alcançado com a chegada na casa que os acomodou. A casa suscita a idéia de proteção e aconchego. É indiscutível a sensação de segurança que a casa proporciona à família, em especial, à sinha Vitória.

O sentido de aconchego é percebido no instante em que Fabiano “Alcançou o pátio, enxergou a casa baixa e escura, de telhas pretas [...]. Àquela hora sinha Vitória devia estar na cozinha, acocorada junto à trempe, a saia de ramagens entaladas entre as coxas, preparando a janta. Fabiano sentiu vontade de comer” (Ramos 1994: 25).

Na cadeia, Fabiano lembrou que “Sinha Vitória devia estar desassossegada com a demora dele. A casa no escuro, os meninos em redor do fogo, a cachorra Baleia vigiando. Com certeza haviam fechado a porta da frente [...]. Havia muitas coisas. Ele não podia explicá-las, [...]. Ele, Fabiano,

um bruto, não contava nada. Só queria voltar para junto de sinha Vitória, deitar-se na cama de varas” (Ramos 1994: 33-34). Ainda na cadeia presenciamos mais uma lembrança de Fabiano, relacionada à casa e à mulher:

Lembrou-se da casa velha onde morava, da cozinha, da panela que chiava na trempe de pedras. Sinha Vitória punha sal na comida. Abriu os alforjes novamente: a trouxa de sal não se tinha perdido. Bem. Sinha Vitória provava o caldo na quenga de coco. E Fabiano se aperreava por causa dela, dos filhos e da cachorra Baleia, [...]. Sinha Vitória, inquieta, com certeza fora muitas vezes escutar na porta da frente. O galo batia as asas, os bichos bodejavam no chiqueiro, os chocalhos das vacas tiniam. (Ramos 1994: 34-35)

Ao ouvir o ronco dos trovões, “sinha Vitória se escondera na camarinha com os filhos, tapando as orelhas, enrolando-se nas cobertas” (Ramos 1994: 65). Com a possibilidade de a enchente invadir a casa, sinha Vitória suspira e apela para a fé:

Deus não permitiria que sucedesse tal desgraça.

- An!

A casa era forte.

- An!

Os esteios de aroeira estavam bem fincados no chão duro. Se o rio chegasse ali, derrubaria apenas os torrões que formavam o enchimento das paredes de taipa. Deus protegeria a família.

- An!

As varas estavam bem amarradas com cipós nos esteios de aroeira. O arcabouço da casa resistiria à fúria das águas. E quando elas baixassem, a família regressaria. Sim, viveriam todos no mato como preás. Mas voltariam quando as águas baixassem, tirariam do barreiro terra para vestir o esqueleto da casa. (Ramos 1994: 66)

A expressividade poética desses fragmentos de *Vidas Secas*, referentes à personagem sinha Vitória, diz muito da força interior feminina. O seu apego à casa faz com que rogue a Deus, para que, com a chegada das águas, reste pelo menos o esqueleto da construção, que a família então poderia reconstruir. A casa era singela, desde a sua estrutura, mas sinha Vitória sentia-se protegida como numa fortaleza.

A casa é o elemento central que está relacionado a todos os elementos poéticos citados acima, onde o movimento das pequenas coisas, aparentemente insignificantes pela simplicidade com que nos são apresentadas, imprimem o ritmo do cotidiano e conferem a presença da poesia no discurso de *Vidas Secas*, observados nos movimentos corriqueiros das pessoas e dos animais.

Em *Vidas Secas*, encontramos na presença constante da poesia a razão que dá suporte para a atualidade e imortalidade da obra. Nela, nada é arranjado de modo aleatório e tudo está imbuído de significado. Assim, percebemos que cada detalhe é resultado da escolha criteriosa do poeta, que elaborou sua obra de forma a deixar patente sua sensibilidade artística e humana. Conseqüentemente, cada elemento do texto possui uma carga de significados que conferem um caráter de universalidade à obra.

Que sentido tem a vida desses retirantes que sonham com uma proteção e aconchego enquanto encaram um destino que lhes obriga a peregrinar em terras alheias e desertas? O vazio de suas vidas é geral, como o é o próprio deserto que se confunde com uma realidade também deserta, conforme a situação verificada abaixo:

Estavam no pátio de uma fazenda sem vida. O curral deserto, o chiqueiro das cabras arruinado também deserto, a casa do vaqueiro fechada, tudo denunciava abandono.

