

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
LICENCIATURA EM LETRAS**

FERNANDA SANTOS DA COSTA TRINDADE

SEMELHANTES CAMINHOS, DIFERENTES DESTINOS: *Hora di Bai e Vidas Secas*

PORTO ALEGRE

2013

FERNANDA SANTOS DA COSTA TRINDADE

SEMELHANTES CAMINHOS, DIFERENTES DESTINOS: *Hora di Bai e Vidas Secas*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof.^a Dra. Jane Fraga Tutikian

Porto Alegre

2. Semestre

2013

DEDICATÓRIAS

*A todos que incentivaram e apoiaram a
minha escolha.
Ao meu irmão Luciano (in memoriam).*

AGRADECIMENTOS

Aos orixás por tudo que representam em minha caminhada. A todos os guias espirituais pelos ensinamentos e proteção.

Aos meus amados pais, Lucindo e Terezinha, pela vida e pelas oportunidades proporcionadas.

À minha irmã Patrícia por ser meu grande exemplo de determinação e minha maior incentivadora sempre.

Aos meus irmãos Alexandre, Juliana e Letícia por serem irmãos em todos os momentos.

Ao meu marido, Cristiano, pelo amor e paciência a mim dedicados ao longo destes anos.

Aos Cucos, Miqui e Lalá, pelo companheirismo.

À Enilza Pereira Garcia e todos os professores do Pré Vestibular Zumbi dos Palmares pelas suas contribuições em meu aprendizado.

Aos meus colegas de trabalho pelo apoio e compreensão.

Às minhas amigas e colegas que sempre estiveram prontas para me ajudar nos momentos difíceis da graduação.

À minha orientadora, Jane, pelo incentivo, paciência e por toda sua contribuição neste trabalho.

EPÍGRAFE

VOCÊ: CABO VERDE

(com licença de Jorge Barbosa)

Eu gosto de Você, Cabo Verde,
porque Você é parecido com a minha terra.

Eu bem sei que meu Brasil é um mundo
e que em Você cabem dez pérolas do Atlântico.

Eu já ouvi falar delas,
de café bom, sal e vulcão.

E o seu povo se parece com o meu
na raça e no sofrimento, às vezes no desalento.

[...]

Você, Cabo Verde,
é parecido com meu chão;
com o Ceará das estiagens,
com o cheiro da minha terra

- beira os limites do sagrado.

Eu queria ver de perto as coisas
espantosas que todos me contam
de Você: de sentir morabeza, de
comer cachupa e cantar uma morna...

[...]

E agora eu estou aqui, tudo isto
é possível. - Você sabe?
É possível!

Simone Caputo Gomes In: *Cabo Verde e Brasil: Um amor pleno e correspondido.*

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo analisar e comparar os romances *Vidas Secas* (1938) e *Hora di Bai* (1962). O primeiro, escrito pelo alagoano Graciliano Ramos, é considerado uma das obras mais importantes do chamado *romance de 30*. A obra aborda o tema da seca na região do Nordeste brasileiro e a situação do sertanejo condenado a vagar, a cada nova seca, em busca de uma nova vida que é sempre frustrada pelo retorno do flagelo climático. O emblemático *Hora di Bai*, que testemunha a seca de 1943, escrito pelo português Manuel Ferreira, dramatiza o grande dilema do homem caboverdiano – querer ficar, ter que partir. O romance, que foi escrito em um momento decisivo para a reafirmação da literatura nacional caboverdiana, representa a passagem do movimento da *Claridade* para o *Certeza*, movimentos intelectuais que contribuíram de forma decisiva para o processo de construção da identidade do povo de Cabo Verde. As obras foram analisadas estruturalmente, caracterizando o narrador pela tipologia de Norman Friedman (1967); perpassando o espaço pela perspectiva temporal, isto é, o Cronotopo, segundo Mikhail Bakhtin, e analisando as personagens de acordo com a conceituação de Antonio Candido em *A personagem do romance* (1972). Ao longo da análise serão apontados trechos das obras, observando semelhanças e diferenças. Por fim, conclui-se que, ainda que as obras analisadas neste trabalho estabeleçam um diálogo poético, sobretudo pela semelhante situação de vida do homem nordestino e do caboverdiano, pelas condições hostis do meio em que vivem as personagens, pela força opressiva da tradição e pela necessidade de imigração, a grande diferença está no fato do nordestino errante e embrutecido continuar sendo vítima do destino, enquanto o caboverdiano, com sua “morabeza”, decide ser dono do próprio destino, resistindo e lutando por uma vida melhor.

Palavras-chaves: *Vidas Secas*. *Hora di Bai*. Literatura. Cabo Verde. Brasil.

ABSTRACT

This work aims to analyze and compare two novels: *Vidas Secas* (1938) and *Hora di Bai* (1962). The first one, written by the Brazilian writer Graciliano Ramos, is considered one of the most important masterpieces of the so-called *Romance de 30*. *Vidas Secas* addresses the issue of drought in Brazilian northeast region and the situation of the “sertanejo”, who is doomed to wander in each drought period in search of a new life. A life that is always frustrated by the return of the climate scourge. The emblematic *Hora di Bai*, which witnesses the drought of 1943, written by the Portuguese writer Manuel Ferreira, dramatizes the great dilemma of the Cape Verdean man: to want to stay, to have to leave. The novel, which was written in a decisive moment of reaffirmation of the national Cape Verdean literature, represents the transitions between the *Claridade* movement and the *Certeza* movement: both are intellectual movements that contributed in a decisive way to the process of construction of identity of the Cape Verdean people. These novels were structurally analyzed. We characterized the narrator by the narrator’s typology of Norman Friedman (1967); we pervade the space by the temporal perspective, that is, by the chronotope, as Mikhail Bakhtin conceptualized and we analyzed the characters following the concepts of Antonio Candido that were expressed in his book *A personagem do romance*. Throughout the analysis, excerpts were pointed out and we highlighted similarities and differences between the novels. Finally, it is concluded that, although the novels analyzed in this paper establish a poetic dialogue with each other, especially because of the similarities between the northeastern man’s situation and the Cape Verdean’s (the character in both novels live in hostile environments, they suffer because of the strength of tradition and because of the necessity of immigration), we have a great difference: the wandering northeastern keeps on being a victim of the destiny, yet the Cape Verdean man, with his “morabeza”, decides to be the owner of his destiny resisting and struggling for a better life.

Keywords: *Vidas Secas*. *Hora di Bai*. literature. Cape Verde. Brazil.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. A INFLUÊNCIA DA LITERATURA BRASILEIRA NA LITERATURA CABOVERDIANA	11
2. A ESTRUTURA NARRATIVA	18
3. O TEMPO-ESPAÇO	27
4. AS PERSONAGENS	35
CONSIDERAÇÕES FINAIS	45
REFERÊNCIAS	47

INTRODUÇÃO

Este trabalho pretende fazer uma comparação entre as obras *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos, e *Hora di Bai* (1962), de Manuel Ferreira, demonstrando a influência exercida pela literatura brasileira sobre a caboverdiana. A análise é realizada a partir da leitura feita dos escritores modernistas brasileiros, em especial dos romancistas de 30, pelos escritores da *Claridade* devido às semelhantes circunstâncias de vida do nordestino brasileiro e do homem caboverdiano.

A escolha das obras se deu pelo fato do romance *Vidas Secas*, um dos mais importantes do Romance de 30, ter um importante elo com a obra de Manuel Ferreira: o drama provocado pela seca, característica tanto do Nordeste brasileiro quanto do arquipélago africano que marca não somente a terra, mas, principalmente, a criatura humana. Nas duas obras, a escassez de chuvas é o que propulsiona as ações das personagens, a contínua mobilidade dos homens em busca de trabalho e comida. Além disso, a obra de Manuel Ferreira marca a representação da passagem do movimento da *Claridade* para o da *Certeza*, movimentos literários importantes na consolidação do posicionamento político-ideológico da literatura de Cabo Verde.

Organizado em quatro capítulos, neste trabalho abordaremos, no primeiro deles, a influência da Literatura Brasileira sobre a Literatura de Cabo Verde, colocando alguns dos motivos que levaram os escritores islenhos a elegerem o Brasil como espelho para forjar a sua autonomia literária.

No segundo capítulo, trataremos da estrutura narrativa dos romances, em que o caráter fragmentário de cada obra se apresenta diretamente ligado às condições de vida das personagens. Além disso, faremos uma análise dos narradores utilizados por Ramos e Ferreira à luz da tipologia do narrador de Norman Friedman (1967).

No terceiro capítulo analisaremos o espaço no qual se estabelece o ponto crucial entre as obras. Em *Vidas Secas*, o sertão nordestino, e, em *Hora di Bai*, voltaremos nossos olhares ao veleiro Senhor das Areias, onde ocorre a primeira parte da obra, à viagem e, posteriormente, à ilha de São Vicente, ponto de chegada da leva de caboverdianos famintos. Tudo isso perpassando pela perspectiva temporal, dada a indissolubilidade do tempo e espaço, o Cronotopo, segundo Mikhail Bakhtin.

Quanto à análise das personagens que faremos no quarto capítulo, utilizaremos a conceituação de Antonio Candido em *A personagem do romance* (1972). Segundo o crítico, a natureza das personagens dependerá em parte da concepção que preside o romance e das intenções do romancista, desta forma entenderemos a construção das personagens de Ramos e Ferreira enquanto representações da sociedade em que estão inseridas, dado o caráter engajado de ambas as obras literárias.

1. A INFLUÊNCIA DA LITERATURA BRASILEIRA NA LITERATURA CABOVERDIANA

A partir da criação da revista *Claridade*, em 1936, inicia-se em Cabo Verde um movimento intelectual pela busca da identidade cultural do país e do perfil psicológico do seu povo. A publicação literária, fortemente influenciada pelo Modernismo brasileiro, fundada pelos jovens escritores Baltasar Lopes da Silva, Jorge Barbosa e Manuel Lopes, é “considerada pelos críticos como a revista mais importante da história da literatura caboverdiana,” e “os princípios de construção da identidade propostos por ela continuam dominantes ainda hoje” (ANJOS, 2006, p.75). Segundo Manuel Lopes e Baltasar Lopes, ambos citados por Pires Laranjeira (1995, p.196), a Revista tem por objetivo fincar os pés no húmus caboverdiano e pensar nos problemas de Cabo Verde.

Dentre as premissas da revista, composta essencialmente por poemas, contos e artigos, estava a de se afastar dos cânones portugueses e expressar a voz do povo de Cabo Verde naquilo que ele tinha de mais autêntico. Também estava inscrito no pensamento intelectual dos escritores claridosos a oposição de contraste com a África, o que inseria os caboverdianos num entrelugar, não sendo nem o português, nem o africano que vive no continente.

Para um melhor entendimento deste sentimento de “não ser” do caboverdiano, bem como da relação de entrelace que se estabeleceu entre a África de língua portuguesa e o Brasil a partir da *Claridade*, é relevante recorrermos às explicações de Elisalva Maria Dantas (2010, p.223). Segundo a autora, o sistema colonizador, por meio do qual a língua, as matrizes míticas e os costumes africanos foram rechaçados e substituídos impositivamente pelos da cultura do dominador, provocando assim um processo de desterritorialização que deixou espaços vazios na cultura africana. No Movimento Claridoso, o anseio que passa a nortear os escritores africanos era o de preencher essas lacunas e, neste sentido, a proposta do Modernismo brasileiro de reação aos paradigmas socioculturais vigentes, de referência da cultura colonizadora, fez com que houvesse não apenas uma identificação, mas uma apropriação simbólica da literatura brasileira, estabelecendo um diálogo poético entre a nossa literatura nacional e as literaturas africanas de língua portuguesa. José Carlos Gomes dos Anjos (2006, p.112) enfatiza:

Nessa fase da literatura cabo-verdiana, todo esforço na construção da identidade cabo-verdiana se dá no sentido de afastar as ilhas da África. A afirmação da autonomia do campo literário cabo-verdiano não se dá sem a negação dos supostos traços culturais de origem - portugueses e africanos – que estariam transformados numa nova síntese – a mestiçagem. Daí a necessidade de um terceiro polo de referência: o Brasil. (ANJOS, 2006, p.112)

O Brasil, tendo obtido no início do século XIX a sua independência de Portugal, buscava construir a sua identidade enquanto nação livre e independente e, sob este aspecto, servia como modelo aos países africanos. Porém, somente cem anos depois, ao atingir a sua independência cultural, precisamente com a inauguração da Semana de Arte Moderna de 1922, é que se estabelecem os pontos cruciais que permitiram a identificação entre as culturas brasileira e caboverdiana. Sobre este último tema, Simone Caputo Gomes (2008) argumenta:

O Modernismo brasileiro e a ruptura histórica que a Semana de Arte Moderna de 1922 desencadeou com relação ao paradigma estético-literário europeu constituíram o húmus que propiciou a busca da tradição regional (num primeiro momento) em consonância com os movimentos de autenticidade e de diferenciação face à cultura do colonizador. O destaque para os elementos indígena e negro – em especial – na formação da brasilidade encontrou eco nas culturas africanas de língua portuguesa para forjar a sua independência literária. (GOMES, 2008, p.5).

