



UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS – UFAL
CAMPUS DO SERTÃO – DELMIRO GOUVEIA
CURSO DE LETRAS – LÍNGUA PORTUGUESA

GENÁRIO DO NASCIMENTO SOUZA FILHO

**AS MUTAÇÕES DE FABIANO E O JOGO METAFÓRICO EM *VIDAS
SECAS*, DE GRACILIANO RAMOS**

DELMIRO GOUVEIA

2021

GENÁRIO DO NASCIMENTO SOUZA FILHO

AS MUTAÇÕES DE FABIANO E O JOGO METAFÓRICO EM *VIDAS SECAS*, DE GRACILIANO RAMOS

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Banca Examinadora do Curso de Letras – Língua Portuguesa, da Universidade Federal de Alagoas – UFAL, Campus do Sertão, como requisito final para aquisição do título de licenciado em Letras, habilitação em Língua Portuguesa.

Orientador: Prof. Dr. Márcio Ferreira da Silva.

DELMIRO GOUVEIA

2021

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca do Campus Sertão
Sede Delmiro Gouveia

Bibliotecária responsável: Renata Oliveira de Souza CRB-4/2209

S729m Souza Filho, Genário do Nascimento

As mutações de Fabiano e o jogo metafórico em vidas secas, de
Graciliano Ramos / Genário do Nascimento Souza Filho. – 2021.
50 f.

Orientação: Márcio Ferreira da Silva.
Monografia (Licenciatura em Letras) - Universidade Federal
de Alagoas. Curso de Licenciatura em Letras. Delmiro Gouveia, 2021.

1. Literatura brasileira. 2. Romance. 3. Romance de 30. 4.
Ramos, Graciliano, 1892-1953. 5. Vidas secas. 6. Personagem.
7. Metáfora. I. Silva, Márcio Ferreira da. II. Título.

CDU: 82-311.2(81)

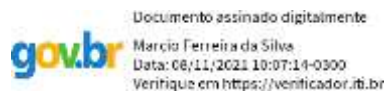
FOLHA DE APROVAÇÃO

GENÁRIO DO NASCIMENTO SOUZA FILHO

**AS MUTAÇÕES DE FABIANO E O JOGO METAFÓRICO EM
VIDAS SECAS, DE GRACILIANO RAMOS**

Monografia apresentada à banca examinadora do curso de Letras, Campus Sertão, da Universidade Federal de Alagoas -UFAL, como requisito final para obtenção do título de graduado em Letras, habilitado em língua portuguesa.

Aprovado em 25/10/2021.



Prof. Dr. Márcio Ferreira da Silva – UFAL
ORIENTADOR

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Maria Betânia Rocha de Oliveira – UNEAL
AVALIADORA EXTERNA

Prof. Dra. Fábica Pereira da Silva – UFAL
AVALIADORA INTERNA

*A Deus, à minha mãe, Maria Aparecida, e em memória de meu pai,
Genário Ferreira, pela vida.*

AGRADECIMENTOS

A Deus, autor de todo o universo e Senhor da minha vida, e à Nossa Senhora da Conceição Aparecida por serem e estarem a frente de todos os meus planos e projetos, de modo a não me deixar perecer;

À minha família por todo apoio, pelo incentivo e votos de confiança durante minha formação acadêmica: meus pais, minha irmã, minhas tias e tios, primas e primos, à minha sobrinha, Alice Sophia;

À cacique Nina, da aldeia Katokinn, da qual faço parte, por ter apoiado a mim e aos outros parentes indígenas.

Ao estimado Professor Doutor Márcio Ferreira da Silva, por ser 'literatura' em toda formação acadêmica, pela poesia presente em cada ensinamento, na sala e extra sala, por ter sido tão paciente e zeloso;

À Universidade Federal de Alagoas-Campus do Sertão, na pessoa do diretor acadêmico Thiago Trindade;

Ao corpo docente do curso de Letras, nas pessoas da profa. Dra Fábria Fulni-ó e Profa.Dra. Débora Massmann;

Ao Professor e amigo, Samuel Barbosa, por todas as contribuições à minha formação acadêmica;

Ao NELA (Núcleo de Estudos em Literatura Alagoana), de onde eclode meu amor pela Literatura Alagoana e pela pesquisa em Graciliano Ramos. Nas pessoas do professor Márcio, de meus amigos Eberton, Ricardo e Gabriel Monteiro, minhas amigas Ana Isabel e Carleane, agradeço pelo companherismo na pesquisa;

Ao programa de Bolsa indígena, SISPIB FNDE, ao PIBID e ao Programa Residência Pedagógica, que me possibilitaram a experiência com a docência através de projetos em sala de aula;

À minha turma de Letras, e às amigadas que a UFAL me deu, especialmente: Thyara Ravelly, Fabiana Lima, à Maria Fernanda, Graziela Ferreira, Dayse Medeiros e Giovana Araújo, a quem tenho enorme admiração, por toda amizade, por serem essa expressão poética tão intensa. Aos amigos Diogénes e Diego Henrique, bem como a Marcos por sermos resistência indígena na UFAL somando com os demais parentes;

A meus amigos e amigas com quem convivo socialmente nas pessoas de Anilton, Fernanda Alves, Mércia, Margarete, Anderson e Cleber;

E, finalmente, a Graciliano Ramos, com toda sua literatura de uma expressão artística que provoca e encata o leitor.

Só conseguimos deitar no papel os nossos sentimentos, a nossa vida. (Ramos, Graciliano)

RESUMO

Esta pesquisa tem como objeto de estudos o livro **Vidas Secas (1938)**, de Graciliano Ramos e delimita-se em analisar a metáfora como recurso de expressão artística. A análise em Graciliano assume, nessa pesquisa, o objetivo de apresentar a realidade em que o escritor está inserido, tendo em vista está situado no que chamamos de Romance de 30 que consiste na segunda fase do modernismo. Com isso, as produções graciliânicas partem do que Bosi (2006) chama de Romance de tensão crítica visto que em **Vidas Secas**, o retrato fidedigno da realidade, a linguagem de denúncia e pouco recusada atribui ao autor marcas da década de 1930, século XX. Para tanto, a pesquisa se justifica em analisar a metafófora e tomá-la como expressão de significação, de sentido, para as relações entre ambiente, narrador e personagens. Dessa forma, pretende-se perceber o valor semântico e estilístico e tomá-lo como referência para a construção estética, em que o narrador de Graciliano se apropria para construir uma imagem metaforizada e poética da palavra, determinando a ela valor e sentido artístico-literário. Assim, a metodologia busca atrelar-se às discussões sobre a linguagem graciliânica e às imposições do narrador heterodiegético e dominador da linguagem artística. Portanto, tomando a pesquisa de cunho bibliográfico e qualitativo, busca-se traçar um estudo sobre a metáfora graciliânica a partir de seu estilo literário, baseando-se nos estudos teóricos de Bosi (2003; 2006), Bueno (2006), Black (2020), Candido (2006a; 2006b; 2014), Moisés (2004; 2006) e Silva (2018).

PALAVRAS-CHAVE: Literatura. Romance. Metáfora. Graciliano Ramos.

ABSTRACT

This academic work has the object of studies the book **Vidas Secas (1938)**, by Graciliano Ramos and is delimited in analyzing the metaphor as a resource of artistic expression. The analysis in Graciliano assumes, in this research, the objective of presenting the reality in which the writer is inserted, having in view is situated in what we call the Romance of 30 that consists in the second phase of modernism. With this, the funny productions start from what Bosi(2006) calls the Romance of critical tension, since in **Vidas Secas**, the reliable portrayal of reality, the language of denunciation and little refuse attributes to the author marks of the 30s, twentieth century. To this end, the research is justified in analyzing the metafóra and taking it as an expression of meaning, meaning, for the relations between environment, narrator and characters. In this way, it is intended to perceive the semantic and stylistic value and to take it as a reference for the aesthetic construction, in which the narrator of Graciliano appropriates to build a metaphorized and poetic image of the word, determining to it value and artistic-literary sense. Thus, the methodology seeks to link itself to the discussions about the graciliânica language and the impositions of the heterodiegético narrator and dominator of the artistic language. Therefore, taking the bibliographic, qualitative research, we seek to trace a study on the graciliânica metaphor from its literary style, based on the theoretical studies of Bosi (2003; 2006), Bueno (2006), Black (2020), Candido (2006a; 2006b; 2014), Moisés (2004; 2006) and Silva (2018).

KEY WORDS: Literature. Romance. Metaphor. Graciliano Ramos.

SUMÁRIO

1.INTRODUÇÃO	11
2.O ROMANCE E A METÁFORA	14
2.1 O romance de 30 e Graciliano Ramos	19
2.2 A presença da metáfora no romance	22
3. ESCRITA DE GRACILIANO RAMOS	25
3.1.A década de 30 e o escritor	28
3.2.O estilo graciliânico	31
4. A PRESENÇA DE VIDAS SECAS NO CENÁRIO LITERÁRIO BRASILEIRO E O JOGO METAFÓRICO	35
4.1. O jogo de palavras das personagens	37
4.2. O jogo metafórico do espaço	41
5.CONSIDERAÇÕES FINAIS	45
REFERÊNCIAS	47

1. INTRODUÇÃO

*Deve-se escrever da mesma maneira como as lavadeiras de Alagoas fazem seu ofício. Elas começam com uma primeira lavada, molham a roupa suja na beira da lagoa ou do riacho, torcem o pano e molham-no novamente, voltam a torcer. Colocam o anil, ensaboam e torcem uma, duas vezes. Depois enxáguam, dão mais uma molhada, agora jogando a água com a mão. Batem o pano na laje ou na pedra limpa, e dão mais uma torcida, e mais outra, torcem até não pingar do pano uma só gota. Somente depois de feito tudo isso é que elas dependuram a roupa lavada na corda ou no varal, para secar. Pois quem se mete a escrever devia fazer a mesma coisa. A palavra não foi feita para enfeitar, brilhar como ouro falso; a palavra foi feita para dizer (RAMOS, 2014 - **Vidas Secas** – Prefácio).*

A posição artística que Graciliano Ramos ocupa está intrinsecamente ligada à sociedade estruturada na década de 1930, século XX. Nesse sentido, importa perceber como o escritor se define nesse terreno vasto e diverso de produções literárias, observando, assim, como ele se utiliza da linguagem bem acentuada e pautada nas questões sociais e políticas que reverberam a segunda fase do Modernismo. Isso posto, Candido (2006b) afirma que a posição do escritor depende do conceito social que a sociedade elabora em relação a ele. Assim, trata-se do reconhecimento de suas produções e daí surge a relação escritor e leitor.

À vista disso, a linguagem graciliânica modelada pela sociedade, que está imersa, desempenha uma função estética. Podemos dizer que há um atrevimento estético em seu uso, visto que Graciliano se mantém atento à conjuntura política e social da época, pautado como expressão artística, atingindo tensão crítica em seus romances, de modo que o herói se opõe às opressões da natureza e resiste a elas, evidenciando, assim, uma escrita crítica.

Em sua escritura, Graciliano Ramos arquiteta um dizer somente essencial, sem rebuscamento, atento às questões morfológicas e semânticas, bem como na utilização de figuras de linguagem, por seus narradores, impostas às personagens, como observamos na leitura de seus romances: **Caetés** (1933), **São Bernardo** (1934), **Angústia** (1936) e **Vidas Secas** (1938). Nesse sentido, observamos um escritor cauteloso, categórico e exigente com a escrita, de modo que vê a palavra com uma função de significante, feita para dizer e expressar as coisas, o mundo.

Dessa forma, esta pesquisa tem como recorte literário a análise da metáfora em **Vidas Secas**, de Graciliano Ramos. Nosso objetivo é analisar como o narrador no romance em tela busca apropriar-se da linguagem para construir, numa imagem metaforizada e poética da

palavra, os valores estético e artístico-literário da criação ficcional, por meio da observação do uso da metáfora como recurso de expressão artística.

Para tanto, utilizaremos a pesquisa de cunho qualitativo e bibliográfico visando discutir como Graciliano Ramos se utiliza da metáfora no romance e compreendê-la como recurso de expressão artística na sua construção. Esse itinerário da pesquisa propõe observar no Velho Graça um escritor atento a sua escritura, de modo que, na linguagem literária, seja possível evidenciar a metaforização da palavra.

À vista disso, partindo dos estudos em Graciliano Ramos, excepcionalmente, da leitura do romance objeto de nossa pesquisa, notamos, dentre muitos fatores, uma fortuna crítica expansiva que propõe um olhar aguçado e renovador para a Literatura Brasileira do século XX. Dessa maneira, precisamente quando falamos do segundo momento do modernismo que propôs experiências da ficção com as críticas que reverberam o meio social, tomamos uma linha de estudos em literatura, cuja vista propõe dar relevâncias à crítica literária no âmbito da pesquisa, e a solicitude em perceber a metáfora na escrita crítica de Graciliano Ramos, sua fortuna crítica, e assim, perceber um escritor preocupado com a estética do texto, que ora mostra uma escrita peculiar, ora pautada em questões do cotidiano. Assim, a pesquisa acerca da metáfora graciliânica toma um itinerário de estudos na literatura alagoana.

