

**A ESCRITA DOS SONHOS E A ILUSÃO DE SER OUTRO: O DUPLO ESPACIAL
EM VIDAS SECAS, DE GRACILIANO RAMOS**
THE DREAM WRITING AND THE ILLUSION OF BEING OTHER: THE SPACE DOUBLE IN
VIDAS SECAS, BY GRACILIANO RAMOS

Fernando de Moraes Gebrá¹
Eduarda da Matta²

RESUMO: O presente artigo tem como foco a análise do universo de sonhos que permeia o romance *Vidas secas*, de Graciliano Ramos (1892-1953). Trata-se de um romance cujas personagens lutam para fugir da seca do nordeste brasileiro e dos poderes opressores, não apenas na imediatidade geográfica, como também (e principalmente) pela ilusão de outras realidades, configuradas na limitação de seus universos oníricos. Com respaldo em ensaios de Antonio Candido, Álvaro Lins, Alfredo Bosi, Belmira Magalhães, dentre outros, destacamos os aspectos sociais presentes na estrutura interna do romance. O desdobramento espacial pelos sonhos passa a ser entendido como fuga da realidade circundante, estudada pelos ensaístas citados, e encontra no discurso filosófico de Clément Rosset o vínculo com os mecanismos de ilusão. A ilusão de um mundo melhor pela criação de um duplo espacial pode ser observada pela técnica do foco narrativo no modo chamado por Norman Friedman de *onisciência seletiva múltipla*, em que os fragmentos das percepções das personagens são vistos na sua atualidade presente.

PALAVRAS-CHAVE: Graciliano Ramos. *Vidas secas*. Sonhos. Ilusão. Duplo espacial.

1 *Vidas secas* e as estruturas sociais

Em *Vidas secas* (1938), último romance de Graciliano Ramos (1892-1953), o espaço ficcional ocorre no sertão nordestino, cenário de uma família (Fabiano, Sinha Vitória, o menino mais velho e o menino mais novo e Baleia) que foge da seca. O enredo da obra enfoca o cotidiano desses retirantes: a luta por comida, casa, um mínimo conforto. É cruamente um retrato seco, ocasionado propositadamente para demonstrar

a decadência de nossa estrutura agrária semifeudal, decadência que, neste caso, não foi seguida por nenhuma renovação capitalista (inclusive no estrito sentido tecnológico). Daí o papel preponderante da seca, o seu caráter de fatalidade trágica: a realidade econômica, isto é, os homens concretos, estão socialmente desaparelhados para enfrentá-la (BRAYNER, 1978, p. 105).

¹ Doutor em Letras, área de Estudos Literários, pela Universidade Federal do Paraná; Professor Adjunto de Literatura Brasileira no Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará. E-mail: fernandogebra@yahoo.fr

² Mestranda em Letras, área de Estudos Literários, na Universidade Federal do Paraná. E-mail: dudaerdm@hotmail.com

Ao lermos atentamente *Vidas secas*, percebemos que esta apresenta verossimilhança com a condição social do Brasil na época em que o romance foi escrito (e por que não dizer da realidade atual!), já que o romance lembra a questão da seca, da miséria, da fome e principalmente de uma grande quantidade de brasileiros que se encontram esquecidos em determinados cantos do país. Tal como Sônia Brayner, que destaca a presença de áreas em que não houve “nenhuma renovação capitalista”, Belmira Magalhães, em estudo sobre a década de 1930, ressalta que, embora haja um surto de modernidade no espaço urbano, o campo permaneceu com sua estrutura inalterada, havendo relações de exploração, já que “a base da economia agrária é o latifúndio” (2001, p. 50).

É importante destacar, ainda seguindo a leitura histórico-sociológica proposta por Belmira Magalhães, que apesar da base industrial da plataforma política de Getúlio Vargas, as antigas oligarquias presentes na República Velha não perdem o poder e o espaço rural é marcado pelo coronelismo. Por outro lado, houve um alargamento da consciência ideológica de intelectuais sobre o papel da escrita como denúncia dessa estrutura social chamada por Sônia Brayner de “semifeudal”. A escrita se relaciona à resistência e o romance de 30 passa a problematizar a degradação do homem como resultado da espoliação econômica.

Para a leitura dessa produção ficcional, chamada por Antonio Candido de “romance do Nordeste” (2003, p. 187), é necessária a compreensão de elementos marxistas como “luta de classes”, “espoliação”, “mais-valia”, “moral burguesa”, “proletariado”, conceitos relacionados à “insatisfação difusa em relação ao sistema social dominante” (2003, p. 189), e que se encontram presentes na estrutura interna de obras de autores que produziram nos anos trinta.

Entre os autores que se posicionaram declaradamente a favor de uma ideologia de esquerda, Antonio Candido cita Graciliano Ramos, Jorge Amado, Rachel de Queirós, Abguar Bastos, Dionélio Machado e Oswald de Andrade. Além desses autores, há os que foram simpatizantes do discurso de esquerda. Dos autores citados por Candido, destacam-se Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade. No caso de Mário de Andrade, o discurso marxista apresenta-se em suas obras marcadas pela “máscara do poeta político”, entendida como “a figura da consciência cindida que protesta” (LAFETÁ, 1986, p. 16). Esse discurso, no interior ideológico da luta de classes, encontra-se nos livros *Lira paulistana*, *O carro da miséria* e *Café*, inseridos nas suas *Poesias completas*. Outro simpatizante do discurso marxista foi Carlos Drummond de Andrade, sobretudo em sua obra intitulada *A rosa do povo*, onde há o questionamento dos limites expressivos do verbo em poemas como *Revista Literatura em Debate*, v. 4, n. 7, p. 30-48, ago.-dez., 2010. Recebido em 18 out; aceito em 19 nov. 2010.

“Considerações sobre o poema” e “Procura da poesia”, ao mesmo tempo em que há um discurso de resistência simbolizado na flor que rompe o asfalto, o nojo e o tédio, em poemas como “A flor e a náusea”.