Fabiano procurou em vão perceber um toque de chocalho. Avizinhou-se da casa, bateu, tentou forçar a porta. Encontrando resistência, penetrou num cercadinho cheio de plantas mortas, rodeou a tapera, alcançou o terreiro do fundo, viu um barreiro vazio, um bosque de catingueiras murchas, um pé de turco e o prolongamento da cerca do curral. Trepou-se no mourão do canto, examinou a catinga, onde avultavam as ossadas e o negrume dos urubus. Desceu, empurrou a porta da cozinha. Voltou desanimado, ficou um instante no copiar, fazendo tenção de hospedar ali a família. (Ramos 1994: 12-13).

A imensidão do deserto é um espaço aberto e ilimitado que se opõe ao ambiente restrito e fechado da casa, a qual, como uma concha, envolve e protege quem a habita. Além desse valor mundano, a casa nos transmite outras impressões, como podemos ver na interpretação de Bachelard a propósito da simbologia desse espaço: “a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz freqüentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmo em toda a acepção do termo. Até a mais modesta habitação, vista intimamente, é bela” (Bachelard, 1978, p. 200).

Prosseguindo seu raciocínio, Bachelard afirma que “todo espaço verdadeiramente habitado traz a essência da noção de casa. [...] na mais interminável dialética, o ser abrigado sensibiliza os limites de seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos” (Bachelard, 1978, p. 200).

De acordo com o pensamento de Bachelard, a casa representa todos os abrigos, refúgios e aposentos, os quais estão imbuídos de valores oníricos. Desse modo, a casa verdadeiramente “vívica” está imbuída de sentimentos relacionados ao presente e, mais ainda, ao passado, no qual os benefícios recebidos são reconhecidos com mais ênfase (eventualmente a do *paraíso perdido*). Assim, o referido filósofo nos diz ainda que:

O verdadeiro bem-estar tem um passado. Todo um passado vem viver, pelo sonho, numa casa nova. [...] A casa, como o fogo, como a água, nos permitirá evocar, [...] luzes fugidias de devaneio que clareiam a síntese do imemorial e da lembrança. Nessa região longínqua, memória e imaginação não se deixam associar. Uma e outra constituem, na ordem dos valores, a comunhão da lembrança e da imagem. Assim, a casa não vive somente o dia-a-dia, no fio de uma história, na narrativa de nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos.[...] Vivemos fixações, fixações de felicidade. Reconfortamo-nos revivendo lembranças de proteção. Alguma coisa fechada deve guardar as lembranças deixando-lhes seus valores de imagens. As lembranças do mundo exterior nunca terão a mesma tonalidade das lembranças da casa. Evocando as lembranças da casa, acrescentamos valores de sonho; nunca somos verdadeiros historiadores, somos sempre um pouco poetas e nossa emoção traduz apenas, quem sabe, a poesia perdida. (Bachelard 1978: 200-01)

Com essa reflexão a respeito da representação da casa, Bachelard nos permite retomar a personagem sinha Vitória, quando a encontramos entregue a suas lembranças: “Pensou de novo na cama de varas e mentalmente xingou Fabiano. Dormiam naquilo, tinham se acostumado, mas seria mais agradável dormirem numa cama de lastro de couro, como outras pessoas” (Ramos 1994: 40). A fixação de sinha Vitória por uma cama de couro retorna em diversos momentos da narrativa, conforme podemos observar nos exemplos a seguir: “curtidos os dissabores, a cama de novo lhe aparecera no horizonte acanhado”; “Agora pensava nela de mau humor. Julgava-a inatingível e misturava-a às obrigações da casa” (Ramos 1994: 41). Para explicar o sonho

interpenetrado por lembranças, Bachelard nos diz que: “Vivemos fixações, fixações de felicidade. Reconfortamo-nos revivendo lembranças de proteção” (1978: 201).

Em uma passagem de *Vidas Secas*, sinha Vitória se afeiçoa à fazenda como se fosse sua: “Esquecera a vida antiga, era como se tivesse nascido depois que chegara à fazenda” (Ramos 1994: 43). Na tentativa de apagar as lembranças tristes do passado, despertadas pelo marido, sinha Vitória busca uma fuga ocupando-se dos seus afazeres:

Chegou à porta, olhou as folhas amarelas das catingueiras. Suspirou. Deus não havia de permitir outra desgraça. Agitou a cabeça e procurou ocupações para entreter-se. Tomou a cuia grande, encaminhou-se ao barreiro, encheu de água o caco das galinhas, endireitou o poleiro. Em seguida foi ao quintalzinho regar os craveiros e as panelas de losna. E botou os filhos para dentro de casa, que tinham barro até nas meninas dos olhos. (Ramos 1994: 43-44)

Essa passagem do romance revela a poesia que surge no trato carinhoso do termo “quintalzinho”, o espaço que contorna a casa, e na ação caprichosamente empenhada da personagem, ao ocupar-se de seus afazeres.

