

CRONOTOPIA E TRANSFIGURAÇÃO DA PAISAGEM EM *VIDAS SECAS*, DE
GRACILIANO RAMOS

CRONOTOPO AND TRANSFIGURATION OF THE LANDSCAPE IN *VIDAS SECAS*, BY
GRACILIANO RAMOS

Maria de Lourdes Dionizio Santos¹

Resumo: Trata-se de um estudo sobre a cronotopia apresentada no discurso de *Vidas secas*, de Graciliano Ramos. Partimos do ponto de vista de que o tempo e o espaço literários encontram-se imbricados na referida obra, configurando a poética da narrativa, que instiga o leitor a conhecer as condições adversas da realidade vivenciada pelos personagens no universo desse romance. Estas condições enfrentadas pelos personagens dessa obra confirmam a hostilização de uma natureza avassaladora que confunde humanos e paisagem, e se sobressai, protagonizando o cenário. Aqui, o espaço ganha primazia e torna-se protagonista na medida em que todos os acontecimentos narrados decorrem de suas circunstâncias. No decurso da obra, verifica-se a transfiguração da paisagem ressaltada na plasticidade das imagens. Nessa perspectiva, a leitura desse romance torna-se imprescindível por sua relevante contribuição com discussões atuais, bem como por seu caráter artístico em constante diálogo com outros meios expressivos.

Palavras-chave: Cronotopia; *Vidas secas*; Graciliano Ramos; Literatura.

Abstract: This is a study of the cronotopo presented in the speech of *Vidas secas*, by Graciliano Ramos. We start from the perspective that literary time and space are intertwined in such work, setting the poetics of narrative that encourages the reader to cognize the harsh conditions reality experienced by the characters in the universe of this novel. These conditions faced by characters in this work confirm the harassment of an overwhelming nature that confuses and human landscape, and stands out, carrying the scenario. Here, the space gained primacy and becomes protagonist in that all the events described take place on your circumstances. In the course of the work, there is the transfiguration of landscape highlighted the plasticity of the images. From this perspective, reading this novel it is essential both for their important contribution to current discussions well as for its artistic character in constant dialogue with other expressive means.

Keywords: Cronotopo; *Vidas secas*; Graciliano Ramos; Literature.

A partir de uma leitura atenta de *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, percebemos, no decurso da narrativa, que o texto evoca imagens cuja plasticidade propicia diálogo com a expressão de outros meios artísticos, a exemplo das artes cênicas, cinema, pintura, escultura, entre outras. Neste sentido, essa obra apresenta uma linguagem cujos signos homologam a transfiguração do espaço literário, imbricado ao tempo, o que nos instiga a observar a cronotopia e a transformação da paisagem no referido romance.

A respeito do cronotopo literário, convém destacar aqui a concepção bakhtiniana, base fundadora de nossa presente discussão, numa abordagem do tempo e espaço narrativos. De acordo com Bakhtin, essas categorias se fundem e “caracterizam o

¹ Docente na UFCG – Universidade Federal de Campina Grande. E-mail: lvhs@uol.com.br

cronotopo artístico”, na medida em que “O tempo se [...] concretiza, se encarna, se torna artisticamente visível; da mesma maneira, o espaço se torna carregado e responsivo aos movimentos do tempo, enredo e história”. (BAKHTIN apud BEMONG; BORGHART, 2015, p. 17).

A cronotopia, conforme a compreendemos, opera a poética da narrativa, através da qual entrevemos o teor imagético-emocional que instiga o leitor a mergulhar e constatar as condições adversas da realidade cotidiana vivenciada pelos personagens no universo desse romance. Tais condições, enfrentadas pela família representada nessa obra, são constatadas pela situação de hostilidade de uma natureza avassaladora que confunde humanos e paisagem, em cujo cenário esta se sobressai, assumindo o protagonismo.

Ao analisarmos a estrutura do romance *Vidas secas*, conferimos a supremacia do espaço que se estende através da descrição e imponentia da paisagem. Esse espaço, que ganha primazia na narrativa, torna-se protagonista na medida em que todos os acontecimentos narrados decorrem de suas circunstâncias. Por sua vez, homem que habita tal espaço, a natureza seca, busca melhoras para a sua vida, percorrendo em vão as várias estações e enfrentando o destino, o qual lhe impõe um permanente recomeço. Nesse sentido, *Vidas secas* nos faz saltar aos olhos a criação da sua poesia que emana do ritmo e das imagens que essa obra (re)inventa através da linguagem, instrumento que o escritor utiliza para representar a realidade que dá relevo a poética desse romance.