Na formulação proposta por Lafetá sobre os projetos estético e ideológico do Modernismo, verifica-se que os anos de 1920 problematizam uma revolução na linguagem, procurando se opor ao discurso bacharelesco e parnasiano que vigoravam na inteligência artística nacional, incorporando elementos populares, folclóricos, linguagem coloquial e eliminando as distâncias entre as modalidades escrita e oral da linguagem. Já nos anos de 1930, a ênfase se dá no projeto ideológico, entendido como consciência de classe, discutindo-se a função da literatura, o papel social do escritor e as relações entre arte e ideologia (1974, p. 17). Segundo o crítico, a necessidade de atualização das estruturas sociais transborda a burguesia, indo na direção das ideologias de esquerda, como também na reação conservadora e de direita (1974, p. 18).

É desse contexto histórico-social a proliferação do conhecido romance de 30, caracterizado, nas palavras de Antonio Candido, como a “pré-consciência do subdesenvolvimento” (2003, p. 160). Em seu conhecido ensaio intitulado “Literatura e subdesenvolvimento”, Candido equipara o regionalismo ao subdesenvolvimento, destacando duas posições históricas em face da ficção regionalista: a consciência de país novo e a de país subdesenvolvido. A primeira, encontrada nos romances sertanistas dos períodos romântico e naturalista, explora na literatura o pitoresco decorativo, típica do otimismo burguês, em que mesmo sem se dar conta, o nativismo acaba por “tornar-se manifestação ideológica do mesmo colonialismo cultural que o seu praticante rejeitaria no plano da razão clara, e que manifesta uma situação de subdesenvolvimento e conseqüente dependência” (2003, p. 157). Já a segunda, relativa à fase de consciência (ou pré-consciência) do subdesenvolvimento, “funciona como consciência e depois consciência da crise, motivando o documentário e, com o sentimento de urgência, o empenho político” (2003, p. 158).

Para Candido, em ambas as etapas, selecionam-se áreas temáticas e grupos social e etnicamente menos favorecidos, situados na periferia do sistema capitalista. No entanto, na fase de consciência do país novo, os escritores pouco percebem que seu regionalismo está sendo posto a serviço de uma ideologia dominante, fornecendo a “um leitor urbano europeu, ou europeizado artificialmente, a realidade quase turística que lhe agradaria ver na América”

(2003, p. 157). É o caso da produção literária do Nordeste, da Amazônia e do Rio Grande do Sul.

Por outro lado, na fase de consciência do subdesenvolvimento, a perspectiva otimista engendrada pela burguesia, de valorização da exuberância da natureza tropical brasileira como forma de escamoteamento dos problemas sociais, cede lugar a uma perspectiva pessimista, diferente daquela percebida no discurso naturalista, segundo o qual, o homem pobre era focalizado como “elemento refratário ao progresso” (2003, p. 160). Essa nova perspectiva pessimista volta-se contra a ideologia das classes dominantes, “vendo na degradação do homem uma consequência da espoliação econômica, não do seu destino individual” (2003, p. 160).

Em vários momentos da obra de Antonio Candido, encontramos referências ao discurso marxista, sobretudo questões relacionadas à reificação do ser humano, quando o homem é transformado em objeto do próprio homem, ou quando é reduzido à condição de animal, ou ainda quando é espoliado por um sistema dominante. Em “A Revolução de 30 e a cultura”, Candido descreve as restrições das transformações sociais, políticas, econômicas e culturais em “uma sociedade terrivelmente espoliadora” (2003, p. 182), ao mesmo tempo em que ressalta a “surpreendente tomada de consciência ideológica de intelectuais e artistas” (2003, p. 182).

No contexto da década de 1930, *Vidas secas* apresenta uma visão crítica em relação às condições sociais em que os sertanejos vivem: esquecidos, hostilizados, e até mesmo devorados pelo ambiente onde buscam a sobrevivência, como confirma Jorge de Souza Araújo: “Graciliano Ramos expõe sem rodeios um país e um Nordeste, mais agudamente que sangra (e se avilta e se anula) por todos os poros”. (2008, p. 54).

Destaca-se no discurso de Araújo a homologação entre “um país” e “um Nordeste”, como se houvesse o que Candido chama de “extensão das literaturas regionais”. Dito de outra forma, não se tem mais o romance regionalista nos moldes do romance sertanista da estética romântica, marcado pela exploração dos aspectos exóticos da natureza tropical do país, mas aqui o regionalismo está relacionado às áreas em que vivem grupos social e etnicamente menos favorecidos, tal como os homens do sertão nordestino. O romance nordestino é, nesse contexto, marcado por uma “transformação em modalidades expressivas cujo âmbito e significado se tornaram nacionais, como se fossem coextensivos à própria literatura brasileira” (2003, p. 186). Dito de outra forma, há nesse romance, no plano estético, “uma
Revista Literatura em Debate, v. 4, n. 7, p. 30-48, ago.-dez., 2010. Recebido em 18 out; aceito em 19 nov. 2010.

liberdade de narração e linguagem antes desconhecida”, ao mesmo tempo em que, na esfera ideológica, há a tomada de consciência do país “de uma parte vital, o Nordeste, representado na sua realidade viva pela literatura” (2003, p. 187).

A degradação do homem como consequência da espoliação econômica a que é submetido faz-se presente em *Vidas secas* e encontra nas personagens soldado amarelo e patrão as emanções do autoritarismo das estruturas de poder do Governo Vargas. No entender de Belmira Magalhães, os acordos de Getúlio com as oligarquias rurais, representadas pelo latifúndio, impediram que houvesse medidas de reformas no campo. Há a permanência de estruturas semi-feudais, marcadas por “formas patrimonialistas e patriarcais de relações sociais e de produção” (2003, p. 55). Em *Vidas secas*, Fabiano não consegue vencer a realidade econômica do país, mas tenta e tem consciência do que lhe falta para lograr esse alcance.

Lembremo-nos do soldado amarelo. Este “representa o governo que sanciona e protege a dominação latifundiária.” (BRAYNER, 1978, p. 106). E o que o governo faz com um homem sem estudos e, principalmente, sem posses? Exerce um papel de abuso de poder, numa circunstância em que Fabiano não tivera culpa; mas mesmo inocente, não conseguiria vencê-lo. Na cena em que ocorre tal ato abusivo de poder do soldado amarelo sobre Fabiano, o que este questiona?