As influências da literatura brasileira sobre a caboverdiana não começam na geração da *Claridade*. Segundo Cardoso (1993), citado por Anjos (2006 p.107), a velha guarda da literatura de Cabo Verde, sobretudo o próprio Pedro Cardoso, tinha como referências escritores brasileiros como Olavo Bilac, Coelho Neto e Euclides da Cunha. Sobre este ponto, Gabriel Mariano (1992), citado por Rita Chaves (2005?), afirma:

[...] os poetas caboverdeanos sempre estiveram a par dos movimentos poéticos e literários do Brasil: do Olavo Bilac, do baiano... não é o Gregório de Matos, é o Castro Alves...[...]
Estivemos sempre a par. Mas nessa altura, nos anos 40, 41, do Modernismo Brasileiro não tinha conhecimento. Só tive conhecimento do Modernismo aí a partir de 1947, pelo meu tio Baltasar que me deu os livros. Então comecei a conhecer o Mário de Andrade, o Manuel Bandeira, o Ribeiro Couto, o Jorge de Lima, o Frederico Schmidt, depois dele o Drummond, o Ledo Ivo, o Melo Neto e também a ficção

em prosa. Em 1947 comecei a conhecer os contos admiráveis do Marques Rebelo (...) Bom, o Jorge Amado em 48. O primeiro livro que li do Jorge Amado foi Terras do Sem Fim... Aquela passagem ‘Eram três marias numa casa de putas pobres’. Nessa altura eu tinha... 20 anos, foi quando conheci o Jorge Amado e o modernismo brasileiro. (MARIANO citado por CHAVES, 2005?, p. 4).

Como se pode ver, ainda que os escritores brasileiros tenham servido de referências às gerações anteriores à *Claridade*, é somente com o Movimento Claridoso que esse regime de importação torna-se sistemático e estruturado a partir do princípio modernista da regionalização cultural. Anjos (2006 p.108) argumenta:

O regime de importação da geração *Claridade*, assente fundamentalmente sobre os modelos de produção cultural propostos pelo modernismo, é favorecido pela ênfase na afirmação de espaços particulares (regionais) de produção cultural. É a partir da importação desse princípio de afirmação regional que os *Claridosos* fazem uma reivindicação de autonomia na produção literária. Começa-se a falar de literatura cabo-verdiana enquanto produção auto-referenciada, sustentada por uma rede de poetas e escritores residentes nas ilhas e por uma revista de edição local. (ANJOS, 2006, p. 108. Grifo do autor)

Essa literatura caboverdiana autônoma é alcançada no momento em que a produção literária, voltando os olhos para o regional, passa a adotar eixos temáticos que refletem situações com que se depara o povo caboverdiano em seu cotidiano. Assim, a seca e seus efeitos devastadores, a fome, a miséria, a falta de esperança no amanhã e a insularidade se instauram como os grandes temas da literatura de denúncia da geração da *Claridade*. Os grandes tópicos são o lugar, o ambiente socioeconômico e o povo; todos em relação constante com o mar, elemento gerador do grande dilema caboverdiano: “Ter que partir, querendo ficar”. Dessa forma, a temática da viagem e da busca pela terra prometida também estão presentes, conferindo ao movimento claridoso uma atitude evasivista.

A propósito da influência do Romance de 30 neste período da literatura de Cabo Verde, vejamos o que nos diz Vera Lúcia de Oliveira (2010, p.85) acerca de Manuel Ferreira:

Manuel Ferreira afirma que, se é verdade que a revista *Claridade*, publicada em 1936, separa as águas quanto à literatura cabo-verdiana, é também verdade que os protagonistas desta mudança, ou seja, os jovens

escritores Baltazar Lopes, Jorge Barbosa e Manuel Lopes afirmaram várias vezes que, a tal transformação radical, contribuiu a leitura dos escritores brasileiros modernistas, como os poetas Manuel Bandeira e Jorge de Lima, e os prosadores José Lins do Rego, Jorge Amado e Graciliano Ramos. *Com problemas econômicos, sociais e ambientais semelhantes aos do Nordeste Brasileiro, vivendo também eles, os caboverdianos, muitas vezes a dor de ter que deixar a própria terra em busca de fortuna em outros países e continentes, é natural que estivessem interessados pela experiência dos escritores deste grande país sul-americano.* (OLIVEIRA, 2010, p. 85. Grifo nosso.)

Da mesma forma, Margarido (1980, p.415), citado por Armando (1986, p.77), justifica a influência da literatura brasileira da década de 30 sobre a ficção caboverdiana, recorrendo às semelhantes circunstâncias da vida do homem do Nordeste brasileiro e do caboverdiano. Situações representadas pela ‘fatalidade geográfica’ determinando o espaço humano; pelo tempo, sendo este o nó central da ficção; e o drama humano por ela enfocado: o esforço do indivíduo para libertar-se da temporalidade marcada pelo peso de uma sociedade tradicional, sem progressos técnicos e com valores já ultrapassados, mas que não podem ser anulados por causa da própria inércia. Anjos (2006, p.156) afirma categoricamente que “o homem nordestino seria, na verdade, a referência mais próxima do homem cabo-verdiano até pela mesma vivência da alternância fome-fartura, desnutrição, desajustamentos socioeconômicos”. Assim, dentre as várias representações simbólicas do Brasil que iam desembarcando em Cabo Verde por meio da literatura modernista, fica clara a identificação do Nordeste brasileiro como representação de um vetor de mobilização para a realização de um projeto norteado pelo anseio de autonomia.

Neste sentido, o drama do homem nordestino na luta contra o ambiente hostil, a fuga da seca e da miséria que o obriga a partir e o peso do poder social que o oprime, retratados por Graciliano Ramos em sua literatura de cunho social, naturalmente, atrairia os autores caboverdianos.

Uma literatura que pretende a afirmação de espaços regionais, que busca constituir-se autônoma, haveria de pôr em foco outra questão importante para os escritores caboverdianos da Claridade: a língua que expressaria a identidade caboverdiana. E neste outro aspecto, o autor de *Vidas Secas* também serve como espelho para os africanos, por conta do português híbrido que perpassa sua produção literária. A linguagem carregada de contribuições das várias culturas presentes no Brasil do início da colonização ajudou na resolução do problema que a linguagem

representaria para o projeto estético literário pretendido pelos escritores da *Claridade*. Seria pela valorização do registro popular, proposta pelos modernistas brasileiros, no caso de Cabo Verde, o crioulo, que a literatura caboverdiana seria expressa.

Ainda pensando no aspecto sociolinguístico, isto é, na língua tomada como instrumento ideológico de dominação no campo da literatura, seria tão necessário quanto natural que os nacionalistas africanos dessem o tratamento adequado à língua que seria a expressão do mundo mestiço de Cabo Verde. Neste caso, a língua do colonizador não se prestaria ao propósito de refratar os valores do dominador. No entanto, uma literatura expressa pelas línguas nacionais se tornaria impraticável. Assim, “A apropriação da língua portuguesa, aproximando-a da ‘língua errada do povo/ língua certa do povo’, dos famosos versos de Bandeira, adequava-se ao sentimento experimentado pelos escritores africanos”, como nos diz Chaves (2005?).

A poética singular de Manuel Bandeira foi outra importante fonte de inspiração dos escritores claridosos das ilhas, tanto no aspecto linguístico quanto na atitude evasionista da lírica banderiana. O “vou-me-emborismo”, referido por Mário de Andrade e citado por Gomes (2008), presente na obra do poeta modernista, seria mais do que a simples fuga para um *locus amoenus*, representando a transformação do tempo e do espaço presentes, reais, em um mundo utópico idealizado pelo poeta. Assim sendo, o poema “Vou-me-embora pra Pasárgada” é tomado pela geração da *Claridade* como matriz para expressar o sentimento utópico do caboverdiano pela busca por um lugar melhor. Dantas (2010, p.225) ressalta ainda que o texto de Manuel Bandeira se afina com a proposta estética ideológica dos claridosos, pela poética que registra de forma humilde o cotidiano e a vida simples do povo expressas em linguagem descomplicada, além da já citada atitude evasionista tão presente na literatura de denúncia do Movimento Claridoso.

Se o tema da evasão foi tão presente na *Claridade*, entre os integrantes da *Certeza* ele não tem espaço. Esta seria a geração que não iria para Pasárgada, conforme o ensaio *Consciencialização na cultura caboverdiana*, escrito em 1963, por Onésimo Silveira, intelectual afinado aos ideais da *Certeza* e citado por Laranjeira (1995, p.221). A revista *Certeza* (1944), fundada pelo escritor neorrealista português Manuel Ferreira, tinha como principais colaboradores: Arnaldo França, Orlanda Amarílis, Teixeira de Souza e Nuno Martins. Este último, posteriormente, renegaria sua participação.

Manuel Ferreira (1975, p. 127-128), citado por Laranjeira (1995, p.215), esclarece que a *Certeza* não se preocupou com as raízes crioulas de Cabo Verde, tanto

no aspecto linguístico, quanto no cultural. A ideologia defendida pelo movimento pós-*Claridade*, subjacente ao Neorrealismo, preocupava-se de forma genérica com a situação do homem dominado em consonância com as ideias marxistas e seu engajamento na luta contra as desigualdades sociais.

Este grupo de intelectuais, marcado por uma tomada de consciência mais segura do processo social, transforma a ilusão de partir em busca de uma felicidade idealizada na decisão de ficar, de pertencer à África. Deste modo, enquanto o claridoso Baltazar Lopes, sob o pseudônimo poético Osvaldo de Alcântara, sente “saúde fina de Pasárgada” (1954), o escritor Ovídio Martins, ligado à *Certeza*, em seu livro de poemas mais importante, *Gritarei berrarei matarei – não vou para Pasárgada* (1973), traz no poema *Anti-evasão* uma posição contrária marcada de forma bastante agressiva com relação à Pasárgada:

[...]
 Não vou para Pasárgada
 Gritarei
 Berrarei
 Matarei
 Não vou para Pasárgada. (MARTINS, 1973, citado por LARANJEIRA 1995, p. 222).

Esta oposição entre partir e ficar passa a ser o grande divisor de águas entre as propostas presentes nestes dois movimentos da literatura caboverdiana. A este respeito, Anjos (2006, p.162) enfatiza:

A grande linha de oposição na literatura passa a ser o anti-evasionismo que separa a geração pós-*Certeza* da produção *claridosa*, ficando a própria geração *Certeza* na transição entre o *evasionismo* e o *anti-evasionismo*. (ANJOS, 2006, p. 162. Grifo do autor)

O autor também ressalta um ponto crucial para entendermos as relações entre estas gerações que se sucedem. Segundo Anjos (2006, p.142), as gerações pós-*Claridade* não chegaram a romper afetivamente com o movimento do ponto de vista estilístico. A grande ruptura foi percebida no aspecto ideológico, passando de uma literatura de denúncia, presente na *Claridade*, para uma literatura de resistência, proposta da *Certeza*. Referente a este aspecto, o autor é categórico ao afirmar que “se não há ruptura do ponto de vista estético é porque a referência em termos de temática e

estilo para esses alunos de Baltasar Lopes continua sendo a leitura que o mestre faz dos romances regionais brasileiros”, diz se referindo ao fato do grupo de participantes da *Certeza* continuar, ao menos num primeiro momento, utilizando-se do modelo estético de produção ‘regionalista’ dos claridosos, sendo este estabelecido a partir das leituras do romance nordestino brasileiro da década de 30.

