

Belmira Magalhães

A PARTICULARIDADE ESTÉTICA
EM VIDAS SECAS,
de Graciliano Ramos



© do autor

Creative Commons - CC BY-NC-ND 3.0

Diagramação: Rafael João Mendonça de Albuquerque e Talvanes Eugênio Maceno

Revisão: Talvanes Eugênio Maceno

Arte da capa: Luciano Accioly Lemos Moreira

Revisão da capa: Maria Cristina Soares Paniago

Revisão de português: Sidney Wanderley

Foto: http://www.onordeste.com/onordeste/enciclopediaNordeste/index.php?titulo=Seca+no+Nordeste+Brasileiro+<r=s&id_perso=2213

Catálogo na fonte

Departamento de Tratamento Técnico do Instituto Lukács

Bibliotecária Responsável: Fernanda Lins

- M188a Magalhães, Belmira
A particularidade estética em Vidas Secas, de Graciliano Ramos / Belmira Magalhães. – 2.ed. São Paulo: Instituto Lukács, 2015.
133 p.
Bibliografia: p. 123-132.
ISBN: 978-85-65999-31-1.
1. Graciliano Ramos, 1892-1953. 2. Georg Lukács, 1885-1971. 3. Particularidade estética. 4. Reflexo estético. I. Título.

CDU: 111.852

Esta obra foi licenciada com uma licença Creative Commons - Atribuição - NãoComercial - Sem-Derivados 3.0 Brasil.

Para ver uma cópia desta licença, visite creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/br/ ou envie um pedido por escrito para Creative Commons, 171 2nd Street, Suite 300, San Francisco, California, 94105, USA.

Esta licença permite a cópia (parcial ou total), distribuição e transmissão desde que: 1) deem crédito ao autor; 2) não alterem, transformem ou criem em cima desta obra e 3) não façam uso comercial dela.

2ª edição: Instituto Lukács, 2015

INSTITUTO LUKÁCS
www.institutolukacs.com.br
institutolukacs@yahoo.com.br

Belmira Magalhães

A PARTICULARIDADE ESTÉTICA
EM VIDAS SECAS,
de Graciliano Ramos

2ª edição
1ª edição - Instituto Lukács
São Paulo, 2015

Este trabalho é para os **sem-terra** deste país que, apesar de nunca terem tido um lugar de seu e, ao longo de nossa história, terem sido sempre usados pelos planos de governo e teorias ditas revolucionárias, continuam buscando um caminho de resistência.

SUMÁRIO

Parte I - Um diálogo entre teoria e ficção.....	7
O método dialético e a particularidade artística	8
A intencionalidade do fazer estético.....	15
O refletir consciente.....	27
Os primeiros anos do século XX: mudanças econômicas e culturais entrelaçadas	35
Parte II - Diálogo entre subjetividade e objetividade.....	45
Capítulo 1 - Uma reflexão sobre o latifúndio: tradição e poder institucional.....	47
Capítulo 2 - A construção da personagem feminina.....	71
As relações familiares e a reprodução do latifúndio.....	75
O segundo plano da personagem feminina: o projeto autoral	97
Capítulo 3 - A quebra da circularidade da seca/latifúndio e a proposta autoral	113
Conclusão	131
Referências bibliográficas.....	135
Obras de Graciliano Ramos.....	135
Bibliografia geral	136

PARTE 1

UM DIÁLOGO ENTRE TEORIA E FICÇÃO

As armas da crítica não podem, de fato, substituir a crítica das armas; a força material tem de ser deposta por força material, mas a teoria também se converte em material, uma vez que se apossa dos homens. A teoria é capaz de prender os homens desde que demonstre sua verdade em face do homem, desde que se torne radical. Ser radical é apreender algo em suas raízes. Para o homem, porém, a raiz é o próprio homem.

(Marx. Introdução à crítica da filosofia do direito de Hegel).

O método dialético e a particularidade artística

Manter uma posição interpretativa dialética marxista, em uma realidade histórica que preconiza o fim das ideologias, é andar contra a correnteza metodológica hegemônica nas análises literárias que, hoje, se caracterizam pela adoção de uma visão fragmentária da realidade e uma crítica às teorias ontológico totalizantes. No entanto, acreditamos que esse método é o que mais se coaduna com uma análise global de um texto literário (e não importa aqui se esse texto é um romance realista ou uma poesia lírica), mesmo correndo o risco, como diz Jameson (1992), de em uma *sociedade do espetáculo* ou da imagem saturada de *mensagens e de experiências estéticas de todo tipo, não ser reconhecida* (p. 11).

Claro está que a leitura de *Vidas secas* que pretendemos realizar, de modo algum anula as leituras anteriores, mas afirma que essas análises apenas lhe atribuem uma validade setorial, por não terem conseguido chegar ao cerne da questão autoral do livro. Carlos Nelson Coutinho e Antonio Candido são, a nosso ver, os que mais se aproximam de uma abordagem que procura perceber a totalidade da obra, sem restringi-la a uma ficção de caráter puramente regionalista, ou mesmo realista, no sentido de não ter trabalhado a interioridade das personagens¹. No entanto, como a abordagem do primeiro é filosófica, e não literária, a materialidade linguística do texto, que permitiria a análise mais aprofundada das personagens, não é realizada. O segundo, embora efetue uma análise sociológica do texto literário, não percebe o ponto de vista da reflexão do romance, pois trata a personagem feminina apenas como uma mulher sertaneja, astuta e nada mais. Não enfatiza o papel específico de sinha Vitória, quando comparada, por exemplo, com a personagem Germana, de *Angústia*, que dormiu meio século numa cama dura e nunca teve desejos.

A nosso ver — é esta a nossa tese — sinha Vitória é construída para fazer falar a autoria, na medida em que, numa sociedade patriarcal, cabem à mulher poucas ações fora do espaço doméstico, per-

1 Todos os grifos encontrados nas citações são dos autores. Sobre os livros de Graciliano Ramos citados: *Vidas secas* será apenas referido com a *página*; *Memórias do Cárcere* será referido pelo volume e a *página* da citação; os demais serão referidos seguindo a normatização adotada no trabalho. No ano em que *Vidas secas* completava cinquenta anos, Antonio Candido, em artigo publicado depois em *Ficção e confissão*, 1992, cita Lúcia Miguel Pereira para ressaltar a tese da desvinculação desse romance como um romance nordestino ou proletário, mas como um texto que *mostra a condição humana intangível e presente na criatura embrutecida* (p. 104).

mitindo que a personagem feminina possa exercer outras funções que não poderiam se efetivar pelo homem, sob pena de quebrar a coerência da obra. Fabiano, a personagem que age, que se desloca para o mundo da rua, não pode realizar contas certas e, ao mesmo tempo, aceitar as contas erradas do patrão; perceber a arribação das aves e não se mudar imediatamente.

Sinha Vitória pode perceber a situação e alertar o leitor. A não realização dos sonhos e ideias da personagem não compromete a estrutura do romance, pois diz respeito a outra ordem de problemas. Pode significar que aquelas ideias ainda não faziam sentido para a objetividade, ou que as personagens, subjetividades do romance, não sabiam como realizá-las. O mesmo pode ocorrer com o projeto autoral de Graciliano que, ao refletir sobre um momento histórico, percebe as contradições do mundo rural em um país subdesenvolvido, mas enquanto criador pode apenas antecipar um mundo futuro, mesmo assim, em termos ficcionais.

A maneira de realizar artisticamente esse objetivo não é, como afirmam alguns, fazendo uma obra de cunho social, como se houvesse a possibilidade de algum reflexo artístico deixar de ser social, mas atingir, como afirma Lukács na *Estética* (1966/67), a particularidade, conseguindo a interseção entre a universalidade e a singularidade, que ocorre quando o destino humano numa dada realidade histórica é o fio condutor do reflexo e, conseqüentemente, da crítica. É caminhando nessa mesma direção que Jameson afirma:

Dessa perspectiva, a conveniente distinção entre textos culturais que são sociais e políticos e os que não o são torna-se algo pior que um erro: ou seja, um sintoma e um reforço da reificação e da privatização da vida contemporânea. Essa distinção reconfirma aquele hiato estrutural, experimental e conceitual entre o público e o privado, o social e o psicológico, ou o político e o poético, entre a História ou a sociedade e o “individual” – a tendenciosa lei da vida social capitalista –, que mutila nossa existência enquanto sujeitos individuais e paralisa nosso pensamento com relação ao tempo da mudança, da mesma forma que, certamente, nos aliena da própria fala. (Jameson, 1992: 18).

As condições de produção artística são parte das condições de produção na sociedade e estão relacionadas a elas; o fazer estético é parte do fazer social, isto é, a forma por excelência, encontrada pela humanidade para refletir sobre as possibilidades de elevação da sociabilidade a patamares superiores. Por esse motivo, em épocas de grandes questionamentos sobre os caminhos a serem seguidos, o reflexo estético ganha sempre maior expressão (as tragédias gregas e o Renascimento são exemplos desses períodos históricos).

É por esse caminho que se pode perceber, por exemplo, o momento literário da década de trinta desse século, quando, especificamente no Brasil, surge a leitura do real pelo recorte da classe oprimida, o que leva Eduardo de Assis Duarte (1995) a expressar uma certa perplexidade:

O curioso é que esse momento se dá não em função de ter surgido entre nós o poder proletário, mas uma ruptura de características históricas bastante diversas. Referimo-nos aos acontecimentos de 1930. A distância que separa o Outubro russo do Outubro brasileiro, com certeza é bem maior do que a existente entre Moscou e São Paulo, ou a que distingue Lênin de Getúlio. (p. 164).

Duarte estranha o fato de a década de trinta ter proporcionado ampla produção literária. Na verdade, o crítico não percebe dois aspectos fundamentais:

1) a arte é capaz de antecipar possibilidades postas pela objetividade, ainda não absorvidas pela consciência coletiva.

2) a revolução de 30, embora não represente o poder do proletário, apresenta-se como possibilidade de fortalecimento da classe operária, mesmo que apenas como classe *em si*², pois propunha o desenvolvimento industrial como meta principal.

O fato de existir como classe é o fundamento para a tomada de consciência do proletariado, a possibilidade de transformar-se em classe para si, e tomar o rumo da História nas mãos. Por isso, os textos literários podem expressar a captura dessa realidade e ligar polos tão distantes como 1917 e 1930, como Lênin e Getúlio.

Nesse sentido, a resposta de Jorge Amado, um dos integrantes da geração de trinta, sobre os dois fatos históricos, é bastante ilustrativa do momento cultural em que se insere essa geração de escritores:

A revolução de 1917 tocou profundamente a literatura mundial, como se pode ver com as transformações ocorridas no surrealismo, por exemplo. Mas, no Brasil, é sobretudo depois da vitória de 30 que os problemas aparecem, porque até então estavam sufocados pelas estruturas da República Velha. A revolução de 30 abre uma ação intelectual muito vasta, trazendo para o debate nacional os problemas brasileiros da cidade e do campo. A revolução de 1917 buliu com todos nós, mas trinta é que é a grande data. Nosso conhecimento do processo revolucionário soviético se acentua a partir da revolução de 30. (p. 164-65)³.

2 Para o desenvolvimento da noção de *classe em si* e *classe para si*, ver principalmente as obras da juventude de Marx: (1974), (1956).

3 Entrevista concedida por Jorge Amado, após regressar de Moscou em 1988, a

Não importa o nível de consciência que o artista apresente em relação ao problema que consegue abordar, pois não há possibilidade de controle de tudo; mesmo assim, quando consegue refletir sobre a realidade de forma a apreender sua particularidade, torna possível a ampliação de sua obra através das diferentes leituras realizadas pela recepção e, mais especificamente, pela crítica literária.