– Isto é. Vamos e não vamos. Quer dizer. Enfim, contanto, etc. É conforme. (RAMOS, 1994, p. 27).

[...]Tinha culpa de ser bruto? Quem tinha culpa?

Se não fosse aquilo... Nem sabia. O fio da idéia cresceu, engrossou – e partiu-se. Difícil pensar. Vivia tão agarrado aos bichos... Nunca vira uma escola. Por isso não conseguia defender-se, botar as coisas nos seus lugares. O demônio daquela história entrava-lhe na cabeça e saía. Era para um cristão endoidecer. Se lhe tivessem dado ensino, encontraria meio de entendê-la. Impossível, só sabia lidar com bichos. (RAMOS, 1994, p. 36).

A partir disso, entendemos que Graciliano expõe em *Vidas secas* a situação de uma família que se encontra marginalizada e excluída de uma sociedade que não sabe o que fazer com os pobres e miseráveis deste país.

2 Ajustando o foco

Além de Fabiano, todas as outras personagens do romance podem ser consideradas “sem letras nem cidade” (s/d, p. 17), conforme expressão presente em *Os contos de Belazarte*, de Mário de Andrade. As personagens de *Vidas secas* podem ser assim conceituadas, pois vivem numa zona distante da civilização e não usufruíram de uma escola, não receberam conhecimento, vocabulário. A rusticidade lá é o que domina. O enredo, como brevemente resumido, é composto por treze capítulos, os quais não se conectam diretamente uns com os outros. Isto se dá pelo fato de que partes do livro, em formas de conto, já haviam sido publicadas anteriormente.

Vidas secas [...] é constituído por cenas e episódios mais ou menos isolados, alguns dos quais foram efetivamente publicados como contos; mas são na maior parte por tal forma solidários, que só no contexto adquirem sentido pleno. Quando se aproxima das técnicas do conto, Graciliano cria “histórias incompletas”, subordinadas a um pensamento unificador, que pôde aqui reunir sem violência sob o nome de romance – embora, na qualificação excelente de Rubem Braga, “romance desmontável” (CANDIDO, 1992, p. 44-45).

Além de ser considerado “romance desmontável”, possibilitando uma leitura próxima do conto, *Vidas secas* também é o único romance do autor narrado em terceira pessoa; por conta de uma perfeita justificativa: os personagens são tão rústicos que não caberia a qualquer um deles narrar sua própria história, como sugere Antonio Candido: “A rusticidade dos personagens tornava impossível a primeira técnica [narrativa em primeira pessoa]” (1992, p.47). Considerados “sem letras nem cidades”, como já vimos, até mesmo seus diálogos não são encontrados com muita frequência e periodicidade no romance, constituindo uma pobreza de vida, e também de vocabulário.

Não era propriamente uma conversa: eram frases soltas, espaçadas, com repetições e incongruências. [...] Na verdade nenhum deles prestava atenção às palavras do outro: iam exibindo as imagens que lhes vinham ao espírito, e as imagens sucediam-se, deformavam-se não havia meio de dominá-las. Como os recursos de expressão eram minguados, tentavam remediar a deficiência falando alto (RAMOS, 1994, p. 63-64).

Chegamos a um ponto da análise referente à questão do foco narrativo e dos diálogos. Quanto ao primeiro aspecto, recorreremos às contribuições teóricas de Norman Friedman. Entendido como o ponto de vista ou a maneira de como se conta uma história, a escolha do foco narrativo é importante para a coerência do texto de ficção na medida em que garante a verossimilhança do relato. Norman Friedman menciona a importância de se considerar a

Revista Literatura em Debate, v. 4, n. 7, p. 30-48, ago.-dez., 2010. Recebido em 18 out; aceito em 19 nov. 2010.

relação entre a técnica narrativa e o efeito pretendido: “Assim, a escolha de um ponto de vista ao se escrever ficção é, no mínimo, tão crucial quanto a escolha da forma do verso ao se compor um poema” (2002, p. 180). Comparação argumentada na seguinte lógica: “A questão da eficácia, portanto, diz respeito à adequação de uma dada técnica para se conseguir certos tipos de efeitos, pois cada tipo de estória requer o estabelecimento de um tipo particular de ilusão que a sustente” (2002, p. 180).

O foco narrativo de *Vidas secas* se encontra no modo a que Friedman chamou de *onisciência seletiva múltipla*. Diferente do narrador onisciente que sumariza os pensamentos das personagens no tempo do pretérito, tanto na onisciência seletiva (foco centrado em uma única personagem) como na onisciência seletiva múltipla (foco centrado em duas ou mais personagens) predomina a cena ao invés do sumário, isto é, os pensamentos das personagens são vistos na atualidade presente, havendo, assim, em muitos momentos, a proximidade entre enunciação e enunciado. Segundo Ligia Chiappini Leite, “[...] agora o autor traduz os pensamentos, percepções e sentimentos, filtrados pela mente das personagens, detalhadamente, enquanto o narrador onisciente os resume depois de terem ocorrido” (1994, p. 47).

Os poucos diálogos presentes em *Vidas secas* são marcados por “frases soltas, espaçadas, com repetições e incongruências”. Nas relações de alteridade, sobretudo quando discutimos a construção das identidades intersubjetivas (GEBRA, 2009), sabe-se que essas são mediadas pela linguagem. Como já se disse, as personagens de *Vidas secas* mal se comunicam, devido à pobreza vocabular que possuem, adquirida pela distância da civilização e dificuldades financeiras pelas quais a família passa. O romance se inicia com falas de curtos períodos; estas muitas vezes aparecendo como monólogos, e também como onomatopeias. Diálogos mesmo são poucos. Entretanto, no decorrer do romance, esses diálogos aumentam. Constatações estas que fazem abrir uma segunda conclusão de análise além desta de Candido:

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. Como os animais atrelados ao moinho, Fabiano voltará sempre sobre os passos, sufocado pelo meio. Daí a sua psicologia rudimentar de forçado. Como está n’*Os Sertões*: “*O círculo estreito da atividade remorou-lhe o aperfeiçoamento psíquico*” (CANDIDO, 1992, p. 47-48 - grifos do autor).

