

A REPRESENTAÇÃO SOCIAL DA MORTE EM VIDAS SECAS, DE GRACILIANO RAMOS

THE SOCIAL REPRESENTATION OF DEATH IN *VIDAS SECAS*, BY GRACILIANO
RAMOS

Vitor Siqueira MACIEIRA¹
Laura Paste de ALMEIDA²
Paulo Roberto SODRÉ³

Resumo: A partir de uma interface interdisciplinar, identifica e analisa a representação social – um saber sobre um determinado objeto social elaborado a partir das interações do cotidiano que possibilita guiar as práticas dos sujeitos em relação ao objeto representado, segundo Serge Moscovici –, da morte na narrativa neorrealista *Vidas secas*, de Graciliano Ramos. Para tanto, utiliza-se de parte da fortuna crítica de *Vidas secas* (*Ficção e confissão*, de Antonio Candido e *Graciliano Ramos*, de Sônia Brayner), da Teoria das Representações Sociais (de Serge Moscovici) e da História social (de Philippe Ariès). Compreende que a representação social da morte no romance se dá por meio da denúncia da penúria social, econômica e cultural da qual uma parcela dos sertanejos sofre em decorrência do quadro histórico de descaso político.

Palavras-chave: Narrativa moderna brasileira – Graciliano Ramos. Graciliano Ramos – *Vidas secas*. *Vidas secas* – Representação social da morte. Morte – Tema literário.

Abstract: From an interdisciplinary interface, it identifies and analyzes the social representation - a knowledge about a certain social object elaborated from the daily interactions that makes possible to guide the subjects' practices in relation to the represented object, according to Serge Moscovici -, of the death in the narrative neorealist *Vidas Secas*, by Graciliano Ramos. For that, it uses part of the critical fortune of *Vidas secas* (*Ficção e confissão*, by Antonio Candido and *Graciliano Ramos*, by Sônia Brayner), the Theory of Social Representations (by Serge Moscovici) and Social History (by Philippe Ariès). It understands that the social representation of death in the novel occurs through the denunciation of the social, economic and cultural shortages of which a part of the *sertanejos* suffers as a result of the historical picture of political neglect.

Keywords: Modern Brazilian Narrative - Graciliano Ramos. Graciliano Ramos – *Vidas secas*. *Vidas secas* - Social representation of death. Death - Literary Theme.

I

Vidas secas (1938) é o lugar de tensão. Tensão das vidas oprimidas, da morte, da

¹ Graduando em Letras Português e Francês pela Universidade Federal do Espírito Santo; Graduando em Psicologia pela Faculdade Multivix – Vitória. Contato: vitorsmacieira@gmail.com

² Mestre em Psicologia Institucional pela Universidade Federal do Espírito Santo; Professora do curso de Psicologia da Faculdade Multivix. Contato: laurapaste@gmail.com

³ Professor Associado de Literatura Portuguesa na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Contato: paulorobertosodre.letras@gmail.com

retirada, das artimanhas de exclusão. A narrativa convida o leitor a deparar-se com a dura realidade sertaneja da década de 1930: a busca por melhores condições de vida, a fuga da sombra da morte. Fabiano, sinha Vitória, o menino mais velho, o menino mais novo e Baleia são retratados, pelo narrador em terceira pessoa, com fidelidade, assim como o cenário de tantas outras famílias retirantes existentes pelo Brasil afora e os seus desafios pela sobrevivência em meio à miséria política, econômica, social, cultural e material. Organizado em quadros ou contos, a obra apresenta em cada um deles um estudo psicológico e cujas personagens “[...] sabem tirar da maior desgraça – a seca – o alimento para suas esperanças” (MARTINS, 1978, p. 42).

Graciliano Ramos (1892-1953) escreveu uma das obras de maior destaque da narrativa moderna brasileira. Por meio dela, explica o homem, revelando, a partir do plano regional de sua obra, as vicissitudes de suas personagens: de um lado, os instintos humanos pela sobrevivência; do outro, as marcas de um destino guiado pela opressão de quem manda. Como lembra Wilson Martins (1978, p. 35), o autor “apresenta-se com um estilo mais profundo e mais sereno, e tanto mais sereno quanto mais profundamente penetra nesse terreno alucinatório que é o homem dentro de si mesmo”. Este mergulhar no “homem dentro de si mesmo” aponta para as injustiças sociais e, por meio delas, para o social, em que a vida se configura, moldando uma imagem do sertanejo, que se apresenta marcada pela disputa entre a vida e a morte.

Nesse sentido, este artigo apresenta como objetivo principal refletir sobre o tema literário da morte presente em *Vidas secas*, analisando-o por meio da Teoria da Representação Social (TRS) e o seu diálogo com a História social. Diante disso, o trabalho investigativo organiza-se por meio da leitura da parte da fortuna crítica pertinente à obra literária, especialmente de *Graciliano Ramos*, organizado por Sônia Brayner (1978), e *Ficção e confissão*, de Antonio Candido (2006a); da sensibilização à TRS pelo livro *Representações sociais*, de Serge Moscovici (2015); e o levantamento de dados históricos acerca da morte com o auxílio de *História da morte no Ocidente*, de Philippe Ariès (2017).

Sendo a Literatura entendida como um discurso que acontece na e pela sociedade, ela não pode ser vista de forma apartada, isolada da cultura na qual está inserida, pois, segundo Antonio Candido (2006b, p. 40), há um “movimento dialético que engloba a arte e a sociedade num vasto sistema solidário de influências recíprocas”. Assim, ao tratar da morte como um tema literário, a reflexão proposta versa sobre a análise desse tema auxiliada pela

forma como se configura a sociedade, questionando-se como ocorre a incorporação dos valores propostos por determinada cultura em uma obra. Tal vertente permite a proposição de uma leitura auxiliada pela TRS, a qual trata de um saber sobre determinado objeto social elaborado por meio das interações do cotidiano.

Posto que o texto literário caracteriza-se em uma importante fonte de aproximação a diferentes grupos sociais e a distintas realidades, eles serão pontos de partida de aproximação das concepções e compreensões que os homens e as mulheres constroem sobre o mundo em que vivem. Tendo em vista o texto literário como um disseminador de símbolos e regras culturais, bem como manifestador de valores e crenças (BARCELOS; SCHULZE, 2002), essas concepções enunciariam a representação social da morte balizada pela miséria econômica, social e cultural das personagens da qual *Vidas secas* é um retrato. Assim, torna-se um meio de materializar as diferentes representações que se fazem de um objeto social, neste caso, da morte.

