

O NARRADOR OU O PAI FRACASSADO

Résumé

Échappant au traditionnel classement de roman régionaliste, Vidas secas, de Graciliano Ramos, apparaît comme un texte moderne où sont discutés des thèmes tels que narration, métaphore, représentation et écriture littéraire. Sur la base du concept de discours, Fabiano s'agrandit comme narrateur qui échoue dans le métier de narrer, symptôme de la modernité du roman.

Palavras-chave: modernidade; discurso; metáfora; narrador.

Parecendo ainda hoje não haver mais dúvidas quanto à classificação de *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, como exemplo de romance regionalista da década de 30, em virtude de suas intenções, de seu caráter de denúncia social, de sua linguagem voltada para o registro documental, sendo este, portanto, o texto em que, segundo Antonio Candido (1978; 114), o escritor alagoano melhor traduz “o drama social e geográfico da sua região”—, venho propor, na contracorrente da tradição da sua fortuna crítica, uma leitura que o reenquadre e o coloque dentro da produção literária da modernidade, atenuando-se assim, mas não fazendo desaparecer, a informação contida no rótulo que o consagrou. A meu ver, entender *Vidas secas* como romance regionalista cria apenas uma dificuldade para reconhecer nele a sua capacidade de texto que se auto-reflexiona, que discute a função da literatura e de conceitos como representação, metáfora, escrita, autoridade narratorial. O problema é que o rótulo de regionalista, apesar de insuficiente, impôs um domínio quase absoluto desse ponto de vista, inviabilizando a possibilidade de verificar que esse romance dá continuidade a um projeto de escrita romanesca que se inicia em *Caetés*, passa por *São Bernardo* e chega a *Angústia*, seus três romances anteriores. Em todos eles se insinua uma personagem comprometida com a escrita literária, seja por pretensão de ser escritor, como é o caso de João Valério, seja pelo desejo de purgar-se de culpas e medos adquiridos ao longo de uma vida atormentada, como é o caso de Paulo Honório (não nos esqueçamos do pri-

meiro capítulo desse romance, de caráter metalingüístico), seja pela tentativa de superação do amesquinamento da existência, como se entrevê em Luís da Silva.

Seria imaginável aceitar que Fabiano, assim como essas outras personagens, seja também um narrador? A solução, obediente aos ditames da coerência e da verossimilhança, foi fazer o romance ser narrado por uma terceira pessoa. Todavia, proponho que o vaqueiro seja visto, apesar disso, como o narrador, ou um dos narradores, da fábula. Para tanto, valho-me do aparato metodológico subsidiário da Linguística através da vertente da Análise do Discurso, por meio da qual se possa entender que os níveis de gramaticalidade de um texto não se confundem com os níveis do exercício da voz que fala. Esquivando-me da utilização da categoria do *discurso indireto livre*, que não resolve a contento a verificação da posição de Fabiano como narrador, porque, nesse caso, significaria dizer que uma fala está embutida na outra, por subordinação, dirijo-me à dissecação do conceito de *discurso*, a partir do qual se pode responder à seguinte pergunta: *quem vê, quem conduz a narração?*

Com base nas análises de Paul Ricoeur (1983), Mikhail Bakhtin (1988) e, entre nós, de Sírio Possenti (1988) a esse respeito, apesar de serem autores que muitas vezes se distinguem teoricamente mais por oposições de ordem conceptual do que, por fim, pelo consenso na área dos estudos sobre a linguagem, colho desses autores aquilo que vem ao encontro da delimitação do meu objeto: Fabiano pode ser visto como um narrador porque o discurso não se reduz à materialidade de uma pessoa gramatical, mas é o *lugar* por onde se infiltra a subjetividade de quem experimenta uma dada percepção da realidade. Interessante notar que, sendo básica essa noção, ela vai submeter a seu universo compreensivo todas as outras categorias, agora de ordem definidamente estética, como a metáfora, a representação, a autoridade narratorial, que o romance *Vidas secas* discute ao longo de sua massa verbal.