Percebemos, porém, que esta afirmação pode ser questionada. Considerando o que foi dito a respeito da evolução vocabular, pensamos que o desfecho da obra não é semelhante ao seu início, “a modo de retorno perpétuo”. O enredo do romance não forma, portanto, um círculo vicioso, justamente por conta desse crescimento interior das personagens ao longo do livro. Se realmente se tratasse de um círculo vicioso, não poderia haver evolução alguma. As personagens, obrigatoriamente, terminariam como começaram. E, como visto, não é o que acontece. “Fabiano voltará sempre sobre os passos, sufocado pelo meio”. Essa é uma concepção naturalista, na qual o determinismo é considerado unificador de destinos.

Antonio Candido, em “Ficção e confissão”, chega a afirmar que Graciliano Ramos “Apegou-se a um determinismo semelhante ao d’*Os sertões*, tornando-o inflexível pela representação literária do eterno retorno” (1992, p. 48), ao que discordamos, ao longo deste ensaio, ao tomarmos os sonhos das personagens como mudanças de perspectivas. Como anteriormente citado, Antonio Candido, no ensaio “Literatura e subdesenvolvimento”, diferencia a concepção naturalista, que via no homem pobre um elemento refratário ao progresso, da concepção do romance de 30, que considerava esse mesmo homem vítima da espoliação econômica a que era submetido. No romance analisado, talvez as ações de rebelião frontal contra o sistema social em que as personagens estão inseridas não sejam concretizadas; mas há, no mínimo, uma tentativa para o seu alcance.

Fabiano sabe que vive num mundo hostil e se revolta com isso. Quando se depara com o soldado amarelo, bem como com a injustiça que este proporciona, há uma tentativa de rebeldia. O que lhe falta são apenas as palavras. Fabiano tem a consciência de que vive num mundo desumano.

Como vemos, embora em um universo bastante diverso, ressurge aqui a problemática central de Graciliano: a solidão do homem como determinante de sua impotência trágica em face dos problemas que a vida lhe coloca, como obstáculo que se opõe à realização humana e a uma vida autenticamente vivida. [...] É a sua solidão [de Fabiano] radical, a sua marginalização involuntária da comunidade humana, da integração com os seus semelhantes, que o torna impotente e passivo, obrigado a aceitar e a capitular em face das regras de um jogo absurdo, regras que ele não discutiu, de cuja confecção não participou e cujos autores ignora (BRAYNER, 1978, p. 105-106).

Voltemos à questão do soldado amarelo e da ausência de argumentos da parte de Fabiano para com ele. Considerando os trechos do livro que foram citados (referentes à incompetência vocabular), somados a esta afirmação de Sônia Brayner, podemos inferir que *Revista Literatura em Debate*, v. 4, n. 7, p. 30-48, ago.-dez., 2010. Recebido em 18 out; aceito em 19 nov. 2010.

Fabiano tem, apesar de lhe faltarem palavras para explicá-lo, consciência do mundo em que vive. Mais ainda, ele tem também conhecimento do que lhe falta para vencer esse mundo que lhe consome, marcado por poderes abusivos, mas não possui um mínimo vocabulário que lhe possibilite argumentá-lo. Há uma rebeldia não concretizada, porque não expressada. Não há como levantar um questionamento sem um mínimo domínio das palavras e, principalmente, dos argumentos. No entanto, destacamos a presença do conhecimento. Alfredo Bosi, ao abordar a relação dos excluídos do sistema capitalista com a escrita, relata uma experiência que teve em uma comunidade de base em Osasco, por volta de 1972, época do recrudescimento do regime militar.

Naquela casota de periferia tomei consciência de que os excluídos do “milagre econômico” (negros e mestiços de subúrbio, filhos de migrantes com baixa escolaridade, condenados a marcar passo na sua condição de pobreza) ansiavam, em primeiro lugar, pelo acesso ao conhecimento. E mediante o conhecimento, ter vez e voz em um mundo que se fecha para os que não conseguiram transpor o limiar da escrita (2002, p. 263).

A escrita é, pois, a porta de entrada para o saber letrado. Vivemos em uma sociedade que não valoriza a produção simbólica veiculada na modalidade da linguagem oral, das comunidades dos povos tradicionais, como quilombolas, ribeirinhos, indígenas, quebradeiras de coco, nem mesmo legitima o direito à terra assegurado a essas comunidades pela Constituição de 1988. O domínio do saber letrado faz-se, dessa forma, necessário sobretudo nas comunidades de base operária, por exemplo, das quais Alfredo Bosi participou como militante: “De todo modo, eu sentia que fazer teses era bom e necessário, mas certamente não bastava para um professor que pretendesse também ser um cidadão” (2002, p. 263).

No âmbito das relações com a palavra, podemos afirmar que Fabiano é um anti-Riobaldo, outro sertanejo construído por Guimarães Rosa. Riobaldo adquire, de forma ritualística, por meio da travessia no sertão (“O sertão é um mundo”), o poder da palavra, com fala abundante ao contar sua própria história, encarnando o próprio verbo. Diferente de Riobaldo, Fabiano se situa num estágio anterior à linguagem. Em seu ensaio “Ficção e confissão”, Candido se refere a Fabiano e à sua família, caracterizando-os como primitivos: “O seu [de Fabiano] mundo interior é amorfo e nebuloso, como o dos filhos e da cachorra Baleia. O que há nele são os mecanismos da associação e da participação; quando muito, o resíduo indigerido da atividade cotidiana” (1992, p. 45).

Revista Literatura em Debate, v. 4, n. 7, p. 30-48, ago.-dez., 2010. Recebido em 18 out; aceito em 19 nov. 2010.

Há em Fabiano conhecimento, consciência da exploração a que é submetido, como na cena em que questiona as contas feitas pelo patrão, as quais não estavam de acordo com as realizadas por Sinha Vitória. No entanto, há uma consciência turva, sem poder de definição, anterior ao verbo. O verbo se faz em *Grande Sertão: Veredas*. Em *Vidas secas*, a palavra é instrumento de poder dos poderosos e os que não a dominam sofrem as ações de um poder opressor que nega e anula o outro, nesse caso, o homem rural.

