

CLARISSE RAMOS

LEITURA NA FORMAÇÃO DO JOVEM DO CAMPO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à banca do Curso de Especialização em Educação do Campo da Universidade Federal do Paraná. Como requisito parcial para obtenção do grau de especialista.

Profª Orientadora: **Elsi do Rocio Cardoso Alano**

MATINHOS

2011

INTRODUÇÃO

Muito já se falou sobre o romance *Vidas Secas*, porém sua grandiosidade no trato com as palavras sempre suscita novas reflexões. Esta pesquisa de conclusão de curso se justifica da seguinte forma: é uma obra tão rica em termos de revelação sobre as condições humanas tanto quanto sobre a linguagem; ora sociológica ora psicológica.

Ao longo do tempo o homem tem se deparado com inúmeras modificações, seja na vida pessoal, na política ou na social. Tais modificações, de certa forma, acabam por influenciar o ser humano, tornando-o, às vezes, embrutecido, desumano, é esse o caso dos personagens de *Vidas Secas*. Com o presente trabalho, propomo-nos a mostrar as figuras do zoomorfização neste romance de Graciliano Ramos.

Para isso dividiremos o trabalho nas seguintes partes:

No Capítulo I – Modernismo, Neo-Realismo e a Geração de 30, trataremos das características do Modernismo, para que possamos entender as mudanças sociais, culturais e políticas da época. Pesquisaremos também a retomada do Realismo e as características do romance da geração de 30, fase intitulada agora de Neo-Realismo.

No Capítulo II – Graciliano, Vida e Obra procederemos de modo a apresentar a vida do autor e suas principais obras. Faremos uma apresentação do romance *Vidas Secas*.

No Capítulo III –Zoomorfismo, faremos o uso da obra de Muniz Sodré e Raquel Paiva. “O Império do Zoomorfismo ”, que servirá de referencial teórico para a pesquisa. Em seguida será abordada a definição do grotesco, suas tipologias e a pesquisa das figuras que conduzem ao zoomorfismo em *Vidas Secas*.

Espera-se que essa pesquisa possa contribuir para divulgação da estética do zoomorfismo , dando ensejo a novos estudos que tratem do mesmo tema.

1 MODERNISMO

1.1 Modernismo

O Modernismo na literatura brasileira foi um movimento que surgiu em São Paulo com a chamada Semana de Arte Moderna, em fevereiro de 1922. Após a semana, a estética se espalhou pelo país, tendo como objetivo principal superar as literaturas vigentes, formadas pelos resquícios do Parnasianismo e do Simbolismo, estéticas anteriores a ele e que já haviam caído na mesmice, na falta de expressividade, no clichê, na banalização. Por isso, o Modernismo teve como proposta estética a renovação das artes, o fim do academicismo, o desenvolvimento de um conceito novo de literatura e do papel do escritor. Para tanto, essa estética foi dividida em três fases, sendo a primeira uma das mais radicais em termos de mudança estética, já que buscava novas maneiras de surpreender o leitor e de causar estranhamento. Esta fase é intitulada por muitos como fase iconoclasta, demolidora ou destruidora. A segunda foi uma fase de maior equilíbrio, já que os escritores já haviam experimentado o radicalismo e construído um conceito novo de literatura. Essa fase engloba a vertente regionalista e intimista em que os problemas brasileiros foram focados numa vertente chamada de neo-realismo. E o intimismo foi focado, visando responder às indagações filosóficas do niilismo e do existencialismo. Já a terceira fase é considerada experimental, ou seja, fase de “experiências com a linguagem”. Nela observa-se um maior apuro formal e a retomada da preocupação estética. É uma fase em que a linguagem literária assume novos contornos e maior riqueza de recursos empregados. Conclui-se daí que o Modernismo apresentou um caldeirão de misturas que define bem o perfil de nosso país cuja característica é a diversidade.

1.2. Neo – realismo

O neo-realismo foi uma corrente artística da segunda metade do século XX,

cuja ideologia era marcadamente de esquerda, influenciando várias formas de arte (literatura, pintura, música), mas que atingiu o seu expoente máximo no Cinema neo-realista, sobretudo no neo-realismo italiano.

A literatura neo-realista brasileira apresentou temas que buscavam resgatar valores do realismo e naturalismo do fim do século XIX com forte influência do modernismo, marxismo e da psicanálise freudiana.

O determinismo social e psicológico do naturalismo é mantido, assim como a analogia entre o homem e o bicho (vide *Angústia* - Filme, de 1936), a busca pela objetividade e neutralidade como formas de dar credibilidade à narração.

Entretanto, se no naturalismo as mazelas da sociedade eram expostas pelos romancistas com algum pessimismo, sem perspectiva de solução a não ser o resgate ao passado, como a que Eça de Queirós propõe em *A Ilustre Casa de Ramires*, os escritores neo-realistas são, sobretudo, ativistas políticos, leitores de Marx, da prosa revolucionária de Górkki e tomam posição na chamada luta de classes, denunciando as desigualdades sociais e os desmandos das elites. Vale lembrar que a industrialização somente no século XX deixou escancarada a distância entre os donos dos meios de produção e os trabalhadores. Enquanto internacionalmente a crise de 1929 foi estopim para o neo-realismo italiano e depois português, no Brasil a situação precária dos nordestinos foi retratada já a partir de *A bagaceira*, de 1928.

Essa ficção neo-realista e pós-modernista (no sentido de ser posterior ao movimento modernista) sofre as influências do Modernismo, especialmente a liberdade lingüística e o intimismo freudiano à Virginia Woolf. Elementos que se tornarão mais fortes num segundo momento do neo-realismo, culminando na prosa existencialista do meio do século XX.

1.3 Geração de 30

Chama-se de Romance de 30 a produção ficcional brasileira de inspiração realista produzida a partir de 1928, ano de publicação de *A bagaceira*, de José Américo de Almeida, que inaugura o referido ciclo. O projeto literário desses autores era revelar a realidade socioeconômica brasileira principalmente das regiões mais

precárias do país (no caso a nordestina) e sua influência na vida dos seres humanos que lá se encontram. Devido à temática rural, essa fase também foi chamada de romance regionalista para indicar os relatos da época, apesar de alguns romances urbanos fazerem parte do mesmo período.

As características comuns aos romances de 30 são a verossimilhança, o retrato direto da realidade em seus elementos históricos e sociais, a linearidade narrativa, a tipificação social (indivíduos que representam classes sociais) e a construção ficcional de um mundo que deve dar a idéia de abrangência e totalidade. Características muito semelhantes às do Realismo machadiano, com o acréscimo do regionalismo e das conquistas modernistas de introspecção e liberdade lingüística.

Quanto à temática, os romancistas de então enfatizam as questões sociais e ideológicas. É uma época de efervescência política no país e no mundo: no Brasil Getúlio Vargas assume depois de uma Revolução e inaugura o Estado Novo, enquanto o mundo vive o período entre guerras e assiste à ascensão do socialismo na União Soviética. O escritor, ao invés de pegar em armas, usa a ficção, a descrição e o romance como forma de denunciar as desigualdades e injustiças.