II

Serge Moscovici (1925-2014), romeno radicado na França, realizou um primeiro delineamento formal do conceito da teoria das representações sociais em sua tese de doutoramento intitulada *La Psychanalyse, son image et son public* (1961), que originou um livro homônimo publicado em 1971, pela Presses Universitaires de France, cuja tradução em língua portuguesa ocorreu em 1978, pela Zahar Editores. Esse trabalho trata do “fenômeno da socialização da Psicanálise, de sua apropriação pela população parisiense, do processo de sua transformação para servir a outros usos e funções sociais” (SÁ, 1993, p. 19). Moscovici, ao partir da investigação sobre como um grupo se apropria de um conhecimento, apreendendo e transformando-o em uma nova modalidade de conhecimento, inaugurava uma renovação temática, teórica e metodológica da Psicologia Social (p. 20).

Utilizando-se da teoria de representações coletivas de Durkheim, que, em linhas gerais, trata dos “instrumentos coletivos de pensamento que os grupos humanos forjaram ao longo de séculos e através dos quais as inteligências se comunicam, e que expressam coisas sociais” (QUINTANEIRO; BARBOSA; OLIVEIRA, 2011, p. 98), Moscovici aposta em uma visão de Psicologia Social mais socialmente orientada, portanto, busca em Durkheim uma noção inicial de construção de representações de objetos sociais, para que pudesse

destacar a importância em “considerar tanto os comportamentos individuais quanto os fatos sociais (instituições e práticas, por exemplo) em sua concretude e singularidade histórica e não abstraídos como uma genérica presença de outros” (SÁ, 1993, p. 20).

[...] foi Durkheim o primeiro a propor a expressão ‘representação coletiva’. Quis assim designar a especificidade do pensamento social em relação ao pensamento individual. Assim como, em seu entender, a representação individual é um fenômeno puramente psíquico, irreduzível à atividade cerebral que o permite, também a representação coletiva não se reduz à soma das representações dos indivíduos que compõem uma sociedade. Com efeito, ela é um dos sinais do primado do social sobre o individual, da superação deste por aquele. Para Durkheim, competia à Psicologia Social estudar ‘de que modo as representações se atraem e se excluem, se fundem umas com as outras ou se distinguem’. Ele ainda não efetuou esse estudo até agora, o que é uma pena.

Ao se abordar esse estudo, percebe-se que a noção precisa ser circunscrita com maior rigor. Toda representação é composta de figuras e de expressões socializadas. Conjuntamente, uma representação social é a organização de imagens e linguagem, porque ela realça e simboliza atos e situações que o uso nos tornam comuns. Encarada de um modo passivo, ela é apreendida a título de reflexão, na consciência individual ou coletiva, de um objeto, de um feixe de ideias que lhe são exteriores (MOSCOVICI, 1978, p. 25).

Distintas pesquisas (SÁ, 1993; CHAMON; LACERDA; MARCONDES, 2017) apontam que, no entender de Moscovici, o conceito de representações coletivas continha aspectos impeditivos de abarcar novas manifestações sociais, pois: o conceito durkheimiano abrangia um leque amplo e heterogêneo de formas de conhecimento; a concepção era bastante estática dada a estabilidade dos fenômenos que o sociólogo havia se proposto a estudar; por fim, na Sociologia, as representações coletivas eram vistas como entidades explicativas absolutas. Na ótica psicossociológica, porém, as representações sociais eram uma modalidade de conhecimento específica cuja função era a elaboração e o estabelecimento de conhecimentos no senso comum, o que sugere a existência de uma plasticidade, mobilidade e circulação de informações diferentes da época de Durkheim, além de indicar que a Psicologia Social visava penetrar nas representações para compreender sua estrutura e mecanismo.

A extensão explicativa do conceito de representações coletivas não seria suficiente para considerar os “novos fenômenos representacionais, de origem e âmbito bastante diversos” (SÁ, 1993, p. 22) da então sociedade francesa. Logo, a nova gama de fenômenos exigiria uma nova forma de estudá-los, acarretando no surgimento do termo *representações sociais*. Tais reflexões buscam compreender como o conhecimento é construído e integrado

pelo indivíduo em grupo e como suas condutas são moduladas por este conhecimento, revelando uma perspectiva em que os indivíduos constroem a representação social, rejeitando a ideia de simples passividade, posto que “as representações sociais são conjuntos dinâmicos, seu *status* é o de uma produção de comportamentos e de relações com o meio ambiente, de uma ação que modifica aquele e estas, e não de uma reprodução destes comportamentos ou destas relações” (MOSCOVICI, 1978, p. 50).

Em suma, a TRS delimita como objeto de estudo as interações sociais, pressupondo a relação entre sujeito e objeto social e tornando-se uma forma de conhecimento elaborada e partilhada pelo grupo e que apresenta um objetivo prático. As representações partem de conceitos científicos, mas são elaboradas por meio do senso comum, corroborando para a visão de que elas se inserem na interface de dois universos: o reificado (pensamento científico) e o consensual (pensamento do senso comum). No último existe a alternativa de criação e de reinterpretação dos acontecimentos, possibilitando ao indivíduo atuar dentro de suas referências sociais e subjetivas. Assim, o sujeito contribui, no grupo, para a formação de determinados conceitos, os quais são construídos por meio da interação cotidiana. Desta forma, distingue-se como sendo uma ação sugestiva do trabalho simbólico, o qual possui o poder de significar e de construir sentido. Sua formação será a partir de uma necessidade, o que levará à integração do objeto social ao mundo consensual por meio da formação de sua imagem e significado. Transformando o estranho em familiar, o subjetivo em objetivo (CHAMON; LACERDA; MARCONDES, 2017).

Nesse sentido, como citado anteriormente, ao assumir a Literatura como espaço de propagação de questões ligadas à vida, aos sentimentos, aos desejos e aos modos de edificação e funcionamento do meio social, a Literatura admitiria uma possibilidade de construção, reconstrução ou desconstrução de representações sociais, haja vista que estas contribuem para a formação de uma realidade comum a um tecido social, o qual poderá ser anunciado e retratado pelas narrativas das obras literárias.