O romance *Hora di Bai*, escrito por Manuel Ferreira, é justamente a obra emblemática da transição entre a *Claridade* e a *Certeza*; nesse romance se torna claro o posicionamento político-ideológico da literatura caboverdiana, evoluindo da literatura de denúncia para a de luta e resistência. Nessa obra também se reafirma o romance nordestino brasileiro da década de 30 como paradigma estético-literário da literatura de Cabo Verde.

2. A ESTRUTURA NARRATIVA

Considerada pela crítica como uma das obras mais importantes do romance de 30, *Vidas Secas* é composta por treze capítulos e, em cada um deles, o ângulo de visão é o da personagem em foco. Conforme Neusa Pinsard Caccese (1978, p. 160), há na obra de Ramos “um contínuo deslocar de eixo narrativo”, segundo a perspectiva de cada membro da família, o que na opinião da autora não configuraria uma narrativa em terceira pessoa, como em um primeiro momento pudesse parecer. A definição de Cacesse (1978) converge para o que Norman Friedman (1967), citado por Leite (1985, p. 24-54), chamou de Onisciência Seletiva Múltipla (Multiple Selective Omniscience).

Friedman (1967), em sua tipologia do narrador, buscou levantar as principais questões para tratar deste tema. Segundo ele, é preciso definir quem conta a história, se está em primeira ou terceira pessoa, se há alguém narrando, em que posição ou ângulo em relação à história o narrador conta (se de cima, da periferia, do centro, de frente, mudando), que canais de informação o narrador usa para comunicar a história ao leitor (se palavras, pensamentos, percepções, sentimentos, falas, ou a combinação disso tudo), a que distância o narrador coloca o leitor da história (se próximo, distante ou mudando). Leite (1985), a respeito da tipologia do narrador de Norman Friedman, argumenta:

Se da passagem do NARRADOR ONISCIENTE, para o NARRADOR-TESTEMUNHA e, para o NARRADOR-PROTAGONISTA, perdeu-se a onisciência, aqui o que se perde é o ‘alguém’ que narra. Não há propriamente NARRADOR. A HISTÓRIA vem diretamente, através da mente das personagens, das impressões que fatos e pessoas deixam nelas [...].

Um bom exemplo é *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos [...] Depois de uma longa caminhada, sob o sol escaldante [...] o romance passa a enfocar sucessivamente cada personagem, dedicando-lhes alternadamente os capítulos em que nos são transmitidos seus pensamentos e sentimentos. Sonhos, frustrações, medos e lembranças aparecem de forma fragmentária [...]. (LEITE, 1985, p. 48. Grifos do autor).

Desta forma, em consequência do contínuo deslocar de foco narrativo presente em *Vidas Secas*, a estrutura da obra também se apresenta de forma fragmentada, e isto tem trazido à tona algumas discussões quanto ao nível de autonomia dos capítulos em relação ao todo e o grau de dependência entre si ao serem analisados dentro do contexto

geral da obra, o que suscita opiniões da crítica bastante divergentes em muitos destes aspectos.

Para que entendamos claramente os debates que se travam em torno deste assunto, proponho que recordemos algumas reflexões de Aristóteles presentes em sua *Poética* (ARISTÓTELES, 1997).

O filósofo grego afirma que a tragédia é a imitação de pessoas agindo. Deve, portanto, comportar, necessariamente, seis componentes dos quais depende sua qualidade: a fábula, sendo esta o princípio, a alma da tragédia, a reunião de todas as ações; os caracteres, aquilo segundo dizemos ter tais ou tais qualidades; as falas, que são a interpretação por meio das palavras; as ideias, ou seja, os termos que empregam para manifestar o que pensam; o canto, o maior dos ornamentos e o espetáculo, o mais fascinante e mais alheio à poética.

Aristóteles afirma ainda que o mais importante, contudo, é o arranjo, isto é, a disposição das ações. A tragédia, sendo imitação de uma ação, requer que esta ação seja inteira e única. É preciso que, na fábula, suas partes estejam arranjadas de tal modo que, deslocando-se ou suprimindo-se alguma, a unidade seja comprometida. Aquilo que a presença ou ausência não traz alteração sensível não faz parte do todo. Assim, temos os critérios da unidade e da completude a que se referiu Paul Ricoeur (1995, p. 34), tão importantes neste momento para que analisemos as discussões que existem em torno da estrutura das obras *Vidas Secas* e *Hora di Bai*.

Para Rui Mourão (1997, p.119-120), *Vidas Secas* rompe com o modelo tradicional, até então vigente, no que se refere à forma narrativa. O autor afirma categoricamente que Graciliano rompe com o princípio da linearidade, um dos critérios do enredo aristotélico e, assim, coloca de pé uma estrutura diante da qual falecem todos os critérios esquematizadores que pretendam distinguir entre princípio, meio e fim. Mourão explica seu posicionamento da seguinte forma:

Não se compõe uma narrativa, compõem-se narrativas nucleares, seccionadas, desde que coisa alguma ocorre em perspectiva. Os fatos, de um modo geral, terminam em si, não surgindo para ocupar lugar numa cadeia de acontecimentos [...]. A prova mais incontestável da descontinuidade de *Vidas Secas* está em que a maioria dos seus capítulos não se destinam a uma posição obrigatória e poderiam, sem qualquer prejuízo para a narrativa, ter sido seriados de mais de uma maneira. Por outro lado, poderia ser amputado esse ou aquele sem comprometer, de forma irremediável, o corpo geral da obra. (MOURÃO, 1997, p. 119-120).

No entanto, Mousinho e Andrade (2010, p. 2) opinam a este respeito de maneira completamente adversa. Os autores partem da assertiva aristotélica de que a tragédia imita pessoas em ação e da premissa da equivalência entre a ação e as sequências de acontecimentos para afirmar que estas vêm a convergir para a causalidade e linearidade dos fatos, fazendo desta conexão uma questão primordial ao enredo clássico:

Diante dessa constatação aristotélica de que a ação deve apresentar-se de forma inteira e com suas partes bem definidas, podemos verificar a importância creditada à sequência dos acontecimentos; é esse encadeamento que promove a dependência entre as partes da narrativa, dependendo do sentido de que, para ter significação, cada parte do plano da história precisa estar relacionada à outra, de modo que sua disposição no contexto e o seu entendimento estão atrelados a esse princípio de linearidade. (MOUSINHO E ANDRADE, 2010, p. 2).

Assim como os autores supracitados, acredito tanto na linearidade, quanto na unidade da obra de Ramos. Embora *Vidas Secas* seja construída a partir de episódios autônomos, quadros justapostos da vida de uma família no sertão nordestino, quando reunidos dentro da obra, formam “um todo coeso, indissolúvel, com uma linha definida que os unifica”, conforme argumenta, de forma persuasiva e clara, Caccese (1978, p. 158-159). A autora ora citada vai além e afirma com veemência que “a grande força de *Vidas Secas* está em sua estrutura”, pois caso tentemos dar aos capítulos uma ordem diversa da proposta por Graciliano Ramos, a coerência seria perdida, já que esta se fundamenta justamente na disposição proposta pelo autor, conferindo à *Vidas Secas* uma arquitetura fragmentária, uma vez que seria através dos episódios justapostos que o leitor captaria uma visão desconexa da realidade apresentada, idêntica à percepção que as personagens têm do mundo que as cerca.

Outro aspecto bastante relevante no que diz respeito à presença de linearidade textual é o fato da obra se tratar de um livro impresso, no qual já existe, de certa maneira, uma sequência de leitura determinada pela marca da horizontalidade das linhas e de uma sequência de páginas e capítulos. Esta estrutura, portanto, induz o leitor a uma leitura linear, ainda que lhe esteja reservado o direito de pular capítulos ou fazer uma leitura de forma aleatória, porém, neste caso, a leitura poderia ser considerada incompleta, pois não estaria em consonância com o modelo clássico composto por início, meio e fim:

Conclui-se, portanto, com isso, que a obra impressa tem como característica interna o princípio da linearidade, sendo assim apresenta o que Bellei (2005) denomina de ‘unitemporalidade’, ou seja, no texto impresso o leitor é levado a começar a leitura na primeira página e terminar na última. (MOUSINHO E ANDRADE, 2010, p. 5. Grifo do autor).

Referente a este aspecto, Vicente Ataíde (1978, p. 197) reforça:

No texto literário existe, portanto, uma seleção e uma organização do material [...].
Qualquer alteração na seleção ou organização do material leva a uma alteração em toda estrutura do texto. (ATAÍDE, 1978, p. 197).

O autor, com relação aos níveis da narrativa, ressalta que:

A narrativa é composta de narrativas menores. Do entrelaçamento desta é que surge aquela.
Em *Vidas Secas* isto é muito nítido devido ao modo de estruturação dos capítulos; cada capítulo é um episódio e a justaposição dos capítulos dá a narrativa total. [...]
Resumo: a narrativa se compõe de pequenas narrativas estreitamente amarradas entre si e que se prendem ao corpo da principal. (ATAÍDE, p. 199. Grifo do autor).

Embora Mousinho e Andrade (2010, p. 7) sejam categóricos ao afirmar que *Vidas Secas* é uma obra formada por contos, a opinião de Antonio Candido (2006) se torna bastante contundente neste sentido. Candido insere *Vidas Secas* em um lugar intermediário entre romance e livro de contos. Segundo ele, a obra é composta por cenas e episódios mais ou menos isolados, sendo alguns efetivamente publicados como contos, mas em sua maioria se compõem de tal forma tão solidários uns aos outros que só no contexto adquirem sentido pleno. O crítico argumenta que quando Graciliano se aproxima das técnicas do conto, acaba por criar “histórias incompletas”, subordinadas a um pensamento unificador, assim, pode reuni-las “sem violência” sob o nome romance ou “romance desmontável”, qualificação dada por Rubem Braga e citado por Candido.

É importante esclarecer que o fato de considerar a obra como um romance desmontável não configura que os episódios não tragam relação entre si, ao contrário, os capítulos vão se resgatando e se interligando, de forma que *Vidas Secas* pode ser

considerada uma narrativa cíclica, ou seja, começa por uma fuga motivada pela estiagem e acaba em outra. Duas situações idênticas em que, de tal modo, o fim encontra o princípio, fechando um círculo.

O romance caboverdiano *Hora di Bai*, de Manuel Ferreira, é formado por 53 capítulos, que, segundo Maria Aparecida Santilli, em ensaio intitulado *Manuel Ferreira: A história de um novelista e suas histórias da 'Terra Trazida'*, são “mini textos com o lastro de sentido trazido de seu contexto anterior, valendo como substrato etimológico” (SANTILLI, 1980, p. 13). Ao examinarmos esta definição do romance de Ferreira, percebe-se que a assertiva está em consonância com a qualificação de romance desmontável de *Vidas Secas*, o que nos possibilita, portanto, fazer algumas analogias acerca da estrutura destas obras.

Hora di Bai se organiza numa sequência de dois segmentos: o primeiro diz respeito à partida ‘da leva’ de São Nicolau a bordo do Senhor das Areias; e o segundo, à estada na ilha de São Vicente. Assim como em *Vidas Secas*, as partes se articulam em prol da coesão da obra. A respeito disso, Benilde Justo Lacorte Caniato (1980) argumenta:

Segmentos que não se propõem desvinculados, mas interpenetrados, porque o narrador busca sobretudo dimensionar o homem caboverdiano em sua inteireza bifronte. (CANIATO, 1980, p. 25-26).

Tendo em vista os aspectos mencionados, percebemos que tanto em *Vidas Secas* quanto em *Hora di Bai* o caráter fragmentário das obras se apresenta diretamente ligado às condições de vida das personagens. Na primeira obra, a visão de mundo limitada de cada componente da família nordestina é evidenciada a partir do caráter seccionado da narrativa; e, na segunda, o dilema do homem caboverdiano que se divide em “querer ficar, ter que partir”.