Para que se esclareça melhor esse aspecto, confrontemos o que está colocado na abertura do romance, no capítulo “Mudança”:

(1) *Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos. Ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progredira bem três léguas. Fazia horas que procuravam uma sombra. A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da catinga rala.* (Ramos, 1976; 9)

Voltando à pergunta inicial *quem vê, quem conduz a narração*, percebemos que a pronúncia de determinadas expressões está condicionada à posição não de quem está localizado fora da narrativa — no caso, o narrador de terceira pessoa — mas concerne à posição de quem vivencia o fato narrado, Fabiano portanto. A produção da imagem metafórica “duas manchas verdes” não se deve a um capricho estilístico do narrador, mas expressa *exatamente* como Fabiano, situado num determinado lugar, num determinado momento do fato narrado, enxerga, ao longe, a folhagem dos juazeiros. Três páginas adiante, nesse mesmo capítulo, a imagem é reiterada:

(2) *As manchas dos juazeiros tornaram a aparecer, Fabiano aligeirou o passo, esqueceu a fome, a conseira e os ferimentos.* (Ramos, 1976; 12)

Uma vez que o discurso, segundo a visão que adotamos, comum a Ricoeur, Bakhtin e Possenti, se caracteriza pela sua irrepetibilidade e sua singularidade de ocorrência, temos que quem pronuncia pela primeira vez a expressão “manchas verdes”, na entrada do capítulo, é Fabiano — pois é ele quem, extenuado da viagem pelo sertão tórrido, perturbado pelo excesso de luz, *assim* vê as folhagens dos juazeiros. A repetição da imagem é, por sua vez, produzida pelo narrador de terceira pessoa, que *ouviu* de Fabiano a primeira pronúncia e a retoma, dentro do que a Linguística Textual chama de co-referência coesiva, para dar unidade ao tópico desenvolvido.

Dessa forma, na mesma instância narrativa, encontram-se dois aspectos do mesmo problema: o discurso não tem marcas gramaticais, estilísticas ou gráficas exclusivas (como acontece na tradicional visão do discurso direto, indireto e indireto livre), mas é o lugar da produção de sentidos, caracterizando-se por ser um ato de *escolha* por onde se visualiza o sujeito que, a partir daí, se manifesta. “Nenhum discurso ocorre duas vezes”, afirma Possenti, “sendo, pois, um acontecimento único. Porque se a mesma expressão”, pensemos na expressão *manchas verdes*, “ocorrer em outra instância, sendo esta diversa de uma primeira, a relação entre todos os elementos necessários para a explicação de um discurso será diversa, por ser diverso pelo menos um dos elementos: a instância da enunciação” (Possenti, 1988; 61). Numa primeira instância do texto, falou Fabiano; numa segunda instância, falou o narrador, reproduzindo, repetindo o discurso da personagem.

O outro aspecto que esse mesmo exemplo contempla diz respeito à própria função da metáfora no texto literário. Vista como o fator essencial da chamada linguagem poética — uma visão particularista que vem dos formalistas russos com pretensões universais ou, segundo Bakhtin, figura nuclear responsável pelo que ele chamou de “princípio de literariedade”, traço característico da alta literatura —, a metáfora vem sendo definida pela tradição de várias formas, mas que podemos sintetizar em, pelo menos, três visões: uma, que vem de Alain Frontier (1992), diz que a metáfora, ao contrário da metonímia (para ele os dois focos de compreensão estética e cognitiva), nos fornece uma visão distanciada da realidade; uma outra, de Edward Lopes (1987), diz que a metáfora cria um mundo de mistério; e uma terceira, de Ortega y Gasset (1996), diz que a figura esconde o mundo factual por pretender proporcionar a evasão do espírito. Em *Vidas secas* nenhuma dessas acepções se aplica bem, já que a importância do relato sociológico, o tom de denúncia e a caracterização da realidade cultural do Nordeste em sua face opressiva pesam definitivamente sobre uma concepção de literatura como jogo ou suspensão do real. Além disso, a expressão “duas manchas verdes” não quer criar uma ilusão de realidade, mas, sim, comunicar exatamente como Fabiano, naquele momento de andança pelo sertão, viu as folhagens dos juazeiros. A metáfora deve ser encarada em *Vidas secas* de acordo com o que afirma Jonathan Culler a esse respeito: “como uma versão de um modo básico de conhecimento: conhecemos algo vendo-o *como* algo” (Culler, 1999; 74). Isso serve também para desmistificar a idéia corrente de que Graciliano Ramos é um autor pouco lírico, seco, de temperamento irascível, como vem sendo dito. No caso, trata-se da consciência segundo a qual não se pode lançar mão alheatoriamente dos recursos expressivos, fato que o impede de escrever de outro modo. A sua consciência de expressividade não se deixa, pois, levar pela metaforização fácil, meramente retórica, porque sua escrita, adequada aos conteúdos de que trata, não lhe permite o excesso, caracterizando-se ele por ser um autor em quem predomine a qualidade da *exatidão*, como bem colocou Ítalo Calvino (1990): um autor que, primeiro, tem um projeto de obra bem definido (o projeto de Graciliano é discutir as relações entre literatura e sociedade, culminando em *Vidas secas* esse projeto); um autor que evoca imagens nítidas; e, terceiro, é um autor que tem uma linguagem precisa, capaz de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação, como ainda colocou Calvino.