À proporção que a narrativa se desenvolve, o espaço parece se expandir, inversamente ao que ocorre com a peregrinação da família e do seu desempenho de sua linguagem, cuja limitação explicita uma ineficácia que inviabiliza a comunicação entre personagens e sociedade, contribuindo significativamente para o insucesso da busca dos habitantes do referido espaço.

É neste contexto que o narrador nos apresenta um chefe de família impotente e incompreendido em sua tentativa de comunicação com os outros, e que, em consequência disso, entra em crise de identidade, afirmando-se, ora, bicho, ora homem, ora vaqueiro, ora cabra, configurando-se em metáfora: “Fabiano, você é um homem” (RAMOS, 1994, p. 18); “Você é um bicho, Fabiano” (RAMOS, 1994, p. 18); “Um bicho, Fabiano” (RAMOS, 1994, p. 18). “Ele, a mulher e os filhos tinham-se habituado à camarinha escura, pareciam ratos” (RAMOS, 1994, p. 18).

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

oferecera os seus préstimos, resmungando, coçando os cotovelos, sorrindo aflito. (RAMOS, 1994, p. 18-19)

Agora Fabiano era vaqueiro, e ninguém o tiraria dali. Aparecera como um bicho, mas criara raízes, estava plantado. Olhou os quipás, os mandacarus e os xique-xiques. Era mais forte do que tudo isso, era como as catingueiras e as baraúnas. Ele, sinhá Vitória, os dois filhos e a cachorra Baleia estavam agarrados à terra. (RAMOS, 1994, p. 19)

[...]

Entristeceu. Considerar-se plantado em terra alheia! Engano. A sina dele era correr mundo, andar para cima e para baixo, à toa, como judeu errante. Um vagabundo empurrado pela seca. Achava-se ali de passagem, era hóspede. Sim senhor, hóspede que demorava demais, tomava amizade à casa, ao curral, ao chiqueiro das cabras, ao juazeiro que os tinha abrigado uma noite. (RAMOS, 1994, p. 19)

Os excertos acima atestam o domínio que o narrador assume sobre o discurso, quando, de modo onisciente, exerce o controle sobre a linguagem dos personagens, equiparando-as à vegetação da paisagem local, expressando os sentimentos, vontades e pensamentos destas. Exemplo disso é o que observamos na apresentação de Fabiano, cuja linguagem aparece fragmentada nas raras oportunidades concedidas ao longo da narrativa.

No sentido de suprir as lacunas deixadas pela insuficiência verbal, Fabiano apela para o não-verbal, truncando sua comunicação e agravando o seu conflito linguístico, visto que, “Vivia longe dos homens, só se dava bem com os animais” (RAMOS, 1994, p. 19).

Silenciada pelo narrador, no decurso da obra, sinhá Vitória tem sua comunicação limitada a gestos, sons guturais, exclamações, insatisfações, desejos, sonhos, pensamentos, intuições e ações próprias do ser feminino regido pela ideologia de um regime patriarcal, cujo espaço, “estático”, está reduzido a casa e seu entorno, com seus respectivos afazeres cotidianos. Não obstante mais esta condição opressiva, sinhá Vitória tenta subverter sua limitação movida pelo desejo de encontrar um lugar que proporcione conforto e dignidade para si e para os seus.

Aos meninos, sequer é concedida a nomeação. Sem se ocupar de dar nome às crianças, o narrador se limita a nos apresentá-las sob as siglas “MMV” e “MMN”, correspondentes a Menino Mais Velho e Menino mais Novo, respectivamente. Os anseios deles também são pertinentes ao que experienciam na vida familiar, bem como nos espaços que percorrem: casa, barreiro, curral, para citar os mais curtos, opostamente à cidade, quando vão à festa, e ao mais extenso, pelo qual seguem as passadas dos pais, na longa retirada via caatinga.

Com base nesses pressupostos, verificamos que a realidade adversa configura-se em desafio a ser enfrentado pelos personagens, que se confundem com a paisagem.