Ao longo das páginas de *Vidas secas*, o leitor poderá encontrar enunciada uma forma de representação socialmente elaborada sobre inúmeros objetos sociais, dentre eles a morte. Tal visão aposta, sobretudo, na ideia de que a atuação dos sujeitos, seus conhecimentos e as influências da miséria cultural, econômica e social de tantas famílias de retirantes corroboram para a construção de uma determinada representação da morte.

III

De acordo com o *Dicionário de Filosofia* (ABBAGNANO, 1982, p. 653), a morte pode ser considerada “1º como falecimento, isto é, como um fato que tem lugar na ordem das coisas naturais; 2º em sua relação específica com a existência humana”. Mais especificamente, na relação com a existência, também poderá ser entendida “a) como início de um ciclo de vida; b) como fim de um ciclo de vida; c) como possibilidade existencial”.

Ao partir de sua concepção enquanto uma “possibilidade existencial”, observa-se que a morte, se analisada sob a ótica de distintos períodos culturais do Ocidente, apresentou-se, e ainda assim se faz, como um fenômeno impregnado de valores e significados dependentes do contexto em que se manifesta. Carrega-se, portanto, de significado existencial para além dos limites da sua ocorrência natural, fim do ciclo vital. Ela também pode se materializar, por exemplo, enquanto morte social, cultural e econômica (ABBAGNANO, 1982).

Philippe Ariès, em *História da morte no Ocidente*, uma importante referência sobre a construção do objeto social da morte, propõe uma terminologia segundo a qual a morte, em linhas gerais, pode ser analisada a partir de dois momentos: até a metade do século XIX, quando era considerada *domada*, isto é, existia uma familiaridade com a morte, pois ela era esperada no leito, convivia-se com o morrer atrelado a uma ideia de cerimônia pública simples e organizada:

em um mundo sujeito à mudança, a atitude tradicional diante da morte aparece como uma massa de inércia e continuidade. A antiga atitude segundo a qual a morte é ao mesmo tempo família e próxima, por um lado, e atenuada e indiferente, por outro, opõe-se acentuadamente à nossa, segundo a qual a morte amedronta a ponto de não mais ousarmos dizer seu nome. Por isso chamarei aqui esta morte familiar de *morte domada*. Não quero dizer com isso que anteriormente a morte tenha sido selvagem, e que tenha deixado de sê-lo. Pelo contrário, quero dizer que hoje ela se tornou selvagem (ARIÈS, 2017, p. 38).

Posteriormente, substitui-se pela *morte interdita*, quando há um deslocamento do local de morte – não se morre mais em casa, e sim em hospitais –, esvaziam-se os ritos da morte de uma carga dramática (ARIÈS, 2017, p. 83). Colocam-se, desde então, médicos e equipe

hospitalar como donos da morte. Em sintonia com as transformações sociais e o desenvolvimento das sociedades industriais, da medicina e das técnicas hospitalares, começa-se a observar uma relação com a morte marcada pela solidão, pela angústia. Evita-se “não mais ao moribundo, mas à sociedade, mesmo aos que o cercam, a perturbação e a emoção excessivamente fortes, insuportáveis, causadas pela fealdade da agonia e pela simples presença da morte em plena vida feliz” (p. 83).

O progresso do capitalismo transformou o corpo humano em um instrumento de produção. Para o homem ocidental moderno, “a morte passou a ser sinônimo de fracasso, impotência e vergonha. Tenta-se vencê-la a qualquer custo e, quando tal êxito não é atingido, ela é escondida e negada” (COMBINATO; QUEIROZ, 2018, p. 210). Adoecer, neste contexto, significa inatividade, afastamento dos ideais de produtividade que emergem de uma sociedade líquido-moderna.

O sociólogo Zygmunt Bauman, em *Vida líquida* (2009), sugere que a vida líquida é precária, pois é vivida em condições de incerteza constante; não se pode deixar parar, deve modernizar-se, senão perecerá. Vida líquida é uma vida de consumo, sendo esta a única característica que define a sua função. As relações sociais básicas são aquelas da esfera da produção e do consumo e, por meio delas, estabelecem-se os modelos de viver: individualistas, calcados no capitalismo e marcados pela constante (re)construção de necessidades, sem as quais o padrão industrial-consumista não se sustentaria.

Face a esse quadro, considera-se fulcral para o estudo da morte o entendimento da sua construção social, que é marcada por contradições e historicidade. Portanto, compreendê-la perpassa pela necessidade de avaliar o próprio processo histórico constitutivo do fenômeno da morte. Além disso, permite captar as representações sociais concebidas por meio do conjunto de conhecimentos sociais direcionados à morte. Afinal, a TRS possibilita identificar o que pensam os grupos acerca da morte, por que pensam e, ainda, a maneira como pensam.

No mesmo sentido, o fenômeno literário, emergente a partir da força de seus elementos e valores estéticos que configuram e singularizam-no, dispõe de uma capacidade de identificação e reverberação, porquanto retrata uma resposta a um projeto de conhecimento do homem e do mundo. Estes, desse modo, também carregados das representações sociais construídas em sociedade, a qual, por sua vez, caracteriza-se como o meio onde a Literatura se materializa e, muitas vezes, obtém as referências necessárias para

trabalhar em suas tramas.

Antonio Candido (2006b, p. 31) lembra que “não convém separar a repercussão da obra de sua feitura, pois, sociologicamente ao menos, ela só está acabada no momento em que repercute e atua, porque, sociologicamente, a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana”. Assim, expressa uma realidade, manifestando a ligação entre arte e sociedade. Tal ligação se fundamentaria, aposta Candido (p. 33), em um “movimento dialético que engloba a arte e a sociedade num vasto sistema solidário de influências recíprocas”.

Antoine Compagnon, em *Literatura para quê?* (2009), destaca quatro explicações sobre o poder positivo da Literatura, as quais variam segundo a ótica histórica de que se parte: clássica, romântica, moderna e pós-moderna. Acima de qualquer definição, ela assume “a análise das relações sempre particulares que reúnem as crenças, as emoções, a imaginação e a ação, o que faz com que ela encerre um saber insubstituível, circunstanciado e não resumível sobre a natureza humana, um saber de singularidades” (p. 47). A Literatura é, sobretudo, um “exercício de pensamento” (p. 52), de descoberta em que medida a arte, por exemplo, é expressão da sociedade, tornando-se, assim, meio de exprimir condições de cada civilização em que ocorre.