Se Fabiano tivesse estudo, não há dúvidas de que esse abuso de poder, cometido pelo soldado amarelo, teria um efeito diferente. Se o soldado amarelo, ao iniciar seu discurso, percebesse em Fabiano alguém com argumentos que pudessem confrontá-lo, policiar-se-ia com os exageros de sua fala apelativa. Na sociedade plasmada em *Vidas secas*, incrivelmente tão parecida com a em que vivemos hoje, o saber letrado é o suporte para qualquer situação. E é o que falta para Fabiano superar sua condição de bicho.

3 O espaço onírico

Se para o alcance da expressão é necessária a fartura das palavras, para sonhar também não o é? Não. Sonha-se, geralmente, com as imagens; e não com o conhecimento das palavras que as simboliza. Mas não se sonha com o que nunca se viu, nem se ouviu. Nem se deseja algo que até então nunca existiu dentro de quem sonha; algo que nunca fora provado, degustado. Porém, há a esperança do conhecimento da felicidade, pelo simples fato da vivência com o sofrimento; mesmo que a felicidade nunca tenha sido sentida. Pelas sensações negativas, podemos sonhar com as positivas, mesmo sem conhecê-las. E assim nascem os sonhos destas secas vidas.

Com a família de Fabiano, pelas técnicas narrativas anteriormente apresentadas, percebemos a poetização dos sonhos, entendidos na sua sucessão de imagens e na sua construção simbólica de um espaço outro, o espaço da plenitude. A história começa com as personagens no meio de sua travessia, de uma fuga de uma terra improdutiva em busca de algo que lhes proporcionasse uma melhor condição de vida. Esse desejo perdura em todo o decorrer da história, atingindo nova fuga no último capítulo do romance, quando novamente as personagens fogem da seca, da exploração e da miséria. Dessa forma, os sonhos são entendidos como fuga do real que tanto oprime as personagens do romance. É importante destacar, de acordo com Ligia Chiappini Leite, a relação dos sonhos das personagens de *Vidas* *Revista Literatura em Debate*, v. 4, n. 7, p. 30-48, ago.-dez., 2010. Recebido em 18 out; aceito em 19 nov. 2010.

secas com a técnica do foco narrativo: “Sonhos, frustrações, medos e lembranças aparecem de forma um tanto fragmentária, através do INDIRETO LIVRE (1994, p.48).

Passemos agora à individualidade dos desejos de tais personagens.

No romance analisado, não há uma linearidade nem uma aproximação entre os sonhos dos personagens. “O drama de *Vidas secas* é justamente esse entrosamento da dor humana na tortura da paisagem” (CANDIDO, 1992, p. 47). O drama é comum, devido à dura realidade da seca nordestina. Já os sonhos não; são individuais, interiores, solitários. O que pode englobá-los é o fato de que, com exceção de Fabiano e Baleia, todos criam sonhos para si, olvidando-se do grupo.

Sobre os sonhos das personagens, Alfredo Bosi comenta: “No âmago da condição humilhada e ofendida, os que a partilham transmutam em fantasia compensadora as carências do cotidiano” (1988, p. 18). Cria-se um duplo espacial, outro espaço diferente daquele ambiente opressor da “tortura da paisagem” e do poder dos que ali exercem sua autoridade (patrão, soldado amarelo). Entendido o duplo, seguindo a abordagem filosófica de Clément Rosset, como uma realidade superior ao próprio sujeito (1998, p. 77), o sonho permite esse desdobramento espacial, em que o sujeito busca tangenciar outros mundos que não aquele em que está inserido, isto é, busca, no entender de Alfredo Bosi, a “fantasia compensadora” para suprir as “carências do cotidiano”.

Nos meninos, nenhum sonho de criança, nenhum brinquedo ou brincadeira de criança. No barro salubre, bois eram moldados com a esperança de um dia serem reais. Nem uma bola de barro para chutar, nem um carrinho ou quiçá uma pipa, eram bois e cabras de barro que moldados segundo suas vontades povoavam suas mentes juntamente com a esperança de um dia terem gado gordo no quintal. Eram sonhos pequenos de gente grande. O menino mais velho sonha em conhecer as palavras, o sentido delas.

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 a idéia de aprender uma palavra, com certeza importante porque figurava na conversa de sinhá Terta. Ia decorá-la e transmiti-la ao irmão e à cachorra. Baleia permaneceria indiferente, mas o irmão se admiraria, invejoso (RAMOS, 1994, p. 59-60).

É interessante alguém que sonha em aprender o significado das palavras. Mas qual a função desse aprendizado para o menino mais velho? Impressionar o irmão e a cachorra. Não *Revista Literatura em Debate*, v. 4, n. 7, p. 30-48, ago.-dez., 2010. Recebido em 18 out; aceito em 19 nov. 2010.

quer ser como Seu Tomás da bolandeira. Não quer ganhar o mundo. O menino mais velho não tem a consciência do poder que as palavras têm em seu conhecimento e domínio. Ele sonha inteligentemente, mas não possui a inteligência de ministrar esse sonho quando uma possível concretização. Ao questionar a mãe sobre o significado da palavra *inferno*, recebe da mãe a resposta de que se tratava de “certo lugar ruim demais” (RAMOS, 1994, p. 54). Isso gera um estranhamento no menino, uma vez que para ele, o significante da palavra tinha uma sonoridade agradável. Querendo uma explicação empírica, questiona a mãe se ela já havia estado lá: “Aí Sinha Vitória se zangou, achou-o insolente e aplicou-lhe um cocorote” (RAMOS, 1994, p. 54).

Sobre o capítulo “O menino mais velho”, Alfredo Bosi discute a presença da violência (“condição humilhada e ofendida”) nas relações patriarcais estabelecidas pelas personagens do romance, tanto na esfera familiar (relação de poder dos pais sobre os filhos) como na esfera pública (poder do soldado e do patrão sobre Fabiano), ambas marcadas pela violência. Há, no entender do referido crítico, “a barbárie que pulsa na assimetria de adulto e criança, de forte e fraco, e que está prestes a explodir a qualquer hora” (1988, p. 16). Dessa forma, é o contexto opressor que responde o significado da palavra questionada.