A estética é uma forma de conhecimento humano que se coloca em um nível superior⁴ do conhecimento, diretamente ligado à práxis imediata da vida cotidiana, e que, no entanto, tem seu fundamento nas relações que acontecem nesse patamar da sociabilidade. A estética, a ciência e a prática cotidiana refletem a mesma realidade objetiva. Embora os resultados sejam distintos quanto à forma e ao conteúdo, há relações fecundas e recíprocas entre esses campos que exercem estímulos uns sobre os outros. O marxismo enfatiza o caráter unitário do mundo refletido e sublinha que, mesmo socialmente condicionados, esses reflexos não podem ser realizados de forma mecânica, sem mediações.

Para a análise do reflexo estético nessa perspectiva, é essencial a apreensão da relação dialética entre as categorias de universalidade, particularidade e singularidade, pois compreendem *o movimento ininterrupto no processo de reflexo da realidade de um extremo a outro* (Lukács, 1978:16 1). É a afirmação de Jameson (1992), segundo a qual o método dialético e a interpretação política da literatura são os únicos elementos capazes de dar conta da essência de uma obra.

Esse livro vai argumentar em favor da prioridade da interpretação política dos textos literários. Ele concebe a perspectiva política não como método suplementar, não como auxiliar opcional de outros métodos interpretativos hoje em uso – o psicanalítico, o mítico-crítico, o estilístico, o ético, o estrutural –, mas como o horizonte absoluto de toda leitura, de toda interpretação. (p. 15).

O reflexo estético se impõe à tarefa de *compreender, descobrir e re-produzir com seus meios específicos a totalidade da realidade em sua explicitada riqueza de conteúdos e formas* (Lukács: 1978, 161), provocando modificações qualitativas na imagem reflexa do mundo e, simultaneamente, na subjetividade.

A particularidade fixada sob o mundo formal da obra de arte é

Eduardo de Assis Duarte.

4 Nível superior significa um nível de abstração e de elaboração que extrapola a práxis cotidiana e se dirige à relação da individualidade com a genericidade.

uma expressão que não poderá ser modificada, sob pena de destruição da própria obra⁵. Tanto a universalidade como a singularidade são superadas na particularidade, que, nesse instante, fixa um grau de desenvolvimento da humanidade para a consciência humana. Essa superação não significa desaparecimento, mas a conservação dessas esferas, principalmente o papel desempenhado pela universalidade, já que toda obra de valor deve discutir a relação entre indivíduo e gênero humano.

Diferentemente da ciência, cujas descobertas são sempre cumulativas⁶, cada etapa de desenvolvimento artístico representa um recomeço e não uma continuidade vinculada à precedente. Cada obra de arte encerra-se em si mesma. A confecção de outra obra não parte da anterior, pois, enquanto obra, é um novo momento⁷.

Embora as relações sociais e de classe refletidas em *São Bernardo* e *Vidas secas* sejam semelhantes e a tendência literária que influenciava o autor não houvesse sofrido nenhuma mudança substancial, os dois romances são diferentes, quando considerados em sua totalidade. Nesse sentido, quando se realiza uma análise do interior da obra literária, as comparações, embora possam ser elaboradas, apresentam-se apenas como um suporte da análise, a não ser que a análise comparativa realize a crítica imanente de cada obra para depois, então, compará-las. Segundo Lukács, para a elaboração de uma obra:

Existe um complexo muito complicado de influências recíprocas entre situação social, concepção do mundo, penetração artística e intenção da personalidade criadora em uma determinada e determinante situação histórica, o que decide o modo de escolha e de aplicação de uma técnica concreta. (1978: 191).

Madalena e sinha Vitória apresentam, aparentemente, muitas semelhanças enquanto personagens femininas fortes, desencadeadoras do movimento dos romances, mas o lugar de cada uma nas obras só tem sentido quando analisado dentro da totalidade das marcas da autoria de cada obra tomada em si, já que a composição da personagem está sujeita a uma variação de convenções que dependem do

5 Não se está discutindo, aqui, o papel do leitor, espectador, público etc., mas o momento e o movimento explicitados na obra.

6 Ver KUHN [s.d.] em seu estudo sobre os paradigmas científicos.

7 Os recursos técnicos são aperfeiçoados, a experiência do artista ao usá-los aprimora-se a cada nova realização, mas o ato de criar é único.

todo da obra. No entanto, como afirma Williams (1979), a montagem da personagem *depende da aceitação de sua convenção, mas é sempre mais do que uma decisão 'literária' ou 'estética'* (p. 174). Esta especificidade enfatiza a necessidade de análises comparativas a partir de critérios bem definidos, pois

por trás de todo julgamento desta espécie, deve sempre estar a fundamental experiência estética das referidas obras singulares. tomadas em si; e nesta experiência, sobretudo, quem julga está inevitavelmente em face, sempre e apenas, de uma determinada obra; a comparação entre obras pressupõe sempre essa base preliminar, sem a qual escaparia a quem julga precisamente a essência estética das obras confrontadas e o seu julgamento, a sua comparação, seria privada de valor estético. (Lukács, 1978: 243-4).

É na superação da singularidade e da universalidade na particularidade artística que sobressaem as determinações que compõem o conjunto necessário ao reflexo estético: o período, o gênero e a individualidade do artista. Todas essas variações, em última instância, apresentam a certeza de que a sua fonte mais profunda advém dos fenômenos concretos, obra de homens e mulheres concretos. Nas palavras de Graciliano Ramos:

Não resguardei os apontamentos obtidos em largos dias e meses de observação: num momento de aperto fui obrigado a jogá-los na água. Certamente me irão fazer falta, mas terá sido uma perda irreparável? Quase me inclino a supor que foi bom privar-me desse material. Se ele existisse, ver-me-ia propenso a consultá-lo a cada instante, mortificar-me-ia por dizer com rigor a hora exata de uma partida [...] Mas que significa isso? Essas coisas verdadeiras podem não ser verossímeis. [...] Nessa reconstituição de fatos velhos, neste esmiuçamento, exponho o que notei, o que julgo ter notado. Outros devem possuir lembranças diversas. Não as contesto, mas espero que não recusem as minhas: conjugam-se, completam-se e me dão hoje impressão de realidade. (v. I, p. 36).

As dúvidas de Graciliano sobre a importância da verdade e da verossimilhança, mesmo neste texto de cunho memorialista, demonstram a tentativa de controle do literato sobre seus escritos, mas, acima de tudo, confirmam que a obra estética, embora parta de uma singularidade, precisa superá-la, sob pena de se tornar um retrato, até certa forma verdadeiro, de um fato histórico, mas não uma obra artística.

Candido (1993) introduz a noção de coerência como fundamental para estabelecer a especificidade do texto ficcional, superan-

do a relação, por vezes enganosa, entre verossimilhança e verdade:

Conclui-se que a capacidade que os textos possuem de convencer depende mais da sua organização própria que da referência ao mundo exterior, pois este só ganha vida na obra literária se for devidamente ordenado pela fatura. Os textos suscitam no leitor uma impressão de verdade porque antes de serem ou não verossímeis são articulados de maneira coerente. (p. 11).

O reflexo artístico não está condicionado ao conhecimento filosófico, nem ao científico, pois isso implicaria exigir do artista a função de um historiador a fim de entender o tempo de um filósofo para questionar cada tempo. Mas pode-se estabelecer uma relação positiva entre o conhecimento do artista sobre a realidade objetiva e a capacidade de refletir esteticamente essa objetividade. Para Lukács (1978), transformar uma objetivação fruto de uma individualidade em generalização estética, em particularidade, só ocorre após o esforço de reproduzir fielmente a lógica da essência de uma realidade.

A superação do singular e do universal na particularidade que resulta da descoberta do ponto central médio e significa o caso típico, pode ser resumida para sua elaboração na seguinte série: leis universais de estética geral (o reflexo estético e sua especificidade); leis particulares do gênero (cada gênero estético necessariamente cria seus próprios códigos, que se expressam na concretude de suas obras); diferenciação histórica do desenvolvimento dos gêneros (cada gênero possui relação com os demais e, ao mesmo tempo, guarda autonomia em relação a eles, pois seu desenvolvimento histórico possui um dinamismo, um movimento próprio que pode acelerar, em determinado momento, a criação em certas áreas, ou inibir certas características de um gênero em determinado momento histórico); e, finalmente, a configuração individual da obra de arte singular, a definição e a fixação do ponto central.

Por isso, a constatação, dessa perspectiva teórico metodológica, de que só pelo exame da obra de arte, em sua concretude, pode-se chegar ao ponto central, à particularidade fixada pelo reflexo estético. A configuração de uma obra individual dependerá sempre do ponto central escolhido pelo artista, que se relacionará à universalidade e à singularidade. Essa escolha determinará um movimento em torno do particular que traduzirá a unidade da obra. Nas palavras de Lukács:

Essa afirmação expressa, ademais, um fato estético universalmente notório e reconhecido, isto é, o fato de que o estilo, o tom, a atmosfera de

uma obra artística podem permanecer perfeitamente unitários mesmo se no quadro dessa unidade dominarem grandes altos e baixos, mesmo se determinados momentos da obra se aproximarem mais do que outros da universalidade ou da singularidade, mas sempre na condição de que esses movimentos ocorram no interior da mesma esfera da particularidade e que todos mantenham entre si estreita relação ideal e formal. (Lukács, 1978: 173).

A essência da arte será obtida, então, pela organização artística do mundo, que será realizada a partir do movimento que carrega todas as tensões e contrastes. Como diz Graciliano:

Meu pai fora um violento padrasto, minha mãe parecia odiar-me, e a lembrança deles me instigava a escrever um livro a respeito da bárbara educação nordestina. (v. 2, p. 178).

Os elementos indispensáveis à concepção e ao momento histórico fixado estão em relação recíproca com as condições histórico-sociais do gênero e com as artístico-pessoais.

A obra de arte não pode confundir-se com a realidade objetiva da qual é um reflexo; ao mesmo tempo, ela é uma *realidade* que não pode ser modificada a partir das ideias e desejos do receptor, sem levar em consideração a sua própria essencialidade, pois qualquer obra de arte é uma realidade material sensível, cuja superação da universalidade e da singularidade na particularidade, representa uma conservação que precisa ser apreendida. Paralelamente, toda obra de arte representa uma superação que permite sua recepção em épocas históricas diferentes. Subjetivamente, pode-se apenas aprová-la ou não, mas não pretender análises de caráter objetivo.

A intencionalidade do fazer estético

Como foi salientado, a realidade apresenta-se ao homem na sua forma particular; as coisas têm sempre ontologicamente uma característica que as tornam, ao mesmo tempo, universais e singulares por isso, particulares. Um determinado objeto mostra-se na sua mais infinita singularidade e, no entanto, só é possível existir porque contém nele todo o universal que possibilita essa singularidade. O particular é o encontro do universal com o singular, essas são as categorias prioritárias do real.

Para que haja apreensão do real pela subjetividade há necessidade de, a partir da particularidade, captar a singularidade e a universalidade.

dade. O texto de Graciliano Ramos que se segue ilustra, com exemplaridade, a relação entre essas categorias e a forma de apreensão que cabe à subjetividade:

Talvez nem me recorde bem do vaso: é possível que a imagem, brilhante e esguia, permaneça por eu a ter comunicado a pessoas que a confirmaram. Assim, não conservo a lembrança de uma alfaia esquisita, mas a reprodução dela, corroborada por indivíduos que lhe fixaram o conteúdo e a forma. De qualquer forma a aparição deve ter sido real. Inculcaram-me nesse tempo a noção de pitombas – e as pitombas me serviram para designar todos os objetos esféricos. Depois me explicaram que a generalização era um erro, e isto me perturbou. (Infância, 1995: 7).