Assumindo uma possibilidade de conceder autonomia a quem dela se apropria, a Literatura se torna significativa não só pela sua capacidade de fruição, mas também por testemunhar um diálogo entre obra e meio, o qual se estrutura de maneira diversa conforme o momento histórico (destacando, por exemplo, distintos temas, dever social, trato estético etc.).

No caso da literatura brasileira, esse diálogo se estreita na década de 1930, da qual *Vidas secas* faz parte, ao caminhar para um novo realismo, procurando recriar, esteticamente, a realidade bruta e díspar que compunha a então problemática sociedade nacional. Assim sendo, parte do panorama literário passa a apresentar a ficção regionalista, o ensaio social, proferindo uma visão crítica das relações sociais. Alfredo Bosi (2006, p. 416) destaca: “de um modo sumário, pode-se dizer que o problema do *engajamento*, qualquer que fosse o valor tomado como absoluto pelo intelectual participante, foi a tônica dos romancistas que chegaram à idade adulta entre 30 e 40”. Por engajamento entende-se a ligação de Graciliano Ramos a setores de esquerda que se propunha a analisar de maneira crítica o processo histórico as transformações nos campos político, cultural e econômico na década de 1930

(MELLO, 2006).

Bosi também indica ter existido no romance brasileiro moderno, da década de 1930 à contemporaneidade, quatro tendências, segundo o grau de tensão entre obra e mundo: a) *romances de tensão mínima*; b) *romances de tensão crítica*; c) *romances de tensão interiorizada*; d) *romances de tensão transfigurada* (2006, p. 418-419).

Em diálogo com tal divisão, *Vidas secas* se enquadraria no grupo de *romances de tensão crítica*, posto que a narrativa expõe a dura realidade sertaneja, revelando as lesões provocadas pela vida em sociedade, marcada fortemente pela dureza da realidade socioeconômica do sertão, do sertanejo, da família de retirantes, vítimas do ambiente degradado pela seca. Marginalizadas e miseráveis, essas personagens são o alvo da crítica do romance que, assim, denuncia a exploração destas por aqueles que detêm o poder econômico.

O novo realismo, preceituado posteriormente pelo chamado movimento neorrealista⁴, segundo as palavras de Benjamin Abdala Junior (1981), marca “que a realidade não deve apenas ser neutramente representada, mas propiciar a práxis do sujeito (codificador e decodificador). Se no plano da história o sujeito não modifica o mundo, no plano da escrita, entretanto, muda a sua posição diante dele” (p. 118), o que significaria um exercício de questionamento da passividade imposta pela sociedade tecnocrática (p. 119). Na tessitura narrativa neorrealista, ocorre a disposição dos elementos estéticos de forma que a denúncia social se corporifique a partir do trabalho ativo do leitor. Espera-se, com isso, descortinar “a falsa objetividade” acentuadamente parte da cultura do Realismo e do Naturalismo da virada do século XIX e início do século XX, quando a herança do pensamento positivista pressupunha a busca da verdade por meio da objetividade e de uma suposta neutralidade metodológica. O objeto estético concreto, segundo Abdala Junior, portanto, deveria ser codificado e decodificado por uma comunicação concreta entre emissor e receptor.

E de qual objeto estético concreto *Vidas secas* trata? As respostas caminham, em certa medida, alinhadas ao que parte da fortuna crítica da obra propôs-se a estudar: um olhar socialmente orientado, em que se acredita ter sido utilizada a arte para mostrar uma sociedade vincada de espoliação e opressão (PATO, 2012). O cenário da caatinga nordestina desolada

⁴ Benjamin Abdala Junior sugere que, a partir da década de 1930, “a literatura ocidental evoluiu pelos caminhos de um novo realismo, como resposta às tensões sociais originadas pela grande crise econômica em processo desde 1929” (1981, p. 1). Nesse sentido, observa-se o novo realismo social, uma tendência estética afirmada em Portugal, sob o desígnio de Neorrealismo, em cujas obras há uma representação da realidade motivada por processos históricos (p.3). Defende-se a escrita como um meio para revelar a historicidade do seu processo de formação, em oposição ao conceito de arte pela arte.

pela seca destaca o presente incerto, miserável e sofrido; constrói um retrato das injustiças sociais. Num cotidiano feito de exploração e perigo, a luta pela vida não seria mero instinto de sobrevivência.

A morte, desse modo, que tanto acompanha as personagens em sua trajetória de retirada, costura o tecido social do sertanejo: a batalha pela sobrevivência cultural e econômica, pelo reconhecimento político, pela superação do “sofrimento ético-político” construído a partir dos contrastes advindos de uma condição humana de extrema penúria e alienação.

A locução “sofrimento ético-político” ocorre no livro *As artimanhas da exclusão: análise psicossocial e ética da desigualdade social*, de Bader Sawaia (1999). Nessa obra, pela primeira vez, Sawaia cunha aquele termo, o qual, baseando-se em uma perspectiva marxista de compreensão da sociedade, reforça a ideia de que o sofrimento ético-político situa-se em uma sociedade conflituosa, especificamente na vivência dos sujeitos no processo de luta de classes. Assim, ressalta que se trata de um sofrimento vinculado às relações com a sociedade, as quais, mediante as interações com situações de exclusão engendrada pela desigualdade social, observa-se um abaixamento de potência de ação⁵.

o sofrimento ético-político retrata a vivência cotidiana das questões sociais dominantes em cada época histórica, especialmente a dor que surge da situação social de ser tratado como inferior, subalterno, sem valor. Ele revela a tonalidade ética da vivência cotidiana da desigualdade social, da negação imposta socialmente às possibilidades da maioria apropriar-se da produção material, cultural e social de sua época, de se movimentar no espaço público e de expressar desejo e afeto (SAWAIA, 1999, p. 104-105).

No que concerne a *Vidas secas*, a análise que se propõe desenvolver a seguir parte do questionamento de como a relação entre o sofrimento ético-político causado pela desigualdade social do sertanejo e a luta pela vida corrobora a construção de uma representação social da morte, a qual a obra enunciaria ao seu leitor graças à concepção defendida pelo movimento neorrealista de que a função social da arte seria o diálogo ativo entre emissor e receptor, obra e leitor. Mais do que isso: a análise investiga de que maneira tal representação imputa ao leitor a compreensão dos contrastes, dos desnivelamentos da estratificação do corpo social brasileiro.