A casa é um espaço delimitado que estreita as relações e se opõe ao espaço ilimitado da natureza que representa um obstáculo a ser explorado e vencido de maneira estratégica pelos retirantes. A casa simboliza o espaço onde eles podem estabelecer uma pausa para o repouso, pausa essa que se faz necessária para ganhar fôlego antes de se retornar à busca. É uma trégua necessária para preservar a vida. É também momento para acender o fogo e procurar sustento para o corpo. A água é o próprio símbolo da vida. Na busca desses elementos indispensáveis à sobrevivência, é a água que Fabiano vai encontrar, ainda que esta esteja misturada com terra nos bebedouros dos animais. É essa água que vai saciar a sede da família e adiar a morte; por isso, ele

tomou a cuia, desceu a ladeira, encaminhou-se ao rio seco, achou no bebedouro dos animais um pouco de lama. Cavou a areia com as unhas, esperou que a água marejasse e, debruçando-se no chão, bebeu muito. Saciado, caiu de papo para cima olhando as estrelas que vinham nascendo. Uma, duas, três, quatro, havia muitas estrelas, havia mais de cinco estrelas no céu. O poente cobria-se de cirros – e uma alegria doida enchia o coração de Fabiano. (Ramos 1994: 14)

A água renovou o espírito de Fabiano, que, satisfeito ao alimentar o corpo, lançou-se na terra e contemplou o céu e as estrelas. Como um poeta, invadido por “uma alegria doida que enchia o seu coração”, pôs-se a contá-las. Esse momento exclusivo de Fabiano é especialmente poético. Arrebatado por um fragmento de felicidade, ele recobra sua esperança e anima-se em olhar “o céu de novo. Os cirros acumulavam-se, a lua surgiu, grande e branca. Certamente ia chover. [...] E ele, Fabiano, era como a bolandeira. Não sabia por quê, mas era. Uma, duas, três, havia mais de cinco estrelas no céu. A lua estava cercada de um halo cor de leite. Ia chover” (Ramos 1994: 15).

Na escolha dos termos acima, bem como na sua propositada recorrência, observamos a poeticidade da narrativa. Em tempos de seca, Fabiano se compara à bolandeira. E outra vez ele conta as estrelas, acreditando nas promessas de chuva que o halo da lua insinua, conforme as experiências dos mais velhos. “Lembrou-se do dos filhos, da mulher e da cachorra, que estavam lá em cima, debaixo de um juazeiro, com sede. Lembrou-se do preá morto. Encheu a cuia, ergueu-se, afastou-se lento para não derramar a água salobra. Subiu a ladeira” (Ramos 1994: 15).

Chegou. Pôs a cuia no chão, escorou-a com pedras, matou a sede da família. Em seguida acorou-se, remexeu o aió, tirou o fuzil, acendeu as raízes de macambira, soprou-as, inchando as bochechas cavadas. Uma labareda tremeu, elevou-se, tingiu-lhe o rosto queimado, a barba ruiva, os olhos azuis. Minutos depois o preá torcia-se e chiava no espeto de alecrim. (Ramos 1994: 15)

Essa passagem da narrativa reúne os quatro elementos da natureza (terra, água, ar e fogo) e mostra com sua interligação a necessidade de harmonia no universo, onde cada ser desempenha um papel imprescindível para que todos sejam felizes, a partir de um equilíbrio. A descrição detalhada de cada ação da personagem nos leva a acompanhar os seus movimentos e a vislumbrar a imagem da cena. O humilde cotidiano de Fabiano, empenhado num ritual sagrado para uma mísera refeição, é uma cena belíssima que nos inspira respeito e admiração. A simplicidade dos objetos apresentados não deve passar despercebida, tendo em vista a sua coerente e criteriosa seleção. A última frase nos mostra a etapa do cozimento do alimento e a atenção dedicada a esse processo. É importante não deixarmos escapar o detalhe do som e do movimento no momento em que a caça está sendo assada, técnica que causa no leitor a mesma expectativa criada para as personagens. E a ansiedade também. Afinal, a fome campeia e se faz necessário acelerar o

andamento da comida, por isso, Fabiano enche as bochechas e apressa o ritmo do fogo, para ganhar tempo.