Na verdade, o escritor está nos falando do processo de apreensão do mundo e dos diversos níveis em que isso pode se efetuar. A apreensão cognitiva desse real só é possível através de categorias intelectivas que tornem possível a captação dessa relação de singularidades e da universalidade. A personagem criança generaliza excessivamente o singular (pitombas) a partir de um universal (forma esférica) só possível nessa fase, que o adulto corrigirá.

Diferente é a posição do escritor adulto que, a partir de uma particularidade – o vaso – que existia na infância, constrói uma reflexão sobre um momento, realizando o movimento de apreensão do real pelo sujeito, reelaborando-o e devolvendo-o à realidade sob a forma do texto graciliânico.

Temos, portanto, duas ordens de fenômenos: uma, que diz respeito à *coisa em si*, e outra, que se refere à possibilidade de apreensão efetiva da *lógica das coisas*⁸. A primeira faz parte do objeto, a segunda, do sujeito cognoscente. O processo do conhecimento exige dois tipos de categorias: as ontológicas – que embora recriadas pela razão, pelo sujeito, buscam retratar fielmente o movimento do objeto; e as categorias reflexivas, criadas pela razão, que partem do conhecimento do real e criam estruturas lógicas.

Nesse sentido, a ontologia marxiana volta-se primordialmente para os “processos de produção e reprodução da vida humana”, sendo que as representações que surgem na mente humana são reflexos do real captados como representações da consciência. Não possuem estas uma existência autônoma em si mesmas. (Pontes, 1995: 59).

8 Coisa aqui não significa apenas objetos, mas também ideias, ciência, produção artística.

Por esse motivo, a fundamentação teórica da análise de um objeto precisa ser simples, ao ponto de permitir uma compreensão clara do embasamento que será usado para explicitar o objeto e, ao mesmo tempo, precisa conter toda a complexidade necessária ao completo abarcamento da realidade que se pretende expor.

O reflexo estético também deve acompanhar esse movimento, que vai do simples ao complexo e deste ao encontro de outros complexos que, embora não sejam estéticos diretamente, são fundamentais para a captação artística.

Assim é o romance *Vidas secas*, que consegue refletir, ao mesmo tempo, a particularidade do latifúndio no Brasil dos anos trinta e as questões fundamentais do gênero humano e do papel da arte na constituição do ser social, que estavam postas para o seu tempo histórico.

Em *Memórias do cárcere*, Graciliano expressa a consciência que possuía das relações que reproduzira em seus livros sobre o campo.

Muitos anos seriam precisos para despertar essas massas enganadas, sonolentas – e a propaganda feita em alguns meses naturalmente fora escassa. [...] Lembrava-me de um desses conselhos, negro, a piche: “Índios, uni-vos”. Nunca vi maior disparate, pois naquele arrabalde de capital pequena não vivia nenhum índio. [...] E para que nos serviria a união dos índios, santo Deus? Absurdos semelhantes pressupunham desorientação. (v. I, p. 83).

O transplante de palavras de ordem que diziam respeito a uma realidade posta e a uma classe social, sem nenhuma mediação produzia absurdos do tipo que Graciliano assinala nessa citação, demonstrando, também, a necessidade de conhecimento da objetividade – o tanto para o sujeito político que pretende uma intervenção direta na realidade, como para o artista que realiza o reflexo estético sobre a mesma realidade.

No tipo de abordagem que se pretende realizar, a primeira afirmação, não por ser mais importante do que as que se seguirão, mas pela precedência que impõe, é a de que toda práxis humana pressupõe a existência de duas categorias ontológicas – subjetividade e objetividade⁹, que possuem autonomia, mas não podem ser pensadas separadamente. O mundo real e o sujeito cognoscente não podem ser confundidos, nem mesmo quando o fruto dessa relação é uma obra de arte.

9 Para melhor desenvolver esse tema, ver Marx, 1978.

A materialidade expressa em uma obra de arte traz a marca da subjetividade que a produziu, mas não no sentido de ser a expressão da individualidade do autor, pois o que está ali expresso é a relação entre uma individualidade, posta em um tempo e espaço definidos historicamente, e uma realidade que está sendo representada por essa individualidade, com consciência do que está fazendo, mas sem o domínio de todas as alternativas postas por essa mesma realidade. Ao se referir aos seus escritos, Graciliano, embora tenha clareza do que escreve, percebe a autonomia que a obra de arte adquire em relação ao seu criador¹⁰:

Era uma história repisada, com voltas infinitas ao redor do mesmo ponto, literatura de peru. Como arte e como política valia bem pouco, mas talvez enxergassem nela dinamite. (v. I, p. 97).

Embora Graciliano Ramos afirme que seus escritos *não valiam grande coisa*, percebe, perplexo, que não tem controle sobre eles após a publicação. O uso ideológico/prático de qualquer criação humana não está sob o controle do criador após a inserção no meio social. Por mais previsível que seja a forma de utilização da criação humana, nunca há certeza de quais serão os resultados da objetivação¹¹.

A capacidade de realizar ações planejadas pela consciência constitui a marca que diferencia os seres sociais das outras espécies animais. A teleologia que cada sujeito imprime à realidade só é possível porque essa individualidade foi capaz de antever o movimento da realidade, o que permitirá a realização de uma ação previamente pensada/planejada. No entanto, após esse ato, não há condições de prever a forma como ele será absorvido socialmente, nem o limite dessa absorção.

Esse processo tem início a partir de um salto ontológico¹² que cria a possibilidade de um ser vivo desligar-se do condicionamento único das leis da esfera da vida, que o prendia à condição de repetir sempre os mesmos atos, posto que subsumidos à lógica biológica;

10 É importante ressaltar aqui que toda teleologia é essencialmente individual, mas o resultado desse processo é social e seu desenvolvimento independe da subjetividade que lhe deu origem. Ver Lukács, 1992.

11 Não estamos aqui nos referindo exclusivamente à arte, mas a qualquer teleologia imprimida no real.

12 Um salto ontológico é promovido por diversos fatores preexistentes que, reunidos, criam um novo ser, com uma lógica inteiramente diferente, que o faz ontologicamente diverso dos seres anteriores. Ver Lukács, 1979.

após esse deslocamento não há retorno ao lugar anterior, iniciando-se o processo de humanização do gênero humano. O ser social, que surge dessa mudança ontológica, possui a capacidade de pensar com objetivo prático.

Dizendo de outra forma, o ser social surge com a associação do pensamento à ação, através da capacidade da prévia-ideação, que realiza o planejamento da ação antes de sua execução. Para que isso fosse possível, foi necessária a constituição de uma linguagem qualitativamente nova, condição intrínseca para a leitura do mundo realizada pelo pensamento:

A linguagem é tão antiga quanto a consciência – a linguagem é a consciência real, prática, que existe também para os homens, e portanto que existe igualmente para mim mesmo pela primeira vez; pois a linguagem, como a consciência, só nasce da necessidade, da exigência de intercâmbio com outros homens. (Marx, 1965: 26).

Na verdade, a percepção da genericidade, condição primeira de possibilidade de ser do gênero humano, só é possível através da linguagem que, desde o início, possui as duas finalidades que constituem essa capacidade do ser social:

- 1) fazer a comunicação entre os seres, sem a qual não há genericidade, sendo o sujeito o mediador do discurso;
- 2) possibilitar o pensar objetivo – teleologia –, sem o qual não há individualidade, sendo o sujeito, aqui, criador do novo, de objetos e, inclusive, do discurso.

Marx sintetiza a relação entre subjetividade e objetividade:

A produção de ideias, de representações, da consciência está, desde o início, diretamente entrelaçada com a atividade material dos homens, como a linguagem da vida real. O representar, o pensar, o intercâmbio espiritual dos homens aparecem aqui como emanção direta do seu comportamento material. (Marx, 1965: 21).

Vidas secas é um texto que ao mesmo tempo que representa uma materialidade, reflete sobre ela e apresenta as possibilidades e limites de intervenção na realidade.

A novidade do aparecimento do novo ser é sua condição intrínseca e ontológica de ser sujeito, imprimindo de forma consciente¹³

13 Consciente, aqui, não significa o domínio racional de todo o processo, mas apenas a intencionalidade do sujeito de pensar uma ação. Para o desenvolvimen-

sua marca na objetividade, como meio de suprir antigas e novas necessidades. Para que a criação do novo aconteça, é preciso que as mudanças cheguem até a consciência para conservá-las e promover a reprodução, através da generalização social. É nesse processo que a linguagem cumpre a sua função: fixar na consciência as aquisições, conservando-as e superando-as a partir do desenvolvimento de novas perguntas e novas respostas.

Desde o início pesa sobre o espírito a maldição de estar contaminado pela matéria que se apresenta sob a forma de camadas de ar em movimento de sons, em suma, de linguagem. (Marx, 1965: 43).

Descobrimo o que até então era ignorado, aparecem novos conteúdos, com múltiplas formas que exigem uma *negociação comunicativa*¹⁴ entre os sujeitos. Esse novo ser, aparentemente dotado de poder absoluto para transformar o real, se depara com um limite intransponível, pois colocado fora de si – pertencente ao *locus* da objetividade – detém o limite da ação da subjetividade.

A subjetividade que percebe carências precisa conhecer a legalidade da objetividade para nela interferir, mas apenas dentro das possibilidades permitidas por essa mesma objetividade e, efetivamente, com o nível de conhecimento que essa subjetividade, que é individual e histórica, possui.

Nos atos singulares de criação ou de recepção, de aprovação ou de recusa, os indivíduos podem ter desde uma participação mínima até uma interferência decisiva no processo geral, sendo nesse sentido que a linguagem é entendida como *medium* que possibilita, ao mesmo tempo, a fixação e a transformação do código.

Quanto mais a subjetividade estética tender para o descobrimento e revelação do novo, tomando uma posição a favor das novas possibilidades que surgem, tanto mais terá condições de promover o movimento dialético necessário a uma interferência efetiva no real.

A razão decisiva graças à qual uma obra conserva uma eficácia permanente, enquanto outra envelhece, reside em que uma capta as orientações e as proporções essenciais do desenvolvimento histórico, ao passo que a outra não conseguiu. (Lukács, 1978: 240).

to do tema, ver Lukács (1966-67), principalmente o capítulo sobre o trabalho, e Bakhtin (1990).

14 Para Lukács (1990:68-88), esse aspecto está diretamente ligado à necessidade de intercâmbio entre os sujeitos na produção e reprodução social de suas existências, fazendo parte do caráter social do gênero humano.

Assim como Marx afirma, referindo-se a Balzac, que este conseguiu antecipar, através da composição dos personagens da *Comédia humana*, momentos históricos posteriores, pode-se argumentar que Graciliano em 1938, ao deixar as personagens no meio da estrada em direção ao sul, antecipou o que ocorreria durante o processo de industrialização da sociedade, que se utilizaria dos braços nordestinos para construir o parque industrial. Ao mesmo tempo, há a confirmação da impossibilidade de transformação da realidade do sertanejo sem uma transformação efetiva de toda a sociedade. Durante a comemoração dos sessenta anos de publicação de *Vidas secas*, constata-se que novos fabianos continuam caminhando pelo sertão, fugindo da seca.

Sem a interferência da subjetividade é impossível qualquer escolha entre as alternativas existentes na objetividade, que funcionaria apenas com sua lógica interna ou ao sabor do acaso¹⁵. Na verdade, é o surgimento da subjetividade que instaura o ser social; e a história do gênero humano é a história da intervenção da subjetividade na objetividade. É nessa relação que se consubstancia a força do sujeito.

O limite da subjetividade é dado pela objetividade, que não permite qualquer tipo de intervenção, mas apenas aquelas que condizem com sua legalidade. Nesse sentido é que uma subjetividade precisa do conhecimento mais apurado possível, da lógica do objeto a sofrer sua interferência, para que as práticas possuam possibilidade de eficácia.