Atrelado a isso, enfatiza-se a importância de se pesquisar o romance graciliânico, tendo o estilo como *corpus*, que marca fortes traços estilísticos para os escritores da geração do Romance 1930, que ganhou relevância a partir da segunda parte do modernismo ao atrelar-se às discussões da época.

Dessa maneira, para chegarmos às propostas do nosso problema, dividimos essa pesquisa em três seções: *O romance e a metáfora*; *A escrita de Graciliano Ramos* e *A presença de vidas secas no cenário literário brasileiro e o jogo metafórico*. Na primeira seção, fizemos um estudo sobre a metáfora, de modo que construímos uma ponte para pensarmos como essa metáfora se constrói no romance e como o autor se localiza no terreno de produção literária no Romance de 1930, baseando-nos nos estudos de Black (2020), Moisés (2004) e Pitt (2020).

Por conseguinte, na segunda seção, nos dedicamos a estudar a escrita de Graciliano Ramos, evidenciando com ela se constitui em seus romances. Além disso, fazemos um panorama histórico que remonta o Modernismo de 1922 como antecessor do Romance de 1930 onde o escritor se localiza e produz suas obras, de modo que nos possibilita compreender o

estilo graciliânico, fundamentado teoricamente nas ideias de Bosi (2003, 2006), Bueno (2006) e Candido (2006a, 2006b).

Na terceira, apresentamos uma discussão acerca A presença de **vidas secas** no cenário literário brasileiro e o jogo metafórico que se constrói em seu espaço. Nesse sentido, traçamos um estudo sobre o jogo de palavras utilizadas pelas personagens e o jogo metafórico do espaço, tomando como base de estudo os textos críticos de Almeida (2018), Cintra (1980) e Lima (2007, 2019).

Com isso, acreditamos que esta pesquisa busca similitudes no que diz respeito ao objeto que estamos estudando. Assim, além de fazer uma análise acerca da metáfora, como conceito de linguagem artística utilizada por Graciliano Ramos na obra mencionada, analisamos também como acontece o processo literário que dá sentido ao signo e este ao sentido artístico no contexto em que o romance **Vidas Secas** está inserido.

2. O ROMANCE E A METÁFORA

Na Literatura, a metáfora é estudada como técnicas utilizadas por escritores e também como recurso artístico das produções literárias. Além disso, ela tem função de caracterizar o estilo do autor, por isso que as figuras de linguagem são chamadas, também, de figuras de estilo. É o que evidenciamos ao lermos os romances de Graciliano Ramos, visto se tratar de um romancista detentor de uma linguagem menos rebuscada, porque ele a tomou de forma concisa, objetiva, cujas metáforas se relacionam ao sentido de escrita voltada às críticas políticas e sociais.

Ao utilizar uma linguagem simples e sem rebuscamentos, Graciliano marca uma escrita que denuncia uma cultura letrada proveniente da classe dominante e critica um sistema que explora, promove a desigualdade e a miséria social. Na verdade, é uma característica marcante do *Romance de 30*, a busca por temas como o subdesenvolvimento do Brasil, por isso as produções dos escritores da época possuem uma criticidade nítida de onde provém a utilização artística. Nesse sentido, Silva (2018, p.51) enfatiza que a linguagem graciliânica é utilizada “como um atrevimento estético quando o autor assume a escrita límpida e visual. [...] Graciliano Ramos já experimentava o próprio laboratório: a vida, o homem, a sociedade”.

Podemos observar na própria construção do romance **Vidas Secas**, na fala de personagens como Fabiano, Sinhá Vitória, os Meninos Mais Novo e Mais Velho que a linguagem é tida, também, como um elemento de dicotomia social no sentido de que se, por um lado, temos a língua monossilábica de Fabiano, as onomatopeias dos meninos; por outro, temos o Soldado Amarelo, que marca uma metáfora de poder que o coloca em uma posição de dominante em relação ao vaqueiro:

Voltou-se e viu ali perto o soldado amarelo, que o desafiava, a cara enferrujada, uma ruga na testa. Mexeu-se para sacudir o chapéu de couro nas ventas do agressor. Com uma pancada certa do chapéu de couro, aquele tico de gente ia ao barro. Olhou as coisas e as pessoas em roda e moderou a indignação. Na catanga ele as vezes cantava de galo, mas na rua encolhia-se.

- Vossemecê não tem direito de provocar os que estão quietos.

- Desafasta, bradou o polícia. E insultou Fabiano, porque ele tinha deixado a bodega sem se despedir.

- Lorota, gaguejou o matuto. Eu tenho culpa de vossemecê esbagaçar os seus possuídos no jogo? Engasgou-se. A autoridade rondou por ali um instante, desejosa de puxar questão. Não achando pretexto, avizinhou-se e plantou o salto da reiúna em cima da alpercata do vaqueiro.

- Isso não se faz, moço, protestou Fabiano. Estou quieto. Veja que mole e quente é pé de gente.

O outro continuou a pisar com força. Fabiano impacientou-se e xingou a mãe dele. Aí o amarelo apitou, e em poucos minutos o destacamento da cidade rodeava o jatobá.

- Toca pra frente, berrou o cabo.

Fabiano marchou desorientado, entrou na cadeia, ouviu sem compreender uma acusação medonha e não se defendeu.

- Está certo, disse o cabo. Faça lombo, paisano.

Fabiano caiu de joelhos, repetidamente uma lâmina de facão bateu-lhe no peito, outra nas costas. Em seguida abriram uma porta, deram-lhe um safanão que o arremessou para as trevas do cárcere. A chave tilintou na fechadura, e Fabiano ergueu-se atordoado, cambaleou, sentou-se num canto, rosnando -Hum! hum! (RAMOS, 2014, 30-31).

Outrossim, notamos que, em **Vidas Secas**, há uma recorrência da metáfora animalesca, que faz alusão à humanidade das personagens: Fabiano ora é “bicho” noutras é homem. Se olharmos para ele enquanto vaqueiro, sempre explorado no trabalho e inferiorizado nas relações sociais, percebemos a condição animalesca que o narrador impõe a ele quando chega a um pátio abandonado de uma fazenda e o caracteriza como um bicho. Nas palavras da personagem, podemos perceber a presença da metáfora e como o enunciado produz o efeito metafórico na narrativa. O termo usado por Fabiano está empregado para se referir, neste contexto, à irracionalidade humana, haja vista se tratar de um vaqueiro iletrado, vivendo em um ambiente hostil e subdesenvolvido. Quando encontra a fazenda, com sua família, ele se considera um “homem”, logo receia que os filhos tivessem escutado e diz ser “um bicho”:

- Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta.

Conteve-se, notou que os meninos estavam perto, com certeza iam admirar-se ouvindo-o falar só. E, pensando bem, ele não era homem: era apenas um cabra ocupado em guardar coisas dos outros. Vermelho, queimado, tinha os olhos azuis, a barba e os cabelos ruivos; mas como vivia em terra alheia, cuidava de animais alheios, descobria-se, encolhia-se na presença dos brancos e julgava-se cabra.

Olhou em torno, com receio de que, fora os meninos, alguém tivesse percebido a frase imprudente. Corrigiu-a, murmurando: - Você é um bicho, Fabiano.

Isto para ele era motivo de orgulho. Sim senhor, um bicho, capaz de vencer dificuldades.

Chegara naquela situação medonha - e ali estava, forte, até gordo, fumando o seu cigarro de palha.

- Um bicho, Fabiano (RAMOS, 2014, p.18-19).

Pitt (2020) comenta sobre o uso das metáforas em Graciliano Ramos numa perspectiva de sistema classificatório, pois, pensa a personagem Fabiano como homem-homem e homem-bicho. Logo percebemos a intencionalidade do romance em evidenciar a condição da família de retirantes, visto que a animalização, nesta obra, se dá para Fabiano e sua família, mediante as ideias e visões de mundo e a posição dele diante do encontro da fazenda.

Concomitante ao uso da metáfora como recurso de expressão artística, fazemos um trajeto epistemológico, para que entendamos a metáfora. Dessa forma, o termo parte de um conceito etimológico, trazido por Sardinha (2007, p. 22), que diz ser proveniente do grego *metapherein*, significando transferência ou transporte. Etimologicamente é formada por *meta*, que quer dizer mudança, e por *'pherein'* que significa carregar. Assim, a metáfora é entendida como transferência de sentidos de um determinado signo para outro.

Black (2020) propõe que pensemos a metáfora a partir de três teorias: *comparação*, *substituição* e *interação*. Podemos relacioná-la, primeiramente, a uma questão comparativa entre palavras, com o objetivo de explicitar o que estava implícito, ou seja, de dar significação a um termo presente no texto a partir do uso metaforizado. Nesse sentido, Moisés (2004, p. 288 — Grifo do Autor) diz que “a metáfora, porque um *plurissigno* [...], resiste a todo esforço de interpretação plena ou de leitura literal do seu conteúdo figurado [...]”.

Podemos tomar, por exemplo, a obra **Iracema**, de José de Alencar, quando seu narrador caracteriza a índia: “Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna e mais longos que seu talhe de palmeira” (ALENCAR, 2010, p.12). Daí, podemos observar como a metáfora vem sendo construída, visto que quando Iracema ganha o adjetivo “lábios de mel”, o narrador se utiliza do seu uso metaforizado e expressa a imagem da mulher denotando sua beleza, docilidade e meiguice. Além disso, ao usar o substantivo “cabelos”, fazendo uma comparação a asa da graúna, como sendo negros e longos como talhe da palmeira, percebemos outra metáfora que compara uma característica do cabelo da personagem com as asas de um pássaro, cujo nome é graúna.

Fica evidente a importância e os efeitos que a metáfora possibilita ao texto literário. Falar de seu uso, hodiernamente, nos permite traçar um processo histórico de escrita, no sentido de que sua utilização parte de uma epistemologia que está marcada desde a antiguidade até os tempos hodiernos. Quando Camões escreve **Os lusíadas**, por exemplo, ele se utiliza da palavra

metaforizada para se referir a determinado objeto, ou situação. No *Canto I*, quinta estrofe, o eu-lírico diz:

Dai-me uma fúria grande e sonora,
E não de agreste avena ou fruta ruda,
Mas de tuba canora e belicosa,
Que o peito acende e a cor ao gesto muda;
Dai-me igual canto aos feitos da famosa
Gente vossa, que a Marte tanto ajuda;
Que se espalhe e se cante no universo,
Se tão sublime preço cabe em verso. (CAMÕES,2008, p. 06)

Podemos observar que no verso: “Que o peito acende e a cor ao gesto muda”, por exemplo, que ele fala de um fogo interior que domina, de tal modo que a cor muda, ou seja, que se transfigura com entusiasmo. A utilização metafórica da palavra acontece conforme a necessidade do autor de querer deixar explícito o enunciado para o entendimento do leitor. É notório que quando falamos de Camões estamos diante de produções clássicas, portanto a metáfora vem acompanhada da estética da época.

Além disso, é possível pensar a metáfora a partir da substituição de uma palavra para significar o que não está explícito ou explicar o que está implícito, por onde se pode observar traços semânticos na relação entre a que está sendo substituída pela substituta. Nessa perspectiva, entendemos que quando temos uma expressão metafórica que seja usada no lugar de alguma expressão literal equivalente, será chamada de *substitucionista* (BLACK, 2020).

No capítulo intitulado *O Menino mais velho* de **Vidas secas**, notamos uma metáfora que se localiza na perspectiva que estamos tratando, logo após o menino ter ido perguntar a mãe sobre o inferno, frustrar-se e ter levado uns cocorotes. Isso se deu porque ele queria que a palavra que ouvira se tornasse coisa, concreta, que fosse palpável. Na verdade, o menino esperava que a mãe fizesse o inferno transformar-se. Em seguida, percebemos a imposição metafórica que o narrador faz após esse episódio:

Sinha Vitória, com o filho mais novo escanchado no quarto, equilibrava o baú de folha na cabeça; Fabiano levava no ombro a espingarda de pederneira; Baleia mostrava as costelas através do pêlo escasso. Ele, o menino mais velho, caíra no chão que lhe torrava os pés (RAMOS,2014, p. 58).