Em se tratando de *Vidas Secas*, basta aguçarmos a nossa atenção para vermos sobressair a poesia que ocupa todo o espaço da narrativa. Aliás, é a distribuição “do preto no branco”, que segundo Tadié, também constrói o espaço da narrativa poética. É por esse viés que observamos os sonhos e pesadelos dos componentes desse romance, acompanhando-os em suas angústias, desejos e frustrações, tal como no instante de contentamento de Fabiano: “O rio subia a ladeira, estava perto dos juazeiros. [...] – e Fabiano, seguro, baseado nas informações dos mais velhos, narrava uma briga de que saíra vencedor. A briga era sonho, mas Fabiano acreditava nela” (Ramos 1994: 67).

Fabiano na posição de vencedor é algo que só aparece em sonho. A respeito do sonho, Valéry nos diz que “o espírito do sonhador parece um sistema no qual as forças externas se anulam ou não agem, e cujos movimentos internos não podem provocar nem deslocamento do centro, nem rotação” (1999: 93).

O estado de contentamento no qual Fabiano se encontrava transportava-o para o ponto mais alto do seu sonho. Entre o sonho e a realidade, percebemos a perturbação desse personagem, perturbação essa bem observada nas palavras de Fábio Lucas: “Num dos raros momentos de idílio, de fabricação de sonhos, Fabiano hesita, mas Sinhá Vitória estabelece a confiança no futuro” (1999: 114). O comentário deste crítico vem a propósito da seguinte passagem de *Vidas Secas*: “Fabiano estirou o beijo, duvidando. Sinhá Vitória combateu a dúvida. Porque não haveriam de ser gente, possuir uma cama igual a de seu Tomás da bolandeira? Fabiano franziu a testa: lá vinham os despropósitos. Sinhá Vitória insistiu e dominou-o” (Ramos 1994: 121).

Até a cama de couro – que era o objeto do maior sonho de sinhá Vitória, e que Fabiano achava “doidice” da mulher por ser “luxo” de rico –, ele já incluía entre os seus desejos como quase realizáveis: “O pasto cresceria no campo, as árvores se enfeitariam, o gado se multiplicava. Engordariam todos, ele, Fabiano, a mulher, os dois filhos e a cachorra Baleia. Talvez sinhá Vitória adquirisse uma cama de lastro de couro. Realmente o jirau onde se espichavam era incômodo” (Ramos 1994: 67).

A constante menção à cama almejada por sinhá Vitória é mais um elemento poético dessa narrativa. Volta e meia a personagem retoma o seu grande sonho. Essa repetição enfática do sonho equivale ao que pode acontecer na vida de qualquer ser humano. Afinal, não é raro que uma aspiração não realizada se instale em nosso cotidiano e acabe por tornar-se uma obsessão. Nesse sentimento que humaniza a personagem e que desponta

como busca do autoconhecimento humano encontramos uma das formas assumidas pela poesia em *Vidas Secas*. Tal como os seres humanos, quando a personagem se ocupa de coisas do interesse do grupo, ela parece dissolver-se no todo coletivo. Entretanto, no instante privilegiado da solidão individual, sua imaginação alça vôo e aí surge o devaneio, típico da narrativa poética.

A cena de Fabiano alegrando-se com a chegada do inverno indica apenas uma possibilidade, mas nenhuma certeza de realização de seus sonhos. Daí Bosi dizer que:

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 sob o ritmo pendular: da chuva à seca, da folga à carência, do bem-estar à depressão, voltando sempre do último estado ao primeiro. [...] Os tempos do lavrador e do vaqueiro são necessariamente mais largos, o que dá à sua angústia ou à sua esperança um andamento subjetivo mais arrastado e capaz de preencher o futuro com vagarosas fantasias. (1988: 11)