Graciliano se refere a essas características da objetividade, que o afetam enquanto escritor:

Liberdade completa ninguém desfruta: começamos oprimidos pela sintaxe e acabamos às voltas com a Delegacia de Ordem Política e Social, mas, nos estreitos limites a que nos coagem a gramática e a lei, ainda nos podemos mexer. (v. 1, p. 34).

Partindo desses pressupostos sobre a base ontológica do ser social, Marx elabora a crítica ao idealismo e ao materialismo vulgar, incapazes de uma compreensão correta da realidade. Sobre essa crítica, escreve na primeira tese sobre Feuerbach:

A lacuna capital de todo materialismo até agora (inclusive o de Feuerbach) é que o concreto, a efetividade, o sensível é captado apenas sob

15 A legalidade do mundo inorgânico e do orgânico que não permite a criação do novo.

a forma de objeto ou de intuição, não porém como atividade humana sensível, práxis, não como forma subjetiva. Eis por que, em oposição ao materialismo, o aspecto ativo foi desenvolvido de maneira abstrata pelo idealismo, que, naturalmente, desconhece a atividade real, sensível como tal. (Chasin, 1990: 90).

Esse materialismo – vulgar – anula o sujeito, ao não compreendê-lo como sujeito sensível, capaz de interferir na objetividade, através de uma teleologia que tem implícita a com preensão da lógica dessa objetividade; na verdade, há um “assujeitamento” do sujeito à lógica do real, sendo anulada qualquer possibilidade de transformação a partir da subjetividade.

Por outro lado, o idealismo, procurando dar vida ao sujeito, faz isso de forma abstrata, permitindo ao sujeito apreender o real prescindindo do efetivo conhecimento deste, retirando do real sua lógica própria e imputando ao sujeito a capacidade de imprimir lógica ao real, tornando o sujeito criador absoluto da objetividade.

Marx, ao refutar essas duas vertentes – materialismo vulgar e idealismo – de possibilidade do conhecimento, dá um passo decisivo para estabelecer o papel da subjetividade na construção do ir-sendo do ser social, ou seja, é a subjetividade que instaura a possibilidade de um mundo humano/social, mas não uma subjetividade autônoma que se impõe idealmente à realidade. Na verdade, tem-se uma subjetividade objetivada, isto é, um sujeito que possui história e, por isso, limites na construção ideal e efetiva de suas realizações.

As críticas a essa perspectiva teórico-metodológica estão sempre a enfatizar que o sujeito da teoria marxista, por ser esta uma teoria materialista, é assujeitado, realizador automático das imposições da objetividade. No entanto, como foi salientado acima, inclusive com o testemunho de Graciliano Ramos, sobre a sintaxe a ideologia, o fato de não absolutizar a capacidade do sujeito de criar o que quiser, a partir única e exclusivamente de sua vontade, não retira da subjetividade a capacidade criadora, nem a importância crucial de sua ação para a reprodução do ser social.

Essa conceituação não se limita à criação artística, mas se refere, como já foi dito, à própria possibilidade de efetivação do ser social, pois que está na base ontológica de sua processualidade enquanto ser. Fernando Pessoa, em seu heterônimo Alberto Caeiro (1995), sintetiza, de forma poética, a relação entre a subjetividade e a objetividade explicitada por Marx:

O que existe transcende para mim o que julgo que existe
A realidade é apenas real e não pensada.
O universo não é uma ideia minha.
A minha ideia de universo é que é uma ideia minha.
A noite não anoitece pelos meus olhos,
A minha ideia de noite é que anoitece pelos meus olhos.
Fora de eu pensar ou de haver quaisquer pensamentos
A noite anoitece concretamente
E o fulgor das estrelas existe como se tivesse peso. (p. 238).

A voz do mundo é a voz do sujeito, que é o único ser capaz de falar do mundo e de si; sendo o mundo o limite, o sujeito é levado a falar apenas o que consegue apreender, de vez que só pode falar de si enquanto ser no mundo, isto é, enquanto ser histórico. Em uma passagem de *Infância* (1995), o entrelaçamento entre objetividade e subjetividade artística se evidencia, a partir do movimento que produz o reflexo artístico: houve um verão, criaram-se imagens, atribuiu-se-lhe realidade na obra efetivada.

Desse antigo verão que me alterou a vida restam ligeiros traços apenas. E nem deles posso afirmar que efetivamente me recorde. O hábito me leva a criar um ambiente, imaginar fatos a que atribuo realidade. Sem dúvida, as árvores se despojaram e enegreceram, o açude estancou, as porteiras dos currais se abriram, inúteis. É sempre assim. (p. 23).

Assim é que não há uma individualidade ou produção individual que não seja essencialmente social e histórica:

Ainda quando realizo trabalho científico, artístico, etc., uma atividade que raramente posso conduzir em associação direta com outros homens, efetuo um ato social, por ser humano. Não é só o material de minha atividade – como a própria língua, que o pensador utiliza – que me é dado como um produto social. **Minha própria existência** é uma atividade social. Por essa razão, o que eu próprio produzo o faço para a sociedade, e com a consciência de agir como um ser social. (Marx, 1965: 125).

Como parte do ser social, a subjetividade pode ter diversos graus de conscientização sobre o seu estar no mundo e, em consequência, ter maior ou menor possibilidade de compreendê-lo; mas a explicação para sua atividade no mundo não será dada por nenhuma condição que não possua explicação na própria sociabilidade, mesmo que a subjetividade contemporânea ao sujeito que faz determinada

leitura do mundo não possa alcançá-la, tendendo a buscar soluções transcendentais, ignorando as inovações.

Entende-se, pois, a afirmação da concepção marxiana de que a vida individual e a genérica não constituem entidades autônomas que se relacionam, mas, ao contrário, são parte de um todo impossível de ser dissociado. Graciliano, ao descrever a seca e a consequente mudança das relações entre as pessoas, nos mostra a imbricação entre a vida de cada um e a de todos.

O meu verão é incompleto. O que me deixou foi a lembrança de importantes modificações nas pessoas. De ordinário pachorrentas, azucrinaram-se como tanajuras, zonzas. Findaram as longas conversas no alpendre, as visitas, os risos sonoros, os negócios lentos; surgiram rostos sombrios e rumores abafados. Enorme calor, nuvens de poeira. E no calor e na poeira homens indo e vindo sem descanso, molhados de suor, aboiando monotonamente. (Infância, 1995: 23-4).

As relações sociais modificam o estar no mundo dos homens; o verão incompleto do narrador adulto de *Infância* refere-se à ausência de férias para o personagem menino, já que nos países tropicais é durante essa estação que são interrompidas as aulas. Como poderia ser associado a lazer, um momento em que as pessoas se transformavam de pachorrentas em tanajuras, zonzas, os risos sonoros e rostos alegres em rumores abafados e rostos sombrios? Por mais individualidade que o escritor possuía, tornando-o capaz de refletir sobre tal situação, marcando sua pessoalidade, sua inserção no meio é dada pela noção clara de que em uma situação de carência não há possibilidade de completude, por isso o narrador afirma, ao trazer o passado para o presente: *o meu verão é incompleto*.

Tão diferente é o verão de outro escritor, que marca sua pessoalidade, inserindo-se também na genericidade humana, mas refletindo sobre uma sociabilidade diversa da de Graciliano:

Se for março
quando o verão esmerila a grossa luz
nas montanhas do Rio
(...)
Se for março e de manhã
as brisas cheirando a maresia
(...)
ao abrires a janela para a esplêndida manhã,
te invade o temor:

“um dia não mais estarei presente à festa da vida”.
Mas que pode a morte em face do céu azul?
do alvoroço do verão?
(GULLAR, 1998: 80).

O verão de Gullar é pleno de beleza, de cheiros, de barulhos, de vida. Tão pleno que se capacita a enfrentar a morte. Diante deste, o do narrador de *Infância* tem de ser incompleto, pois lhe falta a alegria e a força para o enfrentamento da adversidade.

Na verdade, não há individualidade sem gênero humano, como não há generidade sem indivíduos capazes de se reconhecerem como tais e, por isso, conscientes de seu estar-no-mundo¹⁶. Nas palavras de Marx,

A vida individual e a vida-espécie não são **coisas diferentes**, conquanto o modo de existência da vida individual seja um modo mais **específico** ou mais **geral** da vida-espécie, ou a vida-espécie seja um modo mais **específico** ou mais **geral** da vida individual. (Marx, 1965: 125).

Depreende-se dessas afirmações que não há uma oposição ontológica¹⁷ entre indivíduo e sociedade, mas sim entre sujeito, ser social genérico e a natureza. Na verdade, a oposição entre natureza e cultura se dá pela intervenção da subjetividade que tem consciência de si e da natureza.

Há um nexos entre subjetividade, sociedade e produção das ideias e, nele, a produção artística, no caso específico deste trabalho, a produção literária.

A subjetividade elucidará (ou não) os problemas advindos das relações sociais, essa intervenção da subjetividade é o espaço fundador da liberdade humana, na medida em que o processo de auto-construção do ser social implica sempre a possibilidade de escolha¹⁸.

16 Este tema será desenvolvido mais adiante. No entanto, é importante se destacar desde já que esse contínuo marca a diferença entre uma individualidade que não conseguirá se deslocar do cotidiano de outra que será capaz, por exemplo, de produzir *Vidas secas*.

17 A oposição entre indivíduo e sociedade pode se dar quando a sociabilidade é inibidora da individuação, mas sempre tendo-se como ponto de partida que a escolha de uma sociabilidade opressora é produzida pela relação entre os seres sociais.

18 Para o estudo da liberdade do ponto de vista marxiano, ver Tonet (1997).

A arte, a mais elevada das expressões humanas, reflete as relações entre o indivíduo e o gênero, desempenhando papel fundamental no desenvolvimento da subjetividade. A gênese da arte parte de necessidades interiores do indivíduo¹⁹, em sua existência material concreta e, necessariamente, tem de se deslocar da imediatividade do cotidiano. Seguindo essa linha de raciocínio, pode-se afirmar a existência de um conflito interno insolúvel para a expressão artística: nenhuma sociedade pode satisfazer todas as paixões humanas, mas só no espaço social as paixões humanas podem ser realizadas, mesmo que apenas de forma artística.

A arte constitui uma expressão privilegiada da subjetividade; o resultado do reflexo artístico e sua recepção são possibilidades concretas de afirmação da personalidade, pois significam o ato de escolha que um sujeito – o artista, ou o receptor – realiza sobre a forma de tratar os conflitos, que estão diretamente ligados à autoconstrução humana.

O pensamento mágico também é uma forma de resolução dos problemas sociais, que não encontram resposta na realidade concreta. No entanto, diferentemente da arte, não contribui para a elevação da subjetividade, ao contrário, anula-a, pois desloca para outros seres que não homens e mulheres concretos, a resolução das dificuldades. A subjetividade é apagada e reduzida a simples executora obediente de regras impostas por esse tipo de expressão humana que desloca o eixo das resoluções da realidade histórico-social.

Ratificando, tem-se que a arte, ao contrário do pensamento mágico, parte de indivíduos concretos e retorna a eles através da recepção, sendo, em todas as suas fases, um fenômeno essencialmente social. O resultado do fazer artístico representa uma visão de mundo, sem haver uma relação mecânica entre o que o artista pensa sobre o mundo e o que expressa em sua obra. O ato artístico é sempre consciente; o sujeito que o realiza tem consciência do que quer realizar, embora não tenha controle total sobre a capacidade de dar forma ao seu objetivo, nem da totalidade de interpretações que poderão advir de sua intencionalidade²⁰ expressa na obra. Essa intencionalidade é reafirmada por Bakhtin (1992) através do conceito de intuito discursivo, que pressupõe *o querer dizer* do autor de um texto:

Em qualquer enunciado, desde a réplica cotidiana monoleximática

19 Que, de resto, não são resolvidas só pela arte.

20 Intencionalidade significa o pôr do sujeito no mundo, o agir com objetivo, a partir de uma reflexão prévia sobre o ato.

até as grandes obras complexas científicas ou literárias, captamos, compreendemos, sentimos o **intuito discursivo** ou o **querer dizer** do locutor que determina o todo do enunciado: sua amplitude, suas fronteiras. [...] O intuito, o elemento subjetivo do enunciado, entra em combinação com o objeto do sentido – objetivo – para formar uma unidade indissolúvel, que ele limita, vincula à situação concreta (única) da comunicação verbal, marcada pelas circunstâncias individuais, pelos parceiros individualizados e seus enunciados (p. 300).