Quando narrador diz: “Ele, o menino mais velho, caíra no chão que lhe torrava os pés”, é possível notar que o verbo ‘torrar’ está em seu sentido metaforizado substituindo ‘queimar’. A sentença poderia ser construída em seu sentido literal ‘caíra no chão que lhe queimava os pés’, entretanto, o narrador se utiliza da metáfora para expressar artisticamente. Assim, percebemos, no uso dessa metáfora, que os verbos substituídos possuem a mesma semântica,

ambos são transitivos, mas não possuem o mesmo significado. Nesse sentido, Black (2020, p. 6) diz que a perspectiva substitucionista tem “o foco de uma metáfora, a palavra ou expressão que tem um uso distintamente metafórico junto a um enquadramento literal, é usado para comunicar um significado que poderia ter sido expresso literalmente”

A terceira teoria proposta por Black (2020) apresenta uma discussão acerca da metáfora partindo de uma perspectiva *interacionista*, a qual parece fugir do uso metafórico a partir da substituição da palavra e da comparação, visto que elas – palavra e comparação - podem ser trocadas por traduções literais que resultam, na maioria das vezes, na diminuição das porções de estéticas, de vivacidade e de originalidade na obra literária, mesmo que permaneça seu sentido cognitivo. As metáforas interacionistas, no que lhe concerne, são imprescindíveis, porque o seu modo de operação exige que o leitor use um sistema de implicações, de lugares-comuns ou algum propósito de construção metafórica, para selecionar, enfatizar e organizar as relações em um campo diferente da linguagem. Nessa perspectiva, elas não se confundem como as expressões comparadas e substituídas:

As metáforas substitucionistas e as metáforas comparacionistas podem ser trocadas por traduções literais (excluindo-se, talvez, o caso da catacrese) sacrificando um pouco do charme, da vivacidade ou da engenhosidade do original, mas sem perda do conteúdo cognitivo. Mas as “metáforas interacionistas” são imprescindíveis. Seu modo de operação exige que o leitor use um sistema de implicações (um sistema de “lugares comuns” ou algum sistema especialmente estabelecido para o presente propósito) como forma de selecionar, enfatizar e organizar as relações em um campo diferente (BLACK, 2020, p. 14 – Grifos do Autor).

Partindo desse pressuposto, Black (2020) propõe que os leitores possam ter pontos de vistas diversos em relação à metáfora, na condição que não ultrapasse os limites de interpretação, considerando o que ele chama de “lugares-comuns” referente ao modo de operação metafórico interacionista. Além disso, como enfatiza Sardinha (2007, p. 29), “segundo essa teoria, a metáfora possui um sentido novo que advém da interação entre o tópico — termo inicial — e o veículo — termo metaforizado da metáfora.”

Destarte, o uso da metáfora por Graciliano Ramos em suas obras está diretamente relacionado ao estilo graciliânico de escrita, porque parte precisamente do espaço que ele está inserido. Assim, o escritor escreve sobre o que vê, pondo por extenso o que vive ou criando a partir da realidade. Logo, podemos evidenciar que utilização da metáfora é vista como efeito de expressão artística, que se localiza em seus romances, como veremos mais adiante.

2.1 A presença da metáfora no romance

Graciliano Ramos constrói o romance **Vidas secas** marcando o Nordeste como um espaço marcado pela seca e o sertanejo como um homem que sofre as imposições da natureza. Quando pensamos na produção artístico-literária do autor, nos deparamos com uma construção permeada por questões que partem de várias esferas: sociais, econômicas, políticas, além de percebermos como diversa é a linguagem que ele utiliza, como o uso das figuras de linguagem, a metáfora e seu estilo.

Nesse sentido, podemos pensar que a palavra *inferno*, por exemplo, recorrente em **Vidas secas**, evidencia o estilo do autor em relação ao uso categórico da metáfora. No capítulo *O Menino Mais Velho*, o garoto parece desconhecer a palavra, de tal modo que admira a beleza do significante e estranha o seu significado: “Não acreditava que um nome tão bonito servisse para designar coisa ruim” (RAMOS, 2014, p. 59), atrelando ao desejo de que a palavra *inferno* se transformasse em coisa. O que se torna notório ser desejo do menino não só saber o que significa, mas também a questão do sentido, da utilidade do termo: “Ele tinha querido que a palavra virasse coisa e ficara desapontado quando a mãe se referira a um lugar ruim, com espetos e fogueiras. Por isso rezingara, esperando que ela fizesse o inferno transformar-se” (RAMOS, 2014, p. 57). Podemos acreditar que o menino queria além do significado, o sentido, ou ainda ouvir de quem viu o inferno para saber como de fato era.

Quando o narrador diz que “ele tinha querido que a palavra virasse coisa”, nos é aberto um leque de caminhos para pensarmos o que seria esse “virasse coisa” (?). Imaginamos “coisa” como referente ao que é real, o que se pode ver e tocar. Esse querer do menino refere-se ao desejo de que o inferno fosse concreto e acessível para apreciação, tornando-se assim algo conhecido a partir da ótica e não somente das convicções. Esse desejo caracteriza-se pela necessidade de que o ser humano tem de atribuir sentido às coisas do mundo material. Em uma tentativa de compreender a significação da palavra inferno proferida por sinhá Terta, o Menino Mais Velho denota o desejo de entender o mundo em sua volta e os sentidos das coisas. Para isso passou a desenvolver capacidades cognitivas de querer tornar concreto um objeto, até então, para ele abstrato.

Em seu inventário, o menino tem todos ao seu redor como pessoas confiantes, o que lhe custa aceitar a conceituação do termo inferno como sendo um lugar ruim, assim enfatiza Bueno (2006, p. 656), afirma que “por isso mesmo, a existência do inferno lhe parece tão trágica: por lançar uma pequena centelha de dúvida nessa total confiança no mundo”. A metáfora como

recurso expressão artística usada por Graciliano Ramos se dá a partir do entendimento de que, nesse episódio, inferno é, então, aqui e agora no plano espacial do romance. Não há capetas lhe dando espetadas, como assegura sinha Vitória, mas aqui, nesse sertão sem fim de mundo, sim, se mostra o inferno.

Nesse sentido, Almeida (2018, p. 57) enfatiza que em **Vidas secas**, no capítulo *O Menino Mais Velho*, a linguagem não é vista apenas como um aspecto diferenciador das personagens, ela é demonstrada também pela apropriação da palavra, visto que quando o menino ouve a palavra, ele, na verdade, a escuta como por um chiado, “a culpada era sinha Terta, que na véspera, após curar com reza a espinhela de Fabiano, soltara uma palavra esquisita, chiando [...]” (RAMOS, 2014, p. 57). Dessa maneira, a palavra não é simplesmente falada, há uma forma de dizer que faz parte do significado, que não significa ainda para o Menino Mais Velho de modo que, após receber a negativa de sinha Vitória, ele começa a repetir essa *nova* palavra às coisas ao irmão mais novo:

Como não sabia falar direito, o menino balbuciava expressões complicadas, repetia as sílabas, imitava os berros dos animais, o barulho do vento, o som dos galhos que rangiam na catinga, roçando-se. Agora tinha tido a ideia de aprender uma palavra, com certeza importante porque figurava na conversa de Sinha Terta. Ia decorá-la e transmiti-la ao irmão e à cachorra. Baleia permaneceria indiferente, mas o irmão se admiraria, invejoso.
- Inferno, inferno (RAMOS, 2014, p. 59).

Além disso, notamos a presença da metáfora no capítulo dois, quando após andar exaustivamente, a família de retirantes encontrara uma fazenda, aparentemente abandonada, que se torna motivo de esperanças. De modo particular, para Fabiano, a situação o faz exaltar e diz ser um homem naquele momento.

Pisou com firmeza no chão gretado, puxou a faca de ponta, esgaravatou as unhas sujas. Tirou do aió um pedaço de fumo, fez um cigarro com palha de milho, acendeu-o ao binga, pôs-se a fumar regalado.
- *Fabiano, você é um homem*, exclamou em voz alta (RAMOS, 2014, p. 7 – Grifo Meus).

Fabiano pensava agora que os filhos poderiam ter uma educação, comida e as coisas iriam se ajeitar, apesar de não ter um emprego, eles iriam ter uma vida melhor. Mas, Olhando para o lado, com receio de terem escutado, o narrador denuncia uma outra visão da personagem. “Olhou em torno, como receio de que, fora os meninos, alguém tivesse percebido a frase imprudente. Corrigiu-a murmurando: - *Você é um bicho, Fabiano!*” (RAMOS, 2014, p. 8 – Grifos Meus).

Na sequência do capítulo dois, encontramos outra metáfora animalesca. Dessa vez, Fabiano é comparado a um tatu, bicho que quando se sente ameaçado curva-se sobre si para se proteger e passa o dia em buracos embaixo da terra, costumeiramente não vão longe de sua toca, ficam por perto receando o perigo, são solitários. Mas um dia, diz o narrador, seria homem. Quando a personagem ganha essas características, podemos enfatizar duas condições na narrativa. A primeira está ligada à rispidez e à cisma, visto que Fabiano é de poucas palavras, cabisbaixo e iletrado; a segunda se liga ao uso da metáfora animalesca no romance.

Era uma sorte ruim, mas Fabiano desejava brigar com ela, sentir-se com força para brigar com ela e vencê-la. Não queria morrer. Estava escondido no mato como tatu. Duro, lerdo como tatu. Mas um dia sairia da toca, andaria com a cabeça levantada, seria homem.

- Um homem, Fabiano (RAMOS, 2014, p. 24).

A personagem Fabiano também ganha uma característica de coisa, como o movimento de uma bolandeira.

Pensou na família, sentiu fome. Caminhando, movia-se como uma coisa, para bem-dizer não se diferenciava muito da bolandeira de seu Tomás. Agora, deitado, apertava a barriga e batia os dentes. Que fim teria levado a bolandeira de seu Tomás? (RAMOS, 2014, p.19).

Se observarmos a sequência do capítulo, perceberemos que o narrador traz a informação de que seu Tomás da bolandeira foi embora devido à seca deixando a bolandeira, restando a Fabiano apenas a lembrança, e a sinhá Vitória, o desejo de ter uma cama de couro, como a de seu Tomaz. No dicionário, *online*, de português, bolandeira é um substantivo feminino que se refere a uma grande roda dentada, nos engenhos de açúcar, que gira sobre a moenda e movimenta as mós, ou seja, é uma roda que gira em torno de si mesma, no mesmo lugar.

Na verdade, quando o narrador compara Fabiano com a bolandeira está partindo de uma questão de ciclicidade, movimento, que marca toda a construção do romance que tem como primeiro capítulo *Mudança*, e último *Fuga*. Essa marcação não é um acaso, pois define o estilo e a estética do autor de **Vidas secas**, que se dá a partir do entendimento que Graciliano explora atento às questões morfológicas das palavras, cuja linguagem literária se apresenta bem acentuada para o romance moderno. Assim, Fabiano movia-se ciclicamente, como uma bolandeira, sai de uma região onde a seca já devastou todos os recursos e parte em busca de outro lugar, mas em círculo.

Vidas Secas é, portanto, um romance que possui uma estética literária exponencial que marca, além do estilo do Velho Graça, a própria forma que compõe o *Romance de 30* com toda

sua diversidade e criticidade no terreno das produções literárias. É nessa época que se localiza Graciliano Ramos com uma escrita seca e objetiva, linguagem de concisão e também de denúncia social, dando ao Modernismo um caráter crítico e revolucionário.

2.2. O romance de 1930 e Graciliano Ramos

Bueno (2006), em seu livro intitulado **Uma história do Romance de 30**, enfatiza que pouco se tem falado do forte embate que houve entre a geração surgida na década de 1930 e os modernistas. Na verdade, o que deve prevalecer, como estudos dessa segunda parte do Modernismo, é a compreensão de que o que chamamos *Romance de 30* é um desdobramento do Modernismo de 22.

Nesse sentido, João Luiz Lafetá, citado por Bueno (2006), consegue criar uma forma de pensar que, de certa maneira, harmoniza as diferenças entre os modernismos de 22 e de 30. Seu ponto de partida, focalizando a crítica na década de 30, é o de que todo movimento possui um projeto estético e outro ideológico, logo enfatiza que a primeira parte do modernismo está pautada numa questão estética, enquanto a segunda está para uma questão ideológica. Entretanto, o que se evidencia é que “a literatura de 30 é vista como um alargamento do espírito de 22” (BUENO, 2006, p. 57). Nesse sentido, houve apenas mudanças de grau em algumas questões.

Na década de 22, do século XX, há influências das vanguardas europeias, principalmente na poesia e na estética, o que possibilitou que esse primeiro momento do Modernismo ganhasse, aos olhos dos críticos, um caráter festivo e detentor de um projeto utópico. Ao contrário, na década de 30, há um projeto estético, porém não se trata de um retorno ao neorrealismo ou naturalismo, e sim enfatizado em um projeto ideológico sem esse caráter utópico e que já se encaminha para o reconhecimento do Brasil como um país subdesenvolvido. Dessa maneira, se faz importante entender que quando falamos desses dois momentos do Modernismo, não podemos pensá-los a partir de uma perspectiva separatista. Ou seja, não há interrupção entre as décadas de 22 e 30, se trata de uma continuação e não se pode afirmar em duas polaridades diferentes, mas diversas, que se localizam em terreno firme da literatura na busca pela identidade cultural.