A chegada do inverno suscita trabalho e promessa de sobrevivência. E o processo espiralado da existência humana está relacionado ao devir, conforme afirma Bakhtin:

todos os processos do trabalho estão voltados para o porvir. [...] A vida agrícola e a vida da natureza (da terra) são medidas pelas mesmas escalas, pelos mesmos acontecimentos, têm os mesmos intervalos inseparáveis uns dos outros, dados num único (indivisível) ato do trabalho e da consciência. A vida humana e a natureza são percebidas nas mesmas categorias. As estações do ano, as idades, as noites e os dias (e as suas subdivisões), o acasalamento (o casamento), a gravidez, a maturidade, a velhice e a morte, todas essas categorias-imagens servem da mesma maneira tanto para a representação temática da vida humana como para a representação da vida da natureza (no aspecto agrícola). Todas essas representações são profundamente cronotópicas. Assim o tempo está mergulhado na terra, semeado nela, aí ele amadurece. Em seu curso une-se a mão laboriosa do homem e a terra, e é possível criar esse curso, apalpá-lo, respirá-lo [...], vê-lo. Ele é compacto, irreversível (nos limites do ciclo), realista. (1998: 318)

Percorrido o espaço do sonho de Fabiano, passamos a observar mais de perto o grande desejo de sinha Vitória por uma cama confortável. Qual a razão de se sonhar obstinadamente com uma cama? Dentre tantas carências que atormentavam sinha Vitória, por que sua grande ambição é possuir uma cama de couro?

A cama fixada ao chão precisaria ser trocada. A partir de então, outros sonhos poderiam surgir para dar sentido ao existir. A cama é o lugar do acasalamento, ou do casamento. É, como disse Victor Knoll, “símbolo de repouso e amor feito em calma e segurança. Era o bastante para sua felicidade” (1965: 22).

A cama, no dizer de Belmira Magalhães, é renovadora do sono e está impregnada de simbologia, pois representa

o lugar onde se realizam, normalmente e considerando a realidade representada, sempre os possíveis atos de amor, de paixão, que separam o gênero humano dos outros animais, na medida que não basta fazer um ato instintivo. É preciso torná-lo bonito, sentido, tanto física como emocionalmente. [...] Da mesma forma, a arte [...] possibilita ao gênero humano o deslocamento do cotidiano. (Magalhães 1996: 79)

Em relação à cama ambicionada por sinha Vitória, Rosenfeld a considera uma quimera: “Vitória [...] sonha com o mais alto ideal de sua vida, com a utópica cama de couro que, em vez das madeiras abauladas, sobre as quais eles dormem, é coberta de uma pele elástica” (1994: 143).

A cama é também um símbolo que, no contexto, representa a sede humana pela plenitude. Em sua incompletude e imperfeição, o homem estará sempre à procura de algo que preencha a sua solidão. Desse modo, a cama, lugar do (re)pouso, do ato de amor e de paixão, do sono e dos sonhos ou como queiramos interpretá-la, é o espaço da realização, da satisfação plena do ser humano. Em suma, trata-se de uma satisfação que nem a personagem, nem o ser real poderá atingir, porque faz parte da vida a eterna busca que enfrentamos, desde que nascemos. Neste sentido, Ernst Fischer entende ser uma ingenuidade do homem esperar alcançar

a felicidade universal, a realização de todos os sonhos, o encerramento do curso histórico. [...] Na verdade, o homem sempre quererá ser mais do que é, sempre se revoltará contra as limitações da sua natureza, sempre lutará pela imortalidade. Se alguma vez se desvanecesse o anseio de tudo conhecer e tudo poder, o homem já não seria mais homem. [...] Sendo mortal e,

por conseguinte, imperfeito, o homem sempre se verá como parte de uma realidade infinita que o circunda e sempre se achará em luta contra ela. Volta e meia se defrontará com a contradição constituída pelo fato de ser ele um 'Eu' limitado e, ao mesmo tempo, fazer parte de um todo ilimitado. (1981: 247-48, 251-52)

A limitação do “Eu” é a própria poesia da existência refletida no paradoxo humano. À família de *Vidas Secas*, resta esperar pela chuva, porque ela não exerce poder sobre a natureza. Se chover, tudo muda. A paisagem se transforma, e, com ela, toda a natureza: quando chove, a vida é devolvida para os homens, os animais e as plantas... Vejamos uma passagem do romance, quando Fabiano “Olhou a catinga amarela, que o poente avermelhava. Se a seca chegasse, não ficaria planta verde. Arrepiou-se. Chegaria, naturalmente. Sempre tinha sido assim, desde que ele se entendera. E antes de se entender, antes de nascer, sucedera o mesmo – anos bons misturados com anos ruins” (Ramos 1994: 23).