Desde o primeiro capítulo, intitulado “Mudança”, deparamo-nos com a busca, a ser empreendida pelos personagens dessa obra. Este é o ponto de partida para uma pretensa melhora de vida da família, embora o itinerário percorrido não sinalize qualquer perspectiva nesse sentido, como se observa no cenário percorrido pelos retirantes, conforme está descrito no romance: “a catinga estendia-se, de um vermelho indeciso e salpicado de manchas brancas que eram ossadas. O vôo negro dos urubus fazia círculos ao redor de bichos moribundos” (Ramos, 1994, p. 9-10).

Muito embora a descrição dessa paisagem não seja motivadora, os retirantes seguem esperançosos. Afinal, a esperança é a mola propulsora da procura, que aponta para uma possibilidade de vitória. No entanto, a natureza inimiga representa o aspecto negativo, que faz oposição à busca, no itinerário da narrativa poética, e, simultaneamente, funciona como motivação, conduzindo o grupo ao encontro de condições humanas dignas.

O desejo e o sonho por essas condições transformam-se em obstinação, uma característica da narrativa poética. Dessa forma, impulsionada a lutar por vida digna, a família suplanta os obstáculos enfrentados, a exemplo do instante em que um dos filhos senta-se exausto durante a caminhada e, o pai, Fabiano, ao ver o menino acuado, “desejou matá-lo: tinha o coração grosso, queria responsabilizar alguém pela sua desgraça. A seca aparecia-lhe como um fato necessário – e a obstinação da criança irritava-o. Certamente esse obstáculo miúdo não era culpado, mas dificultava a marcha, e o vaqueiro precisava chegar, não sabia onde” (RAMOS, 1994, p. 10).

Aqui, a seca, maléfica, constitui uma oposição à busca. Essa oposição estabelece uma relação inextricável – tempo/espço – em que os bons tempos estão associados aos bons lugares, e os maus tempos, aos lugares ruins. Logo, a seca é um tempo e um espaço de infelicidade. O espaço/seca é o espaço personificado que toma conta da narrativa poética. Este espaço ganha a dimensão de personagem principal – e neste sentido ele é privilegiado. A natureza, espaço/seca, se transforma num círculo poético que se fecha e isola o grupo de retirantes. Por sua vez, o isolamento destes reflete o dilaceramento da alma humana, envolta num círculo do espaço/tempo, lugar da natureza seca. O espaço da narrativa poética, estando intrinsecamente ligado ao tempo, envolve o visível e o invisível, transformando-se em ponto de travessia por onde todos os viventes passarão, impreterivelmente.

A propósito disso, Ernst Cassirer (1977, p. 75) afirma, em sua *Antropologia filosófica*, no capítulo intitulado “O mundo humano do espaço e do tempo”, que “O espaço e o tempo

são o arcabouço que sustenta toda realidade. Não podemos conceber coisa alguma real senão sob as condições de espaço e tempo”.

Em *Vidas secas*, a paisagem desoladora, a fome, a sede, o cansaço, os caminhos espinhosos, os seixos, as horas a fio pisando a margem do rio, a lama seca que escaldava os pés, tudo isso remetia à destruição, ao desespero, à morte e angustiavam o espírito humano. À maneira da narrativa poética, o espaço descrito aqui recorre ao mesmo cenário: a seca é o acontecimento levado adiante pela natureza, formando um círculo que envolve os personagens, remetendo-os ao ponto de partida, quando estes pretendem atingir o ponto de chegada. Os acontecimentos ruins estão associados à estação má. A transição entre o fim de uma estação e início de outra altera o humor e caracteriza o tempo mítico, na obra.

Desse modo, a condição a que estão submetidos os membros da família do romance reflete a incerteza da realização dos seus sonhos, não obstante a instabilidade da vida, retratada na inconstância dos acontecimentos que gera insegurança e altera os humores dos personagens, a exemplo da possível vinda da seca que afeta as emoções de Fabiano, que fica “capiongo”, “murcho”, “roendo a humilhação” e “fantasiando vinganças”. Entretanto, o espírito de todos da família se renova com a chegada da estação das águas, que anuncia boas perspectivas.

Ao refletirmos sobre os significados da limitação da linguagem dos personagens, bem como, dos escassos objetos pertencentes à família do romance, compreendemos que cada um dos objetos tem a sua utilidade básica, indispensável e essencial às respectivas necessidades. Daí entendermos que objetos como o baú, a espingarda, a cama, o pote, a cuia, a esteira e a trouxa de molambos atestam a miséria do grupo e a limitação desses pertences ainda se tornam imprescindíveis ao uso imediato.

Essas coisas simples, selecionadas pelo poeta, têm valor significativo que traduz a poesia de *Vidas secas*, onde encontramos sua totalidade representada em suas criaturas.

Os pertences citados na obra contribuem para o entendimento de que apenas as coisas de uso particular e pessoal são elementos essenciais restritos ao grupo. E o que é imprescindível à vida (coisas ínfimas, quase nada), sinaliza para a sua inexistência, confundindo-se com o vazio das vidas das personagens, como o deserto, conforme a situação verificada abaixo:

Estavam no pátio de uma fazenda sem vida. O curral deserto, o chiqueiro das cabras arruinado também deserto, a casa do vaqueiro fechada, tudo anunciava abandono.

Fabiano procurou em vão perceber um toque de chocalho. Avizinhou-se da casa, bateu, tentou forçar a porta. Encontrando resistência, penetrou num

cercadinho cheio de plantas mortas, rodeou a tapera, alcançou o terreiro do fundo, viu um barreiro vazio, um bosque de catingueiras murchas, um pé de turco e o prolongamento da cerca do curral. Trepou-se no mourão do canto, examinou a catinga, onde avultavam as ossadas e o negrume dos urubus. Desceu, empurrou a porta da cozinha. Voltou desanimado, ficou um instante no copiar, fazendo tenção de hospedar ali a família. (RAMOS, 1994, p. 12-13)

A condição de estar “no pátio”, é estar no mundo, como na imensidão do deserto, que é um espaço aberto e ilimitado que desprotege, contrapondo-se ao ambiente restrito e fechado da casa, que, como uma concha, envolve e protege quem a habita. Além desse valor mundano, a casa nos transmite outras impressões, como podemos ver na interpretação de Gaston Bachelard (1978, p. 200): “a casa é o nosso mundo. Ela é, como se diz freqüentemente, nosso primeiro universo”.

Segundo Bachelard, a casa representa os abrigos, refúgios e aposentos, os quais estão imbuídos de valores oníricos. Desse modo, a casa verdadeiramente “vivida” está imbuída de sentimentos relacionados ao presente e, mais ainda, ao passado, no qual, os benefícios recebidos são reconhecidos com mais ênfase, como afirma esse pensador:

a casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio que faz a ligação é o devaneio. O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que freqüentemente intervêm, às vezes se opondo, às vezes estimulando-se um ao outro. A casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano. (BACHELARD, 1978, p. 201)

Esse comentário de Bachelard nos remete à seguinte passagem do romance, quando sinha Vitória se relaciona à fazenda como ao espaço da casa: “Esquecera a vida antiga, era como se tivesse nascido depois que chegara à fazenda” (Ramos, 1994, p. 43). Na tentativa de apagar as lembranças tristes do passado, despertadas pelo marido, sinha Vitória busca uma fuga na contemplação e afazeres cotidianos:

Chegou à porta, olhou as folhas amarelas das catingueiras. Suspirou. Deus não havia de permitir outra desgraça. Agitou a cabeça e procurou ocupações para entreter-se. Tomou a cuia grande, encaminhou-se ao barreiro, encheu de água o caco das galinhas, endireitou o poleiro. Em seguida foi ao quintalzinho regar os craveiros e as panelas de losna. E botou os filhos para dentro de casa, que tinham barro até nas meninas dos olhos. (RAMOS, 1994, p. 43-44)

A casa aparece como um espaço delimitado que estreita ou afasta as relações e se opõe ao espaço ilimitado da natureza que representa um obstáculo a ser explorado e vencido de maneira estratégica pelos retirantes. Ela simboliza o espaço onde eles podem estabelecer uma pausa para o repouso. Essa pausa se faz obrigatória, para interromper o curso da caminhada e ganhar fôlego para retornar a busca, trégua necessária para preservar a vida. É essa água que Fabiano consegue encontrar para saciar a sede da família e adiar a morte:

Fabiano tomou a cuia, desceu a ladeira, encaminhou-se ao rio seco, achou no bebedouro dos animais um pouco de lama. Cavou a areia com as unhas, esperou que a água marejasse e, debruçando-se no chão, bebeu muito. Saciado, caiu de papo para cima olhando as estrelas que vinham nascendo. Uma, duas, três, quatro, havia muitas estrelas, havia mais de cinco estrelas no céu. O poente cobria-se de cirros – e uma alegria doida enchia o coração de Fabiano. (RAMOS, 1994, p. 14)

A água renovou o espírito de Fabiano, que, saciado, lançou-se na terra e contemplou o céu e as estrelas. E, invadido por “uma alegria doida que enchia o seu coração”, pôs-se a contá-las. Esse momento exclusivo de Fabiano em contato com a natureza é especialmente poético, quando ele, arrebatado por um fragmento de felicidade, recobra sua esperança e anima-se ao olhar

o céu de novo. Os cirros acumulavam-se, a lua surgiu, grande e branca. Certamente ia chover. [...] E ele, Fabiano, era como a bolandeira. Não sabia por quê, mas era. Uma, duas, três, havia mais de cinco estrelas no céu. A lua estava cercada de um halo cor de leite. Ia chover. (RAMOS, 1994, p. 15)

Na escolha dos termos acima, bem como na propositada recorrência dos mesmos, observamos a poeticidade da narrativa. Em tempos de seca, Fabiano se compara à bolandeira. E, mais uma vez, ele conta as estrelas, acreditando nas promessas de chuva que o halo da lua insinua, conforme as experiências dos mais velhos. “Lembrou-se do dos filhos, da mulher e da cachorra, que estavam lá em cima, debaixo de um juazeiro, com sede. Lembrou-se do preá morto. Encheu a cuia, ergueu-se, afastou-se lento para não derramar a água salobra. Subiu a ladeira” (RAMOS, 1994, p. 15).

Através de sonhos e pesadelos (angústias, desejos e frustrações), dos componentes do romance, percebemos a cada olhar, a profundidade dos significados dessa poesia: “Fabiano estava contente e esfregava as mãos. [...] O rio subia a ladeira, estava perto dos

juazeiros. [...] – e Fabiano, seguro, baseado nas informações dos mais velhos, narrava uma briga de que saíra vencedor. A briga era sonho, mas Fabiano acreditava nela” (RAMOS, 1994, p. 67).

Fabiano na posição de vencedor é algo que só aparece em sonho. Aqui, os bons momentos propiciam a segurança e o sonho do homem, apoiado nas experiências “dos mais velhos”. A apologia ao conhecimento destes atesta a presença do mito em que o saber antigo torna-se o suporte do conhecimento a fim de assegurar a permanência do passado em relação ao futuro. Contudo, no contexto social e econômico em que Fabiano e sua família estão inseridos, é improvável que “as experiências assimiladas e disseminadas pelos mais velhos” estejam asseguradas, visto que o ritmo acelerado dos meios de produção do sistema econômico capitalista explora o ser humano ao ponto de exaurir suas forças produtivas, inviabilizando a disseminação de experiências e saberes vivenciados pelo modo de vida anterior a ele. Dessa forma, os mecanismos desse sistema de produção anulam o modelo antigo de sobrevivência, impedindo a manutenção da prática dos hábitos tradicionais adquiridos durante a convivência com os mais velhos, a exemplo de Fabiano e de seus filhos.

O mito, no dizer de Cassirer, está relacionado ao aspecto concreto das ações do homem primitivo. E a função do mito, como afirma Mircea Eliade, citado por Jean-Yves Tadié (1997, p. 148), é “revelar os modelos exemplares de todos os ritos e de todas as atividades humanas significativas”. A este respeito, Tadié comenta que “Para os membros de sociedades onde o mito é ainda vivo, ele é uma história verdadeira [...] Ele é verdadeiro porque faz conhecer o horizonte das coisas”².

Dessa forma, vamos nos deparar com o pensamento de Rosenthal, quando este afirma que

as descrições do espaço no romance tradicional, e em se tratando realmente de obras de arte, não constituem simples produtos de um trabalho mecânico; refletem, pelo contrário, a esfera existencial e formam a atmosfera na qual se desenrola a ação dos protagonistas, contribuindo, assim, decisivamente para a formação do mundo representado em todo o romance. (ROSENTHAL, 1975, p. 54)

Refletindo, ainda, a respeito do espaço romanescos, Rosenthal acrescenta que

nas obras de arte [...], o espaço é mais do que moldura, é um símbolo. Muitas vezes uma casa simboliza o espaço protetor [...] significa segurança e refúgio [...]. Na narrativa moderna, entretanto, as perspectivas são outras. O caráter inseguro do mundo já não permite a representação de

² Tradução nossa.

determinados espaços como modelos ou símbolos de segurança e proteção. (ROSENTHAL, 1975, p. 55)

Esse raciocínio de Rosenthal sobre as perspectivas da narrativa moderna diverge do ponto de vista de Bachelard, em relação à concepção deste sobre a casa como espaço de abrigo e proteção.

Alinhando-se ao pensamento de Rosenthal, encontramos Oziris Borges Filho, também contrapondo-se à compreensão de Bachelard de que “A toponálise seria então o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima”. (BACHELARD apud OZÍRIS, 2008). Oziris acata a terminologia de Toponálise de Bachelard, embora a considere mais abrangente, visto que, “mais do que ‘estudo psicológico’ a toponálise abarca também todas as outras abordagens sobre o espaço”. (OZÍRIS, 2008).

Em *Vidas secas* o espaço-tempo transfigura-se, convertendo-se na cronotopia que assume a forma narrativa. Assim, a vida que, sendo seca, desprovida do imprescindível, brota da linguagem simples da obra e se faz imagem, essência representada pelos personagens que se pretendem seres humanos. A vida, que leva o ser a um contínuo recomeçar, próprio da experiência humana que coincide com o caráter cíclico, inerente ao estado mutável das estações do ano, propicia esse movimento de repetição, que envolve os personagens do romance. Assim, comparando o desenvolvimento do ser humano, desde a sua geração, com o fluir dos acontecimentos em *Vidas secas*, percebemos uma semelhança ao tempo mítico, no qual, o ser humano está sempre retomando situações. Ao modo da existência humana o grupo segue seu itinerário, gradativa e naturalmente. Então, finalmente, alcançam sua condição de “vidas secas”. “Tudo seco em redor. E o patrão era seco também, arreliado, exigente e ladrão, espinhoso como um pé de mandacaru” (RAMOS, 1994, p. 24).

E, no entanto, na persistência de ser, resistimos e buscamos desempenhar o nosso papel diante do mundo. É desse modo que entendemos a teimosia dos personagens, os quais demonstram grande força de resistência a tudo o que lhes nega a vida. Esta, entretanto, também oferece, dialeticamente, quando nega tudo, proporcionando os desafios que motivarão o desejo de sobrevivência. Trata-se de uma situação de dor e tortura, conforme afirma Candido (1999, p. 47), em *Ficção e confissão*, sobre o drama de *Vidas secas*: “esse entrosamento da dor humana na tortura da paisagem. Fabiano [...] Sofre em cheio o seu peso, sacudido entre a fome e a relativa fartura; a curva da sua existência segue docilmente os caprichos hidrográficos que lhe dão vida ou morte.”

Prosseguindo sua reflexão, Candido (1999, p. 48) faz uma alusão ao mito do eterno retorno, referindo-se ao primeiro e ao último capítulo, marcados por uma fuga na mudança e vice-versa. Ambas as “situações idênticas, de tal modo que o fim, encontrando o princípio, fecha a ação num círculo. Entre a seca e as águas, a vida do sertanejo se organiza, do berço à sepultura, a modo de retorno perpétuo”. Assim, a busca em *Vidas secas* se encerra com a fuga de uma nova situação de estiagem, fazendo fechar o ciclo da natureza que coincide com o ciclo da vida.