Outro sonho presente no universo do menino mais velho refere-se a um desejo de fuga da realidade circundante para uma “serra distante e azulada, um monte que a cachorra visitava, caçando preás, veredas quase imperceptíveis na catinga, moitas e capões de mato, impenetráveis bancos de macambira” (RAMOS, 1994, p. 56). O espaço onírico é figurativizado por lugares altos (*serra* e *monte*), marcados pelo distanciamento (*distante*, *imperceptíveis*, *impenetráveis*), onde haveria veredas no meio da paisagem semi-árida. Segundo Alfredo Bosi,

[...] logo se esvai esse efeito quase-onírico de sentido: a fantasia padece um duro confronto com a cara irredutível do real. O menino não mora naquele morro onde se tocam o céu e a terra; ele está acuado à beira de uma lagoa vazia de onde se vê pela janela da cozinha o birote empinado de Sinha Vitória. A serra fica muito longe, tanto que de lá parece vir o brilho das estrelas” (1988, p.19).

O menino mais novo queria ser vaqueiro como o pai. Geralmente os meninos têm em seus pais um exemplo para seus futuros; o que não deixa de ser diferente cá neste romance. No universo simbólico desse menino, Fabiano funcionaria como um espelho, cuja imagem

Revista Literatura em Debate, v. 4, n. 7, p. 30-48, ago.-dez., 2010. Recebido em 18 out; aceito em 19 nov. 2010.

refletida é a de uma figura paterna de grandes proporções. Ocorre um processo semelhante ao da imaginação do menino mais velho, ao sonhar com lugares altos e distantes. Na estrutura psíquica da criança, é comum o processo de fantasmática do espaço, das coisas e das pessoas. Enquanto o menino mais velho percebe os espaços longínquos e marcados por grandes altitudes, o menino mais novo fantasmática o pai, considerando-o com proporções desmedidas. Ao invés do medo, a figura ilusoriamente descomunal do pai causa-lhe um “entusiasmo verdadeiro” que lhe enche a alma pequena. Esse pai seria, dessa forma, um espelho, já que o menino não só se identifica com Fabiano, mas quer ser ele: “Evidentemente ele não era Fabiano. Mas se fosse? Precisava mostrar que podia ser Fabiano” (RAMOS, 1994, p. 50).

De acordo com Clément Rosset, a estrutura paradoxal do duplo relaciona-se aos mecanismos de ilusão: “Nela a coisa não é negada: mas apenas deslocada, colocada em outro lugar. Mas no que concerne à aptidão para ver, o iludido vê, à sua maneira, tão claro quanto qualquer outro” (1998, p. 14). Seguindo essa abordagem, podemos afirmar que o menino mais novo, descontente com a realidade circundante, idealiza uma vida de aventuras e coragem na imagem que ele tem do pai.

Quando fosse homem, caminharia assim, pesado, cambaio, importante, as rosetas das esperas tilintando. Saltaria no lombo de um cavalo brabo e voaria na catanga como pé-de-vento, levantando poeira. Ao regressar, apagar-se-ia num pulo e andaria no pátio assim torto, de perneiras, gibão, guarda-peito e chapéu de couro com barbicacho. O menino mais velho e Baleia ficariam admirados (RAMOS, 1994, p. 53).

O menino mais novo sabe que não é Fabiano, mas pela estrutura de ilusão (ser ao mesmo tempo uma coisa e outra), ele quer sê-lo: “ele e o pai misturava-se também” (1994, p.49). Ao olhar para o pai e vê-lo de forma desmedida, o menino se depara com a estrutura do espelho que não revela a coisa em si, mas seu inverso, seu duplo: “Porque o espelho é enganador e constitui uma ‘falsa evidência’, quer dizer, a ilusão de uma visão: ele me mostra não eu, mas um inverso, um outro; não meu corpo, mas uma superfície, um reflexo” (1998, p. 79).

Não possuindo um conhecimento alongado de pessoas e, conseqüentemente, de vaqueiros, o menino mais novo vê em seu pai “o maior vaqueiro do mundo!”, querendo ser como ele. Como comentado anteriormente, não há como sonhar com o que não se conhece.

Revista Literatura em Debate, v. 4, n. 7, p. 30-48, ago.-dez., 2010. Recebido em 18 out; aceito em 19 nov. 2010.

Entretanto, tendo o pai como ídolo, o menino teve vergonha de partilhar desse sonho com o irmão. “O outro iria rir-se, mangar dele, avisar Sinhá Vitória. Teve medo do riso e da mangação.” (RAMOS, 1976, p. 53). Sonhava, mas tinha medo desse sonho, por talvez não se achar capaz de ser como o pai. Conforme BOSI, “O menino mais novo acalenta imagens que nascem do seu enlevo pelo pai; o seu mal vem da desproporção entre a fantasia e os próprios recursos de criança” (1988, p. 16).

Também revestido de uma dimensão simbólica é o sonho de Sinhá Vitória, que desejava estabilidade, fixação de raízes, figuradas no desejo de possuir uma cama igual à de Seu Tomás da bolandeira.

Não conseguiam tomar resolução. Paciência. Era melhor esquecer o nó e pensar numa cama igual à de Seu Tomás da bolandeira. Seu Tomás tinha uma cama de verdade, feita pelo carpinteiro, um estrado de sucupira alisado a enxó, com as juntas abertas a formão, tudo embutido direito, e um couro cru em cima, bem esticado e bem pregado. Ali podia um cristão estirar os ossos. [...] Sinhá Vitória desejava uma cama real, de couro e sucupira, igual à de Seu Tomás da bolandeira (RAMOS, 1994, p. 45-46).

O desejo de Sinhá Vitória parece um luxo desnecessário a Fabiano, dada a natureza deles de retirantes. No entanto, assume no discurso do romance aspectos simbólicos, apontados por Ligia Chiappini Leite: “estabilidade”, “fixação” e “repouso” (1994, p. 50). Diferenciando-se das demais personagens, Sinhá Vitória é o símbolo do sonho material. “[...] eram quase felizes. Só faltava uma cama.” (RAMOS, 1994, p. 45).

Esse sonho nos faz afirmar que não era a cama que traria a felicidade à Sinhá Vitória, mas sim o que ela proporcionaria: estabilidade, fixação e repouso, como já apontado anteriormente. Além disso, uma cama remete à civilização. Sinhá Vitória tenta adequar-se a ela. Vale destacar o episódio com os sapatos de salto enorme no capítulo “Festa”, na confrontação do sertanejo com o espaço urbano, o que reafirma essa pretensão: “Sinhá Vitória, enfronhada no vestido vermelho de ramagens, equilibrava-se mal nos sapatos de salto enorme. Teimava-se em calçar-se como as moças da rua- e dava topadas no caminho” (RAMOS, 1994, p. 71).

Ainda assim, é Sinhá Vitória a personagem que mais propõe mudanças no espaço rural nordestino, marcado pelas opressões advindas da seca e do mandonismo. É a tese sustentada por Belmira Magalhães, segundo a qual “Graciliano Ramos foi capaz de refletir

sobre a realidade e, através da personagem feminina, ultrapassar essa mesma realidade e apontar caminhos para as mudanças que ele acreditava necessárias e possíveis para o seu tempo” (2001, p. 59). Ressalta-se, no último capítulo, quando ao ouvir de Fabiano que os meninos seriam vaqueiros, Sinha Vitória desaprova, manifestando seus desejos de mudança:

Sinha Vitória, com uma careta enjoada, balançou a cabeça negativamente, arriscando-se a derrubar o baú de folha. Nossa Senhora os livrasse de semelhante desgraça. Vaquejar, que idéia! Chegariam a uma terra distante, esqueceriam a catinga onde havia montes baixos, cascalhos, rios secos, espinhos, urubus, bichos morrendo, gente morrendo. Não voltariam nunca mais, resistiriam à saudade que ataca os sertanejos na mata. Então eles eram bois para morrer tristes por falta de espinhos? Fixar-se-iam muito longe, adotariam costumes diferentes (RAMOS, 1994, p. 122).

Tal como Sinha Vitória, que sonha com um espaço utópico, simbolizado pela “terra distante”, a cachorra Baleia, cadela da família e que era tratada como gente, muito querida por todos e quem socorre a família num momento de fome, é uma personagem que entende o sonho além dos limites que os cercam, sonhando, desde o início, com um mundo diferente:

Baleia queria dormir. Acordaria feliz, num mundo cheio de preás. E lamperia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espojariam com ela, rolariam com ela num pátio enorme, num chiqueiro enorme. O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes. (RAMOS, 1994 p. 91).

Baleia sabia das coisas. Era inteligentemente igualada pelas personagens humanas. Inclusive, a cachorra tem mais espaço no romance do que os meninos mais novo e mais velho. Começando por ter um nome, diferentemente deles, Além de ser dotada de uma bondade única, distanciando-se dos outros personagens, que viviam num mundo sem amor. Baleia não. Fazia o seu mundo, um mundo repleto de preás. Pensava sempre no lado bom de todas as coisas; mesmo quando estava morrendo, imaginou-se ao lado da fogueira, que Sinhá Vitória apaga no momento em que esta morre. Sua história é comovente, e humanamente invejável.

Baleia pode ser considerada quase humana, pois tem gestos marcados e pensa. Sua presença destaca-se mais que a dos meninos mais novo e mais velho, começando, como já foi dito, por ter um nome. Ela percorre todo o romance, sonhando e sendo companheira de seus donos. Respeita a presença deles e mesmo tendo fome, mesmo sabendo da escassez dos mantimentos, ela apenas imagina que naquele caldeirão que ferve sobre a trempe de pedra *Revista Literatura em Debate*, v. 4, n. 7, p. 30-48, ago.-dez., 2010. Recebido em 18 out; aceito em 19 nov. 2010.

deve haver um osso, grosso e cheio de tutano, quem sabe até com um pouco de carne. Ela imagina, ela deseja algo melhor. Ela é quase humana e os meninos são quase animais, pois para chamar os meninos Fabiano bate as mãos e grita “eco!” assim como faz para chamar Baleia.

“Do peito para trás era tudo insensibilidade e esquecimento.” (RAMOS, 1994, p. 91). Na hora da morte o corpo já padecido, mas o coração ainda vivia e sonhava com um campo cheio de preás que alimentariam aqueles sertanejos por muitos e muitos dias. Ela queria cuidar da família, ela queria estar junto deles pra sempre. Ela era alma, coração e pensamento. “Do peito para trás” ela quer esquecer-se do tiro que levou, não sente as patas, não acredita que tenha sido ferida pelas mãos do próprio dono. A cachorra Baleia morre pela mão de Fabiano e mesmo assim deseja acordar em um campo e correr feliz para lambê-lo. Este era o sonho de sua alma. O mais humano dos sonhos no gesto mais sereno de um animal, a gratidão.

Por fim, Fabiano não manifesta a existência de sonho em sua vida. Ele possui perspectivas imediatas: conseguir comida, sobrevivência, portando-se como um animal. “Você é um bicho, Fabiano” (RAMOS, 1994, p. 18). Se observarmos a situação deste homem com a nossa visão contemporânea, provavelmente encontraríamos motivos para criticá-lo. Mas se pensarmos que para as condições de miséria e pobreza em que ele e sua família se encontravam, ter um emprego, um espaço para dormir, um prato de comida e um chiqueiro para os filhos brincarem, era na verdade o melhor sonho que poderia ter. Porém, no último capítulo do livro, esse desejo momentâneo tem uma considerável mudança. Influenciado pelo otimismo de Sinha Vitória, Fabiano esboça um projeto de vida mais estendido, pensando no futuro para sua família; sonhando com algo que ainda não conhecia, porém em que seu antônimo era uma constante vivência:

E andavam para o Sul, metidos naquele sonho. Uma cidade grande, cheia de pessoas fortes. Os meninos em escolas, aprendendo coisas difíceis e necessárias. Eles dois velhinhos, acabando-se como uns cachorros, inúteis, acabando-se como Baleia (RAMOS, 1994, p. 126).