Mas é no capítulo “Sinha Vitória” onde a discussão sobre o papel da metáfora encontra lugar privilegiado. Sabemos que Sinha Vitória vive obcecada pelo desejo de comprar uma cama de lastro de couro como a que ela viu na casa de seu Tomás da bolandeira. No início do capítulo que lhe é dedicado, Sinha Vitória faz uma espécie de jogo mágico para ver sinalizada a possibilidade de obter a tal cama. A cena em que isso ocorre traz Sinha Vitória, como se

fosse uma feiticeira, à beira do fogo, mexendo com uma mão a panela fumegante e, com a outra, dedilhando um rosário. Enquanto se dá a cena ritualística, ela pensa na cama de couro, alheando-se da tarefa corriqueira de cozinhar:

(3) *Agachou-se, atçou o fogo, apanhou uma brasa com a colher, acendeu o cachimbo, pôs-se a chupar o canudo de taquari cheio de sarro. Jogou longe uma cusparada, que passou por cima da janela e foi cair no terreiro. Preparou-se para cuspir novamente. Por uma extravagante associação, relacionou esse ato com a lembrança da cama. Se o cuspo alcançasse o terreiro, a cama seria comprada antes do fim do ano. Encheu a boca de saliva, inclinou-se — e não conseguiu o que esperava. Fez várias tentativas, inutilmente. O resultado foi secar a garganta. Ergueu-se desapontada. Besteira, aquilo não valia.* (Ramos, 1976; 44)

Sinha Vitória revela, por uma transposição do entendimento do fato narrado para o plano do discurso, que o mundo das associações e das relações semânticas está fadado ao fracasso. Enfim, a operação de constituição da metáfora não convém ao destino das vidas secas, devendo estas ser comunicadas pela metonímia, que faz os termos da relação ser contíguos, portanto participantes do mesmo mundo focalizado. O distanciamento do mundo, proposto pela metáfora, é, assim, incompatível com a natureza da matéria desenvolvida por Graciliano Ramos. Por isso, quando uma metáfora parece pairar sobre o texto, é imediatamente desconstruída. Temos um exemplo em:

(4) *A catinga estendia-se, de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas que eram ossadas.* (Ramos, 1976; 10)

A imagem das “manchas brancas”, que poderia ser um traço da linguagem metafórica, é desfeita pela revelação do referente, “ossadas”, que aparece na oração adjetiva logo após a pronúncia da expressão.

Mas é no capítulo “Inverno” que melhor se materializa e se corporifica a discussão que vem sendo engendrada em todo o romance acerca da metáfora, da representação, das relações entre linguagem e sociedade. Do ponto de vista do enunciado, Fabiano transforma-se em um narrador que, numa noite de inverno, conta para os filhos uma história recheada de aventuras, misturadas a episódios vividos pelo vaqueiro, saindo-se muito mal nessa empreitada. Além de, como já vimos, descentrar-se a posição privilegiada do narrador de terceira pessoa — cuja voz se dilui em favor dos participantes dos eventos narrados, que também narram, desde que entendida a noção de discurso —, atenua-se a importância dada ao relato sociológico. Agora a figura de Fabiano narrador constitui uma representação da falência do ato de narrar, do narrador épico, do narrador oral, cuja desaparição Walter Ben-

jamin associou ao advento da escrita e do romance moderno. Pois é justamente esse descompasso entre a prática da narrativa oral e a realidade contemporânea, intermediada pela escrita, que Graciliano Ramos expõe através da figura de Fabiano.