Outrossim, precisamos deixar evidente que quando falamos em *Romance de 30* não nos referimos ao que alguns autores chamam neorrealismo ou neonaturalismo, no sentido de caracterizar esse segundo momento do Modernismo como imitação de outros movimentos. Na

verdade, se trata de uma época puramente modernista visto que as produções literárias e o estilo dos escritores da época, a exemplo de **Vidas Secas**, de Graciliano Ramos, ou **Menino de Engenho**, de José Lins do Rego, assumem uma linguagem deslocada dos grandes centros, valorizando a aldeia cultural e seus problemas, como afirma Ortiz (1998). No caso do romance **Vidas secas**, há nitidamente um estilo assumido pelo narrador, que preserva a linguagem seca, concisa, com narrador heterodiegético, intervindo e discutindo, a todo tempo, com as personagens.

Arelado a isso, outro termo usado para definir o **Romance de 30** é o *Regionalismo*. A época de 30 foi marcada por produções regionais, mas também temos obras que não se caracterizam como tal. O romance **Angústia**, de Graciliano, por exemplo, apesar de ter sido publicado em 1936, se trata de um romance urbano que marca a cidade de Maceió. Além disso, no estudo feito por Bueno (2006), em seu livro **Uma história do Romance de 30**, apenas o quarto escritor analisado, Graciliano Ramos, se trata de um autor caracterizado como regionalista, entretanto, não podemos caracterizá-lo como um escritor regionalista, visto que a sua fortuna crítica é vasta e diversa, como podemos perceber no supracitado romance urbano. Desta maneira, o que podemos afirmar é que todos os escritores e escritoras que fizeram parte da década de 30 partem de um projeto ideológico, pós-utópico, procurando demarcar no terreno das produções da época as desigualdades e a miséria social de um Brasil ainda agrário e com má distribuição de renda e de riquezas.

Partindo desse pressuposto, precisamos compreender que a literatura toma dois lugares nesse trajeto que acompanha a primeira e segunda fase do Modernismo: a priori, em 1922, ela passa por uma revolução, no sentido de mudanças, e, em 1930, é o momento dela na revolução visto que, diante de um cenário político e econômico, ocasionado pela crise de 1929, os literatos brasileiros do momento apresentam uma nova estética, pautada nos temas humanos, psicológicos e sociais do país, trazendo em seus escritos críticos a esses âmbitos outrora influenciados pela crise (BUENO,2006).

Isso posto, o que pretendemos é que se tenha o entendimento de que esse aparente deslocamento de sentido no que se refere à literatura pode, e deve ser entendido como: “[...] demonstração de um afastamento dos projetos de cada geração e não de sua aproximação. Pensar que o modernismo - de 1922 - é uma arte utópica e o Romance de 30 é uma arte pós-utópica pode ajudar a esclarecer como isso se dá” (BUENO, 2006, p. 66).

Nesse sentido, Bueno (2006) ainda enfatiza que a arte de 1930 não pode abraçar qualquer projeto utópico visto que se apresenta e se coloca como algo muito diverso, desde os elementos que possibilitaram o surgimento dessa segunda fase do modernismo, suas produções até a própria dinâmica com toda sua diversidade.

Graciliano Ramos se insere nessa época. Analisando o papel do autor alagoano para a literatura brasileira, Bosi (2006) afirma que o modernismo ou Romance de 30 pode ser distribuído em pelo menos quatro tendências: romances de tensão mínima, romances de tensão interiorizada, romances de tensão transfigurada e romance de tensão crítica. Com isso, o crítico coloca toda a obra de Graciliano Ramos na tendência de romance de tensão crítica considerando a criticidade presente em **Vidas secas**, quando diz que “nos romances em que a tensão atingiu ao nível da crítica, os fatos assumem significação menos "ingênuas" e servem para revelar as graves lesões que a vida em sociedade produz no tecido da pessoa humana [...]” (BOSI, 2006, p. 419 – Grifos do Autor).

Na verdade, o *Romance de 30* é pensado por alguns críticos literários como uma literatura verdadeiramente brasileira e, de acordo com Nascimento (2018, p. 105), “a literatura de 30 seria a expressão do espírito do Nordeste, já que, através dela, era revelada uma realidade coletiva”. Dessa forma, esse espaço, o Nordeste, deveria ser exposto nas produções da época como meio de denúncia e polêmica, visto que “esses temas estabelecidos pela segunda fase do modernismo possibilitaram certas características regionais para o Nordeste com uma grande forma imagética” (NASCIMENTO, 2018, p. 106). Assim, Graciliano Ramos adota uma postura crítica e revolucionária, evidenciando questões que reverberam a sociedade, representada em suas obras, a exemplo de **Vidas Secas**, por onde ele constrói o sertão nordestino como um espaço castigado não só pela seca, mas também por fatores sociais, políticos e econômicos que resultam na desigualdade social.

3. A ESCRITA DE GRACILIANO RAMOS

Quando falamos sobre a produção artístico-literária de Graciliano Ramos, nos deparamos com uma construção que nos aproxima de uma escrita cautelosa da qual o autor se utiliza. Na verdade, há uma preocupação em relação à escrita muito evidente em seus romances, de modo que Candido (2006a, p. 17) discute a relação de cuidado por parte do autor alagoano.

Para ler Graciliano Ramos, talvez convenha ao leitor aparelhar-se do espírito de jornada, dispondo-se a uma experiência que se desdobra em etapas e, principiada na narração de costumes, termina pela confissão das mais vívidas emoções pessoais. [...] De tal forma que, embora pouco afeito ao pitoresco e ao descritivo, e antes de mais nada preocupado em ser, por intermédio da sua obra, como artista e como homem, termina por nos conduzir discretamente a esferas bastante várias de humanidade, sem se afastar demasiado de certos temas e modos de escrever.

Isso porque Graciliano se mostra atento às questões morfológicas das palavras, cuja linguagem literária é bem acentuada na construção de suas obras, distanciando-se de uma escrita demasiadamente gordurosa e de rebuscamentos. Essa questão fica nítida quando em uma carta escrita a Candido (2006), comentando sobre o romance **Angústia**. Ele expressa suas incertezas com o modo de escrita da obra, que se comparada aos romances **Vidas secas** e **São Bernardo** deixa notório a questão do estilo e a preocupação com o que está escrito:

Pego-me a esta razão, velha e clara: *Angústia* é um livro mal escrito. Foi isto que o desgraçou. Ao reeditá-lo, fiz uma leitura atenta e percebi os defeitos horríveis: muita repetição desnecessária, um divagar maluco em torno de coisinhas bestas, desequilíbrio, excessiva gordura enfim, as partes corruptíveis tão bem examinadas no seu terceiro artigo (CANDIDO, 2006a, p.10).

Evidentemente, Graciliano Ramos é escritor crítico e refinado, de escrita peculiar e que marca seu estilo em relação à década que está situado. Candido (2006a) discute sobre um autor que possui uma espécie de irritação permanente contra o que escreveu que o leva a se justificar e quase se desculpar pela publicação de cada livro. Por isso que o autor de **Angústia** remete a Candido (2006) sua preocupação com a escrita do romance e, simultaneamente, tece uma pesada crítica ao que ele mesmo escreveu: “isto se deve, é claro, ao anseio de perfeição; mas também a uma vaidosa timidez, que chega ao negativismo e ao pudor de mostrar algo muito seu” (CANDIDO, 2006, p.59). Nitidamente, quando comparado aos romances mais renomados do autor, quais sejam: **Caetés** (1933), **São Bernardo** (1934) e **Vidas Secas** (1938), **Angústia** (1936) é uma obra que se distancia de uma escrita deveras seca, como nos romances anteriores,

como, por exemplo, **Vidas secas**. O que não significa ser um romance ruim, mas, na verdade, de muita reverência entre os leitores de Graciliano Ramos. Inclusive no cenário de produções modernistas da década de 30, o romance ganha exponencial por se tratar de uma obra que marca a cidade de Maceió com muita evidência, sendo, portanto, um romance urbano. Para Lima (2007, p. 143), neste romance – **Angústia** –, “a realidade é completamente adversa; nada o salva nesse final desolador. A cidade estava toda contra ele, apagando suas marcas, sua proteção”.

Desta maneira, ler Graciliano é aventurar-se por uma escrita sem muitos rebuscamentos, concisa, objetiva e de denúncia. Lima (2019, p. 295) enfatiza que se trata, na verdade, de uma escrita que defende o tempo todo certo “pendor humanista capaz de resgatar qualquer pessoa das condições precárias em que elas vivem, como se a literatura tomasse para si esse papel e a isso servisse precisamente em detrimento até da arte”. Ou seja, é uma escrita por onde o autor provoca agressivamente o leitor. Na verdade, Graciliano não recorre a uma escrita suave, despretensiosa e rarefeita, no sentido que ele não enfeita para dizer, existe objetividade, isso porque na compreensão de mundo dele não há possibilidades de um dizer através de rebuscamentos.

Em **Vidas secas**, a escrita aparece como um recurso de denúncia às desigualdades sociais, econômicas e políticas que se configuram na metáfora de poder, quando Fabiano se encontra com o soldado amarelo, por exemplo, a denúncia fica evidenciada nos decretos do governo e nas contas do patrão que colocam a personagem em uma posição de inferioridade, sofrendo as imposições de um sistema opressor. Na verdade, estamos diante de uma personagem que representa a classe dominada em detrimento da classe dominante:

No dia seguinte Fabiano voltou à cidade, mas ao fechar o negócio notou que as operações de sinha Vitória, como de costume, diferiam das do patrão. Reclamou e obteve a explicação habitual: a diferença era proveniente de juros. [...] Não se conformou: devia haver engano. Ele era bruto, sim senhor, via-se perfeitamente que era bruto, mas a mulher tinha miolo. Com certeza havia um erro no papel do branco. Não se descobriu o erro, e Fabiano perdeu os estribos. Passar a vida inteira assim no toco, entregando o que era dele de mão beijada! Estava direito aquilo? Trabalhar como negro e nunca arranjar carta de alforria! [...] O patrão zangou-se, repeliu a insolência, achou bom que o vaqueiro fosse procurar serviço noutra fazenda (RAMOS, 2014, p. 94).

Entendemos essa posição da personagem em relação às injustiças que lhe são impostas, indo aos estudos de Bosi (2003, p. 20), quando enfatiza que a linguagem de Fabiano e da família de retirantes, em **Vidas secas**, é tida como débil, sem muitas palavras, truncada, e pautada em

retalhos. “A linguagem de Fabiano e dos seus é tida por impotente, lacunosa, truncada [...]”. Por isso, nesse trecho do capítulo, a personagem recua diante da injustiça em relação ao pagamento pelos seus serviços. Estava em jogo a garantia de moradia e o sustento da família:

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. Ia lá puxar questão com gente rica? Bruto, sim senhor [...] (RAMOS, 2014, p. 94).

A personagem demonstra inferioridade discursiva diante de uma linguagem de poder expressa nas palavras do patrão. Fabiano recua porque é bruto, incapaz de continuar um diálogo com o fazendeiro que representa as injustiças provindas das classes dominantes e o silenciamento da classe dominada.

Outrossim, em Graciliano, é evidente o apego a uma escrita pautada em questões gramaticais, marcadas nas falas de suas personagens, que nos permite pensar e entender um autor deveras ambicioso, crítico e categórico no ato de escrever. Isso acontece, de acordo com Sant’ana (1973, p. 13), porque “seus livros [...] não cheiram a extravagância de estilo; são, ao contrário, escritos com uma irrepreensível pureza gramatical”. É o que vemos com a personagem Luís da Silva, em **Angústia**, por exemplo, quando demonstra sua indignação ao se referir ao Dr. Gouveia e ao seu artigo cheio de erros que não são sentidos, percebidos, por ele:

Dr. Gouveia é um monstro. Compôs, no quinto ano, duas colunas que publicou por dinheiro na secção livre de um jornal ordinário. Meteu esse trabalhinho num caixilho dourado e pregou-o na parede, por cima do bureau. Está cheio de erros e pastéis. Mas dr. Gouveia não os sente. O espírito dele não tem ambições. Dr. Gouveia só se ocupa com o temporal: a renda das propriedades e o cobre que o tesouro lhe pinga (RAMOS, 1985, p. 07).