2 GRACILIANO RAMOS

2.1.Vida e Obra

Graciliano Ramos nasceu em 27 de outubro de 1892, em Quebrângulo, no estado do Ceará.

Seu pai foi o seu primeiro professor ensinando-lhe as cinco primeiras letras do alfabeto. No ano de 1900, já com oito anos, volta a Alagoas para a cidade de Viçosa, onde seu pai volta a ser comerciante.

Morando em Viçosa dirigiu com seu primo um jornal literário chamado “O Dilúculo” onde publicou seu primeiro conto: “Pequeno mendigo”. Mais tarde em 1904, publicou alguns sonetos usando pseudônimo. Em 1910, trabalhando na loja do pai, que havia saído de Viçosa, interessa-se tão profundamente por Literatura que escreve no próprio balcão em papel de embrulho.

Em 1914 muda-se para o Rio de Janeiro e fica um ano trabalhando como revisor dos jornais “Correio da Manhã, A Tarde e O Século. Volta a Palmeira dos Índios por causa da morte dos seus três irmãos, vítimas da peste bubônica. Permanece em Palmeira onde se casa, tem quatro filhos, ficando viúvo cinco anos depois. Continua escrevendo crônicas para o jornal de Alagoas (Maceió) e Paraíba do Sul.

Em 1925 escreve o livro Caetés, uma história passada numa cidadezinha do interior, antiga aldeia dos índios caetés. Em 1928 toma posse como prefeito de Palmeira dos Índios e casa-se pela segunda vez com Heloísa de Medeiros tendo mais quatro filhos.

Em 1930 renuncia à prefeitura e vai para Maceió nomeado diretor da Imprensa Oficial. Depois de um ano volta para Palmeira dos Índios, funda uma escola e começa a escrever o romance *São Bernardo*, já em 1932. Logo em seguida ficou doente e precisou ser operado. Como lembrança desse período escreve o conto “O relógio do hospital”, do livro *Insônia*, publicado em 1947.

Em 1933, Graciliano Ramos deixou definitivamente Palmeira dos Índios e foi para Maceió exercendo o cargo de Diretor da Instrução Pública, por três anos. No ano de 1936 começou a receber telefonemas ameaçadores. Foi preso no dia três de

março de 1936, como comunista. A acusação era falsa, pois só entrou para o partido comunista (PCB) em 18 de agosto de 1945, nove anos depois de sua prisão.

Graciliano passou nove meses na prisão e essa experiência deu origem ao livro *Memórias de Cárcere e Angústia* que começou a escrever em 1946.

Depois que saiu da prisão não voltou mais ao nordeste, permanecendo no Rio de Janeiro com sua mulher e as filhas menores. Foi nesse período que escreveu “A terra dos meninos pelados”, história premiada pelo Ministério da Educação e Cultura num concurso de literatura infantil.

Ainda num quarto de pensão começou a pensar em outro romance, mas as necessidades financeiras o fizeram escrever um conto chamado “Baleia”, que foi vendido a um jornal argentino. O conto foi um sucesso e outro foi encomendado. Então, ele escreve “Fabiano”. Daí se origina o livro mais famoso: *Vidas Secas*, escrito em forma de contos.

Continua escrevendo e colaborando com vários jornais. Em 1952 viaja com sua mulher para Checoslováquia, União Soviética, França e Portugal. Conhece então o comunismo de perto e não gosta do que vê.

Assim que retorna da viagem descobre um câncer de pulmão. A 20 de março do ano seguinte falece aos 60 anos.

2.1 Resumo da obra

Vidas Secas é considerado a maior obra do autor Graciliano Ramos. O tema é a vida de uma família no sertão brasileiro.

Os principais personagens são: Fabiano, Sinhá Vitória, Menino mais Velho, Menino mais Novo, a cachorra (Baleia) e o papagaio, que a família come para aliviar a fome.

Fabiano é um vaqueiro quase transformado num animal, totalmente adaptado ao cavalo e à roupa de couro é um sujeito completamente interligado ao meio a que pertence. Ele sente orgulho de sobreviver à seca e de fazer parte de uma natureza seletiva em que só os mais fortes sobrevivem.

Às vezes se exalta com a secreta satisfação de se sentir homem, mas volta constantemente a se reconhecer como um animal: “Você é um bicho, Fabiano”.

Quando é visto como um animal, enuncia à cachorra, num momento de identificação com ela, ou seja, quando adquire consciência de que a tragédia deles é a mesma: “Você é um bicho, Baleia”.

Aparece a figura do Soldado Amarelo que reforça mais a animalidade de Fabiano, *um cabra vermelho, curtido pelo sol*. O soldado vence-o numa partida de baralho, humilhado, Fabiano chega a ser preso e não consegue se defender.

Sinhá Vitória, mulher de Fabiano, sertaneja sempre atenta aos sinais da seca, para poder defender sua família, mostra-se mais esperta que Fabiano, pois sabe fazer conta, prevenindo o marido sobre os trapaceiros e enganadores de plantão. Trabalha duro e, às vezes, fica brava e briga com ele, reclamando daquela vida embrutecida.

Fabiano, como só conhece a vida de vaqueiro, almeja para seus filhos a mesma vida, integrados a terra, com casco duro, protetores. Já Sinhá Vitória quer algo diferente para os filhos, quer que aprendam a ler, para através do conhecimento, adquirirem melhores condições de vida.

O menino mais novo é a cópia de Fabiano. Já o menino mais velho, ao contrário, não deseja essa vida de vaqueiro. Quer descobrir o sentido das palavras e recorre à mãe por ela ser mais “intelectual”, que freqüentemente o afasta, por não ter explicações.

O menino mais novo observa o pai da porteira do curral, tentando dominar uma égua brava. Feliz, planeja fazer algo grandioso um dia, quando crescer.

O menino mais velho é curioso. Ao ouvir a palavra “inferno”, durante uma conversa de Sinhá Terta com a mãe, quis saber o significado. Sinhá Vitória referiu-se vagamente a um certo lugar ruim.

O menino mais velho não se conforma e resolve então se consolar com a amiga Baleia: “O pequeno sentou-se, acomodou nas pernas a cabeça da cachorra, pôs-se lhe contar baixinho uma história”. Melancólico, e apesar do vocabulário limitado, o menino mais velho se abraça à Baleia e fala do mundo, das estrelas, do céu e do inferno.

A cachorra não é humanizada, mas colocada como um ser animal que age como tal. Por isso costuma-se atribuir uma possível antropomorfização à cachorra.