⁵ Sawaia apoia a sua discussão na teoria dos afetos proposta por Espinosa, na obra *Ética*, segundo o qual potencializar pressupõe o desenvolvimento de valores éticos na forma de sentimentos, desejo e necessidades para superar o sofrimento ético-político.

IV

Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos. Ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progredira bem três léguas. Fazia horas que procuravam uma sombra. A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da catinga rala (RAMOS, 2002, p. 09).

O cenário é a caatinga nordestina desolada pela seca. O risco do rio seco, o voo dos urubus e as manchas brancas das ossadas acompanham a retirada dessa família. O destino é incerto, mas a seca impõe a caminhada contra a morte, que vigia a cada passo (PATTO, 2012). Fica-lhe a impressão de que, na vereda aberta pela década de 1930, a narrativa tratará da seca, mas, logo se perceberá que a temática extrapolará essa experiência pontual, ampliando-se tal visão, encontrar-se-á a denúncia da penúria social da família de retirantes: Fabiano, pai de dois meninos; sua esposa, sinha Vitória, e a cachorra Baleia são “videntes” (RAMOS, 2002, p.11) em meio ao caos da miséria.

Escrito em terceira pessoa, em estilo indireto livre, nota-se que, ao abandonar a primeira pessoa e extensos diálogos, obtém-se como efeito a apresentação da rusticidade das personagens, soldando um fluxo entre o mundo interior e o mundo exterior embasado pela relação com o meio físico. Isto é, entronca-se na representação dessa família a marca impetuosa da seca do ambiente. Sobre isso, Antonio Candido, em *Ficção e confissão* (2006a), sugere: “o drama de *Vidas secas* é justamente esse entrosamento da dor humana na tortura da paisagem” (p. 66), o que revela como “ele [Fabiano], sinha Vitória, os dois filhos e a cachorra Baleia estavam agarrados à terra” (RAMOS, 2002, p.19).

A natureza sertaneja transparece a escassez e “os lances da sua vida [família] são corolários do meio físico e da organização social a ele ajustada” (CANDIDO, 2006a, p. 67), o retrato do descaso político, da inutilidade do sertão, da incompatibilidade cultural entre sertão e centro urbano, onde a economia capitalista cresce, desenvolve e ganha força; a desgraça daquela família não se resume à falta de chuva. Sofre-se pela falta de atenção política, de valorização, de reconhecimento e de oportunidade de futuro. *Vidas secas*, com isso, ratifica um *status* de romance de denúncia.

A morte acompanha essa história. A sua sombra marca, como um selo, o passo de retirada dessa família em busca da sobrevivência em diversos níveis. A todo momento o narrador lembra ao leitor que Fabiano, por exemplo, “não queria morrer” (RAMOS, 2002, p. 23-24); queria explorar a vida, exprimindo o seu potencial alienado pelas adversidades da natureza, mas sobretudo pelos homens que poderiam (e deveriam) lhe garantir o direito a essa expressão.

Secas são as relações abusivas estabelecidas entre latifundiários e trabalhador rural, governo e cidadão, mercado e sociedade. Assim sendo, como aponta Ariès (2017), com a modificação do sentido de morrer para uma *morte interdita*, o que também revela uma mudança do paradigma da função de estar vivo para os novos padrões sociais surgidos nas sociedades capitalistas, qual seria o sentido da vida seca de Fabiano, de sinha Vitória, dos dois meninos? A ausência da vida ali é mais ampla do que o título pode sugerir. Em concordância com o sentimento de fracasso imbuído na ideia de doença e morte atualmente encontrado nas sociedades globalizadas, apontando para uma interrupção no ritmo de produção – tão necessário ao modelo capitalista –, a morte que acompanha aqueles retirantes aventa a dura realidade do sertanejo, que são apêndices considerados inúteis na organização da parte poderosa do tecido social brasileiro. Afinal, para que servem – pensam os poderosos – esses homens senão como mão de obra barata, já que sem acesso à saúde, moradia, emprego e educação de qualidade; dominados, já que afastados do fazer político; irrelevantes, já que renegados culturalmente. Morrer no sertão é o resultado da força do destino oprimido ao qual tantos brasileiros são relegados.

A obra foi publicada, como vimos, originalmente em 1938, durante o Estado Novo⁶, quando se iniciou um período de transformações nacionais engendradas pelo governo de Getúlio Vargas, dentre as quais se destacam, segundo Boris Fausto (2008): o desenvolvimento econômico através da industrialização e a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), que representaram a instituição do salário mínimo, limite de jornada de trabalho na indústria e no comércio, regulação da jornada das mulheres e do trabalho infantil. A despeito dos supostos progressos que essa consolidação ensejou, na ótica do discurso getulista, obtidos na letra da lei, dado o novo pano de fundo nacional em que se apregoava o desenvolvimentismo, a narrativa de Ramos apresenta, no entanto, uma história de

⁶ Foi um regime político estabelecido no Brasil entre 1937 e 1945. Caracterizou-se por ser um golpe de Estado arquitetado por Getúlio Vargas.

vencidos.

O universo do trabalho descrito em *Vidas secas* destoa, certamente, do campo dos avanços industriais urbanos. Confronta-se o desenvolvimento anunciado nos grandes centros urbanos face à miséria e à injustiça do trabalho rural, o que é identificado, por exemplo, no capítulo “Soldado amarelo”, quando Fabiano vai à feira para comprar mantimentos, pois “precisava sal, farinha, feijão e rapadura. Sinha Vitória pedira além disso uma garrafa de querosene e um corte de chita vermelha” (RAMOS, 2002, p. 26). Como destaca Gustavo Volaco (2010, p. 22), a cidade é cheia de distrações; a lei que vige naquele lugar parece-lhe incompreensível. A troco de nada, Fabiano é desacatado, a que revida e, por ser seu adversário representante do governo, é preso.

– Desafasta, bradou o polícia.

E insultou Fabiano, porque ele tinha deixado a bodega sem se despedir.

– Lorota, gaguejou o matuto. Eu tenho culpa de vossemecê esbagar os seus possuídos no jogo?