Percebemos essa preocupação com a escrita, na verdade, com a própria linguagem utilizada por Graciliano Ramos, visto que percebemos em Luís da Silva uma personagem que é um escritor, portanto, tem domínio na fala. Por outro lado, temos Fabiano, em **Vidas secas**, que possui uma linguagem monossilábica, pautada em diálogos diretos e sem muito rebuscamentos. Isso se dá pela estética graciliânica de imposição artística em relação à fala das personagens. Nesse sentido, só podemos falar com propriedade sobre escrita do autor alagoano se estivermos embricado com as questões de estética e de estilo, visto que essa marcação dá à linguagem um tom crítico, e um estilo conciso, coeso.

Concomitante a isso, no romance **São Bernardo**, percebemos em Paulo Honório, narrador personagem, também um escritor. Na narrativa acontece algo inesperado quando Paulo

Honório sente a necessidade nova - escrever – e dela surge uma nova construção: o livro onde conta a sua derrota, de memórias.

Por meio dele obtém uma visão ordenada das coisas e de si, pois no momento em que se conhece pela narrativa destrói-se enquanto homem de propriedade, mas constrói com o testemunho da sua dor a obra que redime. E a inteligência se elabora nos destroços da vontade (CANDIDO, 2006b, p. 43).

Em *Caetés*, a personagem João Valério, narrador protagonista, também se coloca na posição de escritor. Na verdade, se trata de tentativas de escrever um romance, visto que ele mesmo se sente incapaz de tal realização. Nas inúmeras tentativas em escrever sobre a tribo dos Caetés, ele parte do desejo de ser como os indígenas, de modo que faz algumas comparações com a tribo. Nesse sentido, percebemos que parte de uma escrita de inquietações, como é o exemplo do capítulo 7, todo dedicado ao romance da personagem:

Continuei. Suando, escrevi dez tiras salpicadas de maracás, igaçabas, penas de arara, cestos, redes de caroá, jiraus, cabaças, arcos e tacapes. Dei pedaços de Adrião Teixeira ao pajé: o beijo caído, a perna claudicante, os olhos embaçados; para completá-lo, emprestei-lhe as orelhas de padre Atanásio. Fiz do morubixaba um bicho feroz, pintei-lhe o corpo e enfeitei-o. Mas aqui surgiu uma dúvida: fiquei sem saber se devia amarrar-lhe na cintura o enduape ou o canitar. Vacilei alguns minutos e afinal me resolvi a pôr-lhe o enduape na cabeça e o canitar entre parênteses (RAMOS, 2013, p. 42).

A preocupação de João Valério era causar boa impressão em relação à escrita, empregar uma palavra de grande efeito que pudesse marcar seu romance sobre a tribo dos caetés; Paulo Honório não entendia de literatura, apenas de agropecuária e/ou questões semelhantes, entretanto quis escrever um romance, e o fez; Luís da Silva tinha uma preocupação cautelosa com a escrita, era redator; Fabiano não sabia ler, porém, a sua esposa, sinha Vitoria, entendia algumas questões de letras e cálculos, e era por ela que Fabiano se certificava dos acertos e injustiças nas contas do patrão. Dessa maneira, podemos perceber que a preocupação com a escrita, por Graciliano Ramos, está pautada, também, a partir da metalinguagem, visto que em três dos quatro principais romances ele constrói personagens que escrevem um romance, com exceção de Fabiano, em *Vidas secas*. Assim, o que marca também é o estilo graciliânico pautado em uma linguagem de atrevimento estético.

3.1. A década de 30 e o escritor

A década de 30, como já discutimos, é uma abrangência do espírito de 22; uma continuação do modernismo que engloba sua estética e estilo, bem como a própria arte no

terreno das produções modernistas com toda sua diversidade. O que marca essa continuação é o próprio contexto histórico, visto que o Modernismo (1922) é iniciado em meio às crises e estávamos saindo da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), que afetara a economia e a política no Brasil. Além da chamada República Velha, que tem vigor justamente em um período que é datado, aproximadamente, entre 1894 a 1930, quando é sucedido, como discute Bosi (2006), pela hegemonia dos proprietários ruais de São Paulo e de Minas Gerais, numa política chamada de “café com leite.”

Na década de 20, precisamente em 1922, em meio a essas questões políticas, São Paulo se noticiava da “Semana de Arte Moderna”, que marcava o prelúdio de uma nova perspectiva de se olhar para o mundo, de se fazer arte. Ela nasceu em um momento quando o mundo assistia ao fim da primeira guerra, e tudo se renovava nas próprias estruturas. Além disso, surgem escritores, muitos ligados à elite paulistana, com suas ideias inovadora: Oswald de Andrade, Mário de Andrade e companhia. Nesse sentido, Bosi (2006, p.363) afirma que “a Semana foi, ao mesmo tempo, o ponto de encontro das várias tendências que desde a I Guerra se vinham firmando em São Paulo e no Rio [...]”.

Inicialmente, compreende-se que no Brasil não havia uma mentalidade autêntica ligada à literatura ou às artes, e sim uma dicotomia: enquanto no litoral tínhamos uma cultura sendo vivida, no interior havia um atraso. Por isso Monteiro Lobato escreve o **Jeca Tatu**. O que levou, em 1917, intelectuais a perceberem a necessidade de uma transformação do pensamento e integração do Brasil em si mesmo. O que precisa ficar nítido é que a *Semana de Arte Moderna* não criou uma escola com regras e técnicas, mas formou consciência de autenticidade brasileira, conforme discutido no documentário intitulado “A semana de 22”, encontrado na internet, cujo objetivo era “modernizar” o Brasil. (https://youtu.be/LdO_ebONK9I)

Nesse sentido, pretendemos evidenciar que não há uma barreira, ou uma tendência separatista entre as décadas de 22 e 30. Na verdade, de acordo com Bosi (2006, p. 409), “1922, por exemplo, presta-se muito bem à periodização libertária: a Semana foi um acontecimento e uma declaração de fé na arte moderna. Já o ano de 1930 evoca menos significados literários [...]”. Por outro lado, Bueno (2006, p. 44) enfatiza que o Romance de 30 é uma segunda fase do Modernismo de 22, uma fase da literatura que surge com a semana da arte: “[...] e a tendência dominante é ver o romance de 30 como um desdobramento do modernismo de 22, uma segunda fase da literatura surgida na semana da arte”. Na verdade, estamos entendendo essa relação como algo que fundamenta a importância de estudar o modernismo de modo geral, que apesar

de ter sido um movimento curto, em relação aos outros, propôs discussões diversas no terreno da arte.

Atrelado a isso, na década de 30 no Brasil, não só a crise econômica, mas também política e social ficaram notória diante do reflexo da crise econômica de 1929, que afetou a república café com leite, ou a república velha. Essa situação de decadência desencadeou a revolução de 1930 e levou Getúlio Vargas ao poder, ainda que provisório, mas que não impediu de que em 1937 surgisse uma ditadura militar no Brasil. Diante desse cenário político e econômico, os literatas brasileiros do momento apresentam uma nova estética, pautada nos temas humanos, psicológicos e sociais do país, que traziam em seus escritos fortes críticas, dando “origem” ao que chamamos de Romance de 30.

Tomemos os romances de Graciliano Ramos, como por exemplo, **Caetés**, de 1933, que sucede a revolução constitucionalista de 1932. Os paulistanos, já com Vargas no poder, exigiam uma nova constituição em um ato de resistência à centralização de poder imposta pelo governo. Além disso, estávamos saindo da república café com leite, ou república velha; **São Bernardo**, publicado em 1934, marca o fim do governo provisório (1930-1934) com a nova constituição, dando início, portanto, ao governo constitucional (1934-1937); **Angústia**, publicado em 1936, ano da prisão de Graciliano Ramos acusado de ações comunistas; **Vidas Secas**, 1938, sucedia o golpe do Estado Novo de 1937, e antecedia a Segunda Guerra Mundial que aconteceu um ano após a publicação do livro.

É nesta perspectiva que Bosi (2006) afirma que o modernismo ou romance de 30 pode ser distribuído em, pelo menos, quatro tendências: *romances de tensão mínima*, *romances de tensão interiorizada*, *romances de tensão transfigurada* e *romance de tensão crítica*. Com isso, Bosi (2006) coloca toda a obra de Graciliano Ramos na tendência romance de tensão crítica, levando em consideração a criticidade presente em **Vidas Secas**, bem como o situa no terreno das produções literária da época. “Nos romances em que a tensão atingiu ao nível da crítica, os fatos assumem significação menos ‘ingênuas’ e servem para revelar as graves lesões que a vida em sociedade produz no tecido da pessoa humana [...]” (BOSI, 2006, p. 419 – Grifos do Autor).

Assim, podemos perceber que fatores sociais, a relação do escritor com a sociedade, a própria realidade, interferem na construção de uma obra em todos os aspectos. Candido (2006b, p. 29) indaga quais seriam as possíveis influências do meio social sobre a obra:

Há neste sentido duas respostas tradicionais, ainda fecundas conforme o caso, que devem, todavia, ser afastadas numa investigação como esta. A primeira consiste em estudar em que medida a arte é expressão da

sociedade; a segunda, em que medida é social, isto é, interessada nos problemas sociais.

Desta maneira, reafirmamos o cuidado de Graciliano Ramos com a escrita. Trata-se de um escritor que olha a sociedade que está situado, percebe os problemas sociais e os confronta artisticamente, partindo de produções que denuncia as injustiças, a exemplo do romance objeto desta pesquisa, por onde o autor tece pesadas críticas a um sistema opressor, desigual e que explora, partindo de uma linguagem de atrevimento estético e concisa.

Partindo dessa premissa, Bosi (2006, p. 411) diz que somos, hoje, contemporâneos de uma realidade econômica, social, política e cultural que se instaurou depois de 1930, enfatiza que ao reconhecer esse novo sistema que é imposto “não resulta em cortar as linhas que articulam a sua literatura com o modernismo. Significa apenas ver novas configurações históricas e exigirem novas experiências artísticas”. É nesse sentido, partindo dessas novas configurações, que alguns autores afirmam que o Romance de 30 é responsável por uma literatura verdadeiramente brasileira.

Neste romance, ele escreve sobre a seca no Nordeste, assim podemos pensar a palavra *inferno*, no capítulo *Menino mais velho* como se referindo ao sertão, como um lugar quente. Partindo desse pressuposto, o sentido da palavra “inferno” pode estar relacionado à questão da queimadura devido ao sol causticante da região, a seca do Nordeste, e, assim, a falta de recursos para a sobrevivência, tendo que se haver retiradas para outras terras em uma fuga da seca (*inferno*).

Partindo dessa ideia, é possível perceber que há uma cautela no ato de escrever para os modernos de 30, haja vista não só o contexto histórico detentor de uma criticidade econômica e social expressiva, como também pela linguagem concisa, popular e de denúncia social. Esse cenário crítico em que a literatura é inserida interpela, por parte dos escritores, um cuidado pontual com na escrita, a exemplo de Graciliano Ramos, diante da relação entre a estética e o estilo literários.

3.2. O estilo graciliânico

Quando falamos em estilo, tomamos por base o conceito apresentado por Moisés (2004), que o entende como “a maneira ou a arte de fazer”. Partindo desse entendimento, a partir das leituras das obras graciliânicas, notamos aprioristicamente um escritor detentor de uma

expressão artística singular dentro do vasto terreno das produções da época em toda sua diversidade, de modo que detém uma fortuna crítica ampla. Isso posto, entendemos que o modo de fazer arte de Graciliano Ramos está pautado nas questões sociais da época, se constrói dentro de um cenário que possibilita perceber o estilo seco, conciso e sintético, ou seja, é um autor que preza pela objetividade em seus escritos e marca no espaço do romance o seu próprio estilo através de uma linguagem de atrevimento estético.

Na verdade, quando falamos no estilo graciliânico precisamos entender que há marcações que são observadas, além da escrita, no discurso oral das personagens, visto que a própria linguagem que lhes são impostas parte de uma relação com o cenário que Graciliano Ramos se situa, em suas observações das situações que reverberam todo espaço do romance atrelado à década de 30 e à própria liberdade de criação. Nesse sentido, Cintra (1980, p. 53) enfatiza que “esta preocupação com usos estilísticos, entretanto, não se restringe à escrita; ocorre também com relação ao discurso oral de personagens”.

Desta maneira, se observarmos um diálogo que acontece em **Vidas Secas**, entre Fabiano e sinha Vitória, notaremos o uso de uma linguagem direta, porém, recheada de questões estilísticas que marcam a secura do romance atrelado a uma questão objetiva, na verdade o narrador diz que não se tratava bem de uma conversa, “eram frases soltas, espaçadas, com repetições e incongruências. As vezes uma interjeição gutural dava energia ao discurso ambíguo. Na verdade, nenhum deles prestava atenção às palavras do outro” (RAMOS, 2014, p. 64). Partia, antes de tudo, de uma linguagem quase que monossilábica, seca, objetiva, sem muitos embrulhos, pautada no uso demasiado de interjeições:

Sinha Vitória andava amedrontada -com a seca-. [...] Suspirava atizando o fogo com o cabo da quenga de coco [...] 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 [...].