No inverno, é quando a família experimenta algum aconchego, reunidos em torno do fogo: Fabiano sentado no pilão, Sinhá Vitória acolhe os meninos no colo e a cachorra Baleia “com o traseiro no chão e o resto do corpo levantado, olhava as

brasas que se cobriam de cinzas". Ao ser sacrificada, por suspeita de cólera, Baleia vislumbra o "céu dos cachorros, cheio de preás".

No que diz respeito à estrutura, o livro apresenta treze capítulos, dentre os quais alguns podem até ser lidos em outra ordem (romance desmontável), que não a impressa no livro. Entretanto, alguns capítulos, como o primeiro, "mudança", e o último, "fuga", devem ser lidos nesta ordem. Esses dois capítulos reforçam a idéia de que toda a miséria que circunda os personagens de *Vidas Secas* representa um ciclo, em que, quando menos se espera, a situação se agrava e a família é obrigada a se retirar, repetidas e repetidas vezes.

3 DEFINIÇÃO DO ZOOMORFISMO

Vidas Secas, o romance estudado nesta pesquisa é considerado uma obra-prima do Modernismo brasileiro. No presente capítulo será mostrado o zoomorfismo como recurso estético na construção das personagens. Devido ao meio duro, quase ríspido que a vida no Nordeste proporciona, o zoomorfismo é utilizado para explicar a zoomorfização das personagens em contato com essa natureza. O zoomorfismo surgiu no Romantismo, com Victor Hugo, na França. Para entender melhor esta característica, é preciso conhecer um pouco mais sobre o zoomorfismo.

Surgiu na história da arte aplicada a um estilo ornamental inspirado em decorações murais da Roma antiga, descobertas em ruínas escavadas no Renascimento. Fornecem sugestões para ornamentos – pintados, desenhados ou esculpidos – baseados em combinações de linhas entrelaçadas com flores, frutos e outras formas, como figuras extravagantes, máscaras e animais fora do comum. O ornamento zoomorfismo, de modo geral, se caracteriza pela criação de universos fantásticos – repletos de seres humanos e não-humanos, fundidos e deformados -, pelo apelo à fantasia e ao mundo dos sonhos e pela fabricação de outras formas de realidade.

Posteriormente, a palavra passou a adjetivo, usado para designar o que é bizarro, fantástico, extravagante e caprichoso. A partir daí, o Dicionário da Academia Francesa (1694) registra essa palavra, que passa a ser associada também ao ridículo, ao absurdo e ao antinatural. O referencial teórico utilizado nessa pesquisa define o zoomorfismo assim:

O comum nesses casos é a figura de *rebaixamento* (chamado de *bathos*, na retórica clássica), operado por unir combinação insólita e exasperada de elementos heterogêneos, com referências frequente a deslocamentos escandalosos de sentido, situações absurdas, animalidade, partes baixas do corpo, fezes e dejetos (...) suscitando um mesmo padrão de reações: riso, horror, respanto, repulsa. (SODRÉ e PAIVA, 2002, p.17).

Os motivos zoomorfismo são retomados por Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) e Robert Adam (1728 e 1792) durante o neoclassicismo e passam a constituir traços eventuais das artes decorativas em geral, embora despidos das fantasiosas combinações dos zoomorfismo da Renascença. O movimento neoclássico, ao rejeitar a linha curva e retorcida dos estilos anteriores (barroco e rococó), descarta de modo

geral o zoomorfismo, considerado excessivo e despropositado. Valorizado pelos românticos (para os quais a arte deve representar tanto belo como o feio e o deformado), o zoomorfismo se transforma, posteriormente, em categoria estética e literária para fazer referência a um tipo de descrição ou de tratamento deformador da realidade, que pode ter como finalidade provocar o riso e/ou obter uma intencionalidade satírica de caráter moral ou político.

No corpus desta pesquisa, isto é, no romance brasileiro de Graciliano Ramos, *Vidas Secas*, observamos o uso da zoomorfização com essa intencionalidade política, ou seja, o autor, através do romance, denuncia as condições indignas de vida do nordestino, através de uma família de retirantes composta pelo pai (Fabiano), a mãe (Sinhá Vitória) e dois filhos (aqui designados apenas por dois meninos).

Segundo Sodré e Paiva (2002, p.17), conforme já citado acima afirma que o zoomorfismo aparece como forma de desarmonia, é uma figura de rebaixamento, isto é, de inferiorização da pessoa ridicularizada. No romance em questão, o protagonista é constantemente rebaixado, humilhado, maltratado. Diante disso projeta nos filhos aquilo que recebe. Não podia dar amor e carinho porque ninguém dá o que não tem. Então agride o filho como no exemplo abaixo:

“Anda condenado do diabo, gritou-lhe o pai. Não obtendo resultado, fustigou-o com a bainha da faca de ponta. Mas o pequeno esperneou acuado, depois sossegou, deitou-se, fechou os olhos” (Ramos, 2002, p.16).

Nesse texto observa-se que o pai trata o menino como um animal ou pior, como um peso em suas costas. De certa forma, tal expressão causa aquilo que os autores (Sodré e Paiva) chamam de combinação insólita, pois demonstra uma situação absurda. Isto é, espera-se que o papel social do pai seja o de proteger seu filho, mas o que se observa no texto é extremamente o oposto: o pai o maltrata, chegando a ponto de encostar a ponta da faca no garoto. O choque de tal situação causa o efeito estilístico desejado por Graciliano, pois o estranhamento tira o leitor de seu estado de entorpecimento e o traz para a dura realidade nordestina:

O feio pode surgir na visão de quem sonha, de quem devaneia, de quem exprime uma visão desencantada da existência, assimilando-a como um jogo de máscaras ou uma representação caricatural (SODRÉ, 2002, p.55).

Assim sendo, o zoomorfismo é um recurso literário utilizado para chamar a atenção para determinados aspectos da realidade brasileira. No romance *Vidas*

Secas, sabe-se que o autor foi tachado de neo-realista, por apresentar as características marcantes de tal região do país: o nordeste, quer dizer, denunciar a situação de miséria enfrentada pelo nordestino nos longos períodos de seca e como essa seca atinge profundamente o sujeito que lá vive, tornando-o “seco” por dentro, sem afeto.

O zoomorfismo não se define, entretanto, pura e simplesmente pelo monstruoso ou pelas aberrações. E preciso que, no contexto do espetáculo ou da literatura, estas produzam efeitos de medo ou de riso nervoso, para que se crie um “estranhamento” do mundo, uma sensação de absurdo ou de inexplicável, que corresponde propriamente ao zoomorfismo (SODRÉ, 2002 p. 56).

A discussão sobre o conceito de beleza é antiga. Platão já falava sobre isso ao se referir ao mundo sensível e inteligível. Para ele, o belo é uma idéia e como tal, imutável, atemporal, absoluta. Mas daí já advém uma polêmica: como o conceito de belo pode ser atemporal, se a beleza muda de padrão de acordo com a época? Quer dizer, o padrão de beleza no Renascimento é diferente do padrão atual. Então Aristóteles, tentando desfazer a incompletude do conceito platoniano, afirma que belo é um conceito referente à qualidade positiva das coisas, quer dizer, em termos morais, sociais e perceptíveis. Nesse sentido, o belo não pertence ao campo da estética, uma vez que esta é baseada na subjetividade.

Já no atual estágio da civilização, o conceito de belo foi contaminado pela relatividade que alguns chamam de “Esteticidade difusa”, ou seja, o belo seria uma forma de retirar a sociedade atual do estado de letargia. O mesmo, no entanto, irá ocorrer com a noção do “feio”. O que antes era considerado como feio, era também identificado como mau gosto. Porém, na arte, o feio não significa o contrário de belo. Isto porque, como ocorre no romance *Vidas Secas*, o feio não é valorizado como uma qualidade estética negativa, ao contrário, esta é a uma das facetas que tomam o romance belo: a exploração do zoomorfismo como forma de identidade regional.

Daí Sodré e Paiva afirmarem: “Assim, um objeto pode causar repulsa ou estranhamento do gosto e não ser necessariamente feio”. O romance *Vidas Secas* usa esse recurso constantemente. Senão observe: “O vôo negro dos urubus fazia círculos altos em redor de bichos moribundos. / Anda excomungado” (Ramos, 1981, p.10)

Nesses dois exemplos, o autor construiu uma descrição pormenorizada do ambiente, para, através dele, caracterizar a miséria dessa região brasileira, o

nordeste. Os substantivos “vão e urubus” estão reiterados pela presença do adjetivo “negro” e “altos” e “moribundos”. Isso significa que essa região é marcada pela presença constante da morte. “Os bichos” é um signo que não se refere apenas a animais, mas também ao homem, daí ser dominado apenas pelo instinto, como é o caso do personagem no romance.

Na página dez do romance, no trecho: “Pensou nos urubus, nas ossadas, coçou a barba ruiva e suja, irresoluto, examinou os arredores. Sinhá Vitória estirou o beijo indicando vagamente uma direção e afirmou com alguns sons guturais que estavam perto”, aparece aquilo que denominamos como distorções expressivas — faces humanas com aparência de macaco. Quer dizer, a mulher que sempre foi tida na arte como modelo de beleza e sedução, aqui, ao contrário, é vista apenas como aquela que suporta todos os arreveses dessa situação. Em nenhum momento Graciliano a descreve como uma não pessoa. Na verdade, a intenção comunicativa do autor é mostrar como a falta de condições dignas de vida leva o ser humano a se desumanizar, a se “coisificar” ou até mesmo a deixar de existir e se ver como humano, por isso personagem Fabiano apresenta dúvida em relação à sua condição: “Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta. A utilização pelo autor da expressão “voz alta” implica dizer que ele mesmo necessita ouvir ou enunciar isso, a fim de poder validar tal asserção. Quer dizer, como dizem alguns linguistas, o poder da palavra é evidente: ao enunciar, as coisas passam a ganhar vida. Daí em seguida afirmar: “ E pensando bem ele não era homem: era apenas um cabra ocupado em guardar coisas dos outros”. Nessa outra expressão observa-se que só enunciou-se um homem porque não havia raciocinado bem, quer dizer, não sabia raciocinar daí a conclusão de que é bicho, pois o homem pensa. Então reitera a imagem que fazem dele, de que não é gente, ao afirmar que fora imprudente o que disse. É o mesmo que dissesse a si mesmo: conforme-se, pois você é um bicho e não tem direito de querer ser gente. O zoomorfismo, nesse caso, advém da símile, quer dizer, da semelhança entre Fabiano e os irracionais.

Então, para de novo se conformar, afirma categoricamente mais duas vezes: você é um bicho. Na seqüência reitera esse pensamento através da expressão “motivo de orgulho”. Tal signo revela que visto que não pode ser gente, deve tirar proveito da situação de bicho, ou seja, deve tentar valorizar algo difícil: sua condição subumana. Daí o sentir orgulho e ressaltar aquilo que Euclides da Cunha já havia dito

no Pré-Modernismo, ou seja, que o sertanejo é antes de tudo um forte. Por isso, ser capaz de vencer todas as dificuldades impostas pelo meio.

Para compreendermos melhor o zoomorfismo, faremos uma breve explanação sobre suas categorias e usos.

3.2. Tipologia do zoomorfismo

Hugo vai muito além de seus predecessores. Ele quer criticar as idealizações artísticas, mas de modo a chocar, a provocar um certo mal-estar, para que não restem dúvidas sobre uma mutação estética em andamento, pela qual a arte moderna deveria promover o enterro das formas simbólicas do passado, que ele citava como “os tempos primitivos, os tempos antigos (SODRÉ & PAIVA, 2002, p. 43)”.

É através de Hugo que a zoomorfização ganha definitivamente o estatuto de categoria estética e passa então a ser definido não mais como oposição ao feio. Para ele, o olhar do artista moderno (a partir do Romantismo) será mais elevado e mais amplo, pois sentirá que nem tudo na criação é humanamente belo, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o zoomorfismo no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz. Nessa linha de raciocínio, o zoomorfismo é o cômico, o feio, o monstruoso, a palhaçada.

Após Victor Hugo, a discussão sobre o zoomorfismo foi retomada com maior ênfase depois da Segunda Guerra em duas obras básicas: uma de Bakhtin e outra de Kayser. A primeira chama-se *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* e a segunda, *O Zoomorfismo*. Ambas contribuíram bastante para a compreensão da estética do zoomorfismo.

O trabalho de Kayser é, assim, uma incursão histórica (com inflexão psicológica) pelas obras e comentários que têm afinidade com o fenômeno, a reconstituição multissecular de um percurso estético, em busca de uma estrutura que englobe tanto obras de pintura quanto de literatura, O zoomorfismo é, para ele, “o mundo alheado”, isto é, feito desarticulado e estranho. (SODRÉ & PAIVA, 2002, p. 55).

O zoomorfismo visa deixar o leitor perplexo diante de determinada situação, expondo assim detalhes talvez não notados. Essa situação pode criar espanto, nojo, riso. Muitas vezes essa modalidade é usada na literatura para apontar certas críticas a uma sociedade.

Segundo Sodré e Paiva (2002, p.68), existem algumas espécies quanto aos tipos de zoomorfismo, podendo ser:

- Escatológico: ocorre quando é feita a referência a dejetos, secreções e partes baixas do corpo humano.
- Teratológico: refere-se às monstruosidades e às deformações do corpo humano.
- Chocante: pode ser teratológico ou escatológico. Nesse caso a intenção é chocar, chamar a atenção.
- Crítico: nessa tipologia, o zoomorfismo é usado para criticar, ou seja, mostrar a realidade que muitas vezes se mostra obscura e usando o rebaixamento para expor abusos, tornando o objeto ridículo.

3.2.2. O Feio

O feio não é o contrário do belo, já que possui qualidade estética na modernidade. Ele tem seu modo específico de ser, requer uma produção particular, que não é sempre o oposto de belo. Exemplo disso é que um objeto pode causar repulsa e/ou estranhamento, sem ser feio. É o que ocorre com a animalização. Causa efeito de antagonismo no contemplador, mas nem por isso é feio, pois encontra beleza na sua força de expressão, na plenitude vital que neles se manifesta (é isso que Graciliano Ramos quis enfatizar em Fabiano e sua família no romance *Vidas Secas*). Quer dizer, a *secura* é uma qualidade da região, mas isso não retira o aspecto humano da família, apesar de se opor ao padrão moral vigente. Já que as condições em que vivem são animais, não ideais (como diria Platão), mas reais (sensíveis), isto é, diferentes da idealização imposta na arte e esteticamente falando.

O zoomorfismo se diferencia do feio, pois pressupõe um tipo de criação que às vezes se confunde com as manifestações fantasiosas da imaginação e que quase sempre nos faz rir, ou nos faz ficar horrorizados, surpresos ou mesmo cheios de repulsa. E nesse aspecto que adquire valor estético, pois causa estranhamento, deslocando o leitor de seu conforto e instaurando uma forma nova de ver o mundo, uma nova percepção estética.

E antiqüíssima a identificação mítica e figurativa entre o homem e o animal, fazendo-se presente nas fábulas e em sistemas morais. Muitas vezes, a identificação passa pela referência ao excremento como metáfora para o rebaixamento frente a valores tidos como excelsos ou para radical ausência de qualidades (consciência moral, sexualidade civilizada, alimentação regrada, máscaras identitárias, etc.), isto é o grau zero da condição humana.

Há a analogia pura e simples entre o homem e o animal. Surgiu daí a fisiognomonía, que é extrair das aparências físicas um conhecimento moral sobre o homem. Segundo esse conceito, o formato físico revela o caráter e o gênio de uma pessoa.

A transgressão é também uma forma de zoomorfismo, em geral, chocante. Há também a classificação por um forte naturalismo rústico, entre outras obras.

Não se empenha na restauração da razão clássica, nem pela moral progressiva. O zoomorfismo funciona por catástrofe, devido a uma repetição previsível, trata-se de uma mutação brusca, da quebra insólita de uma forma canônica, de uma deformação inesperada.

O zoomorfismo é observável através da reversibilidade entre o humano e o animal.

As figurações insólitas (combinação exagerada de coisas heterogêneas) aparecem na hibridização entre os humanos e os animais e as plantas. Mas nem por isso deixavam de expressar a verdade humana.

3.3.O Grotesco em “Vidas Secas”

Segundo Sodré & Paiva (2002, p. 70), por meio da caricatura de Floriano Peixoto, Lima Barreto faz, no romance, crítica à inanição política e ética da ditadura republicana: “O bigode caído; o lábio inferior pendente e mole a que se agarrava uma grande “mosca”; os traços flácidos e grosseiros; não havia nem o desenho do queixo ou olhar que fosse próprio, que revelasse algum dote superior. Em um olhar mortiço, redondo, pobre de expressões, a não ser de tristeza que não lhe era individual, mas nativa, de raça; e todo ele era gelatinoso — parecia não ter nervos”.

O mesmo se observa em *Vidas Secas*, através do personagem “O Soldado Amarelo”, no trecho abaixo, pois Graciliano critica, através dele, o abuso do poder:

Voltou-se e viu ali perto o soldado amarelo, que o desafiava, a cara enferrujada, uma ruga na testa. Mexeu-se para sacudir o chapéu de couro nas ventas do agressor. Com uma pancada certa do chapéu de couro, aquele tico de gente ia ao barro. Olhou as coisas e as pessoas em roda e moderou a indignação. Na caatinga ele às vezes cantava de galo, mas na rua encolhia-se (RAMOS, 1981, p. 29).

Observe-se que a figura: “cantar de galo” refere-se ao poder, quer dizer, na cidade Fabiano era fraco, mas na caatinga era forte, já que se trata de seu meio natural, um lugar que ele domina. No exemplo abaixo, o texto mostra que Fabiano não quer acreditar na maldade contida na atitude do soldado:

Estirou as pernas, encostou as carnes doídas ao muro. Se lhe tivessem dado tempo, ele teria explicado tudo direitinho. Mas pegado de surpresa, embatucara. Quem não ficaria azuretado com semelhante despropósito? Não queria capacitar-se de que a malvadez tivesse sido para ele. Havia engano, provavelmente o amarelo o confundira com outro. Senão isso (RAMOS, 1981, p. 33).

De acordo com Sodré & Paiva (2002, p.82), é importante sublinhar os traços da desilusão com o novo regime, deixando claro que não eram apanágios apenas de intelectuais sensíveis, já que da parte das classes socialmente desfavorecidas partiam esporadicamente, sob a forma de protestos e revoltas, fortes sinais de descontentamento com a inconsistência política, a violência estatal e o fechamento de oportunidades para participação popular na vida pública.

No romance, o autor também se refere aos mecanismos de corrupção do poder. Fabiano é o protagonista dessa sátira, já que ela é a técnica literária ou artística que ridiculariza um determinado tema (indivíduos, organizações, estados), geralmente como forma de intervenção política ou outra, com o objetivo de provocar ou evitar uma mudança. No romance, o tema satirizado é a corrupção através do poder. O personagem representativo dessa corrupção é o soldado, já que ele representa na época o governo republicano. Fabiano tenta se convencer que apanhou, mas que não é errado, pois quem bateu foi um soldado (um membro do governo). Quer dizer, para não desmoralizar a corporação militar, a personagem deve se convencer de que ela (autoridade) está certa, pois por isso é autoridade, por agir com sensatez, daí a personagem afirmar em voz alta (discurso direto) que

apanhar do governo não é desfeita Porém, através da atitude do soldado, ao bater em Fabiano, o autor revela-nos que o sertanejo miserável tem mais ética e sólidos valores humanos que o soldado, de quem esperávamos tal ética e valor, mas não acontece.

Então porque um sem-vergonha desordeiro se arrelia, bota-se um cabra na cadeia, dá-se pancada nele? Sabia perfeitamente que era assim, acostumara-se a todas as violências, a todas as injustiças. E aos conhecidos que dormiam no tronco e agüentavam cipé de boi oferecia consolações: “Tenha paciência. Apanhar do governo não é desfeita” (RAMOS, 1981, p. 33).

O fato de Fabiano falar pouco remete a outro tema ligado à questão política de censura, ou seja, na conjuntura nacional da época, a censura era imposta à imprensa pelo regime militar. Fabiano representa as pessoas de pouca instrução que desconhecem seus direitos e que temem toda e qualquer repressão, já que conhecem como ninguém as conseqüências de falar: que é ser morto em emboscada pelos coronéis. O mesmo se evidencia aqui: uma simples imagem, que é o recurso usado pelo autor, podia burlar criticamente a repressão à palavra escrita, quer dizer, Graciliano faz uso das imagens absurdas, porque elas são mais sutis que a palavra. Por isso, para Sodré e Paiva (2002) o personagem fala pouco, mas seus gestos e suas atitudes revelam aos leitores essa crítica social.

Outro recurso que tematiza a repressão é o constante uso da zoomorfização das personagens. Fabiano e toda sua família agem como animal, já que o que caracteriza o humano é o raciocínio e com ele a linguagem. Mas, como são impedidos de falar através da força, da violência, o sertanejo acostuma-se a calar. Isso o leva ao contato direto com a natureza, para fingir da repressão (já que em contato com ela, não é reprimido, pois está longe do convívio social, ao mesmo tempo em que pode gozar de toda liberdade). Sendo que o preço pago por isso é o não desenvolvimento de sua habilidade lingüística, o que acaba o tomando cada vez mais ignorante e animalesco. No entanto, não podemos nos esquecer de que essa evasão no espaço, buscando apenas o contato com a natureza e não com os homens, é uma forma brutal de manutenção da ignorância e acarreta, a longo prazo, o afastamento do mundo social, o isolamento e a exclusão social, por assim dizer.

Vivia longe dos homens, só se dava bem com os animais. Os seus pés duros quebravam espinhos e não sentiam a quentura da terra. Montado, confundia-se com o cavalo, grudava-se a ele. E falava uma linguagem cantada, monossilábica e gutural, que o companheiro entendia.

A pé, não se aqüentava bem. Pendia para um lado, para o outro lado, cambaio, torto e feio. Às vezes utilizava nas relações com as pessoas a mesma língua com que se dirigiam aos brutos - exclamações, onomatopéias. Na verdade falava pouco. Admirava as palavras compridas e difíceis da gente da cidade, tentava reproduzir algumas, em vão, mas sabia que elas seriam inúteis e perigosas (RAMOS, 1981, p. 19).

Ao explicar o uso da zoomorfização, Sodré & Paiva (2002, p. 72) afirmam que em sua modalidade crítica, o grotesco não se define como simples objeto de contemplação estética, mas como experiência criativa comprometida com um tipo especial de reflexão sobre a vida. Em cada imagem ou em cada texto, há uma ponte direta entre expressão criadora e a existência cotidiana. É o que observamos no trecho abaixo do romance, quando Fabiano quer se identificar com o homem comum, daí se denominar “homem”. Essa figura remete à idéia de o sertanejo ser considerado mais como um bicho do que um ser humano. Graciliano critica através da arte, o fato de o nordestino ser considerado pelo restante do país um ser inferior, devido a sua pouca instrução.

“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 julgavase cabra. Olhou em torno, com receio de que, os meninos, alguém tivesse percebido a frase imprudente. Corrigiu-a murmurando: - Você é um bicho. Fabiano.”(RAMOS, 1981, p 17)

Segundo Sodré & Paiva (2002), na literatura, por toda parte, tanto em escritores medianos quanto naqueles consagrados pelo alto alcance simbólico de suas obras, o zoomorfismo interrompe em situações marcadas pelo conflito entre as leis da realidade empírica e as figurações excêntricas encenadas pela imaginação artística. É isso que a cama de boi simboliza: a excentricidade de Sinhá Vitória, pois a cama é, na verdade, uma imagem simbólica da fartura, do conforto, da riqueza que ela jamais alcançará. Daí remeter ao conflito: ela sabe que não pode tê-la, mas inconscientemente a deseja ardentemente.

Pensou de novo na cama de varas e mentalmente xingou Fabiano. Dormiam naquilo, tinham-se acostumado, mas seria mais agradável dormirem numa cama de lastro de couro, como outras pessoas. Fazia mais de um ano que falava nisso ao marido. Fabiano a princípio concordara com ela, mastigara cálculos, tudo errado. Tanto para o couro, tanto para a armação. Bem. Poderiam adquirir o móvel necessário economizando na roupa e no querosene (RAMOS, 1981, p. 40).

O zoomorfismo é uma figura utilizada por Graciliano para mostrar a dificuldade da família de Fabiano em construir uma identidade, o que é comum para o sertanejo, já que é tratado como “gado, bicho, cabra”. Segundo Sodré & Paiva (2002, p. 75), as identidades pessoais desfazem-se, os órgãos corporais transformam-se monstruosamente, suspendendo a ordem costumeira do mundo e provocando efeitos nervosos de riso, nojo, espanto ou absurdo. Graciliano conseguiu esse efeito de sentido, ao descrever o menino mais velho, na cena, como um condenado, um monstro. Senão vejamos:

Os juazeiros aproximaram-se, recuaram, sumiram-se, O menino mais velho pôs-se a chorar, sentou-se no chão. - Anda condenado do diabo, gritou-lhe o pai. Não obtendo resultado, fustigou-o com a bainha da faca de ponta. Mas o pequeno esperneou acuado, depois sossegou, deitou-se, fechou os olhos. Fabiano ainda lhe deu algumas pancadas e esperou que ele se levantasse. Como isto não acontecesse, espiou os quatro cantos, zangado, praguejando baixo. (RAMOS, 1981, p 12)

Outro aspecto do zoomorfismo utilizado no trecho acima é o da violência de Fabiano com o filho. É escandaloso, porque mostra o exagero de agressividade, que na verdade, é uma forma de válvula de escape de Fabiano contra toda a opressão que sofre. Mas como não tem ninguém para oprimir, o único ser que lhe resta é seu próprio filho. O cena choca, justamente por nos revelar isso: o pai extremamente oprimido agride seu filho, para poder só viver a tanta opressão. Mas filho fica cada vez mais acuado e fragilizado, pois o pai já é assim, ele será pior, então é tratado com violência não apenas pela sociedade, mas por seus próprios familiares que deveriam lhe proteger.

Segundo Sodré & Paiva (2002, p.77), a crueldade está sempre associada à crise das representações, empenhados em rebaixar a idéia do Belo, e nos modernistas, guiados pela subversão ontológica das coisas. Essa subversão ontológica das coisas é frequentemente utilizada no romance, pois representa a falta de sentido observada pelo homem moderno diante da fragmentação do mundo (as guerras) e diante da consciência da fligacidade da vida e conseqüentemente da beleza. Isso remete à angústia existencial que é revelada através do absurdo. Senão vejamos:

Se pudesse mudar-se, gritaria bem alto que o roubavam. Aparentemente resignado, sendo um ódio imenso a qualquer coisa que era ao mesmo tempo a campina seca, o patrão, os soldados e os agentes da prefeitura.

Tudo na verdade era contra ele. Estava acostumado, tinha a casca muito grossa, mas às vezes se arreliaava (RAMOS, 1981, p. 95).