Ao intentarmos uma análise do narrador do romance de Manuel Ferreira à luz da tipologia do narrador de Norman Friedman, é importante termos em mente que em uma obra de ficção, principalmente quando ela é rica em recursos narrativos, como é o caso de *Hora di Bai*, tratar-se-á sempre de uma questão de predominância de um tipo de narrador ou de outro, não de exclusividade, pois é muito difícil encontrarmos qualquer uma das categorias proposta por Friedman em estado puro dentro de uma narrativa,

conforme argumenta Leite (1985, p. 26). Assim, segundo Caniato (1980), o comportamento do narrador no romance caboverdiano se porta de duas formas distintas:

No primeiro capítulo, o porta-voz da narração comporta-se, sobretudo, como um informante, sugerindo ao leitor sua presença como a de um *autor-implícito*. A partir do segundo capítulo sua imagem torna-se, mais caracteristicamente, a do narrador convencional da narração, que elege e nomeia personagens, individualizando aquela gente que antes não passava de vultos a se comprimir na “massa faminta” do veleiro. Comporta-se, então, como aquele intermediário indispensável, mediador entre o Autor e sua narração. (CANIATO, 1980, p.70. Grifo nosso)

O autor implícito referido por Caniato nos conduz às reflexões de Wayne C. Booth (1980). Booth, citado por Leite (1985), argumenta que há inúmeras maneiras de se contar uma história e essa escolha vai depender dos valores a transmitir e dos efeitos que se busca desencadear. Para Wayne Booth, o autor se mascara constantemente atrás de uma personagem ou de uma voz narrativa que o representa. Assim:

O AUTOR IMPLÍCITO é uma imagem do autor real criada pela escrita, e é ele que comanda os movimentos do narrador, das personagens, dos acontecimentos narrados, do tempo cronológico e psicológico, do espaço e da linguagem em que se narram indiretamente os fatos ou em que se expressam diretamente as personagens envolvidas na HISTÓRIA. (LEITE, 1985, p. 19).

Neste sentido, a autora afirma também que ao analisarmos uma obra literária, não se pode considerar apenas o tipo de foco narrativo, mas, sobretudo, a relação deste com o narrador implícito é que poderá conduzir-nos à visão de mundo que emerge da obra, aos valores e ideologia veiculados por ela.

Para Caniato, o narrador de *Hora di Bai* adota uma perspectiva de distanciamento com relação à matéria narrada: o episódio da seca de 1943. Distancia-se do objeto, personagens e mundo narrado, buscando um espaço para sua reflexão acerca daquele de que se faz intérprete, preservando, assim, a dualidade do visto e do vidente. “Seria a visão que Pouillon chama ‘por detrás’ a qual implicaria num desdobramento da consciência para chegar ao conhecimento reflexivo.”. (CANIATO, 1980, p.70. Grifo do autor).

Sob o mesmo ponto de vista, Leite (1985), ao analisar a obra *O tempo no romance*, de Jean Pouillon (1974), afirma que o autor procura adaptar uma visão

fenomenológica de mundo inspirada em Jean-Paul Sartre a uma teoria das visões na narrativa, articulada à questão do tempo. Para Pouillon, então, haveria três possibilidades na relação narrador-personagem: a visão com, a visão por detrás e a visão de fora. Assim, a visão por detrás, atribuída por Caniato (1980) ao narrador de *Hora di Bai*, caracterizaria um narrador que domina todo um saber sobre a vida das personagens e sobre seus destinos. Seria em terceira pessoa e onisciente que sabe de onde partem e para onde se dirigem, o que pensam, fazem ou dizem as personagens.

Porém, ao analisarmos o comportamento do narrador no primeiro capítulo de *Hora di Bai*, verificamos a presença de marcas que desfazem a possibilidade de haver um narrador onisciente, posto que, para isto, seria necessário um narrador em terceira pessoa:

Empurrados do interior, os povos buscavam o litoral na esperança de um mandioquinha, de um caldinho de peixe, de uma cana pra chupar, ou de folhas verdes pra mastigar. Qualquer coisa que lhe desse, ao menos, a ilusão de alimento. Mas nas povoações da beira-mar, mesmo nas terras maiores, os haveres tinham sido também arrastados nos ventos da miséria. Nem a sopa da assistência evitava que no alvor da madrugada a carroça da Câmara levasse os que haviam tombado, de noite, na rua, inteiriçados, frios. Nem a sopa da assistência o evitava, bem se pode dizer: as bocas famintas, senhor, eram às dezenas de milhar [...].

[...] A maldição varrera a ilha. A maldição da estiagem. Da fome. Os sobreviventes dessa fúria ciclônica, que eram? Restos de vida absurda e degradada na luta impiedosa pela sobrevivência.

E nesse tempo da fome a ilha de São Vicente era o porto de salvamento, como *vamos* ver. (FERREIRA, 1980, p.18. Grifo nosso)

Podemos observar, de forma clara, a posição do narrador no primeiro capítulo da obra que se apresenta utilizando a primeira pessoa do plural. Assim, quando se insere na história desta forma, está de acordo com o que Norman Friedman classificou como ‘Eu’ como testemunha (‘I’ as witness). Na classificação de Friedman, o narrador testemunha apresenta o narrado sem a mediação ostensiva de uma voz exterior. Quem narra é um eu interno à narrativa, que vive os acontecimentos descritos como personagem secundária que pode observar, desde dentro, os acontecimentos e, portanto, dar ao leitor seu testemunho. Vamos observar o que Leite (1985) diz a respeito desta categoria e que vem a colaborar e reforçar nossos argumentos sobre esta afirmação:

No caso do ‘eu’ como testemunha, o ângulo de visão é, necessariamente, mais limitado. Como personagem secundária, ele narra da periferia dos acontecimentos, não consegue saber o que se passa na cabeça dos outros, apenas pode inferir, lançar hipóteses, *servindo-se também de informações, de coisas que viu e ouviu* [...] Quanto à distância em que o leitor é colocado, pode ser próxima ou remota, ou ambas, porque esse narrador tanto sintetiza a narrativa, quanto a apresenta em CENAS. (LEITE, 1985, p. 38. Grifo meu)

Vejam, então, o capítulo dois da obra caboverdiana:

Isto se passava no verde arquipélago, no ano de mil novecentos e quarenta e três – e ninguém, que *eu* saiba, o olvidou [...]. [...] Era o veleiro mandado por Deus Nosso Senhor. Que os levaria todos à outra ilha distante e abençoada onde todos encontrariam abrigo e proteção. Lá não havia fome. Lá a cachupa chegava para os mais necessitados e perseguidos pela estiagem. Gente, São Vicente tinha Porto Grande, tinha navios de todas as partes do mundo trazendo trabalho e comida. *Soncente tinha tropa que enchia a barriga de todos nós*. O veleiro levá-los-ia à terra da promessa. (FERREIRA, 1980, p. 19. Grifo meu)

Neste trecho, o narrador, além de utilizar novamente as marcas de primeira pessoa, do singular e plural, respectivamente, também, ao se apropriar do falar caboverdiano expresso pelo uso do crioulo, representa uma marca de coletividade de identidade e de uma subjetividade que deixa indícios no nível do enunciado.

No que se refere à linearidade do romance que marca a representação da passagem do movimento da *Claridade* para o *Certeza*, a obra traz uma história que apresenta uma linha de evolução, na qual o caminho vai se desviando da mentalidade de renúncia, que caracteriza o primeiro movimento, para o de resistência, que descreverá o segundo. Em decorrência disto, as já mencionadas discussões que se travam acerca da existência de linearidade em *Vidas Secas* não acontecem com relação ao romance de Manuel Ferreira. João Ferreira (1987, p. 103-104), em seu artigo intitulado *O nível narrativo e metafórico da Hora di Bai de Manuel Ferreira*, argumenta:

Ao nível da pragmática narrativa, Manuel Ferreira obtém em *Hora di Bai* o sucesso de um emérito narrador. Toda a projeção simbólica carregada através do discurso prende o leitor, num movimento progressivo que o faz caminhar desde a descrição do flagelo da fome e da estiagem até as histórias individuais e biográficas dos humildes que

participam da metáfora maior que é a fome e a luta pela sobrevivência [...].
Manuel Ferreira conseguiu uma narrativa bem sucedida. (FERREIRA, 1987, p. 103-104).

Levando-se em consideração estes aspectos, podemos entender a estrutura de cada uma das obras analisadas como representação simbólica das condições de vida de cada grupo. Em *Vidas Secas*, a condição de incapacidade do nordestino em traçar seu próprio destino, devido às condições hostis da terra, combinadas com o peso de uma sociedade rural arcaica, resultam na narrativa cíclica que começa por uma fuga motivada pela estiagem e acaba em outra. Duas situações idênticas que, de tal modo, o fim encontra o princípio, fechando um círculo.

A atitude de resistência das personagens, que nos salta os olhos em *Hora di Bai*, também está presente em *Vidas Secas*. Porém, para a família de Fabiano, resistir significava não desistir e continuar a busca pela terra desconhecida, a terra que traria melhores condições de vida. E o homem nordestino era forte para continuar esta busca.

No romance de Ferreira, o movimento progressivo da narrativa, que passa da resignação diante das condições de vida proporcionadas pela ‘terra madrastra’, culminando com a fuga em busca de trabalho e comida, evolui para a resistência, representada pela determinação de ficar em sua terra. A partir daí, a terra passa a ser considerada como nação, onde se estabelecem laços culturais, de interesses e aspirações, sendo o sentimento de pertencer à terra o mais forte. O caboverdiano, igualmente forte, decide aguardar a chuva que amanhã poderá vir a cair e junto dela aquelas bananeiras verdinhas de cachos pendidos em arco, aqueles pés de papaia carregadinhos e aquelas batatas doces e aquele feijão e aquela mandioca, aquele inhame e aquele milho que traria a fartura para o povo de Cabo Verde.

3. O TEMPO-ESPAÇO

Segundo Piedade Sá (2007, p.71), espaço e tempo estão indissoluvelmente associados e constituem o que Bakhtin chamou de Cronotopo. Eles se ligam também, em maior ou menor grau, ao olhar e ao ponto de vista das personagens e do narrador, sendo a descrição a principal estratégia para dar vida ao espaço. Por isso, propomos neste trabalho uma análise do espaço, perpassando a perspectiva temporal das obras *Vidas Secas* e *Hora di Bai*.

Osman Lins (1976), em ensaio sobre a obra de Lima Barreto, esclarece pontos importantes referentes ao espaço na narrativa. O crítico faz uma distinção entre *espaço* e *ambientação*:

Por *ambientação*, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado *ambiente*. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõem-se um certo conhecimento da arte narrativa. (LINS, 1976, p.77. Grifo do autor)

Antonio Dimas (1994), acerca da teoria de Lins (1976), informa que:

Na medida em que não se deve confundir espaço com ambientação, para efeitos de análise, exige-se do leitor perspicácia e familiaridade com a literatura para que o espaço puro e simples (o quarto, a sala, a rua, o barzinho, a caverna, o armário, etc.) seja entrevistado em um quadro de significados mais complexos, participantes estes da ambientação. (DIMAS, 1994, p. 19-20).

Sendo assim, pode-se inferir que cabe a interpretação do leitor, que, a partir de sua visão de mundo, poderá perceber os espaços (puros e simples) apresentados na narrativa de forma diversa, fazendo com que estes espaços, participantes da ambientação, alcancem uma dimensão simbólica. Dimas (1994, p. 20) afirma ainda que “o espaço é denotado; a ambientação é conotada”, portanto a ambientação sempre alcançará uma dimensão simbólica relativa.

Sob o mesmo ponto de vista, Niemeyer (1995) utiliza o termo *paisagem* para definir o espaço de território que se abrange num lance de vista. Ou seja, aquilo que o

olhar do espectador alcança. Ana Maria Niemeyer (1995, p. 179), citando Lévi-Strauss (1986), afirma que o olhar não fotografa simplesmente a paisagem, pois já a apreende classificando-a, dando-lhe significado. A fauna, a flora, os fenômenos naturais, enfim, qualquer elemento da natureza, são matérias primas para o pensamento simbólico que opera a partir de determinada lógica.