Engasgou-se. A autoridade rondou por ali um instante, desejosa de puxar questão. Não achando pretexto, avizinhou-se e plantou o salto de reiúna em cima da alpercata do vaqueiro.

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

O outro continuou a pisar com mais força. Fabiano impacientou-se e xingou a mãe dele. Aí o amarelo apitou, e em poucos minutos o destacamento da cidade rodeava o jatobá (RAMOS, 2002, p. 29).

Percebe-se no trecho que o personagem Fabiano não é tão destituído de complexidade caracterológica como sugere na aparência a narrativa. Como se pode observar, “ao sofrer a injustiça de um pisão de pé unido a injúrias difamatórias que, ao seu ver, são completamente indevidas, xinga a mãe do soldado” (VOLACO, 2010, p. 25), aquele que, por abuso de autoridade, o leva à prisão. Sua reação demonstra, embrionariamente, sua intuitiva noção de ética e de justiça:

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

[...]

Por que tinham feito aquilo? Era o que não podia saber. Pessoas de bons costumes, sim senhor, nunca fora preso. De repente um fuzuê sem motivo. Achava-se tão perturbado que nem acreditava naquela desgraça. Tinham-lhe caído todos em cima, de supetão, como uns condenados. Assim um homem não podia resistir (RAMOS, 2002, p. 30).

Não é simples escrutinar Fabiano. Com ele andam as contradições profundas que acompanham a pobreza, a ignorância e a alienação. Na relação com o soldado amarelo,

representante, neste caso, da instituição Estado e de sua polícia, verificam-se os sinais das inquietações contra o sistema. Ele estava na cadeia e pensa sobre o que o fez ir parar ali; estava preso por ser bruto, por não saber explicar-se, por não conhecer o direito que rege os atos de um cidadão? Os seus pensamentos, como lembra Ana Paula Pacheco (2015, p. 52), a que parece misturarem-se os do narrador que com ele compartilharia o inconformismo, são indicativos muitas vezes dos nexos sociais: “Estava preso por isso? Como era? Então mete-se um homem na cadeia porque ele não sabe falar direito? Que mal fazia a brutalidade dele? Vivia trabalhando como um escravo” (RAMOS, 2002, p. 36).

As ambivalências da personagem, demarcadas pelo entroncamento de vozes: ora a de Fabiano, ora a do narrador, levam à reflexão dos padrões do realismo crítico de Graciliano. Ao enfrentar a dificuldade de dizer a realidade do trabalho braçal, o autor aposta na denúncia da necessidade de uma ruptura que não seria só com as formas artísticas convencionadas afastadas da difícil tarefa de narrar a realidade do cidadão espoliado, mas também com o papel do intelectual e do escritor⁷. Emerge a consciência de classe, achacando e tentando descartar a tradição histórico-política de um país em que educar os pobres era (e continua a ser ainda) uma ferramenta perversa dos poderosos para posteriormente franquear-lhes uma expressão política que atendesse, contudo, a sua vontade e arbítrio (PACHECO, 2015, p. 53).

Partir dessa ótica para observar a narrativa de Ramos revela o “sofrimento ético-político” daqueles retirantes, cuja existência sugere razões mais profundas do que se imagina. Tratar de romance que aborda a desigualdade social em um país como o Brasil, onde o seu processo de formação circunscreve uma história de dominação, acultramento e exploração, pressupõe uma reflexão crítica acerca de como os mecanismos de estratificação social relacionam-se com o surgimento de sofrimentos advindos da carência da população, das distâncias entre os grupos dominantes e dominados na teia social e da difícil tarefa de atuação política em face do quadro de corrupção crônico aqui estabelecido; um cenário em que se vê

⁷ O romance da década de 1930 marca o reconhecimento do “novo sistema cultural” (BOSI, 2006, p. 411), quando a poesia, a ficção e a crítica refletiram transformações advindas principalmente do movimento modernista apresentado pela Semana de Arte Moderna (1922). Diferindo-se do “*realismo absoluto*” (p. 415), marcado por sua busca pela cientificidade e impessoalidade, o novo realismo dos romancistas de 30 apostava em uma visão crítica das relações sociais. Nesse sentido, observa-se que “o panorama literário apresentava, em primeiro plano, a ficção regionalista, o ensaísmo social e o aprofundamento da lírica moderna no seu ritmo oscilante entre o fechamento e a abertura do eu à sociedade e à natureza” (p. 412), numa tentativa de decifrar o “homem moderno” (p. 416), sustentando ideologicamente o romance empenhado. Ilustrando, inclusive, o novo papel do intelectual, do escritor.

a minimização da potência de ação desses sujeitos à mercê dos que legislam, julgam e executam, mas muitas vezes sob a lei do oportunismo. Ao atuar aparentemente como trabalhador, já que efetivamente é tratado como um escravo, Fabiano retrata a penosa realidade de servidão e o ensurdecimento de uma parcela das vozes brasileiras no tecido dessa sociedade.

Não só a natureza estava morta. A representação dessa família diante do quadro social brasileiro também aponta para outra morte, já que vivia uma economia de sobrevivência. A paisagem dura e agressiva sugere a luta do homem contra o flagelo da seca, que, por meio da rusticidade extrema das falas dos personagens, revela a condição subumana sob a qual eles relutariam. A seca, portanto, como sugere Carlos Nelson Coutinho (1978), resultaria como uma fatalidade dramática, posto que inexistem condições sociais de resistir; a hostilidade do ambiente social se decalca no desencadeamento de forças naturais relativamente incontroláveis – uma política de infraestrutura séria atenuaria bastante a situação do sertanejo – e determinante da impotência do sertanejo – mas não do Estado – diante dos problemas que a vida lhes coloca (COUTINHO, 1978). Desenvolver tal história é tipificar o universo sertanejo de exploração posto que a narrativa representa situações e destinos humanos concretos de exploração social, de frustração das aspirações do camponês, das possibilidades de ultrapassar a situação de miséria e de alienação.

Como destaca Roger Bastide (2002), “a composição dos romances de Graciliano Ramos se apresenta assim com toda a sua originalidade: é uma composição por decomposição” (p. 140). Decompõe-se a *paupéris* ao ponto de destacar quão subdesenvolvidos encontravam-se aqueles retirantes em um sertão da seca, “onde a vegetação não apodrece, mas seca, queima e se calcina” (p. 139). Os polos Fabiano – Soldado Amarelo, trabalhador – representante policialesco do latifundiário, por exemplo, corporificam a delação do embate entre sertanejo e descaso político, mão de obra e proteção injusta do meio de produção. Tais polos ou antagonismos sugerem a existência de uma relação em que o sertanejo é visto como um apêndice da sociedade, posto que não é operário, serventia dos grandes centros produtores urbanos.