Para o sertanejo, não há melhor lugar que o seu torrão, quando este é banhado pelas chuvas. E, mesmo convicto da oposição bipolar de que é constituído o seu espaço – chuva/ seca; céu/ inferno –, o homem busca o equilíbrio entre os opostos.

Inverno e estiagem são estações de que somos feitos. O homem é espaço e tempo, indissociáveis e intrínsecos. Isso é a poesia da existência: o ser rima, ou não, com o não-ser. Entretanto, ora o homem é, ora não, dependendo do que ele se proponha a ser dentre as suas condições para tal. Ele festeja para celebrar a vida e/ ou chora a morte. São os dois sentidos de uma mesma via, por onde passaremos, impreterivelmente.

Eis a poesia de *Vidas Secas*: o lirismo se inicia pelo seu título – as palavras vidas secas – contêm uma carga semântica inesgotável. Cada curioso da literatura que se proponha a desvendá-las verá, de imediato, que se trata de uma metáfora da existência.

Imaginemos a dinâmica do processo da vida, cujo fluir acontece paulatinamente, obedecendo cada etapa, e associemos essa dinâmica ao cotidiano dos personagens no romance em estudo: desde o capítulo intitulado “Mudança”, há uma imposição do destino em forçar um deslocamento das personagens. É a busca imperativa da vida, da sobrevivência, até atingirem a melhor fase, o “Inverno”. Depois da “Festa”, a ressaca – tudo retorna, outra vez no sentido de mudança – é a “Fuga”, motivada pelas mesmas necessidades anteriores ao auge da vida.

Será que a nossa existência não segue exatamente esse itinerário? Princípios com certo fôlego para vencer, e atingimos um ápice; depois, gradativa e naturalmente, vamos perdendo o fôlego, até expirarmos. Então,

atingimos a plenitude. Somos, portanto, “vidas secas”. “Tudo seco em redor. E o patrão era seco também, arreliado, exigente e ladrão, espinhoso como um pé de mandacaru” (Ramos 1994: 24).

Nessa persistência em sermos, resistimos e buscamos desempenhar o nosso papel diante do mundo. É desse modo que entendemos a teimosia dos personagens, em especial de sinha Vitória, que demonstra uma força de resistência particular, a ponto de conduzir a família. As vidas desses personagens não sucumbem; assim como as plantas, elas murcham, abastecem-se e tornam a murchar, segundo as estações da vida.

Em *Ficção e confissão*, Antonio Candido nos mostra que, o drama de *Vidas Secas*

é justamente esse entrosamento da dor humana na tortura da paisagem. Fabiano ainda não atingiu o estágio de civilização em que o homem se liberta mais ou menos dos elementos. Sofre em cheio o seu peso, sacudido entre a fome e a relativa fartura; a curva da sua existência segue docilmente os caprichos hidrográficos que lhe dão vida ou morte. (1999: 47)

Continuando sua reflexão, Candido faz uma alusão ao mito do eterno retorno, quando se refere ao primeiro e ao último capítulos do romance, onde a história é marcada por uma fuga no início e por outra no final. Ambas as “situações idênticas, de tal modo que o fim, encontrando o princípio, fecha a ação num círculo. Entre a seca e as águas, a vida do sertanejo se organiza, do berço à sepultura, a modo de retorno perpétuo” (Candido 1999: 48).

Finalmente, a busca de *Vidas Secas* encerra-se com a fuga de uma nova situação de estiagem, fazendo fechar o ciclo da natureza que coincide com o ciclo da vida. O círculo, percorrido pelos personagens de *Vidas Secas*, obedece a uma leitura em espiral. O capítulo “Mudança” inicia esse círculo que se fecha com o capítulo “Fuga”.

Entre um capítulo e outro, o espaço é preenchido pelas alterações dos estados daqueles que, conforme as etapas de suas vidas, são semelhantes às estações. Nesse sentido, *Vidas Secas* poderia ser, nos termos da busca, uma resposta para a existência dos personagens que a compõem. Assim, o tempo, em *Vidas Secas*, dizendo com Paul Ricoeur, “torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal” (1994: 85).