Assim, a paisagem tanto em *Vidas Secas* quanto em *Hora di Bai* não constitui mero pano de fundo, no entanto é elemento estruturador tanto do romance de Graciliano Ramos quanto de Manuel Ferreira. A este respeito, José Hildebrando Dacanal (2001), em *O Romance de 30*, afirma sobre de *Vidas Secas*:

[...] a seca não é um elemento a mais a integrar uma história complexa e multifacetada que nasce e se constrói a partir deste flagelo climático regional. Não. Em *Vidas Secas*, a seca é o tema, é a personagem, é o enredo, é a obra, assumindo o papel de uma entidade superior, de uma fatalidade (des) ordenadora do mundo. (DACANAL, 2001, p.36. Grifo do autor)

Dacanal (2001) afirma, ainda, que os demais elementos que integram este mundo, sejam pessoas, animais ou coisas, existem apenas em função do ‘flagelo climático’, sendo por ele determinado e, nas palavras do crítico, adequam-se também ao papel da seca no romance *Hora di Bai*. Em vista disso, ao analisarmos o espaço, voltaremos nossos olhares para a paisagem natural, sendo esta tomada, neste momento, como elemento norteador das reações e relações humanas nas duas obras, pois, conforme afirma Mirna Dietrich (1975, p. 59): “o homem que cultiva, que vive numa terra pródiga, será completamente diferente do tipo humano que vive numa luta constante contra a natureza”. Assim, ao analisarmos a paisagem neste momento, poderemos, posteriormente, entender seus reflexos nas atitudes e ações, na complexidade das personagens de ambas as obras.

Em *Vidas Secas*, as personagens vivem na caatinga, no sertão nordestino, com sua vegetação seca, amarela e cinzenta, ambiente inóspito de planície avermelhada, manchada de verde pela folhagem do juazeiro. Fabiano e sua família, esquivando-se da morte que os ronda ao longo do percurso de sua fuga, alcançam a margem do rio.

A caatinga estendia-se, de um vermelho indeciso, salpicado de manchas brancas que eram ossadas. O vôo negro dos urubus fazia círculos altos em redor de bichos moribundos. (RAMOS, 2002, p. 9-10).

Tinham deixado os caminhos, cheios de espinhos e seixos, fazia horas que pisavam a margem do rio, a lama seca e rachada que escaldava os pés. (RAMOS, 2002, p. 10).

As manchas verdes do juazeiro reaparecem, e Fabiano se enche de expectativa. Chegam à fazenda abandonada que lhes servirá de abrigo e que representará, para a família, a esperança de uma vida melhor. À noite, Fabiano imagina uma nova vida com a possibilidade de um período de chuvas que estaria por vir, encerrando um ciclo de estiagem. Vislumbra esperançoso uma vida feliz para sua família:

A lua crescia, a sombra leitosa crescia, as estrelas foram esmorecendo naquela brancura que enchia a noite. Uma, duas, três, agora havia poucas estrelas no céu. Ali perto a nuvem escurecia o morro. A fazenda renasceria - e ele, Fabiano, seria o vaqueiro, para bem dizer seria o dono daquele mundo. (RAMOS, 2002, p. 16).

Uma ressurreição. As cores da saúde voltariam à cara triste de sinhá Vitória. Os meninos se espojariam na terra fofa do chiqueiro das cabras. Chocalhos tilintariam pelos arredores. A catinga ficara verde. (RAMOS, 2002, p. 16).

Finalmente, a chuva se concretiza, trazendo um momento de felicidade passageira para a família do vaqueiro. No capítulo Inverno, faz frio e há goteiras lá fora, enquanto a família se reúne dentro de casa, em torno do fogo:

Estava um frio medonho, as goteiras pingavam lá fora, os ventos sacudiam os ramos da catingueira, e o barulho do rio era como um trovão distante.

Fabiano esfregou as mãos satisfeito. (RAMOS, 2002, p.63).

Tudo muito bem. E Fabiano esfregava as mãos. Não havia perigo da seca imediata, que aterrorizara a família durante meses. A catinga amarelecera, avermelhara-se, o gado principiara a emagrecer e horríveis visões de pesadelo tinham agitado o sono das pessoas. De repente um traço ligeiro rasgara o céu para os lados da cabeceira do rio, outros surgiram mais claros, o trovão roncara perto, na escuridão da meia-noite rolaram nuvens cor de sangue [...]. Mas aquela brutalidade findara de chofre, a chuva caíra [...]. (RAMOS, 2002, p.65).

Ainda que a brutalidade das chuvas derrubasse ribanceiras, arrastasse troncos e ameaçasse invadir a casa, para Fabiano, o que importava era que a seca estava longe. Esta, sim, era a ameaça que ele temia. Sinhá Vitória se preocupava, mas “a casa era forte” (RAMOS, 2002, p. 66), representava um espaço seguro para a família. Contudo,

o flagelo haveria de retornar. Findo o período de chuvas, novamente a seca estaria por se aproximar. As aves davam sinais prevendo a desgraça:

O mulungu do bebedouro cobria-se de arriboções. Mau sinal, provavelmente o sertão ia pegar fogo [...] O casal sonhava desgraças (RAMOS, 2002, p.108).

Agora Fabiano examinava o céu, a barra que atingia o nascente, e não queria convencer-se da realidade. Procurou distinguir qualquer coisa diferente da vermelhidão que todos os dias espiava, com o coração aos baques. As mãos grossas, por baixo da aba curva do chapéu, protegiam-lhe os olhos contra a claridade e tremiam.

Os braços penderam, desanimados.

- Acabou-se. (RAMOS, 2002, p. 180).

Desta forma, embora críticas apontem para o fato de não haver sequência temporal delimitada claramente entre os episódios e para a inexistência de marcos cronológicos perceptíveis ao longo da narrativa de Graciliano, faz-se necessário que concordemos com Ana Maria Niemeyer (1995, p.181) quando a autora esclarece que a seca pode ser tomada como índice temporal, já que, na narrativa, existe uma divisão em antes, durante e depois da seca, aonde esta “assombra o presente, predita o futuro e amaldiçoa o passado” (NIEMEYER, 1995, p.181), conforme podemos observar com as lembranças de Fabiano e de sinhá Vitória, respectivamente:

Recordou-se do que lhe sucedera anos atrás, antes da seca, longe. (RAMOS, 2002, p. 94).

Realmente a vida não era má. Pensou com um arrepio na seca, na viagem medonha que fizera em caminhos abrasados, vendo ossos e garranchos. Afastou a lembrança ruim, atentou naquelas belezas. (RAMOS, 2002, p. 82).

Assim, acreditamos ser possível fazer uma análise temporal de uma obra como *Vidas Secas*, onde o tempo não está explícito na estrutura narrativa da obra, mas pode ser percebido pelos indícios presentes na narrativa.

Em *Hora di Bai*, somos levados pelo narrador a conhecer o cenário físico e social da ilha de São Nicolau no primeiro capítulo do romance. Em tom de testemunho, o narrador nos apresenta a situação de miséria e fome em que se encontrava a população islenha. Naquela terra nua e requemada, amaldiçoada pela estiagem, aqueles restos de vida eram forçados a partir para São Vicente em busca de sobrevivência:

A maldição varrera a ilha. A maldição da estiagem. Da fome. Os sobreviventes dessa fúria ciclônica, que eram? Restos de vida absurda e degradada na luta impiedosa pela sobrevivência.

E nesse tempo da fome a ilha de São Vicente era o porto de salvamento, como vamos ver. (FERREIRA, 1980, p. 18).

Nesta obra de Manuel Ferreira, o espaço vai se descortinando aos olhos do leitor pela percepção do narrador-testemunha. Assim, no segundo capítulo, temos o onde e o quando que a história que será contada se passou:

Isto se passava no verde arquipélago no ano de mil novecentos e quarenta e três – e ninguém, que eu saiba, o olvidou.

E não o desconhecia o capitão do veleiro, quarenta anos, não mais, quando arribou ao porto da ilha de São Nicolau. Mas nem por isso deixou de se impressionar com aquele mundão de gente espriado pelo cais, erguendo-se e movimentando-se em modos lentos, o olhar fixo na redentora aparição.

Era o veleiro mandado por Deus Nosso Senhor. Que os levaria à outra ilha distante e abençoada onde todos encontrariam abrigo e proteção. Lá não havia fome. Lá a cachupa chegava para os mais necessitados e perseguidos pela estiagem. Gente, São Vicente tinha Porto Grande, tinha navios de todas as partes do mundo trazendo trabalho e comida. Soncente tinha tropa que enchia a barriga de todos nós. O veleiro levá-los-ia à terra da promessa. (FERREIRA, 1980, p. 19).

Sabemos que Manuel Ferreira refere-se ao histórico episódio de estiagem de 1940 em Cabo Verde, que matou milhares de pessoas pela fome.

A massa faminta fugindo da morte adentra ao Senhor das Areias, o veleiro mensageiro da vida, que representava o último recurso para uma vida com trabalho e comida. Vejamos sua descrição:

Era feio, era antigo, era desajeitado. Construído, no entanto, para suportar o embate das tempestades e a dura aventura de, regularmente, estabelecer o elo social e econômico entre as populações solitárias daquelas dez ilhas que nele viam um amigo, um companheiro da esperança. Era inestético, trangalhadanças, ronzeiro, mas funcional. (FERREIRA, 1980, p. 91).

O Senhor das Areias era, sim, o espaço de ligação entre São Nicolau e São Vicente como afirma Caniato (1980), porém este espaço de confinamento não

representava segurança frente à fúria da natureza, como assegurou a autora. ‘Aquele gente’ a bordo do veleiro acreditou, durante a tempestade, que a morte estaria próxima:

De novo o vento bramia. Um negrume pairando, o mar embravecendo. O veleiro gingava, rangia; o pavor apoderou-se daquela gente. O moço de bordo, abismado, calou-se e desceu. Ouviram-se gritos quando as ondas rebentavam e esparrinhavam o convés indo embater nos mastros. Todos agarravam-se às suas crenças e se refugiavam em Deus. A tarde, a pouco mais de meio, tornou-se negra [...] O rebuliço no veleiro tornou-se pânico [...]. Soprava o vento, balançava o veleiro, saltavam raivosas as águas para dentro do convés, o madeirame rangia, e eles, em cada minuto, em cada segundo nesses longos e longos minutos viviam, em plena tragédia, as histórias contadas nas quietas noites de São Nicolau. (FERREIRA, 1980, p. 28).

Na verdade, a única certeza do caboverdiano era: se ficasse em São Nicolau, o destino o condenaria a morrer de fome:

Hoje outro destino se lhe abria. Destino traçado nas rotas marítimas do Arquipélago. A condenação do cabo-verdiano não tinha apelo: procurar na emigração ou no mar o que a terra lhe negava. [...]

No barco – o enjôo, a dor, o fartum.

Se um ou outro se deliciava em falar do parente onde ia aconchegar-se em São Vicente, muitos se calavam remoendo a tristeza da separação. De entre eles, havia os de mãos completamente vazias. Nem uma história pra contar. Nem carta para agradecer. Nem pessoa de família para citar. Seus parentes caíram nos longos dias da tragédia de São Nicolau. E da terra distante quem os tinha mandado vir? Ninguém. Entraram de roldão no veleiro para a desesperada aventura a caminho de São Vicente, lá onde, nesse tempo da fome, ficava o porto de salvamento. Nas fronteiras da sua ilha de há muito haviam enterrado as derradeiras esperanças. Para trás, só uma coisa era certa: a carroça da Administração, de manhãzinha, carregando os que de noite, nos becos, tombavam para nunca mais. (FERREIRA, 1980, p. 36. Grifo nosso).

Porém, na ilha de São Vicente, ‘no porto de salvação’, assim como em todo o arquipélago, a estiagem persistia e a realidade era a mesma: a terra seca, a terra desgraçada, que nada tinha a oferecer a seu povo:

Era agora a quadra do ano em que, nos tempos bons, desabavam as grandes chuvadas. Chuvadas amorosas, promessas de uma boa colheita, que enchiam os corações de alegria. Mas a ilha continuava um brasido e a miséria deambulava ensopada de suor. (FERREIRA, 1980, p. 67).

Não havia milho. Não havia carvão. Chuva não havia. Trabalho não havia. (FERREIRA, 1980, p. 84).

O que havia era o calor inclemente e a morte que espreitava a tudo que tinha vida:

Fazia um calor danado. Um calor que abrasava as pessoas, os bichos, os animais, os próprios restos de vegetação que teimavam em resistir. A cidade esmagada pelo sol agreste. Tudo se derretia em suor e se transformava em cansaço [...].

Viveiros de moscas cirandavam e zumbiam dentro das casas. E os corvos que escapavam à inclemência, esfomeados, grasnavam e escondiam-se nos recôncavos dos montes pedregoso, e aí muitos sucumbiam. As cabras, uma a uma, desapareciam da ilha [...]. (FERREIRA, 1980, p. 117).

Há três anos consecutivos que a seca amarfanhava a terra e as gentes. Embora a desilusão a todos minasse, o povo precisava de acreditar no milagre. Na chuva. (FERREIRA, 1980, p. 118).

E quando o milagre parecia acontecer, enchendo os olhos de nha Venância de lágrimas de esperança, novamente a desilusão toma conta da ilha de São Vicente:

Perto da noitinha, vieram de novo chuvas violentas, fartas, trazendo ao Arquipélago um vigor que penetrava no solo nas rochas nos bichos nos animais nos sangue das próprias gentes [...].

Da janela da sua casa, nha Venância assistia a este espetáculo, de lágrimas nos olhos [...].

Ao outro dia, veio a desilusão. Manhã triste, abafada, nem uma aragem sequer. A terra encrespada e a temperatura insuportável. Um fogo inquieto e perverso manado das entranhas da própria terra. (FERREIRA, 1980, p. 120).

Mas as palavras do poeta Jacinto Moreno fazem renascer em nha Venância a morabeza, temperamento próprio do povo caboverdiano:

Hoje há tristeza em Cabo Verde, a seca esmaga-nos a todos nós [...]. 'Chuva há de vir nha Venância [...]. Esta seca maldita não há-de durar toda a vida, não é verdade? E fixe bem. O dia de hoje é diferente do de ontem e o de amanhã será diferente do de hoje. Nha Venância sabe' [...]. (FERREIRA, 1980, p. 151).

E ao contrário dos retirantes do sertão nordestino, que seguiram na busca de uma terra civilizada e desconhecida ao sul, nhá Venância decide ficar na ‘terra nhandida’, mas amada, e lutar contra o destino infeliz ao qual o caboverdiano nascia fadado.

4. AS PERSONAGENS

O que é possível dizer, para finalizar, é que *a natureza da personagem depende em parte da concepção que preside o romance e das intenções do romancista*. Quando, por exemplo, este está interessado em traçar um panorama de costumes, a personagem dependerá provavelmente mais da sua visão dos meios que conhece, e da observação de pessoas cujo comportamento lhe parece significativo. Será, em consequência, menos aprofundado psicologicamente, menos imaginado nas camadas subjacentes do espírito, - embora o autor pretenda o contrário. Inversamente, se está interessado menos no panorama social do que nos problemas humanos, como são vividos pelas pessoas, a personagem tenderá a avultar, complicar-se, destacando-se com a sua singularidade sobre o pano de fundo social. (CANDIDO, 1972, p.74. Grifo nosso).

É, portanto, a partir da reflexão de Antonio Candido acerca da natureza da personagem do romance que iniciaremos nossa análise das personagens dos romances *Vidas Secas* e *Hora di Bai*, ambos, de certa forma, comprometidos em trazer à tona questões sociais e políticas: as condições precárias de vida do sertanejo nordestino e do povo caboverdiano, respectivamente, bem como as injustiças do governo e os desmandos dos mais abastados. Essas duas realidades são representadas nas narrativas pela força das personagens de Ramos e Ferreira, que as fizeram como representações das sociedades em que estão inseridas. Em outras palavras, *Vidas Secas* não é apenas a história da família de Fabiano, mas conta a sina do nordestino, assim como *Hora di Bai* não se trata somente da história de Chico Afonso, de nha Venância, entre outros, mas retrata, além das mazelas enfrentadas pelo povo islenho, o despertar do caboverdiano para uma atitude de resistência frente ao dilema ir-ficar. Assim, propomos uma interpretação das personagens do romance de Ramos e daquelas que julgamos mais representativas na obra de Manuel Ferreira, dado o fato de haver uma gama considerável de personagens secundárias.

Na obra de Graciliano Ramos, as personagens principais são Fabiano, sinhá Vitória, o menino mais velho, o menino mais novo e a cachorra Baleia. Como secundárias, temos o soldado amarelo, seu Tomás da bolandeira e sinhá Terta. Ainda, Rita louceira, seu Inácio, dono da venda e o patrão de Fabiano. Conforme Luciana Rhoden Freitas (2001, p. 23), as personagens principais e secundárias formam dois grupos que se assemelham entre si, como se tivessem diferentes naturezas. A autora afirma que a família de Fabiano é animalizada pelo narrador e também é vítima da falta de linguagem, diferente das personagens secundárias, que não compartilham das

dificuldades comunicativas, estando humanizadas dentro da obra. Leticia Walter (2004) atenta para, além da falta de signos linguísticos nas personagens principais do romance, a posição física destas ao longo da narrativa. Segundo ela, o hábito de acocorar-se, de encolher-se, enfim, de negar a posição vertical, que distingue o ser humano dos outros animais, é um fator que reduz a família do vaqueiro à condição de seres inferiorizados, diminutos, primitivos.

Fabiano, o vaqueiro de cara queimada, barba ruiva e olhos azuis é a representação do sertanejo. Nele, a secura do sertão nordestino é interiorizada e atinge da linguagem ao seu corpo físico; é seco e rude como o chão que pisa:

Ordinariamente a família falava pouco. E depois daquele desastre viviam todos calados, raramente soltavam palavras curtas [...]. (RAMOS, 2002, p. 11).

Fabiano aligeirou o passo, esqueceu a fome, a canseira e os ferimentos. As alpercatas dele estavam gastas nos saltos, e a embira tinha-lhe aberto entre os dedos rachaduras muito dolorosas. Os calcanhares, duros como cascos, gretavam-se e sangravam. (RAMOS, 2002, p.12).

Ainda para Walter (2004), existe uma correlação entre Fabiano e a terra, como uma espécie de fusão entre um e outro. Seus pés, assim como o solo do sertão nordestino, ‘gretam-se’, se desgastam, se abrindo em fendas doloridas. Fabiano era forte “como as catigueiras e as baraúnas. Ele, sinhá Vitória, os dois filhos e a cachorra Baleia estavam agarrados a terra” (RAMOS, 2002, p.19).

O flagelo da seca resseca a alma do homem tanto quanto a terra. A secura atinge sua moral, influencia as reações e relações das personagens:

O menino mais novo 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 [...].

- Anda, excomungado.

O pirralho não se mexeu, e Fabiano desejou matá-lo. Tinha o coração grosso, queria responsabilizar alguém pela sua desgraça [...]. (RAMOS, 2002, p. 9-10).

O vaqueiro era homem resignado, aceitava seu destino infeliz, era inevitável, era a sua sina. Nascera para cumprir ordens, pois assim era com seus antepassados, seu avô e seu pai e, assim, continuaria a ser com seus filhos:

Esses movimentos eram inúteis, mas o vaqueiro, o pai do vaqueiro, o avô e outros antepassados mais antigos haviam-se acostumado a percorrer veredas, afastando o mato com as mãos. E os filhos, já se acostumavam a repetir o gesto hereditário. (RAMOS, 2002, P. 17).

Era sina. O pai vivera assim, o avô também [...]. (RAMOS, 2002, p. 96).

Os meninos eram uns brutos, como o pai. Quando crescessem, guardariam as reses de um patrão invisível, seriam pisados, maltratados, machucados por um soldado amarelo. (RAMOS, 2002, p. 38).

Conforme argumenta Ribeiro (1996), Fabiano é um bruto em estado puro; um cumpridor de regras e das tradições estabelecidas.

Sinhá Vitória também aceitara sua sina. Porém, a mulher de cara murcha e de nádegas bambas não se conformara com a cama de varas; tinha um sonho: uma cama de lastro de couro como a de Seu Tomás da bolandeira, assim a vida seria boa. Sinhá Vitória tinha a admiração de Fabiano, pois sabia fazer contas e “tinha muita coisa no miolo. Nas situações difíceis, encontrava saída” (RAMOS, 2002, p. 109).

O menino mais novo e o menino mais velho, ambos sem nome, estavam fadados ao destino dos antepassados. Para Fabiano, os meninos eram brutos, assim como todo sertanejo, e não precisavam saber coisas “desnecessárias”, apenas cuidar do gado dos patrões:

O menino estava ficando muito curioso, muito enxerido. Se continuasse assim, metido com o que não era da conta dele, como iria acabar? Repeliu-o vexado:

- Esses capetas têm ideias... (RAMOS, 2002, p. 20).

E eles estavam perguntadores, insuportáveis. Fabiano dava-se bem com a ignorância. Tinha o direito de saber? Tinha? Não tinha?

- Está aí.

Se aprendesse qualquer coisa, necessitaria aprender mais, e nunca ficaria satisfeito. (RAMOS, 2002, p. 21).

O menino mais novo vivia em seu mundo infantil. Admirava o pai e o arremedava em suas atitudes de vaqueiro. Em sua imaginação, desejava ser como Fabiano: trazer faca à cintura, montar cavalo brabo, usar perneiras, gibão e chapéu de couro com barbicacho.

O menino mais velho tinha pouco vocabulário, “tinha um vocabulário quase tão minguido quanto o do papagaio que morrera em tempos de seca” (RAMOS, 2002, p. 54). Quando arriscou aprender uma palavra e perguntar seu significado para sua mãe,

levou um cocorote de sinhá Vitória para que se convencesse de que inferno era um lugar ruim, apesar do nome tão bonito. O menino recebia carinhos da cachorra Baleia e a ela retribuía com abraços apertados.

Baleia, a cachorrinha da família, é sem dúvida uma personagem especial dentro da obra. É dotada de características humanas, com “pensamentos revolucionários” que lhe conferem a configuração de ser o membro da família mais humanizado. Baleia sabia de suas obrigações e de suas limitações. Caçava para adiar a morte da família e depois esperava pacientemente os restos para mastigar. A cachorra precisou ser sacrificada por Fabiano, para a tristeza dos meninos, de sinhá Vitória e do próprio Fabiano, “era como se ele tivesse matado uma pessoa da família” (RAMOS, 2002, p. 98).

Seu Tomás da bolandeira era um homem “lido” “que estragava os olhos em cima de livros e jornais” (RAMOS, 2002, p. 22). Cortês e educado, Fabiano não entendia o porquê de tanto papel, se na hora da desgraça da seca, também perderia tudo assim como os outros, embora em alguns momentos, tentasse imitar seu modo de falar. Seu Tomás era diferente dos outros brancos, pois não sabia mandar, pedia.

O soldado amarelo pode ser tomado como o antagonista de Fabiano, pois representa a opressão da sociedade e, contra ele poderia, se quisesse, se opor fisicamente, já que contra o patrão não tinha atrevimento. Nem contra o cobrador de impostos da prefeitura, pois que “Deus o livrasse de história com o governo” (RAMOS, 2002, p. 95).

Em *Hora di Bai*, podemos dividir, para fins de análise, as personagens em dois grupos: os que estiveram a bordo do Senhor das Areias durante a viagem de São Nicolau a São Vicente, na primeira parte da obra, e os que já estavam em São Vicente quando chega o navio mandado pelo governo com a leva de famintos. Além disso, é durante o encontro destes dois grupos, no cais, que se descortina aos olhos do leitor a face mais dura da desgraça provocada pela estiagem no arquipélago de Cabo Verde.

Durante a viagem, algumas das personagens contam suas histórias de vida, outras falam dos que esperam encontrar em São Vicente; assim, uma gama de personagens secundárias é apresentada na primeira parte da obra, durante o percurso do veleiro. Contudo, apesar de acreditarmos na importância de cada detalhe da obra de Ferreira, pensamos que neste trabalho não há espaço para analisarmos cada um desses seres que habitam as memórias e histórias particulares dos integrantes da leva. Por isso, iremos nos ater àqueles que povoam o veleiro, que fazem parte da leva, assim descritos por Chico Afonso:

Tudo gente mirrada, doente, enrodilhados uns aos outros. [...] Viagem desgraçada aquela [...].