Apostando nessa compreensão, a personificação de Baleia manifesta-se na medida em que o bicho ressurgue sob a ação de pessoa. Já fazia parte da família, e em meio ao caos, pouco se diferenciava deles. Tomada por uma enfermidade que a ruía paulatinamente, “[...] um princípio de hidrofobia” (RAMOS, 2002, p. 85), Fabiano decide matá-la. Neste

momento, ela se subjetiva de tal forma que chega a raciocinar como um humano. Na voz do narrador, depois de tomar um tiro, pergunta: “Que lhe estaria acontecendo?” (RAMOS, 2002, p. 88). No período antecedente de sua morte, lê-se:

Baleia queria dormir. Acordaria feliz, num mundo cheio de preás. E lamperia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espojariam com ela, rolariam com ela num pátio enorme. O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes (RAMOS, 2002, p. 91).

Eis a ideia da eliminação das agruras da vida para sempre. Ao sonhar, Baleia humaniza-se ao ponto de levar o leitor a questionar-se que seres são esses que ora são animais, ora seres humanos? A construção narrativa é tão rica de imagens e de símbolos, indicativos do zelo do escritor alagoano com “a escolha de palavras, de construções, de ritmo dos fatos” (CARPEAUX, 1978, p. 25), que tais dúvidas acompanham a leitura do início ao fim. A humanização da cachorra ao extremo cristaliza a desumanização da família retirante. A sujeira, a miséria e a luta contra a própria natureza a coloca como animais em busca da sobrevivência. Fabiano, um ser menosprezado pelos homens de poder, questiona-se, nivelando-se, inclusive, a animais:

[...] E, pensando bem, ele não era homem: era apenas um cabra ocupado em guardar as 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 de brancos e julgava-se cabra.

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

- Você é um bicho, Fabiano.

Isto para ele era motivo de orgulho. Sim senhor, um bicho, capaz de vencer dificuldades (RAMOS, 2002, p. 18).

Na confluência entre ser homem ou bicho, Fabiano, contudo, reitera ser “capaz de vencer dificuldades”. Em analogia aos desafios da seca, tornar-se humano em meio à desumanização apregoada pela capitalização da sociedade emerge como uma possibilidade diante da morte social, cultural e econômica aos sertanejos destinada. De fato, a representação social da morte enunciada pela obra dialoga com os preconceitos construídos acerca do sertão. A força com que Graciliano Ramos ultrapassa um realismo descritivo e resvala na capacidade de “desvendar o universo mental de criaturas cujo silêncio ou

inabilidade verbal leva o narrador a inventar para elas um expressivo universo interior” (CANDIDO, 2006a, p. 147), exprimindo a vida em potencial daquelas personagens. Com isso, busca-se instituir “a humanidade de seres que a sociedade põe à margem, empurrando-os para as fronteiras da animalidade” (p. 149)

Antonio Candido (2006a, p. 151), sobre a estrutura da obra, destaca que a justaposição dos segmentos, os capítulos-conto, auxiliam no estabelecimento da descontinuidade, a qual forma um círculo sem saída que se fecha na vida esmagada da pobre família de retirantes. Esse círculo aponta para a representação desses retirantes cujo fim seria sobreviver à sombra da morte; esta, por sua vez, pode ser compreendida como fruto da atuação dos sujeitos detentores do poder, os quais, ao invés de praticarem uma política de libertação e de fortalecimento da autonomia das classes empobrecidas da sociedade frente às aflições da vida, a elas destinam o descaso de políticas públicas, restando a luta dessas classes pela sobrevivência. Com isso, aposta-se em uma leitura da obra balizada pela justaposição de segmentos, isto é, ao organizar o romance de tal forma, Ramos constrói o enredo de uma história em que viver é, na maior parte das vezes, estar acompanhado da sombra da morte – seja física, seja social –; representar tal morte requer compreender, inclusive, como os mecanismos de regulação política, de presença do Estado em regiões com quadros sintomáticos de pobreza, de miséria é falho, corroborando para o acirramento, dentre outras coisas, da dominação cultural e econômica entre aqueles que detém o poder e outros sujeitos que a ele devem servir. Por fim, a sobrevivência à sombra da morte é o cenário de vulnerabilidade social e privação de direitos básicos ao qual não só a família de Fabiano e Vitória, como muitas outras famílias brasileiras, são destinadas. Ao serem esmagadas pela seca, a essas famílias restaria retirar-se em busca de novos espaços para empenhar-se na luta pela vida, ainda que a sombra da morte os acompanhasse durante a busca.

Tomando como base a TRS, a relação estabelecida entre sociedade e o objeto social morte demonstra como as referências socioculturais atuaram de forma a moldar a representação feita por Ramos da morte do sertão e do sertanejo. A ação de significar e construir um sentido para a experiência da servidão, da fome, do descaso e da fragilidade política de uma família retirante torna possível analisar como tal representação evade-se da tarefa de atuar junto às agruras do sertanejo cujo “sofrimento ético-político” é ser reduzido a um anexo da então nova sociedade tecnocrática brasileira, em que desenvolvimento é a palavra de ordem e a segura do sertão soa, em contraste, como um desconfortável fato a ser

mascarado e esquecido, porque um sintoma inquestionável da incompetência e, antes, insensibilidade de um governo.

Trata-se, portanto, por parte de um autor engajado como Ramos, de mostrar a visão dramática de um mundo opressivo em que se representa uma morte para além da ideia de fim do ciclo vital. Não parece gratuito que a única morte física destacada no romance seja justamente a de um animal, Baleia, o que garante a distinção em relação a alguns homens que, embora tornados “bichos” pela injustiça social, como Fabiano, resistem, porque insistem, mesmo que instintivamente, em pensar e buscar um horizonte social mais justo em algum lugar. Assim, simbolicamente, a narrativa procura ilustrar que se morre e mata-se diante da cultura de maior prestígio social; morre-se e mata-se diante dos interesses econômicos; morre-se e mata-se diante da falta de representatividade político-institucional, pois ao sertanejo caberia lutar contra a morte física, que o assombra por meio da seca, e a morte social, que o marca pela condição de vítima da indiferença a que é destinado. Afinal, poderiam eles “[...] continuar a viver num cemitério” (RAMOS, 2002, p. 117)?