Nesse trecho, Fabiano mostra sua inadaptação ao mundo real, um mundo cruel e seco, como a figura da campina seca. A expressão: Tudo era contra ele, também remete a sua revolta interior por não conseguir interagir, socializar-se. No exemplo abaixo, mostra-se o constante rebaixamento sofrido pelo personagem, o que reitera tal inadaptação e rebeldia:

Com certeza havia um erro no papel do branco. Não se descobriu o erro, e Fabiano perdeu os estribos. Passar a vida inteira assim no toco, entregando o que era dele de mão beijada! Estava direito aquilo? Trabalhar como negro e nunca arranjar carta de alforria! O patrão zangou-se, repeliu a insolência, achou bom que o vaqueiro fosse procurar serviço noutra fazenda (RAMOS, 1981, p. 93).

Cada vez que Fabiano é rebelde, acaba sendo mais rebaixado e maltratado socialmente. Daí Sodré e Paiva afirmarem que nas narrativas romanescas, nos contos, sempre onde os personagens violem perversamente as regras de uma moralidade por sua vez distorcida e perversa, acaba por causar um efeito de riso nervoso. Drama, humor e morbidez, elementos incongruentes, combinam-se por meio de hipérboles, repetições, acúmulos e dualismos tensos, para corroer as situações morais que, na vida social, prospera, em um clima de afetação ou de gravidade. É isso que se observa no exemplo abaixo. A repetição da mesma idéia (do dinheiro) através de palavras sinônimas revela isso (cédulas, níqueis e pratas):

Olhou as cédulas arrumadas na palma, os níqueis e as pratas, suspirou, mordeu os beiços. Nem lhe restava o direito de protestar. Baixava a crista. Se não baixasse, desocuparia a terra, largar-se-ia com a mulher, os filhos pequenos e os cacarecos, não tinha para onde levar a mulher e os meninos? (RAMOS, 1981, p 95)

A animalidade chocante aparece inúmeras vezes no romance. Segundo Sodré, o teratológico tem a intenção de chocar através da monstruosidade, que é o que observamos no discurso indireto livre abaixo, revelando que Sinhá Vitória se considerava e até se aceitava agora como bicho, deixando de ser humana. Isso choca porque nos revela que há uma violência enorme por trás de tal fato: a desumanização de toda uma população (a nordestina) para garantir o enriquecimento dos coronéis.

Sinhá Vitória insistiu e dominou-o. Porque haveriam de ser sempre desgraçados, fugindo no mato como bichos? Com certeza existiam no

mundo coisas extraordinárias. Podiam viver escondidos, como bichos? Fabiano respondeu que não podiam (RAMOS, 1981, p.101).

Continuando o grotesco teratológico, afirmam que:

Em Lobato, a categoria estética revela-se nos tipos apenas semi-humanos ou teratológicos, como o *Jeca tatu* (raquítico, vítima de uma miséria ao mesmo tempo biológica e social) e o *Bocato riam*, uma identidade humana problemática, em “simbiose com a mata, mental e física” (Sodré & Paiva, 2002, p. 71).

Nesse sentido, Fabiano, cumpre no romance, o papel de representar esse mesmo tipo subumano. Observe:

O suor umedeceu-lhe as mãos duras. Então? Suando com medo de uma peste que se escondia tremendo? Não era uma infelicidade grande, a maior das infelicidades? Provavelmente não se esquentaria nunca mais, passaria o resto da vida assim mole e ronceiro. Como a gente muda! Era. Estava mudado Outro individuo muito diferente do Fabiano que levantava poeira nas salas de dança. Um Fabiano bom para agüentar facão no lombo e dormir na cadeia. (RAMOS, 1981, p 106)

As figuras que remetem ao teratológico no exemplo acima são: “com medo de uma peste que se escondia tremendo”; “assim mole e ronceiro”, “agüentar facão no lombo e dormir na cadeia”.

Outros modelos teratológicos são observados quando constituem aqui um pequeno catálogo de bizarrices e práticas suscetíveis de provocar repugnância: gazes, urina, fezes, pústulas tumorais, mênstruo, canibalismo, glutonice, etc. A excrescência e o nojo são conotados como o antídoto para a banalidade da existência humana. No romance isso aparece em:

Agachou-se, atçou o fogo, apanhou uma brasa com a colher, acendeu o cachimbo, pôs-se a chupar o canudo de taquari cheio de sarro. Jogou longe uma cusparada, que passou por cima da janela e foi cair no terreiro. Preparou - se para cuspir novamente. Por unia extravagante associação, Relacionou esse ato com a lembrança da cama. Se o cuspo alcançasse o terreiro, a cama seria comprada antes do fim do ano. Encheu a boca de saliva, inclinou-se — e não conseguiu o que esperava. Fez várias tentativas, inutilmente. O resultado foi secar a garganta. Ergueu-se desapontada. Besteira, aquilo não valia (RAMOS, 1981, p.....).

Sodré também diz que a animalesca também serve para revelar as hipocrisias e as idealizações com que o mundo oficial e a literatura estabelecida tentavam resolver o constrangimento advindo das ambíguas identidades étnicas e culturais das classes dirigentes (Sodré & Paiva, 2002, p.82). No romance isso é mostrado

através da zoomorfização da família, pois a analogia dos personagens com os animais tenta resolver esse problema, quando dá a entender que mereciam serem maltratados, já que eram bichos. Uma espécie inferior de ser humano. Nesse sentido, é como se nos conformássemos com a idéia de que todo nordestino sofre e está acostumado a sofrer, naturalizando algo, que é na verdade, cultural e político. “O corpo do vaqueiro derreava-se, as pernas faziam dois arcos, os braços moviam-se desengonçados. Parecia um macaco” (RAMOS, 1981, p.19). Outro exemplo é dado em: “Caíra no fim do pátio, debaixo de um juazeiro, depois tomara conta da casa deserta. Ele, a mulher e os filhos tinham-se habituado à camarinha escura, pareciam ratos”. (RAMOS, 1981, p. 18).

Segundo Sodré & Paiva (2002, p.107) a festa, antropológicamente entendida como transformação cerimonial de antigos ritos agrários, destinados a celebrar instantes significativos da vida cotidiana, como a época da colheita, a chegada da primavera, o solstício de verão, etc. A origem latina da palavra (*festum, dies festus, dies festivalis, feriae*) tem conotações religiosas, uma vez que provinha das designações de datas consagradas à celebração dos deuses. Feriado, festa e feira pública são termos semanticamente interligados.

Desde as épocas mais remotas da humanidade, a festa aparece como teatro simbólico das vicissitudes identitárias do grupo, portanto, como lugar de ritualização dos conflitos em torno do controle social.