De tanto olhar o amontoado, afligia-o aquela gente. Que desgraça tamanha caíra na terra de Cabo Verde. Desgraça como nunca se viu. (FERREIRA, 1980, p.37.).

Caniato (1980) afirma que o grupo de personagens presentes no Senhor das Areias seria os protótipos ilustrativos da grande seca de 1943. Vamos a ele:

A jovem Conchinha, grávida e sem destino certo que a esperasse em São Vicente, contava com a bondade de alguém ao aportar. A moça dá à luz um menino morto, durante a viagem, e morre logo após o desembarque. O episódio é relatado pelo narrador da seguinte forma:

No desembarque, alguns foram tirados às costas pelos descarregadores. Conchinha, por exemplo. Sob a luz baça dos candeeiros, a leva espalhada pelo chão de cimento metia dó. (FERREIRA, 1980, p. 60).

Que suores esquisitos. Não vejo nada. Onde estou? Que tenho eu? Vou cair. Mas que é isto, meu Deus? Uma agonia. Deixa-me segurar aqui. Aqui. Caiu. Caiu redondamente no cimento do cais e lá ficou. (FERREIRA, 1980, p. 61).

O veleiro era conduzido pelo capitão Fonseca Morais, casado com Beatriz. " Era um homem bom. Sim senhor, um homem bom este Fonseca Morais que sabe governar barco e tratar pessoal como ninguém" (FERREIRA, 1980, p 28). O capitão nem sempre se entusiasmava com o desembarque, gostava mesmo era de longas viagens:

Sentia-se bem no mar, nas longas viagens, o cheiro da maresia, a faina do veleiro, senhor da nau, lutando contra a distancia e tantas vezes evitando a fúria dos ventos que alarmava os passageiros e a ele nem beliscava sequer. Como adaptaria ao marasmo da terra quando um dia fosse obrigado a abandonar a vida de marinheiro de vez? (FERREIRA, 1980, p. 57).

Chico Afonso, ajudante de Fonseca Morais, era o moço do barco, cantador de mornas, sua voz "era a voz do navio mártir" (FERREIRA, 1980, p. 23). Saíra cedo de ilha de Santo Antão, mandado pelo pai a São Vicente para estudar no Liceu, aos cuidados de uma tia. Depois disso, Chico abandonara os estudos, mas faltara a coragem de regressar à sua terra natal, pois, de lá, recebia todos os dias notícias de fome. Chico

preferiu a vidinha de farras e sonhos de São Vicente. Seus sonhos, já realizados, eram o violão e Xandinha, sua namorada que lhe inspira mornas. E, a convite de Fonseca Morais, fora trabalhar no Senhor das Areias.

Tempos que foram e deixam saudades.

Hoje outro destino se lhe abria. Destino traçado nas rotas do Arquipélago. A condenação do cabo-verdiano não tinha apelo: procurar na emigração ou no mar o que a terra lhe negava. O destino de Chico Afonso era o mar. (FERREIRA, 1980, p. 35).

E foi assim, através de nha Clementina – oh, como ela estava magra – que Chico Afonso se viu a rememorar os tempos de liceu, quando ao longe divisou o bloco gigantesco e mal definido da ilha de Santo Antão, sua terra natal, esquecendo, por momentos, Xandinha, o veleiro, o violão, as mornas e a tragédia da estiagem que arrastava Cabo Verde, de lés a lés. (FERREIRA, 1980, p. 35).

Podemos perceber a representatividade do mar para as personagens Fonseca Morais e Chico Afonso. No primeiro caso, o mar é o lugar que Fonseca Morais prefere estar, era seu verdadeiro lar, apesar de ter casa, uma vida estável e esposa no Mindelo. Já para Chico Afonso, este era uma das duas opções que a vida lhe apresentava. E, entre emigrar e viver no mar, escolhera o segundo como seu destino.

Nita Mendonça, “coitada, [...] tão magra, tão chupada de pernas e de peitos. Devia ter sido bonita [...]. Mas agora não prestava [...]” (FERREIRA, 1980, p. 37). Ao ouvir as mornas de Chico, ficava no veleiro a imaginar São Vicente com mornas, bailes, rapazes e comida. Seu destino na ilha foi a prostituição.

Nhô Mochinho, sessenta anos, era a voz da esperança e da experiência, “era uma espécie de figura arquetípica do ‘ancião sábio’” (CANIATO, 1980, p. 36). O velho possuía uma ferida na perna que nem tratamento contra feitiço tinha sido capaz de curar:

Era um homem conhecedor da vida. Presenciara muitos casos, assistira a muitas tragédias nos períodos de longas secas. Da experiência, vinha-lhe o gosto de avisar. Desgraças, misérias, sofrimentos, tudo enredado de tragédia ele gostosamente tecia no meio daquela gente aonde ia crescendo seu prestígio de homem de muita instrução. (FERREIRA, 1980, p. 26).

Porém, em São Vicente, um triste destino: torna-se um mendigo alcoólatra e morre, caindo estatelado no chão após dizer ofensas a Juca Florêncio:

Ninguém avisou para vir a carroça da Câmara e manhã já adiantada, Fula Tubarão passou por ali e viu que a cabra de nhô João Ana roía a roupa velha e ensebada de nhô Mochinho. Vieram dois homens e levaram-no para o cemitério, na padiola, embrulhado num lençol. (FERREIRA, 1980, p. 114).

Chica Miranda, em São Vicente, sobrevive às custas da prostituição da filha Maninha, de dez anos. Resolve ir pra São Tomé, mesmo prevendo um destino infeliz.

A chuva não vinha, a fome continuava e o caminho livre era o da escravidão. A própria Chica Miranda reconsiderou. Chorosa, na noite anterior, disse a nha Venância:
 ‘Senhora, eu vou. Nossa terra está a acabar em nada. Chuva não vem.’
 Nha Venância sabia quanto custava a uma pessoa separar-se de Cabo Verde, mas aconselhá-la a ficar podia ser um mal. Por muito ruim que fosse lá em São Tomé, que dias melhores podia esperar Chica Miranda para si e para sua filha, se a terra era aquele desespero? (FERREIRA, 1980, p. 133).

O outro grupo de personagens, habitantes da ilha de São Vicente, é também bastante numeroso no que diz respeito às personagens secundárias. Assim, focalizaremos nossa análise nas principais e secundárias que julgamos mais representativas para este trabalho.

Nha Venância, quarenta e seis anos, conversadeira e alegre, gostava da vida em São Vicente, apesar de passear com frequência em Lisboa. É o arquétipo do temperamento caboverdiano da morabeza. Gostava de cultivar as amizades, conhecida e estimada por todos, mantinha sempre os olhos voltados para os problemas do seu povo. Para Santilli (1980), nha Venância é eleita por Manuel Ferreira como a imagem da resistência, em que a decisão de ficar em sua terra configura o desvio da mentalidade de renúncia, característica do movimento da *Claridade*, para a resistência que descreve o movimento da *Certeza*.

Beatriz, sobrinha de nha Venância e esposa do capitão Fonseca Morais. Vive à espera do marido no Mindelo enquanto lê Florbela Espanca. Para preencher as tardes longas sem a presença do marido, acaba por envolver-se amorosamente com o alferes Viegas. Era irmã de Maninho.

Alferes Viegas, casado, viera a São Nicolau cumprir missão com a tropa portuguesa, deixando a esposa em uma vila da província, porém se afastou daquilo que o havia levado até ali:

Um certo desencantamento, um terrível desinteresse pela cultura e pela política que o havia apaixonado nos primeiros tempos da faculdade [...]. Planos, sonhos, esperanças, tudo de roldão, numa fase em que a vida tanto lhe prometia. Sentia-se mole. Lasso. O calor reduzia-o a nada. (FERREIRA, 1980, p. 76).

Viegas acaba por se afeiçoar às coisas da terra: ao convívio, às relações, ao povo, com quem, por vezes, partilhava do drama vivido. Tem sua face ferida gravemente por Maninho, necessitando de um medicamento mandado pelo governo de Lisboa às pressas de avião. Justamente esse gesto que fez o povo caboverdiano começar a se questionar acerca dos tantos esforços feitos para que se salvasse a vida do alferes Viegas e, por outro lado, de nenhum empenho do governo para evitar a morte de milhares de caboverdianos dizimados pela seca.

Não importava. Ia salvar-se o alferes, toda a gente o acreditava. Ia salvar-se graças ao espetacular empenho das entidades oficiais. Todos assim o desejavam. Mas havia remoques, despeito, insinuações mal definidas que o momento era tenso perigoso para as aventuras das línguas destemperadas. Qual quer coisa formigava pelos bairros de Salina, Monte Sossego, pelos botequins da beira-mar, qualquer coisa nascia e crescia naquelas zonas de pé descalço de embarcações de descarregadeiras de homens de zorra de catraeiros de rocegadores de carvão de contrabandistas de malandros de gente-sem-trabalho-e-sem-comida. Qualquer coisa formigava nascia crescia mas ficava confundida nas vozes reprimidas do silêncio. Do medo. (FERREIRA, 1980, p. 96).

Juca Florêncio, também conhecido como nhô Juca, ou 'nhô Jom Morgoso, de seu nome vulgar, feio e a sua cor a do carvão' (FERREIRA 1980, p. 33). Cinquenta e seis anos, chefe de repartição, escritor simplório e pretensioso, era também jornalista. Achava que comer cachupa, comida de caboverdiano, era para qualquer um e ele sabia colocar-se no seu lugar, preferindo queijo da Boavista. No jornal, escreve artigos que louvam os esforços feitos pelo governo para acabar com a crise, responsabilizando o povo caboverdiano por não saber explorar suas riquezas. Por isso, desperta fúrias de intelectuais de São Vicente.

Dr. César Monteiro, professor, forma juntamente com o sociólogo Dr. França Gil e com o poeta Jacinto Moreno o grupo de opositores a Juca Florêncio. De suas conversas se inicia um movimento de reação às atitudes opressoras do governo e às

desigualdades sociais da ilha. Dr. César acaba preso no Tarrafal pelas ofensas feitas a Juca Florêncio:

Homem respeitado e admirado este Dr. César. Sujeito que não calava o que sentia [...]. E o que sentia eram as razões do povo. O que ele dizia era a voz do povo. Quando ele blasfemava, blasfemava o povo [...]. (FERREIRA, 1980, p. 97).

O Dr. César não roubou nada a ninguém. Levaram-no, mas por quê? O Dr. César gostava de dizer as verdades na frente das pessoas, lá isso gostava. Nada escondia. Um homem franco, sem vícios, sem hipocrisia. Não guardava para depois o que tinha a dizer no momento. Que mal havia nisso?, interrogava nha Venância na sua bondade. (FERREIRA, 1980, p. 98).

Após ser resgatado por Fonseca Morais, Dr. César Monteiro é recebido como herói em Dacar. Dr. França Gil também é preso após propor que se buscasse ajuda da América para o problema da fome em Cabo Verde, o que seria uma afronta ao governo de Portugal. Foi acusado de traição.

Caniato (1980) afirma acerca das personagens Dr. César Monteiro e Dr. França Gil o seguinte:

Estas duas personagens [...], vistas com simpatia pela perspectiva através da qual são apresentadas, são as que mais solicitam a adesão do leitor afetiva e intelectualmente. Por isso, o fato de serem impedidas de atuação concorre para aumentar a tensão dramática, pelo desequilíbrio de forças aí gerado. (CANIATO, 1980, p. 42).

Os rapazes do liceu, Dico, Tuta Amândio, Jô e Tomás, também representam um grupo de oposição aos interesses de Juca Florêncio, publicaram ofensas a ele na folha *Madrugada*, mas, em represália, foram impedidos pela ‘influência’ de Juca, de publicar novos números da folha. O grupo por fim se dispersa e “novamente se abria em São Vicente um vazio intelectual, acendido e reacendido por um ou outro nome da *Claridade*” (FERREIRA, 1980, p.99. Grifo do autor].