O cemitério de vivos do qual esses fazem parte não se resumiria, portanto, ao sertão. Nas palavras do narrador, Fabiano questionava-se sobre a necessidade de sair do sertão, “[...] seria necessário largar tudo?” (RAMOS, 2002, p. 117). Perseguido por pensamentos que o atormentavam, Fabiano discutia com Vitória, e ambos acabaram “[...] reconhecendo que aquilo não valia a pena, porque estariam [continuando no sertão] sempre assustados, pensando na seca [...] e talvez esse lugar para onde iam fosse melhor que os outros onde tinham estado” (p. 120-121). Não poderiam continuar a viver, segundo Vitória, como bichos, escondidos. À medida que a retirada continuava, “pouco a pouco uma vida nova, ainda confusa, se foi esboçando [...] mudar-se-iam para uma cidade, e os meninos frequentariam escola, seriam diferentes deles” (p. 125 - 126).

O que sobraria a famílias como a de Fabiano e Vitória? Uma possibilidade seria a de chegar “[...] a uma terra desconhecida e civilizada”, mas em que “ficariam presos nela. E o sertão continuaria a mandar gente para lá. O sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, sinha Vitória e os dois meninos” (RAMOS, 2002, p. 126). A cidade, neste caso, surgiria como possibilidade em face do quadro de privações a que são expostos, porém, a chegada da família à cidade também seria a continuação do mesmo problema: injustiça social, só que em vez de cactos e galhos e ossadas; prédios, leis para pequeno-burgueses e violência contra os desassistidos.

Nas palavras do narrador, nada os prendia àquela terra dura. Retirar é sobreviver, retirar é lutar contra a morte, seja ela qual for.

Referências

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Tradução e revisão por Alfredo Bosi com a colaboração de Maurice Cunio et al. 2. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

ABDALA JR., Benjamin. **A escrita neorrealista**. São Paulo: Ática, 1981.

ARIÈS, Philippe. **História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos tempos**. Tradução de Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

BARCELOS, Valdo Hermes de Lima; SCHULZE, Clélia Maria Nascimento. O texto literário e as representações sociais: uma alternativa metodológica em educação ambiental. **Revista de Ciências Humanas**, Florianópolis, n. 6, p. 259-268, 2002. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/revistacfh/article/viewFile/25853/22637>>. Acesso em: 10 abr. 2018.

BASTIDE, Roger. O mundo trágico de Graciliano Ramos. **Teresa**, São Paulo, n. 2, p. 138-142. 2002. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116584/114174>>. Acesso em: 12 mar. 2018.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida líquida**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRAYNER, Sônia (Org.). **Graciliano Ramos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. (Coleção Fortuna Crítica, v. 2).

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

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006b.

CARPEAUX, Otto Maria. Visão de Graciliano Ramos. In: BRAYNER, Sônia (Org.). **Graciliano Ramos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 73 – 123. (Coleção

CLARABOIA, Jacarezinho/PR, v.11, p. 43-63, jan./jun, 2019. ISSN: 2357-9234.

Fortuna Crítica, v. 2).

CHAMON, Edna Maria Querido de Oliveira; LACERDA, Pétala Gonçalves; MARCONDES, Nilsen Aparecida Vieira. Um breve revisar de literatura sobre a teoria das representações sociais. **Revista Ensino, Educação, Ciências Humanas**, Londrina, v. 18, n. 4, p. 451-457, 2017. Disponível em: <<http://www.pgsskroton.com.br/seer/index.php/ensino/article/view/4063>>. Acesso em: 10 abr. 2018.

COMBINATO, Denise; QUEIROZ, Marcos de Souza. Morte: uma visão psicossocial. **Estudos de Psicologia**, Natal, v. 11, n. 2, p. 209-216, maio/ago. 2006. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26111210>>. Acesso em: 12 mar. 2018.

COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?** Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

COUTINHO, Carlos Nelson. Graciliano Ramos. In: BRAYNER, Sônia (Org.). **Graciliano Ramos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 73 – 123. (Coleção Fortuna Crítica, v. 2).

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 13. ed. São Paulo: Edusp, 2008.

MARTINS, Wilson. Graciliano Ramos, o Cristo e o Grande Inquisidor. In: BRAYNER, Sônia (Org.). **Graciliano Ramos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 34-46. (Coleção Fortuna Crítica, v. 2).

MELLO, Marisa Schincariol. Graciliano Ramos: modernista engajado. **História e luta de classes**, v. 2, p. 97-108, 2006.

MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais: investigações em Psicologia Social**. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 2015.

MOSCOVICI, Serge. **Psychologie sociale**. 7. ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1998.

MOSCOVICI, Serge. **A representação social da Psicanálise**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

PACHECO, Ana Paula. O vaqueiro e o procurador dos pobres: *Vidas Secas*. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 60, p. 34-55, abr. 2015. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rieb/n60/2316-901X-rieb-60-00034.pdf>>. Acesso em: 12 mar. 2018.

PATTO, Maria Helena Souza. O mundo coberto de penas: família e utopia em *Vidas secas*. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 26, n. 76, p. 225-236, 2012. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v26n76/22.pdf>>. Acesso em: 12 mar. 2018.

QUINTANEIRO, Tania; BARBOSA, Maria Ligia de Oliveira; OLIVEIRA, Márcia Gardência Monteiro de. **Um toque dos clássicos: Marx, Durkheim, Weber**. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. 85. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

Sá, Celso Pereira de. Representações sociais: o conceito e o estado atual da teoria. In: _____; SPINK, Mary Jane (Org.). **O conhecimento no cotidiano: as representações sociais na perspectiva da Psicologia Social**. São Paulo: Brasiliense, 1993. p.19- 45.

SAWAIA, Bader (Org.). **As artimanhas da exclusão: análise psicossocial e ética da desigualdade social**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

VOLACO, Gustavo Capobianco. **Viver ou secar? A tensão em *Vidas secas***. 2010. 83f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.

Recebido em: 23/08/2018

Aprovado em: 19/09/2018