No romance, a falta de identidade dos meninos revela esse não pertencimento ao grupo social, em outras palavras à exclusão. Senão vejamos:

Os dois meninos espiavam os lampiões e adivinhavam casos extraordinários. Não sentiam curiosidade sentiam medo, e por isso pisavam devagar, receando chamar a atenção das pessoas. Supunham que existiam mundos diferentes da fazenda, mundos maravilhosos na serra azulada. Aquilo, porém, era esquisito. Como podia haver tantas casas e tanta gente? Com certeza os homens iriam brigar. Seria que o povo ali era brabo e não consentia que eles andassem entre as bacanas? Estavam acostumados a aguentar cascudos e puxões de orelhas. Talvez as criaturas desconhecidas não se comportassem encandeados, os ouvidos cheios de rumores estranhos (RAMOS, 1981, p. 73).

O medo dos meninos revela esse isolamento, essa exclusão social, ainda existente na região do nordeste é citada acima.

3.3.1. Rebaixamento

Segundo Lima Barreto, o que se chamou de projeto ou de “sonho” republicano, foi o desejo de modernização maior para o país que na prática só se verificou no discurso sobre o progresso materializado num conjunto de idéias humanistas, intelectualmente modernizantes, mas na verdade dissociado das condições reais do país e seu povo. Tratava-se, em outras palavras, da diferença entre a “república” dos intelectuais, políticos, militares, burocratas e a “nação” da gente dos subúrbios, das grandes cidades e da roça, alheia aos temas e à linguagem corrente nas academias e salões. (Obras de Lima Barreto, org. de Francisco de Assis Barbosa, ei colaboração de Antonio Houaiss e M. Cavalcanti Proença, Brasiliense, 1956, p.7). É isso que Graciliano aponta no romance; o nordestino representa esse ser da roça, em muito diferente da república de intelectuais, políticos e militares da época.

Mas aquilo... Soltou uns grunhidos. Porque motivo o governo aproveitava gente assim? Só se ele tinha receio de empregar tipos direitos. Aquela cambada só servia para morder as pessoas inofensivas. Ele, Fabiano, seria tão ruim se andasse fardado? Iria pisar os pés dos trabalhadores e dar pancadas neles? Não iria. (RAMOS, 1981, p. 105).

De acordo com Sodré e Paiva (2002), rebaixar os valores significava colocar os enunciados no nível de sua enunciação, ou seja, desvestir as imagens de suas roupagens artificiais e apontar o dedo para a realidade nua e crua, deixando ver ao mesmo tempo a violência da imposição das máscaras. A zoomorfição revela-se precisamente nessa exasperação tensa ou violenta dos contrários, com os recursos da caricatura da sátira e da ironia. “Era um desgraçado. era como um cachorro, só recebia ossos” (RAMOS, 1981, p. 96). E ainda está presente em:

Chape-chape. As alpercatas batiam no chão rachado, O corpo do vaqueiro derreava-se. as pernas faziam dois arcos, os braços moviam-se desengonçados. Parecia um macaco (RAMOS, 1981, p.19).

E em mais outro exemplo:

Indispensável os meninos entrarem no bom caminho, saberem cortar mandacaru para o gado, consertar cercas, amansar brabos. Precisavam ser duros, virar tatus (RAMOS, 1981, p. 24).

3.3.2 O Zoomorfismo Crítico

É num “sobre-humano” animalizado que mergulha Lima Barreto para dar forma ao resultado lúcido e cruel de suas comparações entre a profundidade e a superfície das coisas. A caricatura é, aí, um mero instrumento da intenção zoomorfismo-crítico: sublinhando até ao exagero determinados traços, o escritor radiografa no objeto, é incomodamente real. (SODRÉ & PAIVA, 2002, P. 87)

Do mesmo modo, Graciliano constrói o personagem Fabiano. O personagem faz o papel de desempenhar o zoomorfismo crítico que é aquele em que o absurdo é utilizado para criticar, ou seja, mostrar a realidade que muitas vezes é obscura, e usando o rebaixamento para expor abusos, tornando assim o objeto ridículo.

Fabiano pregou nele os olhos ensangüentados, meteu o facão na bainha. Podia matá-lo com as uni-ias. Lembrou-se da surra que levava e da noite passada na cadeia. Sim senhor. Aquilo ganhava dinheiro para maltratar as criaturas inofensivas. Estava certo? O rosto de Fabiano contraía-se, medonho, mais feio que um focinho (RAMOS, 1981, p.101).

E aparece também no trecho:

Se pudesse mudar-se, gritaria bem alto que o roubavam. Aparentemente resignado, sentia um ódio imenso a qualquer coisa que era ao mesmo tempo a campina seca, o patrão, os soldados e os agentes da prefeitura. Tudo na verdade era contra ele. Estava acostumado tinha a casca grossa, mas às vezes se arreliaava (RAMOS, 1981, p.95).

O mesmo ocorre com Fabiano, muitas cenas do romance apontam para isso: o trágico inexorável da condição humana nos é revelado por ele:

“Um homem, Fabiano. Coçou o queixo cabeludo, parou, reacendeu o cigarro. Não, provavelmente não seria um homem: seria aquilo mesmo a vida inteira, cabra, governado pelos brancos, quase uma rês na fazenda alheia.”(RAMOS, 1981, p....)

Estes foram alguns exemplos de zoomorfismo que pude observar no romance, como trata-se de uma obra densa e rica tem muito mais a pesquisar.

CONCLUSÃO

Vidas Secas é um romance em que Graciliano empregou a técnica da animalidade, pois é um recurso adequado ao tema que o autor quis abordar, ou seja, a denúncia da vida indigna que o sertanejo leva na região do nordeste do Brasil. Mas, mesmo diante das piores agruras, não desiste de seus sonhos e do desejo de um futuro melhor, bem diferente do seu, para os filhos. Daí Fabiano ser considerado um personagem terno e também como ele ajudar o leitor a perceber que:

O zoomorfismo da obra que desumaniza o homem diante do meio, proporciona um efeito adverso no leitor: faz com que este se identifique com a miséria humana da família de Fabiano, eternecendo-se com sua história.

Durante a pesquisa, observei também que o efeito produzido pelo uso da animalidade desnuda um Brasil que ainda não superou as mesmas mazelas, fazendo da obra uma universal passível de inúmeras e novas leituras.

BIBLIOGRAFIA

ABURU, Luiza M. PONTARIAS, Marcela. Literatura Brasileira. São Paulo: Moderna, 2005.

A literatura no Brasil Era Modernista. Global, 1997.

BOSI, Alfredo. História Concisa da Literatura. São Paulo: Cultrix, 1975.

COUTINHO, Afrânio. A Literatura no Brasil Era Realista. Global, 1997.

CURRY, Augusto. Nunca desista dos seus sonhos. Rio de Janeiro: Sextante, 2004.

RAMOS, Graciliano. Vidas Secas. Record, 1981.

PROENÇA, Domício Filho. Estilos de Época na Literatura. São Paulo: Ática, 2001.

REVISTA DISCUTINDO LITERATURA. Ano três n°. 18. Escala, 2008.

SODRÉ, Muniz. PAIVA, Raquel. O Império do grotesco. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.