A relação conteúdo e forma está sempre indissociada: a intenção do autor é objetivada no mundo da obra de arte sob determinada forma, que não poderia ser outra e que constitui o momento do reflexo, isto é, a marca da individualidade no real. Nessa atividade humana, o momento pessoal tem importância constitutiva de toda objetividade e, dialeticamente, é imprescindível à ultrapassagem do cotidiano imediato. Na verdade, há um duplo aspecto a ser considerado: todo processo de objetivação do fazer estético é orientado pelo momento subjetivo, que pressupõe leitura do mundo, intencionalidade, conhecimento técnico e, se possível, genialidade; e, ao mesmo tempo, todo resultado obtido possui pretensão de validade objetiva. Nas palavras de Lukács (1978):

Como vimos, a particularidade como categoria específica do campo estético é, negativamente, a renúncia a reproduzir a totalidade extensiva da realidade; e, positivamente, a representação de uma “parte” da realidade, representação que – reproduzindo a sua totalidade intensiva e a direção do seu movimento – clarifica a realidade através de um determinado e essencial ponto de vista. (p. 267).

É isso que Graciliano faz ao representar as condições do latifúndio e opinar de forma estética sobre a impossibilidade, naquele estágio em que se encontravam as relações sociais no campo brasileiro, de mudança a partir do próprio campo. A solução que seus personagens imprimem a suas vidas não indica transformações das relações latifundiárias, mas mudanças significativas na forma de viver para aqueles que abandonam o campo²¹.

O refletir consciente

O reflexo estético necessita de um nível de consciência mais ela-

21 Não está em jogo a justeza desse ponto de vista, mas o esclarecimento do ponto de vista autoral.

borado do que a práxis responsável pelo processo de trabalho, cuja relação sujeito/objeto se dá a partir de uma necessidade essencialmente prática. Quando nos referimos ao nível de consciência não estamos afirmando a existência de uma consciência plena de todos os processos sociais e históricos envolvidos na reflexão artística, mas na certeza, necessária ao artista, de que está realizando uma práxis, com um valor e códigos específicos a cada expressão artística. Em outras palavras, a especificidade do reflexo artístico implica consciência do ato como artístico: o objeto pode ser uma obra de arte, mas só se percebido socialmente, por exemplo, como finalidade prática de objeto de uso cotidiano. É por esse motivo que Lukács afirma, na *Estética*, que o reflexo artístico se constitui, após a concretização do campo científico, devido à necessidade primeira de resolução de problemas ligados diretamente à sobrevivência do ser social:

Isto basta para explicar o relativamente tardio aparecimento do reflexo estético em comparação com o trabalho: o estético pressupõe, materialmente, uma determinada altura da técnica e, além disso, um ócio para a criação de “superfluidade”, determinada pelo aumento das forças produtivas do trabalho. (Lukács, v. I, 1966-67: 251).

Para esse autor, só na arte é possível a afirmação de que “não há objeto sem sujeito” (1966-67: 227), acrescentando logo em seguida que, embora possível esse fato, o objeto criado pelo reflexo estético tem uma existência material independente da do sujeito, mas não uma independência estética, porque só o sujeito é capaz de transformar um objeto em um objeto artístico.

A relação dialética entre a alienação na produção do objeto e a retrocaptação na recepção deste constitui um dos traços fundamentais do reflexo estético, o fundamento da marca da subjetividade diferenciadora dessa atividade humana. Nas palavras de Lukács:

A alienação significa o caminho do sujeito ao mundo objetivo, às vezes até o perder-se do sujeito nele; a retrocaptação ou reabsorção de uma tal alienação representa, pelo contrário, a penetração completa de toda objetividade assim nascida pela qualidade particular do sujeito. (v. 2, 1966-67: 237).

É necessário o esforço do reflexo estético para captar o objeto, em conexão com a subjetividade humana em geral (universal) e, ao mesmo tempo, perceber como esse todo se apresenta, se manifesta, na imediatez histórica (singular); isto é, um reflexo da realidade que seja capaz de impor as impressões e vivências da cotidianidade

e, simultaneamente, estar impregnado de subjetividade como elemento insuperável de seu *ser-assim*. Assim deve ser tomada a relação Arte e História, ou seja, a partir da concepção que entende um entrecruzamento de coisas distintas e indissociáveis, que possuem objetos e formas de expressar diferentes. Desde Aristóteles esse entrelaçar vem sendo pensado e discutido:

Pelas precedentes considerações se manifesta que não é o ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem versos ou prosa; diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. (Aristóteles: [s.d.], 78).

Seguindo essa abordagem, afirma-se que nenhuma obra de arte pode ser estudada sem o auxílio da História, pois a verdadeira arte é um fazer história, na medida em que é um refletir do ser social sobre sua própria existência. Não é história porque o autor resolveu contar o seu tempo, mas porque ele reflete sobre o seu tempo e as possibilidades de ultrapassá-lo. Como Graciliano Ramos faz em *Vidas secas*, refletindo sobre as condições do campo brasileiro na década de trinta e conduzindo as personagens por um caminho que parecia o único possível.

Em consonância com essa forma de perceber o reflexo estético, pode-se também afirmar que toda a objetivação artística possui um ponto de vista autoral. Na verdade, estamos nos referindo ao posicionamento do autor sobre a realidade refletida na obra, a marca de sua intencionalidade, ao escolher aquele conjunto de códigos e não outro para refletir:

A eleição de um grupo contextual de objetos, sua conversão em mundo mediante a refiguração e a conformação mimética, é impossível sem uma tomada de posição com respeito àquele conteúdo e suas conexões, tomada de posição que constitui o *ser-assim* da parte do mundo eleita e sua elevação ao “mundo” estético. (Lukács, v. 2, 1966-7: 241).

Reforçando essa argumentação, Bakhtin (1990), no estudo que faz da relação entre subjetividade e objetividade, afirma:

Um signo não existe apenas como parte de uma realidade; ele também reflete e refrata uma outra. Ele pode distorcer essa realidade, ser-lhe fiel, ou apreendê-la de um ponto de vista específico. Todo signo está sujeito aos critérios de avaliação ideológica. (p. 32).

E na linguagem literária de Graciliano Ramos:

Dúvidas terríveis nos assaltam. De que modo reagiram os caracteres em determinadas circunstâncias? [...] Nessas vacilações dolorosas, às vezes necessitamos confirmação, apelamos para reminiscências alheias, convencemo-nos de que a minúcia discrepante não é ilusão. Difícil é sabermos a causa dela, desenterrarmos pacientemente as condições que as determinaram. Como isso varia em excesso, era natural que variássemos também, apresentássemos falhas. (v. 1, p. 37).

É com essa concepção que estamos tratando das marcas de autoria, o que não requer, sob essa perspectiva, nenhuma incursão acerca das características psicológicas do autor como forma explicativa de sua composição autoral. Bakhtin, ao discutir a relação entre objetividade e consciência, sintetiza a questão da seguinte forma:

Tudo que dissemos acima conduz ao seguinte princípio metodológico: o estudo das ideologias não depende em nada da psicologia e não tem nenhuma necessidade dela. Como veremos, é antes o contrário que é verdadeiro: a psicologia objetiva deve se apoiar no estudo das ideologias. (Bakhtin, 1990: 36).

A ação da subjetividade artística, embora expresse a relação de um indivíduo com o mundo, não significa o posicionamento dessa subjetividade sobre as coisas da práxis imediata, pois, sendo a arte antropomórfica por natureza e função, encontra-se no âmbito das ideologias secundárias, *que tem por objetivo o comportamento dos outros homens, isto é, provocar uma mudança para uma nova posição ideológica* (Vaisman, 1989: 415).

A afirmação de Vaisman remete à questão da intencionalidade da ação de todo reflexo estético. Embora expressão ideológica, a arte não tem pretensão nem compromisso de promover mudanças nas relações sociais que são contemporâneas do artista; o caráter ideológico da obra de arte é intrínseco a qualquer reflexo artístico, por mais aparentemente abstrato ou fora da realidade que uma obra de arte possa parecer ou pretender que seja sua autoria.

O pôr artístico visa [...] a criação de produtos miméticos, A ação que ele pretende exercer sobre os homens se limita, em substância, a desencadear, através de tais produtos, determinados afetos, sem, no entanto, necessariamente, ter referência direta à práxis imediata. (Vaisman, 1989: 434).

A noção de ponto de vista, desenvolvida pela teoria da literatura, está sempre intimamente ligada às personagens em geral, ao protagonista em particular, ou ao narrador. Partindo dessa vinculação, é apresentada uma série de classificações sobre a *forma* como o ponto de vista é expresso: narrador onisciente, sem narrador, opinativo, de forma não opinativa, etc., concluindo-se que pode haver uma variedade de pontos de vista numa mesma obra²².

Raymond Williams (1979) faz um paralelo entre “o ponto de vista” estritamente estético, que diz respeito à estrutura narrativa, e o ponto de vista autoral, que necessariamente se relaciona com o primeiro, mas parte do imbricamento do escritor com a realidade que está refletindo.

As descrições de grandes casas, de paisagens rurais, de cidades, ou de fábricas são exemplos evidentes dessas convenções variáveis, onde “o ponto de vista” pode ser considerado como uma escolha “estética”, mas onde qualquer ponto de vista, inclusive aquele que inclui pessoas ou as transforma em paisagem, é social. (p. 176).

O ponto de vista variável no decorrer da obra pode se expressar através de narradores e personagens diversas; no entanto, o ponto de vista autoral, definido como a posição particular da qual se avalia ou se considera alguma coisa, leva o escritor a fazer recortes da realidade, realizando a escolha da forma mais adequada ao seu fazer artístico. Nesse sentido, o ponto de vista autoral terá de ser, necessariamente, unitário e coerente com a posição que o autor imprime à obra. Nas palavras de Williams (1979):

A chave de qualquer análise, e da análise de volta à teoria, é então o reconhecimento de situações precisas nas quais o que foi isolado, e deslocado, como a “intenção estética” e a “reação estética”, ocorreu. (p. 157).

É importante ressaltar que essa intencionalidade pode não ser conseguida satisfatoriamente, o que seria a expressão de obras que não alcançam seu objeto²³. O fato de ter uma intencionalidade não

22 Diversas classificações são apresentadas em CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria da literatura*. São Paulo, Pioneira: 1981.

23 Ver o desenvolvimento do conceito de reflexo estético na parte do trabalho sobre o método dialético e a particularidade artística.

liberta o autor de contradições que estarão refletidas na sua obra, sem necessariamente a empobrecer. O ponto de vista terá a ver com a posição do autor ante a realidade e as suas possibilidades de conseguir a particularidade do real refletido²⁴. Nas palavras de Lukács (1997):

Na sociedade, cada homem existe numa determinada situação de classe à qual naturalmente pertence a inteira cultura do seu tempo; não pode assim haver nenhum conteúdo de consciência que não seja determinado pelo **hic et nunc** da situação atual [...] uma consciência pretensamente livre de liames sociais, que trabalha por si mesma, puramente a partir do interior, não existe e ninguém jamais conseguiu demonstrar sua existência. (p. 67).

Na realidade, está-se afirmando que existe sempre um projeto consciente de autoria, que traz implícita uma visão sobre a realidade refletida e pode ser expresso de formas as mais diversificadas, ultrapassando as classificações sobre o ponto de vista da teoria literária, embora não se possa prescindir delas para a crítica da obra.

O tema e a forma do signo ideológico estão indissolivelmente ligados, e não podem, por certo, diferenciar-se a não ser abstratamente. Tanto é verdade que, em última análise, são as mesmas forças e as mesmas condições que dão vida a ambos. (Bakhtin, 1990: 45).

Captar a tomada de posição do artista ante a particularidade refletida na obra apresenta dificuldades, só sendo possível quando se penetra em todos os momentos de elaboração do objeto, pois, quanto mais imanente, mais trabalhoso é o percebê-la.

Se o conteúdo do psiquismo é tão social quanto a ideologia, por outro lado, as manifestações ideológicas são tão individuais (no sentido ideológico deste termo), como psíquicas. Todo produto da ideologia leva consigo o selo da individualidade do seu ou dos seus criadores, mas esse próprio selo é tão social quanto todas as outras particularidades e signos distintos das manifestações ideológicas. Assim, todo signo, inclusive o da individualidade, é social. (Bakhtin, 1990: 59).

A relação entre conteúdo e forma está sempre indissociada; a in-

24 Possibilidade que tem a ver, também, com o domínio da técnica socialmente alcançada pelo período histórico da realização da obra e com a genialidade da autoria.

tenção do autor (do sujeito) é objetivada de uma determinada forma numa obra de arte, o que confere a essa atividade humana um movimento dialético específico. O momento pessoal tem importância constitutiva de toda objetividade e, contraditoriamente, é imprescindível à ultrapassagem de uma individualidade específica, através de um deslocamento do cotidiano imediato:

O mundo da obra de arte, no qual se produz essa objetivação que assim põe à prova a subjetividade, é um reflexo da realidade objetiva, uma mímese que considera e reproduz do ponto de vista desse processo criador o mundo dado ao homem, tanto o produzido e elaborado por ele, como o que existe, com independência em relação à humanidade. (Lukács, v. 2, 1966-7: 265).

Em *Vidas secas*, não há a busca de equilíbrio, de neutralização das contradições mas, ao contrário, a explicitação máxima das determinações da convivência de contradições, o que permite a representação de uma dada realidade e, ao mesmo tempo, o surgimento de possibilidades de sua superação, ao representar uma aproximação com a essencialidade e a totalidade das relações que compõem essa realidade. Nessa conexão, chega-se ao típico, pois *a verdade da forma é a máxima intensificação da verdade real do conteúdo refletido* (Lukács, 1978: 282).

Ao se analisar uma obra de arte, percebe-se (quando isso é possível), ao mesmo tempo, a personalidade do criador e a superação desta. Nessa confluência tem-se o ponto de vista, a autoria. É o princípio da seleção do real e da montagem da obra, que pode elevá-la ou rebaixá-la, tornando-a uma verdadeira arte, ou reduzindo-a a uma expressão artística fadada à morte precoce:

Nesse sujeito criador se decide a que nível se realiza a unificação da qualidade puramente subjetiva com a verdade históricossocial e se nessa unidade não deve ficar mais que um mero reflexo da particularidade ou há de despertar em si as mais amplas formas vitais da subjetividade (desde a família até a humanidade). (Lukács, v. 2, 1966-7: 282).

A crítica de arte precisa encontrar o caminho escolhido pelo autor para expressar uma determinada realidade histórica, captando, através do uso de categorias intelectivas, a relação dialética explicitada pelo autor na obra; esta necessariamente apresentará um ponto de vista de um sujeito particular e, ao mesmo tempo, expressará uma possibilidade da humanidade em relação à resolução das questões selecionadas pelo autor. Como afirma Antonio Candido (1993):

O meu propósito é fazer uma crítica integradora, capaz de **mostrar** (não apenas enunciar teoricamente, como é hábito) de que maneira a narrativa se constitui a partir de materiais não literários, manipulados a fim de se tornarem aspectos de uma organização estética regida pelas suas próprias leis, não as da natureza, da sociedade ou do ser. (p. 9).

Por isso, as críticas formalistas, no amplo sentido de que essas análises se travestiram hoje, elas não passam de um exercício intelectual/acadêmico que não apresenta a obra em sua essência; apenas mostra aspectos interessantes, mas que, dissociados da dialética da construção de homens/mulheres reais, se tornam estéreis.

A vida em sua plenitude está contida na obra de arte, como afirma Bakhtin (1993); a forma estética tem o poder de transferir essa plenitude para um outro plano, que, no entanto, nunca pode significar, do ponto de vista da crítica, isolamento de partes dessa expressão artística, mas, ao contrário, necessita captar esse momento único em sua plenitude, seguindo o projeto do artista:

Não pode ser destacado da obra de arte um elemento real qualquer como sendo conteúdo puro, como, aliás, não há uma forma pura: o conteúdo e a forma se interpenetram, são inseparáveis, porém, também são indissolúveis para a análise estética, ou seja, são grandezas de ordem diferentes: para que a forma tenha significado puramente estético, o conteúdo que a envolve deve ter um sentido ético e cognitivo possível, a forma precisa do peso extra-estético do conteúdo, sem o qual ela não pode se realizar enquanto forma. (Bakhtin, 1993: 37).

Cada obra de arte representa um mundo que precisa ser entendido e desvendado; busca-se, quando se trata da análise do ponto de vista, a forma concreta pela qual a subjetividade (autor/a) escolheu para dizer e construir aquele mundo artístico: se através de personagens, se através de marcas do narrador, se pela confluência dos dois, ou por qualquer aspecto novo que elaborou. Nessa concepção, cada obra é um mundo que se esgota na sua relação singular com a realidade. Podem ser ditas várias coisas sobre um conjunto de uma obra, mas só a análise de cada obra de **per si** permitirá a leitura imanente e global daquela criação artística. Essas duas formas de analisar os autores possuem características próprias que precisam ser observadas pela crítica. Os caminhos e resultados são diferentes, e normalmente se complementam.

A análise imanente de um texto literário necessita ultrapassar a materialidade discursiva para chegar à intencionalidade valorativa da obra (vale ressaltar que não se está defendendo didatismos, nem apologias políticas, mas a intencionalidade de um sujeito que vive o

mundo, reflete sobre ele e se posiciona de forma crítica). Descobrir o tipo de narrador, a relação entre as personagens, a trama, a forma do discurso etc., significa começar a análise crítica, que só poderá ter êxito se, após ou concomitantemente a essa fase, houver uma ultrapassagem para uma análise totalizante da obra, porquanto toda expressão artística é realizada por uma subjetividade, que carrega uma perspectiva sobre seu tempo e devenir histórico²⁵.

Os primeiros anos do século XX: mudanças econômicas e culturais entrelaçadas

Quando se estuda História, as datas e os períodos só têm sentido se possibilitarem uma melhor compreensão do período que se está trabalhando. A revolução de trinta, que ocorreu em outubro, foi consequência de todos os desdobramentos que a modernidade havia inserido no mundo, na qual o Brasil tinha uma participação específica, e de todas as ações que se seguiram ao movimento.

O processo de acumulação capitalista precede a industrialização, mesmo que ocorra de forma deficitária, como é o caso de uma sociedade que se insere na ordem da lógica do capital, quando este já se apresentava em sua fase de amadurecimento. O Brasil era caracterizado por uma economia agrário-exportadora subdesenvolvida:

O controle externo dos negócios de exportação e importação, bem como a construção de uma rede moderna de comércio, de bancos e outros serviços, redundava num processo crônico de capitalização para fora, ou seja, de exportação do excedente econômico como consequência da integração dependente na economia capitalista mundial. (Fernandez, 1968: 46).

Embora a revolução de trinta não tenha sido movimento de um único grupo, seu objetivo era proporcionar medidas que permitissem ao setor industrial sua expansão. Em sua plataforma como candidato a presidente pela Aliança Nacional Libertadora, Getúlio deixa clara a necessidade de os industriais influírem diretamente no poder político, preconizando a adoção de medidas protecionistas para a indústria e se propondo mudar a política econômica da República Velha, que concentrava benefícios apenas para os plantadores

25 O tom enfático da afirmação tem por objetivo estimular a discussão com os que afirmam, tão enfaticamente como a posição aqui adotada, que a crítica literária que traz a marca do social não realiza análise literária, mas análise sociológica.

de café.

O problema económico pode-se resumir numa palavra – produzir, produzir muito e produzir barato, o maior número aconselhável de artigos para abastecer os mercados internos e exportar o excedente das nossas necessidades. Só assim poderemos dar sólida base económica ao nosso equilíbrio monetário, libertando-nos não só dos perigos da monocultura, sujeita a crises espasmódicas, como também das valorizações artificiais, que sobrecarregam o lavrador em benefício do intermediário²⁶.

No entanto, a revolução não consegue alijar inteiramente do poder a velha oligarquia e terá sempre de pagar tributo às velhas formas de poder, que se configuram na área rural, especificamente ao coronelismo; pois, embora haja um surto de modernização que transforma as cidades, com a criação de novos sindicatos e de conquistas trabalhistas, a estrutura do campo continua inalterada e as relações de exploração persistem as mesmas. A base da economia agrária ainda é o latifúndio, mesmo nos estados do sul, onde o capital industrial já avança.

No discurso de posse, Getúlio se refere às relações no campo como problema fundamental a ser enfrentado, mas, durante todo o período em que detém o poder, não consegue alterá-las:

Em não poucas regiões mais próprias para a agricultura impera ainda o latifúndio, causa comum do desamparo em que vive geralmente o proletariado rural, reduzido a condição de escravo da gleba. Nessas regiões seria conveniente para seus possuidores e para a coletividade dividir a terra a fim de colonizá-la, fazendo concessões de lotes. (Magalhães, 1969: 1).

Sintetizando, temos que, embora a revolução de trinta atenda às reivindicações do setor industrial, objetivo para o qual foram efetuados os atos de tomada do poder, esse movimento é realizado por uma coalizão de forças que, sem conseguir romper com o passado, manteve sempre um tributo com o poder oligárquico.

Dizendo de outro modo, em trinta a oligarquia dominante perde a supremacia e setores novos e transformadores apossam-se do aparelho estatal, pretendendo uma remodelação do quadro político e económico vigente. No entanto, esses setores não têm força sufi-

26 Discurso de campanha de Getúlio Vargas para as eleições presidenciais de 1930. In: Magalhães, 1969: 4.

ciente para efetivar todas as suas propostas, pois vivem a contradição de querer uma mudança política que não afete a lógica capitalista de acumulação e exploração:

A presença do proletariado no palco representava um fator novo, que exigia consideração e que pesaria no balanço daí por diante. E a burguesia se sentiu profundamente ameaçada, justamente em sua fase ascensional, quando vinha de obter a importantíssima vitória que lhe possibilitava as reformas que ia empreendendo no aparelho de Estado e na legislação. (Sodré, 1965: 317).

Com a bandeira do constitucionalismo, a revolta de 32 representou a tentativa de retomada do aparelho estatal pelo setor que havia sido deslocado com a revolução. Mesmo estando em andamento o processo que levaria à promulgação de uma Constituição, as forças da antiga oligarquia preconizavam um legalismo que representava a volta ao *status quo* anterior:

Sob a aparência de apelo à Constituição e defesa de uma autonomia que sempre violaram procuram, apenas, voltar ao antigo mandonismo e pleiteiam a posse de cargos para a montagem da máquina eleitoral, veículo indispensável a sua ascensão.

Pretendem esses profissionais da política assessorar o governo instituído pela revolução, como se esse fosse um autômato, ao sabor de seus caprichos, consoante o pregão habitual de seus asseclas instalados na imprensa.²⁷

Os legalistas são vencidos militarmente, mas o governo lhes faz algumas concessões; a Constituição que se promulga em 34 cerceava muito o poder do Executivo, fazendo com que suas decisões dependessem do Poder Legislativo.

Segue-se a revolta de 35, que representa uma tentativa de levar o governo mais para a esquerda, implementando as propostas que os setores não ligados à burguesia tinham por ocasião da revolução de trinta, principalmente as que se referiam às mudanças nas relações no campo e as que atendiam às reivindicações dos trabalhadores das cidades, fortalecendo os sindicatos.

Graciliano, em *Memórias do cárcere*, ao se referir aos revoltosos

27 Discurso de Getúlio em 4/1/1932, em manifestação do Clube 3 de Outubro. In: Magalhães, 1969: 10.

de Natal²⁸ que viajaram com ele de Maceió ao Rio no porão de um navio, diz:

Queriam eliminar os ricos, suprimir a exploração do homem na lavoura e na fábrica. Certo não alcançariam esse objetivo, por enquanto desejavam apenas a distribuição razoável da terra, melhores condições de vida para o trabalhador. (v. I, p. 143).

A geração de trinta expressa de forma literária toda essa efervescência de ideias e as transformações ocorridas no Brasil, simbolizadas pela crescente urbanização, consequência da efetivação industrial, que estão na base da Semana de Arte Moderna e a aspiração de mudança no quadro da realidade do país. Roberto Schwarz mostra, ao se referir ao tempo de Machado de Assis, como a literatura normalmente se comporta: *Frequentemente inflada, ou rasteira, ridícula ou crua, e só raramente justa no tom, a prosa literária do tempo é uma das muitas testemunhas disso* (1992: 14).

Todos os setores progressistas se aliaram e depositaram, na revolução comandada por Getúlio Vargas, esperanças de transformações da realidade nacional; estas iam desde a tentativa de desenvolver industrialmente o país, para futuramente se realizar a revolta socialista, como esperava o Partido Comunista, até mudanças leves, que permitissem apenas mais acesso ao poder político, antes dominado pelas oligarquias mineira e paulista. Em depoimento, décadas mais tarde, Prestes se refere a análises sobre o Brasil que conduziram a política do partido nos anos trinta e quarenta:

Em 45, há documentos meus em que me refiro à revolução burguesa no Brasil. Comparávamos a situação do Brasil naquela época ao czarismo na Rússia de 1905. [...] Há documentos meus em que dizia ser preciso acabar com a dominação imperialista e com o latifúndio, a fim de abrir caminho para o capitalismo. O problema é que o capitalismo já estava se desenvolvendo ali, ao nosso lado, sem que vissemos. (Moraes, 1997: 191).

Por outro lado, havia discursos de integrantes da ANL, como o de seu presidente, Herculino Cascardo, que propugnava apenas por reformas do sistema que não interferissem na estrutura da sociedade, não necessitando de uma revolução social para serem concretizadas:

28 Primeiros a se rebelar em 35.

A ANL vai esforçar-se, dentro da ordem e da Constituição vigente, pela difusão de seu programa. [...] A Aliança agirá, estritamente, dentro da lei e da ordem constitucional. Não tem nenhuma intenção de subverter a ordem pública [...] **Somos amigos da ordem, respeitamos a Constituição.** Queremos realizar as nossas conquistas pacificamente, sem recurso à violência, dentro dos meios que a Constituição faculta.²⁹

Em *Memórias do cárcere*, Graciliano realiza uma análise do que representou esse momento da História do Brasil, apontando as contradições, a ignorância sobre a realidade e a conseqüente ingenuidade dos militantes de esquerda, levando-os a ações que eram incapazes de entender plenamente.

De repente voltava; A Aliança Nacional Libertadora surgia, tinha vida efêmera em comícios, vacilava e apagava-se. Estaria essa política direita? Assaltavam-me dúvidas. Muito pequeno burguês se inflamara, julgando a vitória assegurada, depois recuara. Provavelmente dedicações enérgicas iriam esfriar, amigos ardentes se transformariam depressa em rancorosos inimigos. Seria possível uma associação, embora contingente e passageira, entre as duas classes? Isso me parecia jogo perigoso. Os interesses da propriedade, grande ou pequena, a lançariam com certeza no campo do fascismo, quando esta miséria ganhava terreno em todo mundo. (v. I, p. 83).

Demonstrando a lucidez necessária para a análise do real, o romancista reflete sobre o cenário daquela época e faz uma comparação entre o comportamento da cidade e o do campo, durante aqueles anos insurrecionais:

Em geral a revolução era olhada com medo ou indiferença. Os habitantes da cidade contentavam-se com discursos idiotas, promessas irrealizáveis e artigos safados, animavam-se à toa e depressa desanimavam, seriam capazes de aplaudir demagogos como os que, no princípio do século, defendiam a peste bubônica, a febre amarela e a varíola; as populações da roça distanciavam-se enormemente do litoral e animalizavam-se na obediência ao coronel e a seu vigário, as duas autoridades incontrastáveis. (v. I, p. 83).

A reforma agrária, uma das principais bandeiras da ALN e da Revolta de 35, parecia, ao escritor, equivocada, pela falta de conhecimento da realidade do mundo rural:

29 Rocha, Lauro Reginaldo da. Os perigos do nacional-reformismo na Aliança Nacional Libertadora. A classe operária, n. 180, 1/15/1935. In: Prestes, 1997: 107.

Também me parecia que certas palavras de ordem da Aliança Nacional Libertadora haviam sido lançadas precipitadamente. A divisão de terra, por exemplo, seria um desastre na zona de criação do nordeste. Aí a terra vale pouco e praticamente não tem dono; a riqueza é constituída por açudes, casas, currais, gado. O espaço que um animal necessitava para alimentar-se na vegetação rala de cardo e favela que veste a planície queimada é enorme. É a maneira indispensável para estabelecer limites escassa: as raras cercas são de ordinário feitas de ramos secos ou pedras soltas. Quase nenhuma lavoura: apenas touceiras de milho peco, um triste feijão e aboboreiras amarelando na vazante dos rios periódicos. Se se oferecesse ao vaqueiro divisão da terra, ele se alarmaria: o seu trabalho se tornaria impossível. (v. 1, p. 83-4).

A reflexão que o ficcionista faz sobre a impossibilidade concreta de uma mudança nas relações sociais rurais, que não levasse em conta as especificidades daquela região, é o pano de fundo que norteou o projeto autoral em *Vidas secas*.

Já em *Macunaíma*, de Mário de Andrade, a relação contraditória entre campo e cidade, entre a universalidade decorrente da inserção do Brasil na lógica capitalista e a singularidade de um país subdesenvolvido com história agrária e extrativista, estão postas como fonte de reflexão pela arte.

Como já foi salientado, os anos trinta carregavam o ideário da possibilidade de interferência direta na realidade. As forças de esquerda, representadas prioritariamente pelo Partido Comunista, apoiavam Getúlio. No entanto, logo em seguida, perceberam a mesquinhez daquela revolução que não aprofundava as medidas que poderiam levar o país a um desenvolvimento que não beneficiasse somente as classes média e burguesa, mas que significasse melhoria nas condições de vida de toda a população.

O dado fundamental e definidor dessas duas visões, a oficial e a do partido, se expressava na urgência que estes viam da implementação de uma reforma agrária que permitisse ao campo se modernizar e, ao mesmo tempo, ajudasse no crescimento industrial, pois, como salienta Schwarz, ao se referir às expressões artísticas da modernidade brasileira,

Um latifúndio pouco modificado viu passarem as maneiras barroca, neoclássica, romântica, naturalista, modernista e outras, que na Europa acompanharam e refletiram transformações imensas na ordem social. (1992: 22).

Os acordos de Getúlio com o latifúndio não permitiram nenhuma medida que modificasse a estrutura das relações no cam-

po. Embora a indústria tenha se constituído no setor dinâmico da sociedade, ainda não se podia falar de hegemonia, nem mesmo de preponderância desse setor na economia nacional. A nação era caracterizada pelo ruralismo, por formas patrimonialistas e patriarcais de relações sociais e de produção.

Na cidade, começa a se desenvolver um modo de vida que vai dominar em progressão geométrica a imagem que a sociedade tem de si mesma:

Na verdade, não há termo de comparação com as situações anteriores, mesmo em seus momentos de pico. A partir daí, os trabalhadores aparecem como classe, ainda que reconhecidos e postos como tal pelo Estado. [...] Cada qual à sua maneira, operariado e burguesia industrial são classes heterogêneas, dinâmicas, desprovidas de maturidade política... (Brandão, 1997: 191-2).

O campo continua responsável pela produção, pela maior geração de capital e pela ética empregada nas relações sociais na esfera pública, através da política do compadrio, financiadora de empregos e votos. A estrutura de classes não pode ser modificada.

Na esfera privada, as relações são baseadas integralmente no poder masculino, que supre a família e mantém o domínio sobre todos os membros e agregados.

No poema “Infância”³⁰, de Carlos Drummond de Andrade (1992), há a descrição da vida familiar do narrador, construída a partir de três figuras:

1)A figura paterna, vista de dentro para fora: da casa para o mato, e do filho para o pai. Há uma distância espacial – do interior da casa para o campo. Meu pai montava a cavalo, ia para o campo. Mas há, também, uma distância que significa a ausência da perspectiva do filho – lá longe meu pai campeava/no mato sem fim da fazenda –, criando o sentido de impossibilidade de comunicação entre um pai que campeia e um

30 INFÂNCIA. Meu pai montava a cavalo, ia para o campo./ Minha mãe ficava sentada cosendo./ Meu irmão pequeno dormia./ Eu sozinho menino entre mangueiras/ Lía a história de Robinson Crusóe,/ comprida história que não acabava mais./ No meio-dia branco de luz uma voz que aprendeu/ a ninar nos longes da senzala – e nunca se esqueceu/ chamava para o café/ Café preto que nem velha preta/ café gostoso/ café bom./ Minha mãe ficava sentada cosendo/ olhando para mim:/ – Psiu... Não acorde o menino./ Para o berço onde pousou um mosquito./ E dava um suspiro... que fundo!/ Lá longe meu pai campeava/ no mato sem fim da fazenda./ E eu não sabia que minha história/ era mais bonita que a de Robinson Crusóe.

filho, vivente naquele espaço rústico, apegado a romances.

Graciliano Ramos também não entende o pai na/em Infância, só o teme. Fabiano, protagonista de *Vidas secas*, não quer nem pensar na hipótese de filhos curiosos que fazem perguntas a que ele não sabe responder. Embora sempre vista de longe (que aqui não significa distância espacial), a figura masculina sugere sempre movimento: montar, campear, aboiar.

2)À mãe, procriadora, protetora, zelando pelas crianças, realizando tarefas caseiras, reserva-se o território doméstico, o espaço de dentro, a imobilidade: Minha mãe ficava sentada cosendo.

3)A terceira figura que o narrador expressa aparece apenas como uma voz, que não é dela, mas imposta pelo condutor da história. É outra mulher, também repetidora de ações e sugerida como uma coisa que faz coisa: preta velha igual a café.

O narrador mostra que, além das contradições de gênero e de temperamento, existem as de classe, que perduram, apesar dos longes da escravidão; permanece a exploração; a empregada preta com voz de quem ninava as crianças dos senhores de escravo, continua a servir, como as famílias de *Vidas secas*.

Segundo Brandão (1997), é dentro desse quadro que no período aliancista se define o padrão do que se constituiria a esquerda brasileira: *um conglomerado de tendências e correntes afins cujo núcleo influente jamais chegou a se consolidar como expressão institucional e organizacional* (p. 152).