- An! (RAMOS, 2014, p. 64).

Em **Angustia**, essa marcação acontece no discurso do próprio Luís da Silva em relação a Julião Tavares, que quando o avistava cumprimentava de longe, com tom de superioridade.

A indignação é com uma linguagem detentora de muitos adjetivos, sem profundidade, que foge da objetividade que o agradava. Observemos:

A noite chegava-me à casa, empurrava a porta e, quando eu menos esperava, desembocava na sala de jantar, que, não sei se já disse, é o meu gabinete de trabalho. E lá vinham intimidades que me aborreciam. Linguagem arrevesada, muitos adjetivos, pensamento nenhum (RAMOS, 1985, p. 45).

Em **São Bernardo**, a personagem Paulo Honório aprende as letras na prisão com Joaquim sapateiro, que tinha uma bíblia. Ao sair, se apropria da fazenda que nomeia o romance e decide escrever um livro. Faz a divisão de funções e quando recebe um retorno do redator, se zanga:

O resultado foi um desastre. Quinze dias depois do nosso primeiro encontro, o redator do Cruzeiro apresentou-me dois capítulos datilografados, tão cheios de besteiras que me zanguei:

— Vá para o inferno, Gondim. Você acanhou o troço. Está pernóstico, está safado, está idiota. Há lá ninguém que fale dessa forma! Azevedo Gondim apagou o sorriso, engoliu em seco, apanhou os cacos da sua pequenina vaidade e replicou amuado que um artista não pode escrever como fala.

— Não pode? perguntei com assombro. E por quê?

Azevedo Gondim respondeu que não pode porque não pode.

— Foi assim que sempre se fez. A literatura é a literatura, seu Paulo. A gente discute, briga, trata de negócios naturalmente, mas arranjar palavras com tinta é outra coisa. Se eu fosse escrever como falo, ninguém me lia (RAMOS, 2020, p. 07).

Isso se deu pelo fato de que Paulo Honório não entendia de literatura, apenas de agropecuária, de modo que quando discutia sobre os negócios da fazenda, a organização e as construções que viera a fazer, teceu o seguinte comentário:

Azevedo Gondim sentou-se, pouco a pouco serenou:

— É uma sociedade que presta bons serviços, seu Paulo.

— Lorota! O hospital, sim senhor. Mas biblioteca num lugar como este! Para quê? Para o Nogueira ler um romance de mês em mês. Uma literatura desgraçada... (RAMOS, 2020, p.108).

Em **Caetés**, notamos justamente uma preocupação em encontrar uma palavra que se encaixasse, que formasse sentenças, que marcasse o romance, ou a tentativa de escrever da personagem João Valério:

Deitei-me vestido, às escuras, diligenciei afastar aquela obsessão. Inutilmente. Ergui-me, procurei pelo tato o comutador, sentei-me à banca, tirei da gaveta o romance começado. Li a última tira. Prosa chata,

imensamente chata, com erros. Fazia semanas que não metia ali uma palavra (RAMOS, 2013, p. 26).

Desta maneira, entendemos a partir de Candido (2006a) que o estilo graciliânico está, excepcionalmente em **Caetés, São Bernardo e vidas Secas**, marcado pela própria *secura* atrelada à linguagem de atrevimento estético, linguagem denunciativa e objetiva, pela qual as expressões se tornam densas, quentes, concisas. Nesse sentido, Candido (2006a, p. 85), enfatiza que “a grande lição de Graciliano, neste sentido, reside no esforço despendido, tanto no plano da vida quanto da criação, para forjar instrumentos que permitam construir uma linha de coerência”. Esse esforço se solidifica quando pensamos o seu estilo na própria arte, seja no que reflete a sua estética, ou no que representa a integridade humana.

4. A PRESENÇA DE VIDAS SECAS NO CENÁRIO LITERÁRIO BRASILEIRO E O JOGO METAFÓRICO

Vidas secas é um romance escrito em meados de 1937, em pleno golpe do governo Vargas, e publicado em 1938, antecedendo a segunda guerra mundial. Estávamos diante de um momento peculiarmente polêmico, denso, de repressões e rupturas, além da migração interna que ganhara celeridade, principalmente do Nordeste para o sudeste. Graciliano Ramos se mantém atento a esse cenário que se instaura na década de 30, século XX, de modo que Bosi (2003, p. 24) diz sobre um escritor que observa atentamente o homem explorado e simpatiza com ele, mas, o que o incomoda é a fala e os devaneios desse homem sertanejo. Daí as imposições que o narrador faz a Fabiano que ora é bicho, noutra é homem, detentor de uma linguagem monossilábica.

Atrelado a isso, Almeida (2018) afirma que a obra de Graciliano Ramos traz uma tensão entre os problemas geográficos e sociais que se distinguem em relação ao sujeito, dominador de uma determinada língua, de modo que “na obra, a expressividade das personagens se sobressai e as coloca numa individualização do universo” (ALMEIDA, 2018, p.81). Nesse sentido, percebemos um discurso direto por parte das personagens que nomeiam os desejos, os sonhos, as curiosidades; como o sonho de sinha Vitória por uma cama de couro cru:

Convidou a mulher e os filhos para os cavalinhos, arrumou-os, distraiu-se um pouco vendo-os rodar. Em seguida encaminhou-os as barracas de jogo. Coçou-se, puxou o lenço, desatou-o, contou o dinheiro, com a tentação de arriscá-lo no bozó. Se fosse feliz, poderia comprar a cama de couro cru, a sonho de Sinha Vitória (RAMOS, 2014, p. 77).

Nesse sentido, Graciliano escreve sobre uma família de retirantes que migra corriqueiramente de um lugar para outro em busca de melhores condições de sobrevivência. A família é composta por Fabiano, Sinha Vitória, o menino mais velho, o menino mais novo e baleia. Fabiano é rude, de poucas palavras, se sentindo inferior aos outros homens. Ela busca trabalho e sempre se depara com injustiças referente aos seus proventos. Além disso, ele e a família são obrigados a ter que conviver constantemente com a miséria e a seca que assolam o sertão nordestino. Na verdade, Nascimento (2018, p.97) afirma que o velho Graça constrói o sertão nordestino como território castigado pela seca e o sertanejo como homem que vive à beira da miséria. Assim, podemos entender que no foco da narrativa se encontra a figura de um retirante e sua família que vivem em trânsito, buscando um espaço que lhes possam ser favorável.

Desta maneira, o roteiro que Graciliano Ramos toma para a construção deste romance, de acordo com Bosi (2006, p. 429), “nor-teou-se por um coerente sentimento de rejeição que adviria do contato do homem com a natureza ou com o próximo”, ou seja, o escritor parte da observação da realidade, dada a conjuntura da época, para criar. Tendo isso em vista, Candido (2006a, p. 67) afirma que:

Vidas secas começa por uma fuga e acaba com outra. Decorre entre duas 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.

À vista disso, Lima (2019) enfatiza que em sua escritura o velho Graça crítica a “falsa acomodação social”, ao mesmo tempo que afronta o próprio sistema de representação literária tomando para si uma linguagem de atrevimento estético. Na verdade, afirma o pesquisador, que os “códigos culturais e literários desvelam bravamente num tipo de sociedade em que faltam educação de base, instrução adequada e respeito à noção de cidadania” (LIMA, 2019, p. 310), possibilitando reconhecer nesse contexto, da década de 30, século XX, a magnificência das produções literárias em um terreno diverso.

Nesse cenário, a literatura aparece áspera. Trata-se da própria condição do enredo em que o narrador aponta as misérias que castigam o Brasil e dá forma às produções, mais precisamente, no romance de 30. À vista disso, percebemos um narrador heterodiegético, em 3º pessoa, e dominador da linguagem graciliânica que, vez por outra, se mescla com as personagens, de modo que seus pensamentos se confundem e se misturam, às vezes complementado, outras vezes discordando de suas reflexões. Isso posto, é possível notar como a metáfora de expressão vai se construindo a partir das imposições do narrador às personagens e ao próprio espaço.

Nesse sentido, Torinho (2014) enfatiza que cada personagem criada por Graciliano é uma representação artística da realidade, a partir de um olhar investigativo, cuidadoso e cauteloso; ele escreve sobre o que ver: o soldado amarelo, representa a justiça, ainda que injusta na visão de Fabiano; o dono da fazenda representa o poder econômico. Fabiano e sua família representam a classe dominada, sem reconhecimento e nem proteção por parte do governo, representam a miséria humana, como enfatiza a pesquisadora:

A obra mostra o distanciamento entre o governo e o sertanejo nas figuras do proprietário da fazenda abandonada, do fiscal e, especialmente, do soldado amarelo: o fiscal metaforiza a extorsão cometida aos pequenos comerciantes, enquanto na figura do soldado amarelo, temos a corrupção policial, evidenciada na prisão arbitrária de

Fabiano; na figura do proprietário da fazenda abandonada, tem-se a metáfora da injustiça perpetrada pelo poder; injusto, desumano e medíocre, suga os funcionários a todo o momento, sem nenhum senso de solidariedade (TORINHO,2014, p. 12).

Destarte, pensamos a construção das personagens nesse romance a partir de Candido (2014), como sendo um ser fictício que representa poder na narrativa, construída a partir da realidade, através de uma linguagem de atrevimento estético em Graciliano Ramos. Assim, Fabiano, sinha Vitória, os meninos, o soldado amarelo, o dono da fazenda e demais personagens são resultados de observações da realidade, as quais sofrem a imposição de um narrador que domina a linguagem graciliânica. Assim,

[...] a personagem é um ser fictício; logo, quando se fala em cópia do real, não se deve ter em mente uma personagem que fosse igual a um ser vivo, o que seria a negação do romance. -Além disso- [...] a natureza da personagem depende em parte da concepção que preside o romance e das intenções do romancista (CANDIDO, 2014, p. 69).

4.1. O jogo de palavras das personagens

No processo artístico de escrita de **Vidas secas**, Graciliano Ramos escreve primeiro o capítulo/conto *Baleia*, o que demonstra o caminho estético escolhido, pois é como se ele olhasse primeiro para o “bicho” e depois para o “homem.” Certamente, o autor pensou em uma narrativa, um conto, mas claramente viu que o gênero romance dominava o enredo.

Além disso, a obra apresenta uma sistematização na organização dos capítulos de forma linear que segue o próprio enredo, visto que temos uma espécie de circularidade que envolve toda a construção: Fabiano e a família viviam em retirada; o romance se inicia com *Mudança* e termina com *Fuga*, o que evidencia essa linearidade no processo de construção.

O livro se inicia com Fabiano, sinha Vitória, os meninos, baleia e o papagaio de estimação caminhando pelo sertão sem um rumo certo. Como os alimentos tinham acabado, sacrificam o papagaio para que servisse de alimento naquele momento. Mais adiante encontram uma fazenda, aparentemente abandonada. Antes de adentrarem, sentam-se na sombra de um juazeiro e são surpreendidos por baleia que aparece com um preá entre os dentes, causando alegria aos retirantes. Então, em seguida, apropriam-se da casa abandonada que encontrara.

Em *Mudança*, percebemos a imposição metafórica pelo narrador ao comparar Fabiano com uma bolandeira, não se tinha um motivo para essa comparação, mas a tinha feito: “Seu

Tomás fugira também, com a seca, a bolandeira estava parada. E ele, Fabiano, era como a bolandeira. Não sabia porquê, mas era.” (RAMOS, 2014, p.15). À vista disso, pensando o sentido de movimento e atrelando à *Mudança*, que intitula o capítulo, podemos entender que se trata de um trânsito em um destino incerto feito pelas personagens, desde sua retirada com os encontros e desencontros.

Outrossim, no capítulo *Cadeia*, Fabiano vai à feira da cidade comprar alimentos e se encontra com o *soldado amarelo* que o convida para jogar. Fabiano gaguejou, não sabia o que falar por estar diante de uma autoridade, então o seguiu sem proferir uma única palavra. Em meio ao jogo, Fabiano pensa em sinha Vitória e que ela iria se zangar, levanta-se e sai sem nada proferir:

Fabiano atentou na farda com respeito e gaguejou, procurando as palavras de seu Tomás da bolandeira:

- Isto é. Vamos e não vamos. Quer dizer. Enfim, contanto, etc. É conforme.

Levantou-se e caminhou atrás do amarelo, que era autoridade e mandava. Fabiano sempre havia obedecido. Tinha muque e substância, mas pensava pouco, desejava pouco e obedecia.

Atravessaram a bodega, a corredor, desembocaram numa sala onde vários tipos jogavam cartas em cima de uma esteira.

- Desafasta, ordenou o polícia. Aqui tem gente.

Os jogadores apertaram-se, os dois homens sentaram-se, o soldado amarelo pegou o baralho. Mas com tanta infelicidade que em pouco tempo se enrascou. Fabiano encalacrou-se também. Sinha Vitória ia danar-se, e com razão.

- Bem feito.

Ergueu-se furioso, saiu da sala, trombudo (RAMOS, 2014, p. 28-29).

Entendendo como desrespeitoso, o soldado amarelo vai ao encontro de Fabiano e repreende-o, provoca-o agressivamente e vê na reação de Fabiano um desacato à autoridade. Fabiano é ínfimo a patente da autoridade, receia e não se defende. Então o soldado ordenou que o prendesse e o açoitasse:

Fabiano marchou desorientado, entrou na cadeia, ouviu sem compreender uma acusação medonha e não se defendeu.

- Está certo, disse o cabo. Faça lombo, paisano.

Fabiano caiu de joelhos, repetidamente uma lâmina de facão bateu-lhe no peito, outra nas costas. Em seguida abriram uma porta, deram-lhe um safanão que o arremessou para as trevas do cárcere. A chave tilintou na fechadura, e Fabiano ergueu-se atordoado, cambaleou, sentou-se num canto, rosnando -

Hum! hum! (RAMOS, 2014, p.31).

Na cena acima, Fabiano estava desorientado, foi acusado e não se defendeu. Ele não tinha reação diante da autoridade, do soldado amarelo. Na verdade, ele se encontra imerso à injustiça,

às imposições da classe dominante e não corresponde aos abusos do soldado. Atrelado a isso, por exemplo, no romance **Infância**, no conto *Um cinturão*, encontramos uma cena de injustiça, na verdade, o primeiro contato do menino com a injustiça. “Sozinho, vi-o de novo cruel e forte, soprando, espumando. E ali permaneci, miúdo, insignificante, tão insignificante e miúdo como as aranhas que trabalhavam na telha negra. Foi esse o primeiro contato que tive com a justiça” (RAMOS, 2012, p.37).

Retornando a **Vidas Secas**, ao sair da cadeia, o narrador demonstra a revolta de Fabiano, e adjetiva o soldado: um amarelo, criatura desgraçada, e que Fabiano não o teria matado por ser autoridade. Observamos, portanto, que essa locução adjetiva “soldado amarelo”, não se refere a cor de sua farda, de seu chapéu ou de sua pele, mas, está no seu sentido metafórico: é amarelo porque está abusando do poder para prejudicar Fabiano.

Ora, o soldado amarelo ... Sim, havia um amarelo, criatura desgraçada que ele, Fabiano, desmancharia com um tabefe. Não tinha desmanchado por causa dos homens que mandavam. Cuspiu, com desprezo:
- Safado, mofino, escarro de gente. Por mor de uma peste daquela, maltratava-se um pai de família. Pensou na mulher, nos filhos e na cachorrinha (RAMOS, 2014, p. 32).

No capítulo *O menino mais velho*, a personagem se dirige a mãe em busca de saber o significado de uma palavra que nunca ouvira antes; inferno:

Deu-se aquilo porque Sinhá Vitória não conversou um instante com o menino mais velho. Ele nunca tinha ouvido falar em inferno. Estranhando a linguagem de Sinhá Terta, pediu informações. Sinhá Vitória, distraída, aludiu vagamente a certo lugar ruim demais, e como o filho exigisse uma descrição, encolheu os ombros (RAMOS, 2014, p. 55 – O grifo é meu).

Na verdade, podemos perceber que a palavra inferno não fazia parte do vocabulário do menino, era desconhecida, por isso ao ouvi-la causa estranheza e dúvida. Dirige-se à mãe, ela dá uma resposta bastante reduzida e percebendo a insistência do filho encolhe-se, recusando prolongar a conversa sobre o assunto.

Com isso, podemos pensar que esteja aí uma relação semântica do termo *inferno* atrelado à pergunta do menino, visto que existir um significante, construído metaforicamente na ausência de um significado ou a redução dele. A questão é que a resposta e a recusa de se prolongar não agrada o garoto, que insatisfeito vai até o pai buscar informação, contudo, se decepiona com a rigidez e pouca importância por ele. Então retorna à mãe e pergunta se ela já tinha ido ao inferno, achando um desaforo, esta retribuiu com um cocorote a audácia do menino. Sentindo-se injustiçado, o menino busca em Baleia consolo para suas angústias.

Por conseguinte, no capítulo *Inverno*, logo após de encontrarem a fazenda e se apropriarem dela, a chuva chega. Fabiano, sinha Vitória e os meninos se encontram em volta da fogueira, visto que o frio estava em demasia:

A família estava reunida em torno do fogo, Fabiano sentado no pilão caído, Sinha Vitória de pernas cruzadas, as coxas servindo de travesseiros aos filhos. A cachorra Baleia, com o traseiro no chão e o resto do corpo levantado, olhava as brasas que se cobriam de cinza. Estava um frio medonho, as goteiras pingavam lá fora, o vento sacudia os ramos das catingueiras, e o barulho do rio era como um trovão distante [...] (RAMOS, 2014, p. 63).

Estavam atentos às conversas de Fabiano que contava histórias heroicas, aliás, inventava. Esse capítulo marca a “mudança” na vida das personagens, que agora teriam condições, pois a seca foi embora e a fartura estaria à porta; Fabiano agora era homem, tanto que se a seca o chegasse iria se vingar do soldado amarelo, depois mataria o promotor e o delegado:

Fabiano contava façanhas. Começara 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. Algum tempo antes acontecera aquela desgraça: o soldado amarelo provocara-o na feira, dera-lhe uma surra de facão e metera-o na cadeia. Fabiano 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 (RAMOS, 2014, p. 67).

No capítulo em questão, nos deparamos com a mudança climática: a família de retirantes é beneficiada com a chuva, após andar sem rumo, encontram uma fazenda e se apropriam dela. Entretanto, no capítulo seguinte, *Festa*, o clima muda, a chuva vai embora e a seca já apresentava seus sinais quando iam a festa de Natal: “Fabiano, Sinha Vitória e os meninos iam à festa de Natal na cidade. Eram três horas, fazia grande calor, redemoinhos espalhavam por cima das árvores amarelas nuvens de poeira e folhas secas” (RAMOS, 2014, p. 71). Esse cenário transitório marca o enredo, de modo que o escritor constrói a sua escritura a partir dessa lógica.

Além disso, na ida à Festa, Fabiano, sinha Vitória e os meninos estão com roupas novas, feitas por sinha Terta com o pano que Fabiano havia comprado, mas roupas tinham saído curtas, estreitas e cheias de emendas. Eles não estavam acostumados a usarem esse tipo de vestes, por isso o incômodo, principalmente de Fabiano em manter a postura o que nunca o fizera:

Sinha Vitória, enfronhada no vestido vermelho de ramagens, equilibrava-se mal nos sapatos de salto enorme. Teimava em calçar-se

como as moças da rua - e dava topadas no caminho. Os meninos estreavam calça e paletó. Em casa sempre usavam camisinhas de riscado ou andavam nus [...] Fabiano tentava não perceber essas desvantagens [nas roupas curtas]. Marchava direito, a barriga para fora, as costas aprumadas, olhando a serra distante. De ordinário olhava o chão, evitando as pedras, os tocos, os buracos e as cobras. A posição forçada cansou-o. E ao pisar a areia do rio, notou que assim não poderia vencer as três léguas que o separavam da cidade. Descalçou-se, meteu as meias no bolso, tirou o paletó, a gravata e o colarinho, roncou aliviado. Sinha Vitória decidiu imitá-lo: arrancou os sapatos e as meias, que amarrou no lenço. Os meninos puseram as chinelinhas debaixo do braço e sentiram-se à vontade (RAMOS, 2014, p. 71-72).

Posteriormente, no capítulo *Contas*, Fabiano vai se encontrar com o patrão para receber por seu trabalho, mas é surpreendido com os juros que o vaqueiro considera abusivos, visto que em sua defesa, mesmo sendo iletrado, confia nas contas de sinha vitória. Mesmo assim, o patrão insiste que estavam corretas e toma a posição de Fabiano como desafio:

No dia seguinte Fabiano voltou à cidade, mas ao fechar o negócio notou que as operações de Sinha Vitória, como de costume, diferiam das do patrão. Reclamou e obteve a explicação habitual: a diferença era proveniente de juros.

Não se conformou: devia haver engano. Ele era bruto, sim senhor, via-se perfeitamente que era bruto, mas a mulher tinha miolo. Com certeza havia um erro no papel do branco. Não se descobriu o erro, e Fabiano perdeu os estribos. Passar a vida inteira assim no toco, entregando o que era dele de mão beijada! Estava direito aquilo? Trabalhar como negro e nunca arranjar carta de alforria!

O patrão zangou-se, repeliu a insolência, achou bom que o vaqueiro fosse procurar serviço noutra fazenda (RAMOS, 2014, p. 94).

Depois disso, Fabiano recua e se desculpa com o patrão, justificando que deveria ter sido ignorância de sinha Vitória. O fato é que, mais uma vez, ele vive a própria injustiça. Nesse caso, há um posicionamento do vaqueiro em relação às contas, entretanto um recuo com a ameaça de que abandonasse a fazenda com sua família. Fabiano, vítima da exploração, representa a classe dominada em detrimento das imposições por parte de um sistema econômico corrupto. Lembra de sinha Vitória e recua.

Destarte, evidenciamos que Graciliano Ramos se utilizou desse recurso metafórico para compor o romance, mais precisamente da metáfora entendida como recurso de expressão artística, que vai caracterizando seu estilo em cada obra. Assim, podemos pensar que o escritor parte de uma linguagem bem acentuada, crítica, objetiva e de denúncia dentro do terreno de produções da época.

4.2. O jogo metafórico do espaço

O espaço do romance é o lugar onde se constitui o enredo, por onde acontece a narrativa. Na verdade, a partir de Moisés (2006, p. 176), entendemos como “o lugar dos acontecimentos se vincula intimamente ao anterior: o romance caracteriza-se pela pluralidade geográfica”. Nesse sentido, observamos a maestria de Graciliano Ramos na construção de **Vidas secas** que é evidenciada a partir da elevada qualidade artística que ele se utiliza, de modo que, dominando a linguagem literária, soube transpor essa relação **recíproca** entre ambiente e os seres que vivem nele. Ou seja, a geografia tomada pelo velho Graça é precisa, pontual e exata. Um espaço constituído por uma linguagem literária bem acentuada e pela metáfora como recurso de expressão artística.

À vista disso, no capítulo que intitula o nome da personagem *Fabiano*, a personagem vai curar a bicheira da novilha que estava doente, depois de cumprir a obrigação vai à beira do rio. O narrador caracteriza-o com a cabeça inclinada, espinhaço curvo e seus movimentos com os braços, pouco antes de se reconhecer homem por ter encontrado a fazenda, é-lhe imposto a semelhança a um rato, a ele e à família:

Fabiano ia satisfeito. Sim senhor, arrumara-se. Chegara naquele estado, com a família morrendo de fome, comendo raízes. Caíra no fim do pátio, debaixo de um juazeiro, depois tomara conta da casa deserta. Ele, a mulher e os filhos tinham-se habituado à camarinha escura, pareciam ratos - e a lembrança dos sofrimentos passados esmorecera (RAMOS, 2014, p. 18).

Essa caracterização dada pelo narrador é corriqueira, tanto pela metáfora animalesca, como pela própria imagem do rato, de modo que em **Angústia** o narrador-personagem se apropria desse recurso como expressão artística. Luís da Silva sente um rato roer-lhe por dentro:

Apesar destas desvantagens, os negócios não iam mal. E foi exatamente por me correr a vida quase bem que a mulherinha me inspirou interesse - novidade, pois sempre fui alheio aos casos de sentimento. Trabalhos, compreendem? Trabalhos e pobreza. Às vezes o coração se apertava como corda de relógio bem enrolada. Um rato roía-me as entranhas (RAMOS, 1985, p. 35-36).

Ainda no capítulo *Fabiano*, de **Vidas Secas**, uma outra metáfora animalesca é evidenciada. Ao encontrar a fazenda, após o inverno, o fazendeiro aparece e pede que Fabiano retire com a família, entretanto, o Vaqueiro se faz de desentendido e oferece seus serviços, o patrão aceitou e a família de retirantes permaneceu na fazenda:

Era. Apossara-se da casa porque não tinha onde cair morto, passara uns dias mastigando raiz de imbu e sementes de mucunã. Viera a trovoada. E, com ela, o fazendeiro, que o expulsara. Fabiano fizera-se

desentendido e oferecera os seus préstimos, resmungando, coçando os cotovelos, sorrindo aflito. O jeito que tinha era ficar. E o patrão aceitara-o, entregara-lhe as marcas de ferro (RAMOS, 2014, p. 19).

Após essa cena, o narrador impõe características a Fabiano semelhantes as de um macaco. Notamos, nessa imposição, a recorrência da metáfora animalesca:

Agora Fabiano era vaqueiro, e ninguém o tiraria dali. Aparecera como um bicho, entocara-se como um bicho, mas criara raízes, estava plantado. [...] Chape-chape. As alpercatas batiam no chão rachado. O corpo do vaqueiro derreava-se, as pernas faziam dois arcos, os braços moviam-se desengonçados. Parecia um macaco (RAMOS, 2014, p. 19).

Na sequência da narrativa, Fabiano se entristece com a chegada do fazendeiro. Ele que tinha encontrado a fazenda e a tinha posse, agora estava à mercê do patrão. Com isso, observamos como o narrador caracteriza a personagem que só se dava bem com os animais, de linguagem direta e que montado, confundia-se com um cavalo:

Vivia longe dos homens, só se dava bem com animais. Os seus pés duros quebravam espinhos e não sentiam a quentura da terra. Montado, confundia-se com o cavalo, grudava-se a ele. E falava uma linguagem cantada, monossilábica e gutural, que o companheiro entendia. A pé, não se aguentava bem. Pendia para um lado, para o outro lado, cambaio, torto e feio (RAMOS, 2014, p. 20).

Essa caracterização imposta a Fabiano parte da intenção que tem o narrador de evidenciar esse homem-homem que noutras horas é homem-bicho ou só um bicho mesmo. E assim vai se construindo no romance uma narrativa metafórica, como observamos na sequência, no capítulo *Sinha Vitória*. Ela é comparada a um papagaio quando calçada com seus sapatos de verniz par ir à festa: com movimentos trôpegos, desequilibrada, não tinha costume de se vestir assim, nem ela, nem Fabiano e nem os meninos.:

Sinha Vitória respondera que isso era impossível, porque eles vestiam mal, as crianças andavam nuas, e recolhiam-se todos ao anoitecer. Para bem dizer, não se acendiam candeeiros na casa. Tinham discutido, procurando cortar outras despesas. Como não se entendessem, Sinha Vitória aludira, bastante azeda, ao dinheiro gasto pelo marido na feira, com jogo e cachaça. Ressentido, Fabiano condenara os sapatos de verniz que ela usava nas festas, caros e inúteis. Calçada naquilo, trôpega, mexia-se como um papagaio, era ridícula. (RAMOS, 2014, p. 41).

No capítulo *O Menino mais novo*, a personagem que intitula o capítulo e que admirava Fabiano, observava as nuvens e o voos do urubu, no mesmo tempo que o narrador impõe a Fabiano características da ave:

Viu as nuvens que se desmanchavam no céu azul, embirrou com elas. Interessou-se pelo vôo dos urubus. Debaixo dos couros, Fabiano andava

banheiro, pesado, direitinho um urubu. Sentou-se, apalpou as juntas doídas. Fora sacolejado violentamente, parecia-lhe que os ossos estavam deslocados (RAMOS, 2014, p. 52).

No capítulo *Inverno*, o narrador retoma a imposição homem-bicho, aquele gesto, a postura como andava e estava sentado comparado a de um bicho que não se aguentava em dois pés. A caracterização na presença do menino mais novo, ele olha as mãos de Fabiano, que se agitavam por cima das labaredas, escuras e vermelhas. As costas ficavam na sombra, mas as palmas estavam iluminadas e cor de sangue,

Era como se Fabiano tivesse esfolado um animal. A barba ruiva e emaranhada estava invisível, os olhos azulados e imóveis fixavam-se nos tições, a fala dura e rouca entrecortava-se de silêncios. Sentado no pilão, Fabiano derreava-se, feio e bruto, com aquele jeito de bicho lerdo que não se aguenta em dois pés (RAMOS, 2014, p. 68).

Essa imposição a Fabiano tem uma certa recorrência na obra. Em *Fuga*, quando o vaqueiro e a família estavam indo embora devido à seca, mais uma vez sem rumo, entretanto, Fabiano meio otimista em um diálogo com sinha Vitória sobre o lugar que iam, desconhecido, mas que pudesse ser melhor que o que estavam:

Sinha Vitória combateu a dúvida. Porque não haveriam de ser gente, possuir uma cama igual à de seu Tomás da bolandeira? Fabiano franziu a testa: lá vinham os despropósitos. Sinha Vitória insistiu e dominou-o. Porque haveriam de ser sempre desgraçados, fugindo no mato como bichos? Com certeza existiam no mundo coisas extraordinárias. Podiam viver escondidos, como bichos? Fabiano respondeu que não podiam.
- O mundo é grande (RAMOS, 2014, p. 123).

Desta maneira, vai-se construindo em **Vidas Secas** um romance cujo autor toma a metáfora de expressão artística para a construção, de modo que as personagens vão sofrendo as imposições metafóricas atreladas ao espaço em que vivem.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O uso da metáfora, como recurso de expressão artística, por Graciliano na construção de **Vidas Secas**, foi o que norteou a escolha do objeto e, conseqüentemente, o recorte literário. A escrita límpida do autor, seu estilo exponencial e sua linguagem de atrevimento estético ganham evidência nesta pesquisa, visto que a presença de um escritor, que sensível à Literatura, provoca o leitor e, simultaneamente, desconcerta-o.

Dessa maneira, aprioristicamente, realizamos um estudo sobre a metáfora e sua utilização no romance, pensando desde sua etimologia, até a divisão que Black (2020) quando diz que há metáforas substitucionista, comparativa e interacionista, das quais apresentamos excertos que pudessem elucidar bem cada uma dessas teorias. Em seguida, fizemos uma análise de como a metáfora se faz presente em **vidas secas**, e como Graciliano Ramos se localiza no Romance de 30.

Nesse sentido, evidenciamos a importância de perceber um escritor puramente modernista, romancista de 30. Sendo, ao nosso entendimento, incoerente diante dos estudos literários mais atuais caracterizá-lo como neonaturalista ou neorrealista. Bem como, seria uma meia verdade generalizar as obras do Velho Graça como regionalistas, visto que identificamos em **São Bernardo** (1934) um romance intimista, com traços universalistas, e em **Angústia** (1936) um romance urbano.

Em seguida, abordamos sobre a escrita de Graciliano Ramos realizando um itinerário nos romances mais renomados do autor, evidenciando como se constrói a escrita graciliânica. Assim, localizando o escritor no terreno de produções literárias do Romance de 30, observando uma escrita que se atrela ao uso da linguagem como atrevimento estético e à metáfora como expressão artística, nos encaminhado para o estilo graciliânico tomando por base o conceito apresentado por Moisés (2004), que entende por estilo “a maneira ou a arte de fazer.”

Discutimos A presença de **Vidas secas** no cenário literário brasileiro e o jogo metafórico, apresentando um panorama do romance, de modo que nos direcionamos para discutir o jogo de palavras das personagens por onde fizemos uma análise da obra tendo em vista essa relação semântica que o narrador faz, por exemplo, quando nomeia o Soldado amarelo, que não era de outra cor, mas, amarelo. Seguindo esse itinerário, fizemos uma análise do espaço, observando o jogo metafórico que acontece, por onde evidenciamos a recorrência da metáfora animalesca que o autor atribui a família de retirante, mais precisamente o Fabiano;

ele que ora é bicho, noutras é homem; ele que é rato, tatu; que se assemelha a um macaco, que é confundido com um cavalo quando está montado. Mas que também é comparado a bolandeira de Seu Tomás.

À vista disso, realizamos em nossa pesquisa uma análise do romance **Vidas Secas**, de Graciliano Ramos, para perceber como o autor constrói na narrativa a metaforização da palavra, atribuindo-lhe um valor semântico. Para tanto, consideramos que o romance é construído a partir do uso recorrente da metáfora como recurso de expressão artística. Na verdade, o Velho Graça se mostra um escritor de uma escritura exponencial no cenário do Romance de 30, de modo que em cada obra representa artisticamente o que vê.

Por fim, pesquisar e estudar sobre o modernismo de 30 é uma experiência inexplicável. Vê com os olhos de Graciliano Ramos em cada palavra colocada no romance como uma expressão artística, em que o autor impõe a seus narradores, e como estes dominam a linguagem graciliânica, dizendo-nos que cada personagem é deveras enriquecedor para a Literatura. Tudo isso são estudos necessários e que não acabam com essas considerações, mas continuam em cada romance lido, teórico estudado ou em cada metáfora lida. Afinal, trata-se de um processo contínuo e polivalente.

Outrossim, vale salientar a importância do Núcleo de Estudos em Literatura (NELA) para a realização da pesquisa. Na verdade, trata-se de itinerário que vem sendo traçado desde o primeiro período do curso de letras e que vem contribuindo com esmero para a formação e profissionalização docente, visto o incentivo à pesquisa em Literatura Alagoana. Daí surgiu o interesse em pesquisar em Graciliano Ramos e o desejo em fazer dessa pesquisa contínua uma posterior continuação, numa pós graduação, mestrado.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. **Iracema**. São Paulo: Ciranda cultura, 2010.

ALMEIDA, Aline Barbosa de. **Na busca de um sentido: entre o criar e o materializar da palavra “inferno” pela personagem o menino mais velho da obra Vidas secas**. In: Do texto literário às suas reverberações Graciliano Ramos. Org: Eliane Bezerra Silva. – 1ª ed. Eduneal, Arapiraca-Al, 2018.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006

_____. **Céu, inferno: Ensaio de crítica literária e ideológica**. 2ª. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34. 2003.

BUENO, Luís. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: EDUSP; Campinas, Unicamp, 2006

BLACK, Max. **Metáfora**. Disponível em: <<https://docs.ufpr.br/~arthur/trad/black.pdf> >. Acesso em 10 de abril de 2020.

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. São Paulo: Via lettera, 2008.

CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão**. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006a;

_____. **Literatura e Sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006b.

_____. **A personagem do Romance**. In: A personagem de ficção. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CINTRA, Ismael Ângelo. **Consciência e crítica da linguagem: Graciliano Ramos**. Rev. Let, São Paulo, 1980.

LIMA, Roberto Sarmiento. **O riso de Fabiano**. In: Movências da utopia: Trânsitos utópicos. 1. Vol. Org: CAVALVANTE, Ildney, MARTINS, Ana Claudia Aymoré, BENICIO, Felipe. Edufal, Maceió, 2019.

_____. **Águass, cordas e cobras na cidade graciliânica**. In: **Leitura: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística**. Nº temático: Literatura e urbanidade. Universidade

Federal de Alagoas-UFAL, Faculdade de Letras, nº 37-38 (jan./dez. 2006). Maceió: EDUFAL, 2007.

MICHAELIS. **Dicionário de Língua Portuguesa.** Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=Bolandeira+>>. Acesso em 15 de setembro de 2021.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários.** Ed. Rev. e Ampl. 12. Ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. **A criação literária: prosa 1.** 20.ed. São Paulo: Cultrix, 2006

NASCIMENTO, Thalita Lins do. **Anseios da literatura de trinta e a construção da identidade nordestina: análise discursiva de Vidas secas, de Graciliano Ramos.** In: Do texto literário às suas reverberações Graciliano Ramos. Org: Eliane Bezerra Silva. – 1ª ed. Eduneal, Arapiraca, 2018.

ORTIZ, Renato. **Cultura e modernidade: a França no século XIX.** São Paulo: Brasiliense, 1998.

PITT, Cristiano Paulo. **Metáforas quadrúpedes: São Bernardo e Vidas secas, de Graciliano Ramos.** Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/4168>>. Acesso em 28 de maio de 2020.

RAMOS, Graciliano. **Angústia.** 30 ed. Rio, São Paulo: Record, 1985.

_____. **Caetés.** [edição comemorativa] 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

_____. **São Bernardo.** 106. ed. Rio de Janeiro: Record, 2020.

_____. **Vidas secas.** 125. ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.

_____. **Infância.** 47. ed. Rio de Janeiro: Record, 2012.

_____. Um cinturão. I: **Infância.** 47. ed. Rio de Janeiro: Record, 2012.

TORINHO, Maria Esther. **Fronteira e exílio em Vidas secas, de Graciliano Ramos.** In: Revista Eletrônica de Estudos Literários. Vitória-ES, 2014.

SANT'ANA, Moacir Medeiros de. **Graciliano Ramos** [arquivo público de Alagoas]. SENEC, Maceió, 1973.

SARDINHA, Tony Beber. **Teorias da metáfora**. In: Metáfora. Parábola editorial, São Paulo, 2007

SILVA, Márcio Ferreira da. A tapeçaria, o novelo e a linha: tecituras na escrita de Graciliano Ramos. In: SILVA, Eliane Bezerra (Org.). **Do texto literário às suas reverberações Graciliano Ramos**. Arapiraca: Eduneal, 2018.