Ao estabelecermos uma relação entre as duas leituras de *Vidas Secas*, sob o ponto de vista social e sob o poético, percebemos que ambas estão intrinsecamente ligadas, uma vez que, na análise, prevalecem os elementos

verdadeiramente artísticos. Daí percebermos ser difícil distinguir uma leitura da outra, quando estamos, além de tudo, tratando de uma mesma obra, sob dois olhares. E torna-se ainda mais difícil porque, como sabemos, os gêneros se misturam, não havendo, portanto, fronteira estanque que não tenha implícito um convite para ser atingida ou ultrapassada. Daí também a impossibilidade de se distinguir uma e outra, quando se tem como objeto de estudo a mesma obra e nela os seus elementos estão metaforizados. Assim, observamos que, nesse romance, como em outra obra desse porte, é o seu valor artístico que irá se sobrepor a qualquer outro.

Portanto, se aguçarmos nosso olhar em direção à Natureza, iremos percebê-la como pano de fundo e como antagonista que surge como espaço da busca dos personagens. Nessa busca, o grupo tem como objetivo alcançar a sobrevivência, enfrentando para isso o seu grande inimigo (obstáculo) – a Natureza (seca) e os grandes problemas a serem superados, ou seja, a fome, a sede, o cansaço, as pedras e os espinhos. Assim, os maiores problemas do grupo decorrem essencialmente de sua própria condição de homem em meio à Natureza hostil. É o espaço personificado nessa Natureza, caracteristicamente poética, que dominará a situação.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. 1980. *Posição do narrador no romance contemporâneo*. Tradução por Modesto Carone. São Paulo: Abril.
- ARISTÓTELES. *Poética*. 1991. Tradução por Eudoro de Souza. 4. ed. São Paulo: Nova Cultural.
- BACHELARD, Gaston. 1978. *A poética do espaço*. Tradução por Joaquim José Moura Ramos. São Paulo: Abril Cultural.
- BAKHTIN, Mikhail. 1998. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução por Aurora Fornoni Bernadini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário, Homero Freitas de Andrade. 4. ed. São Paulo: EdUNESP/ HUCITEC, 1998.
- BOSI, Alfredo. 1988. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática.
- . 1993. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix.
- BRIK, O. 1973. “Ritmo e Sintaxe”. O. BRIK et al. *Teoria da Literatura: Formalistas russos*. Porto Alegre: Globo. 131-139.
- CANDIDO, Antonio. 1971. *Tese e antítese*. 2. ed. São Paulo: Nacional.
- . *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.
- DUFRENNE, Mikel. 1969. *O poético*. Tradução por Luiz Arthur Nunes, Reasylyvia Kroeff. Porto Alegre: Globo.

- FISCHER, Ernst. 1981. *A necessidade da arte*. Tradução por Leandro Konder. 8. ed. Rio de Janeiro: Zahar.
- KNOLL, Victor. 1965. “Vidas Secas”. *Revista do Livro*. 8.27-28.: 7-30.
- LEITE, Guacira Marcondes Machado. 2000. Sobre poesia, narrativa e tradução. Livre Docência, Faculdade de Ciências e Letras – UNESP, Araraquara.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. 1991. *O foco narrativo: ou a polêmica em torno da ilusão*. 5. ed. São Paulo: Ática.
- LUCAS, Fábio. 1999. “Particularidades Estilísticas de *Vidas Secas*.” José Antonio Segatto e Ude Baldan, orgs. *Sociedade e literatura no Brasil*. São Paulo: Unesp. 107-119.
- MAGALHÃES, Belmira. 1996. “A representação metafórica da função da arte em *Vidas Secas* de Graciliano Ramos ou os desejos de Sinha Vitória e a possibilidade de uma mudança da cotidianidade.” *Boletim GT Mulher. A mulher na literatura*. Natal: ANPOLL/ CCHLA/ PPGEL/ UFRN.
- MARX, Karl, e Friedrich Engels. 1991. *A ideologia alemã (I - Feuerbach)*. 8. ed. São Paulo: Hucitec.
- PAZ, Octavio. 1972. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva.
- POULET, Georges. 1992. *O espaço proustiano*. Rio de Janeiro: Imago.
- RICOEUR, Paul. 1994. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papyrus.
- ROSENFELD, Anatol. 1994. *Letras e Leituras*. São Paulo: Perspectiva.
- SARTRE, Jean-Paul. 1989. *Que é a literatura?* São Paulo: Ática.
- SCHNEIDER, Marcel. 1962. Le roman poétique. *La Revue de Paris*.
- TADIÉ, Jean-Yves. 1997. *Le récit poétique*. Paris: Gallimard.
- VALÉRY, Paul. 1999. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras.