



DE ANIMAIS A MÁQUINAS: A DESUMANIZAÇÃO DA VIDA

FROM ANIMALS TO MACHINES: THE DEHUMANIZATION OF LIFE

Sandra J. Gindri¹

Recebimento do texto: 07/03/2016

Data de aceite: 22/04/2016

RESUMO: Com base nos preceitos da literatura comparada, o presente artigo procura traçar um paralelo entre as obras, *Vidas Secas* de Graciliano Ramos e *Gaibéus* de Alves Redol, procurando investigar como no processo narrativo, as escolhas e perspectivas eleitas pelos narradores, a partir da relação de exploração, miséria, ausência de dignidade e redução da vida humana a coisa, a bicho ou a máquina, contribuíram para construir a desumanização das personagens nos dois romances, tornando-se fator determinante para a inversão do sentido do que é ser humano. Nessa perspectiva, elegemos para análise, tanto a prosa brasileira da década de 30, quanto a literatura neo-realista produzida em Portugal no mesmo decênio, por entender que ambas colocaram em evidência o marginalizado e o excluído. Assim, desnudando o drama social que assolava tanto o nordeste brasileiro, quanto o baixo Ribatejo, ambos os romances revelam como a miséria, a fome e a exploração distanciaram essas personagens de si mesmas transformando-as, por fim, em animais e máquinas.

PALAVRAS-CHAVE: Homem; Miséria; Desumanização.

ABSTRACT: Strongly marked by denouncing social and cultural inequalities existing in the country, the Brazilian prose 1930 has highlighted the marginalized, represented by migrants, sertanejos, rural workers, unemployed, prostitutes and miserable in general. In this context, *Vidas Secas*, Graciliano Ramos, laid bare the social drama that plagued the Brazilian northeast. Told in 3rd person, the book reveals the daily life of a family of refugees seeking to escape drought in the northeastern backlands. Poverty, hunger, exploitation and lack of prospects corroborate the dehumanization of the characters in the novel by Graciliano Ramos, as well as the work of *Gaibéus* Alves Redol. Writing in 1939, *Gaibéus* inaugurates the neorealism in Portugal and denuded socioeconomic inequalities and the exploitation of man by man. Based on the principles of comparative literature, this article draws a parallel between the works of Graciliano Ramos and Alves Redol from this relationship of exploitation, poverty, lack of dignity and reduction of human life thing, the animal, machine, to identify, in the narrative process as choices and prospects elected by tellers, led to the construction of these directions.

KEYWORDS: Man; Misery; Dehumanization.

¹ Professora de Língua Portuguesa e Literatura da Rede Estadual de Educação do Estado de Mato Grosso e aluna matriculada no Programa de Pós Graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT). prof.sandraj@gmail.com.





Introdução

O movimento Modernista, influenciado por ideologias que se direcionavam para a análise crítica da relação entre o homem e a sociedade, caracterizou-se pela ruptura com antigas estéticas literárias, compreendidas como ultrapassadas, e a inauguração de uma literatura brasileira voltada para as raízes nacionais. Na primeira geração Modernista, de 1922, poetas e romancistas procuraram desvincular definitivamente a literatura da influência deixada pelo passado colonizador e inserir na produção literária brasileira uma linguagem marcada por inovações formais e estéticas.

Marcada por um período de tensão entre guerras no cenário mundial e grandes transformações no cenário político brasileiro, a década de 1930 assistiu, com a Revolução de 30, a chegada do gaúcho Getúlio Vargas ao poder, a Revolução Constitucionalista, a promulgação da Constituição de 1934, o fim da política do café-com-leite e o início do Estado Novo em 1937.

Foi também a partir de 1930 que a literatura brasileira, motivada pela “nova era do romance brasileiro” deflagrou um novo processo de unificação cultural, pois regiões antes distanciadas, não só econômica e geograficamente, mas principalmente isoladas por questões culturais e sociais, como era o caso das regiões norte e nordeste começam então a ganhar notoriedade.

É preciso lembrar que até aquele momento as diferentes regiões brasileiras possuíam estruturas políticas autônomas e a diversidade sociocultural acabava tornando-se um entrave para a formação de uma consciência nacional, além disso, a economia brasileira baseava-se somente





em plantações agrícolas o que impunha ao Brasil uma dependência agroexportadora.

Em meio a esses fatores, escritores como Graciliano Ramos, Raquel de Queiroz e Jorge Amado, dando continuidade ao projeto literário já iniciado por José de Alencar, no século XVIII, passaram a dar visibilidade nacional a fatos que antes ficavam restritos somente ao âmbito regional. Essa visibilidade alcançada pelos romances de 1930, que discutiram, entre outras, questões referentes às condições sociais e econômicas das regiões norte e nordeste, acabaram permitindo aos leitores “uma visão renovada, não-convencional, do seu país, visto como um conjunto diversificado mas solidário” (CANDIDO, 1987, p. 187).

A notoriedade alcançada por esses romances colocou em evidência a importância da prosa de 30 e 40, fortemente marcada por problemas sociais. Como afirma Antonio Candido:

A sua voga provém em parte do fato de radicar na linha da ficção regional (embora não regionalista”, no sentido pitoresco), feita agora com uma liberdade de narração e linguagem antes desconhecida. Mas deriva também do fato de todo o País ter tomado consciência de uma parte vital, o Nordeste, representado na sua realidade viva pela literatura (CANDIDO, 1987, p. 187).

Assim, buscando refletir a realidade social e econômica brasileira, esses romances destacaram principalmente a realidade da seca, a migração, os problemas do trabalhador rural, a fome e a miséria. Essa tentativa de representar um Brasil composto de diferentes realidades consolidou o projeto literário iniciado pela primeira fase do movimento modernista de 1922 e acabou aproximando a geração de escritores de 1930 dos movimentos literários do Naturalismo/Realismo.





O modernismo, num plano histórico mais geral, os abalos que sofreu a vida brasileira em torno de 1930 (a crise cafeeira, A revolução, o acelerado declínio do Nordeste, as fendas nas estruturas locais) condicionaram novos estilos ficcionais marcados pela rudeza, pela captação direta dos fatos, enfim por uma retomada do naturalismo, bastante funcional no plano da narração-documento que então prevalecia (BOSI, 1994, p.389).

Nessa perspectiva, a obra de Graciliano Ramos, um dos escritores símbolo da época, colocou em evidência o problema sobre a personagem “a humanidade singular dos protagonistas domina os fatores do enredo; meio social, paisagem, problema político” (CANDIDO, 2000, p. 114). Essas personagens, derrotadas pela natureza e moralmente humilhadas pelas desigualdades sociais, trazem em sua representação, o sofrimento e a injustiça como marcas predominantes.

Nos romances em que a tensão atingiu ao nível crítico, os fatos assumem significação menos “ingênua” e servem para relevar as graves lesões que a vida em sociedade produz no tecido da pessoa humana: logram por isso alcançar uma densidade moral e uma verdade histórica muito mais profunda. Há menor proliferação de tipos secundários e pitoresco: as figuras são tratadas em seu nexos dinâmico com a paisagem e a realidade socioeconômica (...), é dessa relação que nasce o enredo. Passe-se do “tipo” à expressão; e, embora sem intimismo, talha-se o caráter do protagonista (BOSI, 1994, p. 393, grifo do autor).

Fugindo da seca e enfrentando incertezas em busca de uma saída para a fome e a miséria, Fabiano e sua família migram sonhando encontrar melhores condições de vida. É essa a dura realidade do sertanejo, que *Vidas Secas* desnuda de forma brutal.

Já o romance *Gaibéus*, do escritor português Alves Redol, publicado em 1938, acabou tornando-se precursor do movimento neo-realista português por ser uma obra fortemente marcada pela preocupação social. O movimento iniciado na década de 40 acabou unindo um grupo de escritores portugueses que, compromissados com questões políticas e sociais,





alicerçaram o movimento em concepções teóricas marxistas do materialismo histórico dialético.

A implantação do governo ditatorial de Antonio de Oliveira Salazar em Portugal, a crise economia vigente no país na época, a guerra civil espanhola e o início da Segunda Guerra Mundial foram fatores determinantes para que escritores como Alves Redol, Afonso Ribeiro, Mário Dionísio e Virgílio Ferreira entre outros passassem a procurar um novo modelo estético literário mais engajado com questões políticas, sociais e econômicas vigentes em Portugal naquele momento.

Influenciados pelo romance brasileiro nordestino, o movimento neo-realista português caracterizou-se pela solidariedade, pela denúncia social e pelo anseio por mudanças no contexto da miséria e exploração em que viviam grande parte da população portuguesa. Essa ideia de transformação social e histórica, acreditavam esses escritores, passaria necessariamente pela conscientização da população pobre, representada principalmente pelos trabalhadores do campo.

Interessado em obras de escritores socialistas, Alves Redol acaba colocando em evidência, na literatura portuguesa, personagens marginalizados como o homem camponês, denunciando a exclusão social e a exploração desse trabalhador. A construção de personagens, como Ti Maria do Rosário, Rosa ou o ceifeiro rebelde, no romance *Gaibéus*, coloca em evidência a miséria e a prática de exploração a que estavam submetidos esses camponeses empobrecidos. Subjugados por um sistema econômico opressor e capitalista, e obrigados a trabalhar até o limite de suas forças, esses camponeses acabam desumanizados ao serem reduzidos a máquinas.





Diálogos possíveis entre *Vidas Secas* e *Gaibéus*

Dividida em treze capítulos a narrativa conserva, como denominou Rubem Braga, um caráter “desmontável”, graças a autonomia e independência que caracteriza cada capítulo. No entanto, mantém um todo coeso e homogêneo, que resulta do tema, da organicidade e concepção, pois embora todos os membros da família enfrentem basicamente as mesmas dificuldades, cada capítulo focaliza individualmente cada uma das personagens: Fabiano, sinhá Vitória, os dois meninos e a cachorra Baleia, deixando transparecer particularmente o ponto de vista de cada um. Problemáticas humanas como a fome, a miséria e a morte determinam a unidade dramática dos capítulos.

Já *Gaibéus* organiza-se em nove capítulos e, diferentemente de *Vidas Secas*, o romance traz uma narrativa onde o protagonista configura-se como coletivo. Ainda que algumas personagens sejam destacadas individualmente, essas protagonistas caracterizam-se apenas como representantes de um determinado grupo, ou seja, têm em comum com todos os outros, o mesmo destino e a mesma história, por isso não se diferenciam, e ao se destacar o percurso de uma, tem-se destacado o percurso de todas. Esse é o caso da ceifeira Rosa, que foi a lezíria procurar trabalho, mas cobiçada pelo patrão acaba separada das companheiras e obrigada a servi-lo sexualmente, como já aconteceu com outras cachopas, por isso teme ter o mesmo destino da prostituta Balbina, da Rua Pedro Dias.

A Rosa olhava-os da janela do aposento do patrão e vê-os abatidos como mendigos, tiritando nas roupas encharcadas. Lá estão as companheiras sentando-se pelo chão, de mãos espalmadas nas faces ou embalando os filhos. Ela gostaria de sentir também o corpo a enregelar e a ter a dúvida do fim da semana.





Maria Galdanha viera mostrar-lhe os companheiros e dizer que tivera sorte em cair nas graças do patrão. Aquelas palavras afastaram-na dos outros. Tinha-os ali a dois passos, mas ficava longe.

Já era talvez a Balbina da Rua Pedro Dias, a chamar os homens que olhavam a chuva e os montes do Norte (REDOL, 1976, p. 102-103).

A narrativa em *Vidas Secas* inicia-se com a caminhada da família de retirantes nordestinos Fabiano, sinhá Vitória e os filhos, pela catinga castigada pelo sol. Acompanhados pela cachorra Baleia e um papagaio, os sertanejos fogem da seca a procura de uma nova oportunidade de trabalho e moradia.

Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos. Ordinariamente, andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progredia bem três léguas. Fazia horas que procuravam uma sombra. A folhagem do juazeiro apareceu longe, através dos galhos ralos da catinga (RAMOS, 2012, p. 09).

Em *Gaibéus* o romance inicia-se quando um grupo de trabalhadores denominados como “alugados” chegam a Lezíria Ribatejana para a colheita de arroz nas terras do patrão Agostinho Serra. O sentimento que os move é a esperança de conseguir dinheiro para enfrentar o período de inverno, quando não há trabalho e o sustento torna-se difícil. Tratados como animais, vão sendo conduzidos como um rebanho de gado pelos capatazes que impunham varas para reprimir a desordem e imprimir ritmo à caminhada:

Os capatazes vêm à frente, de marmeleiros na mão, como guias do rebanho que levanta uma gaze de poeira no caminho. Deitam rabos de olhos para trás, se as gargalhadas estalam, ‘não vão aqueles dianhos fazer alguma coisa a despreceito que amofine o patrão (REDOL, 1976, p. 29).





Escrito em 3ª pessoa, *Vidas Secas* é o único romance de Graciliano Ramos, em que o narrador situa-se fora da história. Diferentemente do narrador onisciente tradicional para quem “Todos os dados lhe eram lícitos, independentemente da sua procedência, confiança, descoberta, suposição” (TACCA, 1983, p. 70), o romance apresenta uma inovação em relação ao foco narrativo, uma vez que o narrador focaliza a realidade a partir da perspectiva da personagem.

Quando o narrador coincide com um dos personagens, a quem cabe o relato, o ângulo de enfoque assume especial importância. Se bem que as possibilidades sejam inúmeras, todas elas se podem assimilar a três tipos principais. O primeiro seria aquele em que o narrador se identifica com o protagonista do romance (TACCA, 1983, p.133).

É essa onisciência denominada de prismática que possibilita ao leitor entrar em contato direto com a realidade, enxergando-a pela óptica da personagem que está em cena. E o que acontece na passagem em que Sinhá Vitória observa a chegada das chuvas e teme que a águas alcancem a casa:

Suspirava atijando o fogo com o cabo da quenga de coco. Deus não permitiria que sucedesse tal desgraça.

- An!

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

- An!

As varas estavam bem amarradas com cipós nos esteios de aroeira. O arcabouço da casa resistiria à fúria das águas e quando elas baixassem, a família regressaria. Sim viveriam todos no mato, como preás. Mas voltariam quando as águas baixassem, tirariam do barreiro terra para vestir o esqueleto da casa (RAMOS, 2012, p.66).

A exemplo do que acontece em *Vidas Secas*, o foco narrativo no romance *Gaibéus* também é construído a partir da narrativa em terceira pessoa. Em *Redol*, assim como em Ramos, o narrador também é onisciente





e goza de profundo conhecimento, tanto das personagens como da sociedade em que elas estão inseridas. No entanto, enquanto em *Vidas Secas* a realidade é focalizada pela perspectiva particular de cada personagem, em *Gaibéus* predomina o cotidiano da coletividade. Mesmo quando particularizada, é a realidade comum a todos que se destaca no foco narrativo, a exemplo da ceifeira que se entregou ao eguariço e que acaba abandonada. Tantas outras cachopas também foram abandonadas com filhos pequenos e outras tantas acabaram perdendo-se na prostituição:

Sentia que dentro de si nascera outra alma estranha à sua.
Lembrava-se de dar-lhe conselhos, atinada, vindo-lhe à boca
palavras de salvação.

Mas as palavras despegavam-se umas das outras e
enrodilhavam-se e confundiam-se por mais que as quisesse
juntar. E iam escorrendo, lá para dentro perdidas na noite que
descera.

(...)

Bem gostaria de dizer-lhe que não fosse, bem gostaria de lhe
lembrar o que sucedeu àquela mais loira que o sol e mais fresca
que um lírio...

Aquela que murchou e não foi mais lírio. Aquela que foi
sempre loira,

Mas foi sol de todos – sol que não aquecia ninguém.

Se tu soubesses... (REDOL, 1976, p. 56)

A onisciência na obra de Graciliano Ramos é usada pelo narrador não para representar o ambiente, mas para analisar aspectos comportamentais e psicológicos das personagens. Assim, o narrador, valendo-se “da óptica de uma personagem, do seu olhar”, outorga ao romance um perfil bem mais complexo, uma vez que coloca em destaque a profundidade dessas personagens, em vez de limitar-se a descrever fatos ou características como afirma Tacca:





(...) a narração, em lugar de conceder a si próprio um ponto de vista privilegiado para sua informação, se cinge àquela que podem ter os personagens (...). As coisas, os fatos e os seres tomam, imediatamente, a forma e o sentido que têm para cada personagem, não para um juiz superior e distante. O narrador não decreta, mostra o mundo tal como vêem os seus heróis. Distribui, pois um caudal de informações *equivalente* à destes: Renuncia àquilo que James chamava << majestade encoberta da irresponsável *qualidade de autor* >>. Esta forma exige, naturalmente, uma maior participação do leitor, que deve estar alerta: o que se diz não é o que *é*, segundo Deus ou um espectador imparcial, mas aquilo que os personagens *crêem* que *é* (TACCA, 1983, p. 73).

Para alcançar esse efeito de profundidade na percepção narrativa, o papel desempenhado pelo discurso indireto livre é de suma importância, pois, ao mesmo tempo em que, possibilita que o narrador intervenha de modo quase imperceptível nos pensamentos e sentimentos dessas personagens, a fim de conceder-lhes um espaço privilegiado, assegura uma combinação de aspectos psicológicos, sociais e naturais na constituição, tanto do perfil, quanto de situações vividas por elas.

Os personagens convertem-se, paulatinamente nos canais fundamentais do caudal dramático. Passaram a ser, mais do que o próprio tema do romance, fontes de informação, jogo de espelho, posto de observação. Do narrador, do seu manejo dos estilos (directo, indirecto, indirecto livre) depende a nossa relação de leitores e personagens (TACCA, 1983, p. 123).

Muitas vezes, a voz do narrador mistura-se com a voz das personagens como no delírio da cachorra Baleia sonhando com um mundo sem fome e sem miséria.

A tremura subia, deixava a barriga e chegava ao peito de Baleia. Do peito pra traz era só insensibilidade e esquentamento. Mas o resto do corpo se arrepiava, espinhos de mandacaru penetravam na carne meio comida pela doença.





Baleia encostava a cabecinha fatigada na pedra. Pedra estava fria, certamente sinhá Vitória tinha deixado o fogo apagar-se muito cedo.

Baleia queria dormir. E dormia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espojariam com ela, rolariam com ela num pátio, num chiqueiro enorme. O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes. (RAMOS, 2012, p. 91)

É o discurso indireto livre que permite essa confluência entre a expressão do narrador e a das personagens. Por isso, falas e pensamentos aparecem inseridos no relato do narrador, o que permite ao leitor sondar verticalmente o universo mental das personagens.

Se achassem água ali por perto, beberiam muito, sairiam cheios, arrastando os pés. Fabiano comunicou isto à sinhá Vitória e indicou uma depressão do terreno. Era um bebedouro, não era? Sinhá Vitória estirou o beço, indecisa, e Fabiano afirmou o que havia perguntado. Então ele não conhecia aquelas paragens? Estava a falar variedades? Se a mulher tivesse concordado, Fabiano arrefeceria, pois lhe faltava convicção. (RAMOS, 2012, p. 15)

Enquanto em *Vidas secas* há uma predominância do monólogo interior, com objetivo de particularizar a visão das personagens, a narrativa em *Gaibéus* instaura o universo por meio de uma pluralidade de vozes de homens e mulheres que cantam enquanto trabalham de sol a sol nas campinas para buscar seu sustento. No entanto, o universo criado por essas vozes é sempre orquestrado pelo narrador, são as suas perspectivas que desnudam a situação de redução dos camponeses.

A intervenção directa dos personagens no discurso narrativo, a sua palavra, é na realidade, uma ilusão: ela passa também pela alquimia do narrador. Mesmo no dialogo, tão presente está este como aquele. A verdade oral de um personagem é uma verdade peneirada pelo narrador. E, na realidade, o dialogo oscila, nos diversos romances (oscilação, por si, eloquente), entre insignificância face ao relato propriamente dito e a marca indelével do narrador (TACCA, 1983, p.126).





O canto refrigera a alma e atenua a dureza do esforço: “Uma cachopa canta. Outra junta-se-lhe e outra ainda. Entre lábios, todo o rancho acompanha as cachopas que cantam. Adormecem angústias e a ceifa ameniza” (REDOL, 1976, p. 38). Essas vozes, no entanto, com o passar dos dias e das horas, vão silenciando, pois à medida que a exaustão e a fadiga, provocadas pelo esforço sobre humano realizado no trabalho da colheita do arroz, vão se acentuando, os trabalhadores vão perdendo a vontade de cantar, rir ou conversar.

A cantiga entoada carrega, muitas vezes, a denúncia da situação de degradação em que se encontram os ceifeiros, no entanto essa denúncia não chega despertar a consciência para a exploração a que estão assujeitados. Ao contrário, quanto mais se intensifica o cansaço, a possibilidade da doença, a falta de expectativas, mais as personagens vão emudecendo, mergulhadas no conformismo.

Adeus, ó mota da serra, Aí rodeada de canas.
E as companheiras respondem a que canta: Aí rodeada de canas...
Um rolheiro tombou e logo dois ceifeiros o foram erguer de novo ficando bem no canteiro. Das panículas caíram grãos.
- Isso bem fixe!... Pouca sacudidela que o arroz não é p'òs pardais!...
A voz volta a alegrar a malta:
Vim pra cá degredada,
Não sei por quantas semanas.
As outras respondem como a fixar bem a pena:
Vim pra cá degredada,
Não sei por quantas semanas. (REDOL, 1976, p. 121)

A única personagem que ganha destaque na narrativa de Redol é o ceifeiro rebelde. Segundo o autor o “ceifeiro rebelde, personagem sem rosto, sem nome, um tanto eu próprio com a minha experiência africana”, acaba tornando-se um representante do próprio Redol, uma vez que personifica um “eu” axiológico do escritor. Apesar do narrador não lhe conceder uma





identidade, já que como afirmou Redol ele não tem nome nem rosto, o ceifeiro rebelde, difere-se do restante do grupo, pois é o único que demonstra ter consciência de sua situação de explorado. No entanto, essa consciência não chega a transformá-lo em uma liderança mobilizadora no sentido de trazer à razão o restante do grupo, nem tão pouco busca qualquer transformação para sua própria condição.

As angústias do ceifeiro rebelde tornam-se maiores do' que as dos outros camaradas – ele sente os pesares de toda a malta que ali moireja. No seu peito todas as dores encostam a cabeça e ali deixam um vínculo de amargura. E aqueles vínculos são estradas que findam na sua cabeça, onde o desalento, porem não caminha.

O ceifeiro rebelde tem bússola – bússola que marca um' norte. Por isso ele olha a terra com olhos diferentes, onde o oiro das searas se reflecte. (REDOL, 1976, p. 43)

Gostaria de dar a todos os homens o seu amor de irmão, mas homens havia que lhe pediam ódio. Fazia-lhes a vontade: odiava-os tanto quanto amava outros. Que bom seria, se todos pudessem dar as mãos e compreender-se. Mas outros não querem. Os calos do ceifeiro rebelde manchariam outras mãos que não pegassem em cabos de enxadas e em foices. (REDOL, 1976, p. 86-87).

O saco do ceifeiro rebelde não vai na carreta. Leva-o enfiado no pau da enxada que deitou sobre o ombro. Ele não é gaibéu como os companheiros de jornada. Mas não pensa em terra sua; traz sempre a fortuna consigo dentro do saco.

Hoje ceifeiro, amanhã cavador, depois vagabundo (REDOL, 1976, p. 165).

Em *Gaibéus*, a individualidade perde-se em meio ao coletivo. É sempre a perspectiva da coletividade que revela a realidade de sofrimento da situação de dominação e exploração a que estão submetidos os ceifeiros. Mesmo entre algumas personagens que são nomeadas no romance, a perspectiva que predomina é a de representação de vidas que, de tão parecidas, acabam misturadas de modo indissolúvel num processo de amalgamento, pois estão condenadas ao mesmo destino





Alves Redol vai transmitir-nos, através de poderosas imagens, o longo processo de aviltamento dos gaibéus, processo em que o próprio *grupo*, em bloco, como individualidade multifacetada, ou talvez sem rosto, ajuda à perpetuação do próprio sistema degradatório (TORRES, 1979, p. 25, grifo do autor).

A experiência do sofrimento vivenciado nas lezírias determina a existência de cada um dos trabalhadores. Essa realidade coletiva alcança um nível sinestésico para o leitor, quando expressa pela cadência e pelo ritmo da narração que marca a marcha alucinante do trabalho que não pode nunca parar:

Era preciso mais pressa – cada vez mais pressa.
Mais, sempre mais – agora ainda mais.
O patrão da companhia do arroseiro está ali a dois passos, com o chapéu sevilhano derrubado para a nunca, de polegares nas axilas e expressão calma no rosto.
Foices ligeiras e eles não sentem as mãos. Caras à seara, caras à resteva. Ramalhar de espigas e estalidos nas gavelas.
As cabeças num rodopio, dos xabocos ao céu cinzento – tudo em vertigem. Bocas secas.
- Auga!...Auga!...
Mas agora ninguém bebe água. – A água é o suor que jorra das fontes e se perde na resteva – que brota dos troncos e ensopa as camisas e as blusas. Peitos a estalar como gleba estorricada de securas – peitos abertos de dores fundas. Só as tosses e os capatazes – e o patrão.
Era preciso mais pressa – cada vez mais pressa, sempre mais.
Mais depressa ainda.
- Eh, gente!... Vá, gente!...
As éguas nas eiras não eram tão açoitadas.
- Eh, Maria! Essa foice menos sacudida.
Tudo certo!...Essa ponta ceifada!...
Mãos ligeiras – mas eles não sentem as mãos. Foices alegres e azougadas – mas as foices pesam como charruas.
Auga!... Auga!...
Agora ninguém bebe água – é preciso mais pressa, cada vez mais pressa – sempre mais (REDOL, 1976, p. 91- 92).

Todo o espaço em *Gaibéus* é hostil, aparece sempre ligado à violência e ao trabalho forçado que os ceifeiros são obrigados a realizar. Impulsionados pela miséria e pela necessidade, os ceifeiros veem-se





prisioneiros num espaço de sofrimento, exploração e morte. Obrigados a deixar suas pequenas propriedades, os trabalhadores migram em busca de oportunidades de trabalho e sustento. A esperança renasce com a perspectiva do trabalho na colheita de arroz, pois como afirma Said (2007) as pessoas em todo mundo podem ser, e o são, movidas por ideais de justiça e igualdade, no entanto o sonho de alcançar melhores condições de vida acaba frustrado quando se deparam com a realidade como afirma Besse:

A água onde mergulham as pernas todo dia, até deixar de sentir, a erva “unha-gata” que os pica, os mosquitos e as moscas que poisam nas bocas inchadas pelas feridas, o sol que transfigura a paisagem e se torna elemento obsessivo, as diferentes vozes que atravessam a atmosfera pesada dos campos, traduzindo uma violência onnipotente, tudo converge para tornar mais difícil a tarefa que os Gaibéus executam, até perderem a sua dimensão de humanidade (BESSE apud OLIVEIRA, 2008).

Em *Vidas Secas*, o espaço do sertão nordestino, descrito com precisão de detalhes pelo narrador, assume um papel de destaque na obra. A seca e a solidão são fatores determinantes para a condição de miserabilidade dos sertanejos. Acuados como bichos, Fabiano e sua família representam a realidade experimentada por tantos outros seres humanos que acabaram reduzidos pela hostilidade da natureza, pelas injustiças sociais e principalmente por um tipo de pobreza que Milton Santos denominou de incluída:

Conheci pelo menos três tipos de pobreza e, paralelamente três formas de dívida social no último meio século. A primeira seria o que ousadamente chamaremos de *pobreza incluída*, uma pobreza acidental, às vezes residual, ou sazonal, produzida em certos momentos do ano, uma pobreza intersticial e, sobretudo, uma pobreza sem vasos comunicantes (SANTOS, 1999, p. 9).





Essa pobreza sazonal também é desvelada em *Gaibéus*, quando camponeses buscam trabalho como “alugados” na colheita de arroz nas terras do patrão Agostinho Serra. A mesma motivação que impulsiona a fuga de Fabiano e sua família em busca de novas oportunidades faz com que esses ceifeiros deixem suas casas e busquem em plantações alheias ganhar o sustento para garantir a sobrevivência durante o inverno. Sem dúvida é a tentativa de escapar da realidade de fome e de morte que move tanto a família de Fabiano, quanto os gaibéus.

Para compreender esse processo exploratório que acabou reduzindo o homem à condição de animal ou máquina, e perpetuando condições de miserabilidade e de exclusão social a que estão subjugadas as personagens dos dois romances em tela, é preciso entender que o mesmo modelo econômico implantado no Brasil colônia foi utilizado no interior da metrópole portuguesa. A pobreza que, aparentemente, é causada por adversidades naturais faz parte do mundo histórico que, como nos lembra Said (2007) é feito por homens e mulheres, e não por Deus, e pode ser compreendido racionalmente.

O modelo colonial utilizado pela coroa portuguesa, baseado na dominação, na exploração do trabalho escravo, na desvalorização do humano e na concentração de grandes extensões de terras nas mãos de uma pequena classe dominante, denuncia a visão econômica portuguesa, não só em relação as suas colônias, mas também em relação à metrópole do século XV. Tais fatores acabaram com o passar do tempo, determinando a realidade vigente, tanto no sertão nordestino, que acabou se tornando “um reflexo da sociedade colonial que se perpetuou ao longo dos tempos” (OLIVEIRA, 2008), quanto na região do baixo Ribatejo, onde as relações de trabalho foram marcadas pela profunda oposição social e econômica entre





uma camada social desfavorecida – os trabalhadores – e a entidade que a explora – o patrão.

Quando analisamos a relação tanto do campesino, em *Gaibéus*, quanto do sertanejo, em *Vidas Secas* com a terra onde eles trabalham é possível observar algumas diferenças que valem a pena serem destacadas. Ainda que os camponeses em *Gaibéus* sejam obrigados a abandonar sua terra para buscar sobrevivência em terras estranhas, e para isso enfrentem todas as agruras da exploração, da fome e do pouco ganho, ao final da colheita, muitos retornam as suas casas, aos seus lares, ao seu lugar de pertencimento e esse retorno é sempre motivo de alento e alegria.

O lume vai aferventando as caldeiras. As mulheres podem desvelar-se na comida. Cada qual trata da sua marmita. O feijão leva mais azeite, que é ceia de despedida e querem festejar a volta à casa. Se houvesse ceifa todo ano, melhor seria. Não pensariam tanto no inverno e nos dias parados. Mas o retorno à terra é sempre bem acolhido, mesmo que horas depois da chegada anseiem sair de novo (REDOL, 1976, p. 154).

Já em *Vidas Secas*, nos deparamos com um sertanejo completamente desenraizado. Obrigados a vagar pela catinga, sujeitos a fome, ao sol e ao cansaço, Fabiano e sua família não têm lugar nenhum para regressar. Para eles, atrelada à condição de miséria e fome está também a realidade de não poder sonhar com lugar nenhum, de nunca poder regressar a um lugar qualquer que pudesse ser identificado como lar, nunca sentir-se dono do que quer que seja.

Entristeceu. Considerar-se plantado em terra alheia! Engano. A sina dele era correr mundo, andar para cima e para baixo, à toa, como judeu errante. Um vagabundo empurrado pela seca. Achava-se ali de passagem, era hóspede. Sim senhor, hospede que se demorava demais, tomava amizade à casa, ao curral, ao





chiqueiro das cabras, ao juazeiro que os tinha abrigado uma noite (RAMOS, 2012, p. 19).

Reduzidos a bicho. A animalização das personagens em *Vidas Secas* é resultante da influência dessa pobreza, do espaço, do meio social e das condições de vida desse sertanejo e corrobora significativamente a consolidação dessa representação a preferência do narrador pelo monólogo interior:

Vivia longe dos homens, só se dava bem com animais. Os seus pés duros quebravam espinhos e não sentiam a queimadura 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 outro lado, comboio torto e feio. Às vezes utilizava nas relações com as pessoas a mesma língua com que se dirigia aos brutos – exclamações, onomatopeias (RAMOS, 2012, p. 20).

Mas é o uso de uma linguagem gutural e inaudível e quase animalizada que descortina o distanciamento e a impossibilidade de Fabiano “ser humano”, já que:

A “humanidade” do homem, a identidade humana tal como ele pode declarar para si e para os outros, é uma função de fala. Essa é a condição que o separa, por uma imensa lacuna, de todos os outros seres animados. A linguagem é sua qualidade e determina sua preeminência (STEINER, 1990, p.68).

Essa linguagem, caracteriza-se por uma incapacidade linguística de se comunicar, “E no entanto, como humanistas, é da linguagem que partimos” (SAID, 2007), pois é a sua falta que desvela o silenciamento imposto pelo meio a cada personagem.

a linguagem é também o lugar em podemos registrar com mais eficácia o nosso desacordo com nosso destino por meio de nossos tropos, trocadilhos, ecos paródicos, deixando as energias vernáculas agirem contra terminologias





reverenciadas... A linguagem é o único meio de contornar a obstrução da linguagem (POIRIER apud SAID, 2007, p.49).

É a incapacidade do uso dessa linguagem que caracteriza Fabiano. Quando ao tentar articular o pensamento, o que se produz são frases sem coerência, sons que se assemelham a ruídos incompreensíveis ou então se configuram num amontoado de palavras soltas e sem sentido, das quais tenta se lembrar, mesmo não lhe conhecendo o significado.

Neste ponto um soldado amarelo aproximou-se e bateu familiarmente no ombro de Fabiano:
_ Como é camarada? Vamos jogar um trinta e um lá dentro?
Fabiano atentou a 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 (RAMOS, 2012, p. 28).

Nas escolhas narrativas em relação ao sertanejo e sua família predominam a brutalização do ser e sua aproximação com o animal. Mesmo em situações em que Fabiano tenta se afirmar como pessoa, faltam-lhe argumentos e convicção para convencer-se de sua humanidade.

Pisou com firmeza no chão gretado, puxou a faca de ponta, esgravatou as unhas sujas. Tirou do aió um pedaço de fumo, picou-o, fez um cigarro com palha de milho, acendeu-o ao binga, e pôs-se a fumar regalado.
_ 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 (RAMOS, 2012, p. 18)

Acentuando a desumanização de Fabiano, tem-se o processo inverso de humanização da cachorra Baleia. O narrador ao apresentar como protagonista uma cachorra capaz de expressar pensamentos e sentimentos,





salienta, definitivamente, essa inversão. O humanismo que caracteriza a cachorra Baleia “é o emprego das faculdades linguísticas de um indivíduo para compreender, reinterpretar e lutar corpo a corpo com os produtos da linguagem na história, em outras línguas e outras histórias” (SAID, 2007, p.48)

Nessa relação entre o homem e o animal, quando o homem, oprimido pelas circunstâncias, reduz-se a um bicho e o bicho, ao demonstrar sua capacidade de pensar, sonhar, discernir, e questionar assemelha-se ao homem é que o narrador definitivamente subverte a condição de humanidade de Fabiano.

Baleia imóvel, paciente, olhava os carvões e esperava que a família se recolhesse. Enfastiava-a o barulho que Fabiano fazia. No campo, seguindo uma rês, ele se esgoelava demais. Natural. Mas ali, a beira do fogo, para que tanto grito? Fabiano estava se cansando à toa (RAMOS, 2012, p.70).

No entanto, é a condição de dualidade de Fabiano que se configura no tecido narrativo, que instiga a reflexão do leitor sobre o dilema mais significativo e dramático suscitado pelo romance: o que significa afinal ser humano? E qual a real condição de humanidade ou desumanidade desse homem? Para refletir sobre o sentido de humanidade da personagem é necessário atentar para a duplicidade presente em todo homem, em todo “animal” humano, pois é esse duplo formado por Fabiano e Baleia que reflete a dualidade de todo ser, é essa configuração que desvela a polaridade a que todo homem está condicionado, bem como o paradoxo dessa existência, sempre dividida entre sua racionalidade e não racionalidade, razão e emoção, consciência e instinto, ambos convivendo, concomitantemente, no mesmo tempo e espaço. Nesse ponto a narrativa de Ramos torna-se essencialmente humanista, pois como nos lembra Said





(2007) a essência do humanismo é compreender a história humana como um processo contínuo de auto compreensão e auto realização e por isso, só nos parece possível compreender Fabiano, por esse olhar. É buscando descortinar toda sua dimensão de humanidade do homem Fabiano, que será possível compreender como a amputação de sua dignidade pelo sofrimento e desesperança foi capaz de metamorfoseá-lo no bicho Fabiano como ele mesmo diz: “Você é um bicho, Fabiano” (RAMOS, 2012).

Em *Gaibéus*, é na dura realidade, imposta por um sistema exploratório, que o homem é visto e vê-se apenas como força de trabalho. É a aproximação da imagem do homem às das máquinas e a dos animais que denuncia a condição de desumanização imposta a esses camponeses. Forçado até o limite das forças, o homem confunde-se com um bicho e passa a agir como um animal treinado para realizar as tarefas mais duras e pesadas, mas ao mesmo tempo é esse bicho que sonha, que luta e que tem consciência racional de sua animalização:

Como corcundas, os alugados vão passando submetidos à carga, e desfilam pelo valado, uns atrás dos outros, em caravana. Dalí à embarcação é declive por onde se despenham, impelidos pelo peso do arroz. As pernas retesam-se a travar a marcha e os olhos fixam-se na estrada apertada da prancha, cada vez mais estreita (REDOL, 1976, p. 138-139).