Sebastião Cunha, de origem humilde, tornara-se dono de uma casa comercial e também de uma das casas mais ricas de São Vicente. Era odiado pela população miserável da ilha pela sua sovinice, pelos baixos salários que pagava aos funcionários e por manter seus depósitos fartos de alimentos, vendendo-os a preços abusivos. Doente, tem sua casa saqueada pela população faminta e morre louco.

Manduca, ex-funcionário de Sebastião Cunha, é quem avisa o povo de que a comida que há nos celeiros de Sebastião Cunha mataria a fome de toda São Vicente.

Nhô Eduardinho agenciava juntamente com Sebastião Cunha contratos para levar trabalhadores para São Tomé, pois “a chuva não vinha, a fome continuava e o caminho livre era o da escravidão” (FERREIRA, 1980, p 132).

Finalmente, o Capitão Ambrósio, o nhô Ombrose, surge como líder do motim dos famintos em frente à casa de Sebastião Cunha.

Portanto, voltando à abordagem dada por Dacanal (2001) e Dietrich (1975), referidas no capítulo anterior, acerca da influência da paisagem nas ações e reações das personagens, entendemos que nas obras analisadas, as personagens e suas atitudes são puro reflexo do meio inóspito em que vivem. Cada qual a seu modo, tanto o nordestino quanto o caboverdiano representam tipos humanos em terra madrastra, numa luta constante contra a natureza em busca da sobrevivência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Brasil, com sua cultura mestiça e linguagem híbrida, independente politicamente de Portugal e em processo avançado de construção de sua independência cultural e literária, é, principalmente a partir da Semana de Arte Moderna de 1922, tomado pelos escritores de Cabo Verde como um exemplo a ser seguido. Com a ruptura do paradigma estético-cultural europeu aliada à valorização da cultura regional propiciada pelo movimento modernista brasileiro, em Cabo Verde, os escritores claridosos voltam seus olhares para a sua terra e passam a adotar a seca e todos os seus efeitos devastadores como temas de suas obras, além de questões políticas que em nada contribuíam para amenizar o sofrimento do povo. Naturalmente, o Romance de 30 e a situação do homem nordestino retratada com brilhantismo por Graciliano Ramos em *Vidas Secas* constituem uma contribuição importante para a consolidação da identidade cultural e literária do arquipélago de Cabo Verde.

A partir da comparação entre as obras de Graciliano Ramos e Manuel Ferreira, observamos semelhanças e dessemelhanças importantes. Ambas abordam, dentro de uma perspectiva crítica, aspectos da realidade e seus elementos históricos e sociais, evidenciando o engajamento social destas obras literárias. Também a construção ficcional, bem como, e, em especial, de suas personagens, possuem abrangência e totalidade, dando aos dois romances as características do Neorrealismo.

Vidas Secas, "romance desmontável", como definiu Rubem Braga, configura com seus capítulos, de certa forma autônomos, mas que se resgatam e se interligam, uma narrativa cíclica, de tal forma que o fim encontra o princípio, assim como a saga do nordestino que foge constantemente dos períodos de seca. Em *Hora di Bai*, a estrutura está dividida em dois segmentos interpenetrados, a viagem e a estada em São Vicente, representando o dilema ir-ficar.

A seca, enquanto elemento norteador e propulsor das ações das personagens em ambas as obras, produz nas personagens de Ramos e de Ferreira diferentes efeitos. No primeiro caso, as condições hostis de vida deixam marcas profundas, inclusive físicas, no homem nordestino, fazendo com que as personagens humanas se tornem brutas como única forma de sobreviver ao ambiente inóspito.

Ao contrário, no romance caboverdiano, as personagens não perdem seu caráter humano. Mesmo diante da miséria, elas mantêm principalmente a noção de

coletividade, característica importante que na obra impulsiona a reação do povo na busca por melhores condições de vida.

Desta forma, concluímos que ainda que tenha ocorrido uma apropriação simbólica da Literatura Brasileira pela Literatura Caboverdiana, que estabelece o diálogo poético entre os dois sistemas, no caso *Vidas Secas* e *Hora di Bai*, Manuel Ferreira soube pintar com as cores da sua pátria esta emblemática obra da literatura de Cabo Verde.

REFERÊNCIAS:

ABDALA JR., Benjamim. Imagens da Identidade e a Diferença: Manuel Lopes e o despertar da caboverdianidade. In: *Anais do XIV Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1994.

_____. Utopia e Dualidade no Contato de Culturas: o nascimento da literatura caboverdiana. In: LEÃO, Ângela Vaz (org.). *Contatos e ressonâncias: literaturas africanas de línguas portuguesas*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003.

ALVES, Lourdes Kaminsk. *Os Narradores das Vidas Secas: da construção do texto à constituição do sujeito*. São Paulo: Scortecci, 2007.

ANJOS, José Carlos Gomes dos. *Intelectuais, Literatura e Poder em Cabo Verde: lutas de definição da identidade nacional*. 2. ed. Porto Alegre: UFRGS, 2006. p. 74-184.

ARISTÓTELES. *Poética*. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética Clássica*. Tradução de Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

ARMANDO, Maria Luíza de Carvalho. *As Literaturas Africanas em Língua Portuguesa*. Cadernos Luso- Africanos, Ijuí: UNIJUÍ, 1986. p. 76-79.

ATAÍDE, Vicente. Vidas Secas: articulação narrativa. In: BRAYNER, Sônia (Org.). *Graciliano Ramos*. Coleção Fortuna Crítica. Direção de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1978.

ÁVILA, Affonso. Do Barroco ao Modernismo: o desenvolvimento cíclico do projeto literário brasileiro. In: ÁVILA, Affonso (org.). *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. Formas de Tempo e de Cronotopo no Romance. In: _____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 4. ed. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 1998. p. 211-362.

BRAITH, Beth. *A Personagem*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.

BRAYNER, Sônia (Org.). *Graciliano Ramos*. Coleção Fortuna Crítica. Direção de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CACCESE, Neusa Pinsard. *Vidas Secas*: romance e fita. In: BRAYNER, Sônia (Org.). *Graciliano Ramos*. Coleção Fortuna Crítica. Direção de Afrânio Coutinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CANDIDO, Antonio. A Personagem do Romance. _____. et al (Org.). *A Personagem de Ficção*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. *Ficção e Confissão*: Ensaios sobre Graciliano Ramos. 3.ed. rev. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria literária e história literária*. 2. ed. São Paulo: Nacional, 1967.

CANIATO, Benilde Justo Lacorte. *Hora di Bai*: romance de Cabo Verde. São Paulo: Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 1980.

CHAVES, Rita. *O Brasil na Cena Literária dos Países Africanos de Língua Portuguesa*, [2005?]. Disponível em <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/aladaa/chaves.rtf>>. Acesso em 19 de junho de 2013

DACANAL, José Hildebrando. *O Romance de 30*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2001.

DANTAS, Elisalva Maria. África e Brasil: entrelaces poético. In: SECCO, Carmem Tindó; SALGADO, Maria Tereza; JORGE, Silvio Renato (Org.). *África, Escritas Literárias*: Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, São Tomé e Príncipe. Rio de Janeiro: UFRJ/UEA, 2010. p. 223-225.

DIETRICH, Mirna. Aspectos sobre *Vidas Secas*. In: *Letras de Hoje*: estudo e debate de assuntos de linguística, literatura e língua portuguesa. Revista da pós-graduação em linguística e letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. n. 26. dezembro de 1976

DIMAS, Antonio. *Espaço e Romance*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1994.

FERREIRA, Manuel. *Hora di Bai*. São Paulo: Ática, 1980.

FERREIRA, João. O Nível Narrativo e Metafórico da Hora di Bai de Manuel Ferreira. In: *Revista de Letras da Universidade Federal do Ceará*. Fortaleza, n. 1/2. v.12.

Jan./dez/1987. Disponível em: <http://www.revistadeletras.ufc.br/revista%20vol.12,%20n.1-2_artigos.pdf>. Acesso em 24 de agosto de 2013.

FREITAS, Luciana Rhoden. *O Narrador e as Personagens em Vidas Secas*. Porto Alegre, 2001. Trabalho de Conclusão de Curso, Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2001.

GOMES, Simone Caputo. *Cabo Verde e Brasil: Um amor pleno e correspondido*. O MARRARE - Revista da Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da UERJ. Rio de Janeiro, n. 9. 2008. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/7192>>. Acesso em 19 de junho de 2013.

GONZAGA, Sérgio. *Curso de Literatura Brasileira*. 2. ed. Porto Alegre: Leitura XXI, 2007.

HAMILTON, Russel. A Influência e a Percepção do Brasil nas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. In: LEÃO, Ângela Vaz (org). *Contatos e ressonâncias*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003, pp. 137-154.

WALTER, Leticia. *A Posição Física e a Falta de Signos Linguísticos como Fator Redutor em Vidas Secas*. Porto Alegre, 2004. Trabalho de Conclusão de Curso, Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2004.

LARANJEIRA, Pires. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Lisboa: Editora Universidade Aberta, 1995.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O Foco Narrativo (ou A polêmica em Torno da Ilusão)*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.

LINS, Álvaro. Valores e Mistérios das Vidas Secas. In: ____ . *Os mortos de sobrecasaca: obras, problemas e autores da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*. São Paulo: Ática. 1976.

MARGARIDO, Alfredo. *Estudos sobre Literaturas das Nações Africanas de Língua Portuguesa*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.

MOURÃO, Rui. *Estruturas*: Ensaio sobre o romance de Graciliano. 2. ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro/MEC, 1971.

MOUSINHO, Luis Antonio; ANDRADE, Maria Benvenuta Sales de. A Estrutura do Enredo em *Vidas Secas*. *Eutomia* – Revista online de literatura e linguística da UFPE. Ano 3. E. 1, julho de 2010. Disponível em: <<http://www.revistaeutomia.com.br/index.html>>. Acesso em 02 de outubro de 2013.

NIEMEYER, Ana Maria. Para Além da Paisagem: uma leitura antropológica do espaço em *Vidas Secas*. In: BRANDÃO, Carlos Rodrigues; MESQUITA, Zilá (Org.). *Territórios do Cotidiano*: uma introdução a novos olhares e experiências. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1995.

OLIVEIRA, Vera Lúcia de. *Brasil e Cabo Verde*: duas margens do mesmo mar. *Navegações* - Revista de cultura e literatura de língua portuguesa. PUCRS, v. 3, n. 1, p. 84-87, jan./jun. 2010. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/7192>>. Acesso em 02 de outubro de 2013.

POUILLON, Jean. *O Tempo no Romance*. São Paulo: Editora Cultrix, 1974.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. 85. ed. São Paulo: Record, 2002.

REIS, Zenir Campos. Tempos Futuros. In: DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). *Graciliano Revisitado*. Natal: Universitária, 1995.

RIBEIRO, Paulo. *O Zuvido do Zóio* ou da Dificuldade de dar Expressão a Personagens Inarticulados na Literatura Brasileira. In: SANSEVERINO, Antonio; SIMON, Cátia; ARAÚJO, Homero (Org.). *Prestando Contas: pesquisa e interlocução em literatura brasileira*. Porto Alegre: Sagra – DC Luzzatto, 1996.

RICOUER, Paul. *Tempo e Narrativa*. Tradução Marina Appenzeller.. Campinas: Papyrus, 1995.

SÁ, Piedade. O Espaço como Elemento Estruturador do Romance e do Filme *Vidas Secas*. *Graphos* - Revista da Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba. v.9, n.1. Jan./jul./2007. Disponível em <<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/graphos/article/view/4713>>. Acesso em 12 de setembro de 2013.

SANTILLI, Maria Aparecida. Manuel Ferreira: a história de um novelista e suas histórias de terra trazida. In: FERREIRA, Manuel. *Hora di Bai*. São Paulo: Ática, 1980.

SILVA, Carlos da. Aproximações Temáticas nas Literaturas Brasileira e Caboverdiana. *Akrópolis - Revista de Ciências Humanas da UNIPAR*, v.4, n.15. 1996. Disponível em <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/7192>>.

Acesso em 19 de junho de 2013.