Entre um capítulo e outro, o espaço é preenchido pelas alterações dos estados daqueles que, conforme as etapas de suas vidas, semelhantes às estações, murcham, abastecem-se e voltam novamente a murchar. Intrínseco ao espaço, “O tempo se revela”, do ponto de vista de Bakhtin (1997, p. 243), “acima de tudo na natureza: no movimento do sol e das estrelas, no canto do galo, nos indícios sensíveis e visuais das estações do ano. Tudo isso é relacionado com os momentos que lhe correspondem na vida do homem [...] e que constituem o tempo cíclico”. Neste sentido, *Vidas secas* poderia ser, enquanto busca, uma resposta para a existência dos personagens que a compõem: o “*despertar da sensibilidade ao tempo da natureza e da vida humana*” (BAKHTIN, 1997, p. 244). Este teórico acrescenta que:

A vida agrícola e a vida da natureza (da terra) são medidas pelas mesmas escalas, pelos mesmos acontecimentos, têm os mesmos intervalos inseparáveis uns dos outros, dados num único (indivisível) ato do trabalho e da consciência. A vida humana e a natureza são percebidas nas mesmas categorias. As estações do ano, as idades, as noites e os dias (e as suas subdivisões), o acasalamento (o casamento), a gravidez, a maturidade, a velhice e a morte, todas essas categorias-imagens servem da mesma maneira tanto para a representação temática da vida humana como para a representação da vida da natureza (no aspecto agrícola). Todas essas representações são profundamente cronotópicas. Assim o tempo está mergulhado na terra, semeado nela, aí ele amadurece. Em seu curso une-se a mão laboriosa do homem e a terra, e é possível criar esse curso, apalpá-lo, respirá-lo [...], vê-lo. Ele é compacto, irreversível (nos limites do ciclo), realista. (BAKHTIN, 1998, p. 318)

O tempo, na concepção de Paul Ricoeur (1994, p. 85 Tomo I), “torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal”.

Dessa maneira, o grupo busca alcançar sua sobrevivência, enfrentando o seu grande inimigo, a Natureza (seca) e outros problemas, a exemplo da fome, da sede, do cansaço, das pedras e dos espinhos encontrados em sua trajetória.

Nessa perspectiva, percebemos que os maiores problemas do grupo decorrem de sua própria condição em meio à Natureza hostil. É o espaço personificado nessa Natureza que dominará a situação.

Por fim, observamos que o cronotopo artístico se sobrepõe a qualquer outro aspecto da estrutura narrativa, transfigurando a paisagem desse romance, cujo discurso deixa entrever a poesia da resistência aos conflitos humanos, aqui representados, na interface do espaço/tempo.

Referências

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução por Joaquim José Moura Ramos. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 181-354. (Coleção Os Pensadores).

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução por Aurora Fornoni Bernadini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário, Homero Freitas de Andrade. 4. ed. São Paulo: EdUNESP/HUCITEC, 1998.

_____. *Estética da criação verbal*. Tradução por Maria Hermantina Galvão G. Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. (Coleção Ensino Superior).

BEMONG, Nele; BORGHART, Pieter. A teoria bakhtiniana do cronotopo literário: reflexões, aplicações, perspectivas. In: BEMONG, Nele, et al. *Bakhtin e o cronotopo: reflexões, aplicações, perspectivas*. Tradução por Oziris Borges Filho, et al. São Paulo: Parábola Editorial, 2015. p.16-32.

BORGES FILHO, Oziris. Espaço e literatura: introdução à topoi-análise. *Anais do XI CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC*. SÃO PAULO, 2008.

Disponível em:

<[http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/067/OZIRIS FILHO.pdf](http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/067/OZIRIS_FILHO.pdf)>

Último acesso em 11 ago. 2015.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.

CASSIRER, Ernst. *Antropologia filosófica: ensaio sobre o homem*. Introdução a uma filosofia da cultura humana. Tradução por Vicente Felix de Queiroz. São Paulo: Mestre Jou, 1977.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 67. ed. Rio de Janeiro: Record, 1994. (Coleção Graciliano Ramos, 12).

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tradução por Constança Marcondes Cesar. Campinas-SP: Papyrus, 1994. Tomo I. Tradução de: *Temps et récit* – Tome I.

ROSENTHAL, Erwin Theodor. A reestruturação de tempo e espaço como princípio criador de novos horizontes. In: _____. *O universo fragmentário*. Tradução por Marion Fleischer. São Paulo: Editora Nacional, Editora da Universidade de São Paulo, 1975. p. 53-67.