Realizando um trabalho quase sincronizado e ininterrupto, os ceifeiros rivalizam forças com as máquinas. Obrigados a trabalhar quase sem descanso vão se transformando em máquinas, pois nunca param para comer, nem beber água, assim a ceifa continua sempre, sem trégua e “os homens tornam-se máquinas também; não raciocinam nem têm querer” (REDOL, 1976, p. 1280).





Parece que dos braços as carnes caíram e só ficaram os ossos, como tomados de reumático, e os tendões retesados, como correias de debulhadoras em movimento.

Os peitos arfam, as pernas derreiam-se.

A malta trabalha em silêncio e só as foices e as espigas falam. As tosses, de quando em quando, dizem que ali vai gente – isso a distingue das máquinas, que não têm pulmões. (REDOL, pag. 36-37).

A azáfama ali não pára; as máquinas não sentem cansaço e os homens devem acelerar as mãos ao seu ritmo. Os volantes perderam os raios com a velocidade e as correias passam velozes, um pouco bambas. O braço da cambota não se desalentou ainda e os cilindros arfam, mas não estão fatigados. (REDOL, 1976, p. 128)

Os homens transformam-se em bichos, bois que carregam carga. Não há tempo para descansar, para questionar e muito menos para refletir sobre sua condição. Pois, os próprios campesinos ao aceitarem a exploração sem questionar, silenciam-se, assim como Fabiano. Por medo de perderem o emprego, tão escasso naquelas regiões, acabam se submetendo a uma condição desumana que corrobora para perpetuar a miséria e a total degradação do ser humano.

O cuspo é baba de boi que deitam fora e fica a balouçar moinha que pede descanso, mas o trabalho não pode parar.

Não pode parar, porque lá em baixo, no aposento, o patrão está a fazer contas à colheita, que correu em boa maré.

Parece que dos braços as carnes caíram e só ficaram os ossos, como tomados de reumático, e os tendões retesados, como correias de debulhadoras em movimento.

Os peitos arfam, as pernas derreiam-se.

A malta trabalha em silêncio e só as foices e as espigas falam. As tosses, de quando em quando, dizem que ali vai gente – isso a distingue das máquinas, que não têm pulmões (REDOL, 1976, p. 36-37).





Considerações Finais

Ao mostrar o processo exploratório, em níveis que animaliza o homem, o escritor Alves Redol denuncia uma situação que ocorria em Portugal, durante o regime fascista. A exploração do trabalhador rural, principalmente no período entre guerras, desmascara não só a cruel política de mercado vigente em Portugal, mas também de que maneira o país conseguiu se beneficiar com os lucros desse trabalho quase escravo.

Já na obra de Graciliano, além de colocar em foco a realidade do sertanejo abandonado à própria sorte o romance nos leva a refletir sobre realidades sociais e econômicas como a seca, a migração, os problemas do trabalhador rural e a miséria, vigentes não só no período de 1930, mas ainda tão presentes na atualidade.

A desumanização das personagens nas duas obras se caracteriza, sem dúvida, pela pobreza, pela fome, pela falta de perspectivas, pelo sofrimento, mas em *Gaibéus*, isso é feito especialmente pela alienação dos trabalhadores, em relação à exploração capitalista a que são subjugados, uma vez que essa alienação priva-os de ver e compreender que seu trabalho vale mais do que lhe é pago e em *Vidas Secas* pela cruza, desolação, isolamento e abandono a que estão destinados os “invisíveis” brasileiros da região Nordeste.

Assim, esperamos contribuir, mesmo que de forma incipiente com os estudos da área de maneira a perceber que os laços que ligam as literaturas lusófonas de ambos os lados do Atlântico não são apenas linguísticos, mas estendem-se ao histórico, ao ideológico e ao estético.





Referências

BOSI, Alfredo. **Historia concisa da Literatura Brasileira** – São Paulo: Editora Contrix LTDA, 1994.

MELLO e SOUZA, Antonio Candido. **Literatura e Sociedade** - 8ª ed. – São Paulo: Publifolha, 2000.

_____. **A educação pelo norte & outros ensaios**, São Paulo, Ática. 1987.

OLIVEIRA, Marlon Anderson de. **Os efeitos da colonização na construção da identidade do povo nordestino** – Revista de Humanidades. UFRN. Caicó (RN), v. 9. n. 24, Set/out. 2008. ISSN 1518-3394. Disponível em www.cerescaico.ufrn.br/mneme/anais.

OSCAR, Tacca. **As vozes do romance** - Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas** – 119ª ED. – Rio de Janeiro: Editora Record LTDA, 2012.

REDOL, Alves. **Gaibéus**. Lisboa: Publicações Europa América, 1976.

SAID, Edward W. **Humanismo e crítica democrática**. Companhia das Letras: São Paulo, 2007.

SANTOS, Milton. **As formas da pobreza e da dívida social**. In: Momento Nacional, textos, Brasília – DF, abril de 1999.

STEINER, George. **Extraterritorial: A literatura e a revolução da linguagem**. Companhia das Letras: São Paulo, 1990.

TORRES, A. Pinheiro Torres. **Romance: o mundo em equação**. Lisboa: Portugália, 1967.