(5) *Fabiano tornou a esfregar as mãos e iniciou uma história bastante confusa. O menino mais velho abriu os ouvidos, atento. Se pudesse ver o rosto do pai, compreenderia talvez uma parte da narração.* (Ramos, 1976; 67)

O momento parece solene. O narrador oral épico dirige para si os olhares como se concentrasse toda a autoridade do mundo, tal a aparência de grandiosidade do seu relato.

(6) *Fabiano contava façanhas. Começava moderadamente, mas excitara-se pouco a pouco e agora via os acontecimentos com exagero e otimismo, estava convencido de que praticara feitos notáveis. Necessitava esta convicção.* (Ramos, 1976; 70)

Pouco a pouco, Fabiano perde-se na narrativa que engendrara, reproduzindo em abismo o fracasso da vida que levava na ficção que elabora. Os meninos perceberam a falta de destreza do pai no exercício da narração e, com atitudes desrespeitosas, desautorizavam o pai-narrador, que tentava a todo custo reparar a sua imperícia:

(7) *Fabiano modificara a história — e isto reduzia-lhe a verossimilhança. Um desencanto. [O menino mais velho] Estirou-se e bocejou. Teria sido melhor a repetição das palavras. Altercaria com o irmão procurando interpretá-las. Brigaria por causa das palavras. [...] O herói tinha-se tornado humano e contraditório.* (Ramos, 1976; 72)

Com isso, Graciliano Ramos representa a falência, no mundo moderno, da primeira épica, na qual os feitos memoráveis do herói nacional são contados por um narrador que, apenas porta-voz de uma raça e de um povo, não interfere na matéria narrada. Aqui, ao contrário, Fabiano desdiz-se a todo momento; é desautorizado pelo auditório, representado pelos filhos, que não entendem a “parolagem” confusa do pai, sua “tagarelice”, suas “lorotas” — todos os termos utilizados para designar o ato de narrar são depreciativos, sinalizando o fracasso do modelo épico na modernidade. Fabiano é, assim, o antiépico por excelência. E é também o anti-retórico no sentido dado pelo “princípio de literariedade” comentado por Bakhtin.

A cena do capítulo “Inverno” é apenas a representação de uma longa discussão que o romance *Vidas secas* empreende. O seu herói é antes a linguagem, a escrita, a atividade literária — aspecto que vinha sendo discutido desde a sua estréia com *Caetés*,

sem ainda o amadurecimento que tal significado passa a assumir na diegese de *Vidas secas*, que, conforme essa visão, avulta como um texto da literatura da modernidade, por desfocar sutilmente a matéria pretensamente evidente — a matéria regional — e por descentrar os significados estéticos legados pela tradição, de que o narrador fracassado, dentro da épica posta em crise, é a sua mais bem acabada representação e imagem artística.

Referências Bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec; Fundação para o Desenvolvimento da UNESP, 1988.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: observações acerca da obra de Nicolau Leskow. In: BENJAMIN, Walter et al. *Textos escolhidos*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 57-74. (Os pensadores).
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese: ensaios*. 3. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978. (Ensaio, 1).
- CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.
- FRONTIER, Alain. *La poésie*. Paris: Belin, 1992.
- GASSET, José Ortega y. *A desumanização da arte*. Lisboa: Vega, 1996.
- LOPES, Edward. *Metáfora: da retórica à semiótica*. 2. ed. São Paulo: Atual, 1987.
- POSSENTI, Sírio. *Discurso, estilo e subjetividade*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 35. ed. Rio de Janeiro: Record; São Paulo: Martins, 1976.
- RICOEUR, Paul. *Interpretação e ideologias*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- SCHWARZ, Roberto. *Seqüências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.