Voltando à contraposição na afirmação de Candido sobre a linearidade do romance; se, apesar dos argumentos que a questionam, considerarmos como válida a existência de um círculo vicioso com relação à vida, ao cotidiano e à comunicação entre os personagens; há um

Revista Literatura em Debate, v. 4, n. 7, p. 30-48, ago.-dez., 2010. Recebido em 18 out; aceito em 19 nov. 2010.

outro ponto que comprova a não linearidade da obra. Os sonhos de Fabiano. É considerável e visível a transformação das perspectivas de sua vida. Como vimos, no início do romance, Fabiano “sonhava” com a comida do dia; porém, no último capítulo, com um futuro tranquilo para ele e Sinha Vitória, com ampliação de perspectivas profissionais para os filhos. Há uma grande evolução no que se diz respeito aos sonhos; portanto, não há linearidade nesse aspecto. Propomos outra representação. Ao invés de um círculo vicioso, um redemoinho inverso; no qual os personagens começam no seu meio, mas aos poucos, “espiralmente”, vão saindo deste, numa perspectiva de vida otimista, positiva.

Considerações finais

Graciliano Ramos explora os sonhos dos sertanejos de maneira sutil, tornando coisas banais em bens do mais alto valor. O sonho é o presente que nosso subconsciente nós dá quando desejamos algo com veracidade e o subconsciente dessa gente é assim como todo o enredo, seco, simples e sem ambição de grande mudança. Não há como desejar sem conhecer. Por isso, os sonhos das personagens deste romance são assim como tudo que há em sua volta, secos e inertes.

“Nem sempre a imaginação dispõe de recursos para dominar a vida real”. (LINS, 1994, p. 136). E assim acontece em *Vidas secas*. A preocupação com a sobrevivência é tamanha, que as personagens vivem em um mundo sem amor, sem grandes sonhos. Sonhos... Seriam sonhos estes os das personagens de *Vidas secas*? Sonhar com o conhecimento, com o egresso à escola, a compra de uma cama... No mundo em que vivemos, estes “sonhos” não passariam de simples necessidades. Só Baleia sonhava alto.

Os sonhos das personagens de Graciliano Ramos nos levam a um instante de reflexão. Segundo Jorge de Souza Araújo, “com Graciliano Ramos parecemos refletir que estamos fadados à infelicidade e por isso buscamos o que nos torne felizes” (2008, p. 19). Este parece ser o caso dos personagens de *Vidas secas*, que andam em busca da realização de pequeno/grandes sonhos, a fim de que um dia possam perceber que atingiram um objetivo. Numa visão geral da obra, Antonio Candido discorre acerca da perquirição do mundo interior dessas personagens “sem letras nem cidade”:

Em lugar de contentar-se com o estudo do homem, Graciliano Ramos o relaciona aqui intimamente ao da paisagem, estabelecendo entre ambos um vínculo poderoso, que é a própria lei da vida naquela região. Mas conserva, sob a objetividade da

Revista Literatura em Debate, v. 4, n. 7, p. 30-48, ago.-dez., 2010. Recebido em 18 out; aceito em 19 nov. 2010.

terceira pessoa, o filete da escavação interior. Cada um desses desgraçados, na atrofia da sua rusticidade, se perscruta, se apalpa, tenta compreender, ajustando o mundo à sua visão – de homem, de mulher, de menino, até de bicho, pois a cachorra Baleia, já famosa em nossa literatura, também tem os seus problemas, e vale sutilmente como vínculo entre a inconsciência da natureza e a frouxa consciência das pessoas (1992, p. 87).

Depois de percorridos os pontos desejados, concluímos que *Vidas secas* é menos seco do que se pensa. Representando a trágica vida de retirantes atingidos pela seca nordestina, há um desejo de evolução por parte das personagens. Logicamente uma personagem evolui de maneira diferenciada da outra, no entanto, todos têm a consciência de que suas vidas podem melhorar, cada qual com o seu sonho, seja este pequeno ou grande. A consciência do conhecimento como porta modificadora da qualidade de vida é essencial para que a vida deixe de ser seca.

ABSTRACT: The present paper focuses on an analysis of the dream universe in the novel *Vidas secas*, by Graciliano Ramos (1892-1953). Its characters try to escape from the Brazilian northeast drying and the oppressive powers, not only in their geographic immediacy, but also (and mainly) through the illusion of other realities, created in the limitation of their dream universes. Based on papers by Antonio Candido, Álvaro Lins, Alfredo Bosi and Belmira Magalhães, among others, we emphasize the social aspects present in the novel internal structure. The space double through the dreams may be understood as a subterfuge from the present reality, studied by the mentioned authors, and find in Clément Rosset's philosophical discourse the link with the illusion mechanisms. The illusion of a better world by a space double creation may be observed by the fiction focus technique in the mode called by Norman Friedman as *multiple selective omniscience*, in which the characters perception fragments are seen in the present moment.

KEYWORDS: Graciliano Ramos. *Vidas Secas*. Dreams. Illusion. Space double.

Referências

ANDRADE, Mário de. *Os contos de Belazarte*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

ARAÚJO, Jorge de Souza. *Graciliano Ramos e o desgosto de ser criatura*. Maceió: EDUFAL, 2008.

BOSI, Alfredo. Céu, inferno. In: *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988. p. 10-32.

_____. A escrita e os excluídos. In: _____. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 257-269.

COUTINHO, Afrânio (dir.); BRAYNER, Sônia (Org.). *Graciliano Ramos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. (Coleção Fortuna crítica, 2).

Revista Literatura em Debate, v. 4, n. 7, p. 30-48, ago.-dez., 2010. Recebido em 18 out; aceito em 19 nov. 2010.

- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. 3. ed. São Paulo: Ática, 2003.
- _____. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. In: *Revista USP*. São Paulo, n. 53, p. 166-182, março/maio 2002.
- GEBRA, Fernando de Moraes. *Identidades intersubjetivas em contos de Mário de Andrade*. Curitiba, 2009. 243p. (Tese de Doutorado) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.
- LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- _____. *1930: A crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo: ou a polêmica em torno da ilusão*. 7. ed. São Paulo: Ática, 1994. (Série Princípios).
- LINS, Álvaro. Valores e misérias das vidas secas. In: RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 65. ed. São Paulo: Record, 1994. p. 127-155.
- MAGALHÃES, Belmira. *Vidas secas: os desejos de Sinhá Vitória*. Curitiba: HD Livros, 2001.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 65. ed. São Paulo: Record, 1994.
- ROSSET, Clément. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Apres. e Trad. José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 1998.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.