Afirma ainda esse autor que, nesse momento, a teoria marxista começa a servir de base para as análises da realidade feitas por intelectuais de médio porte e por algumas grandes expressões do mundo cultural:

É com o aliancismo que o marxismo começa a penetrar no rarefeito mundo da alta cultura, não só atraindo para a órbita do proletariado dois ou três grandes intelectuais, como estabelecendo a conexão entre esses dois grupos. (p. 152).

Essa situação vai configurar as duas vertentes do movimento de esquerda: uma que tem visão golpista de tomada de poder e outra que busca uma revolução popular: *Uma coisa Prestes, sem dúvida, compreendeu bem: o tempo das revoluções políticas no Brasil já passou. Atualmente, no Brasil, só é possível uma revolução social*³¹, o que é corroborado, às

31 La Nación, Buenos Aires, 11/8/30. In: "O movimento revolucionário Brasil e da Liga revolucionária de Prestes" (setembro de 1930). Para a discussão teórica sobre a diferença entre revolução política e revolução social, ver MARX, Glosas

vésperas do movimento de 35, por uma ala dos tenentes que integravam a ALN:

A libertação do Brasil, libertação econômica e política, tem que ser conseguida de outra maneira: o país precisa libertar-se do jugo do imperialismo e extinguir o latifúndio, porque a simples troca no poder de uns agentes dos imperialistas e latifundistas por outros – coisa que ingenuamente queríamos fazer em 25 – seria um trabalho inútil.³²

Como se percebe em todos os depoimentos, 35 tinha o pressuposto de uma revolução ampla, que envolvesse as massas da cidade e do campo. Prestes, na clandestinidade, só recebendo notícias através de Miranda, secretário-geral do partido, que aprofundava a existência de uma situação pré-revolucionária, apoiava a revolta:

Enquanto isso, o PCB mantinha-se fiel à orientação política reafirmada em sua Primeira Conferência Nacional, de julho de 1934 (cf. cap. 3). Partindo da existência de uma suposta “situação revolucionária” no país, os comunistas convocavam os trabalhadores ‘a pegar em armas desde já’, a multiplicar as guerrilhas no campo e a lutar pela instalação do governo operário e camponês, na base de conselhos de operários, camponeses, soldados e marinheiros (soviets)”. (Prestes, 1997: 108).

Não houve a revolução esperada, e 35 pôde ser usado pelas forças conservadoras como uma revolta sanguinária de comunistas que matavam a sangue-frio seus companheiros indefesos, dormindo. Todos os líderes foram presos.

O golpe de 37 aprofundaria esse quadro, pois, com o Congresso fechado, a imprensa controlada e a população recebendo doses maciças de propaganda anticomunista, as forças repressivas puderam atuar mais livremente.

Prestes e sua mulher, Olga Benário, também foram presos. Além deles, intelectuais que embora não participassem diretamente, simpatizavam com o movimento. Nesse grupo estava Graciliano Ramos, que dizia não entender por que estava preso, pois não havia nenhuma denúncia formal contra ele. No entanto, já na primeira

críticas (1997) e A questão judaica (1991).

32 Palavras do capitão José Augusto de Medeiros, membro da ALN e antigo companheiro de Jansens de Melo - morto tragicamente quando tentava, em maio de 1925, levantar o 3º Exército, no Rio de Janeiro -, em cerimônia realizada por ocasião do décimo aniversário do acontecimento (A Manhã, 2/12/35: 3 e 8). In: Prestes, 1997.

visita, na prisão, de seu advogado – Sobral Pinto – obtém a resposta que sanaria a dúvida de sua inusitada prisão:

Graciliano tinha receio de que suas análises e as dos revolucionários presos com ele pudessem estar erradas. Via, na derrota do movimento de 35 e do golpe de 37, uma oportunidade para que os equívocos fossem sanados, possibilitando que a luta futura fosse vencedora:

Vira a derrota – e agora queria persuadir-me de que findara um episódio e a luta ia continuar. Certamente haveria mais precaução no desempenho do segundo ato. (Memórias, v. 1, p. 84).

O segundo ato, para Graciliano, foi *Vidas secas*, que representa uma análise de toda essa situação, com as ferramentas próprias do ficcionista. Graciliano foi capaz de refletir sobre a realidade, através da personagem feminina, ultrapassar essa mesma realidade e apontar caminhos para as mudanças que ele acreditava necessárias e possíveis para o seu tempo.

Na verdade, *Vidas secas* representa uma interlocução com as teses sobre as formas de transformar o Brasil, que se fundamentavam em outras realidades, e haviam fomentado ações equivocadas das lideranças de esquerda.

A análise do romance, que virá em seguida, mostrará a reflexão do escritor.

– Ora, doutor, para que tantas minúcias? Como é que o senhor vai preparar a defesa se não existe acusação?

[...]

– Dê graças a Deus, replicou o homem sagaz espetando-me com o olhar duro de gavião. Por que o senhor está preso?

– Sei lá! Nunca me disseram nada.

– São uns idiotas. Dê graças a Deus. Se eu fosse o chefe de polícia, o senhor estaria regularmente, com processo.

– Muito bem. Onde é que o senhor ia achar matéria para isso, doutor?

– Nos seus romances, homem. Com as leis que fizeram por aí, os seus romances dariam para condená-lo. (v. 2, p. 299).

PARTE II

DIÁLOGO ENTRE SUJETIVIDADE E OBJETIVIDADE

A borboleta

Cada vez que o poeta cria uma borboleta, o leitor exclama:

“Olha uma borboleta!”.

O crítico ajusta os nasóculos e, ante aquele pedaço esvoaçante de vida, murmura:

– Ah! sim, um lepidóptero ...

(Mário Quintana)

CAPÍTULO 1

UMA REFLEXÃO SOBRE O LATIFÚNDIO: TRADIÇÃO E PODER INSTITUCIONAL

Nada é impossível de mudar.

Desconfiai do mais trivial,
na aparência singelo.
E examinai, sobretudo, o que parece habitual.
Suplicamos expressamente:
não aceiteis o que é de hábito
como coisa natural,
pois em tempo de desordem sangrenta,
de confusão organizada,
de arbitrariedade consciente,
de humanidade desumanizada,
nada deve parecer natural,
nada deve parecer impossível de mudar.
(Brecht)

Para o desvelamento do projeto da autoria, faz-se necessária a busca do caminho percorrido pela autoria, que não necessariamente coincide com a forma conclusa como se apresenta para o leitor. Segundo Lukács (1978):

A ciência e a arte, portanto, transformam em algo existente para nós a relação recíproca, que existe em si na realidade, entre fenômeno e essência. A especificidade da arte, porém, consiste no fato de que na impressão imediata aparece conservada a estrutura da realidade, que ela consegue emprestar evidência imediata à essência sem lhe dar, na consciência, uma figura própria separada da forma fenomênica. (p. 222).

A posição da autoria está presente na materialidade discursiva, mas sua explicitação só é possível a partir da compreensão da particularidade que foi congelada no reflexo artístico e que se consubstancia na criação de uma nova realidade, enquanto criação efetiva de um novo objeto (a obra de arte em si) e enquanto posicionamento sobre aquela realidade.

Essa relação entre essência e aparência, como já foi salientado, aparece contida numa materialidade construída na sua totalidade por uma subjetividade que, ao fazê-lo, necessariamente, tomou posição sobre a realidade refletida, sob pena de tornar a obra um conjunto de fragmentos tomados casualmente. *Sem essa tomada de posição, não lhe seria possível escolher como objeto do trabalho artístico, como particular característico, precisamente este e nenhum outro momento da vida* (Lukács: 1978: 212).

A forma de exposição desenvolvida na ficção geralmente não é igual ao caminho percorrido pelo projeto autoral, por isso, no romance *Vidas secas*, a análise da materialidade romanesca se iniciará pela apresentação da realidade das relações no campo brasileiro, mostrando o momento de conservação da estrutura agrária.

Para compor a representação que o autor faz sobre o latifúndio como forma econômica e política de dominação, que tem no uso da instituição policial e dos costumes arraigados pelas credences populares, o braço forte de sua manutenção, foram reunidos os capítulos “Fabiano”, “Cadeia” e “O soldado amarelo”, que exemplarmente expressam a produção e reprodução das *vidas secas*.

A personagem masculina é apresentada logo após o relato da família faminta, em busca de abrigo. Nos dois parágrafos iniciais do capítulo a ele dedicado, já está clarificado o lugar do personagem no romance: é o ser que age, realiza coisas e, ao mesmo tempo, é a personificação da tradição e da credence. Fabiano aparecerá sob dois as-

pectos que, embora apresentem características próprias, fazem parte da unicidade que completa a figura da personagem.

O primeiro se manifesta na imediaticidade, no fenomênico, e se refere ao *fazer*; o segundo está no nível da possibilidade da superação desse imediato, que a tradição tenta impedir, o que imprime à personagem uma imobilidade para o enfrentamento das relações sociais. Sintetizando, Fabiano se move para tornar imóveis as contradições sociais.

O segundo aspecto decorre do questionamento que durante todo o romance os desejos da mulher provocam na tendência à imobilidade da personagem. Como realizar os sonhos de sinha Vitória nessa realidade? A partir do capítulo “O soldado amarelo” fica evidenciado que a mudança da personagem começa a realizar-se.³³

O homem é o ser do movimento dentro da estrutura familiar patriarcal, cabendo a ele o espaço do mundo. Este aspecto foi representado por Carlos Drummond de Andrade (1992), como demonstrado na primeira parte, através do poema “*Infância*”, quando o enunciador, referindo-se à sua família, forma a figura do pai provedor, que tem o domínio do externo, sem a convivência próxima dos filhos.

Meu pai montava a cavalo, ia para o campo. [...]
lá longe meu pai campeava
no mato sem fim da fazenda.

Também Fabiano realiza tarefas para prover a família: cura bicheira do gado, doma cavalo, recebe pagamento pelo trabalho, vai à cidade sozinho: sempre em movimento. No entanto, carrega consigo o peso da tradição, capaz de imobilizá-lo para saltos sobre a realidade. Este fardo ainda não pode ser aliviado por sinha Vitória que, no último capítulo, arranjará uma forma de carregar os pertences da família, suavizando o peso que o marido carrega às costas.

A cabeça inclinada, o espinhaço curvo, agitava os braços para a direita e para a esquerda. 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 começavam a reproduzir o gesto hereditário. (p. 17).

33 Essa análise compõe este e o capítulo seguinte.

A repetição do gesto que reforça a marca da ancestralidade – o *gesto hereditário* faz com que a escrita se torne pesada – o *vaqueiro, o pai do vaqueiro, o avô e outros antepassados mais antigos* –, levando à imagem de imutabilidade, de fato natural e, por isso, incorporado aos viventes daquelas paisagens.

Como diz Bornheim (1987), além de ser entendida como um conjunto de valores estabelecidos, a tradição pode ser compreendida como um *complexo da totalidade do comportamento humano, que só se deixa elucidar a partir do conjunto de valores constitutivos de uma determinada sociedade* (p. 20).

A tradição é a conservação do já vivido das relações sociais, que estará sempre em luta com as novas formas que se apresentam, como o momento de questionamento do já posto. Como observa Lukács (1978), a contraditoriedade inerente às relações sociais entre o velho e o novo: *A vida reproduz sempre o velho, produz incessantemente o novo, a luta entre o velho e o novo penetra em todas as manifestações da vida* (p. 219).

Esse é o papel reservado a Fabiano pelo projeto autoral nesse capítulo: representar a força que o velho possui, em uma realidade em que as formas pré-capitalistas de relacionamento social estão arraigadas e se misturam com a necessidade de produção para o mercado.

No entanto, como o velho, a tradição não pode ser concebida isoladamente, como reconhece Bornheim (1987):

Se se pensa na situação atual do problema, parece claro que se tornou impossível a abordagem do conceito de tradição independentemente desse corolário atual que é a ruptura; tradição e ruptura se espelham reciprocamente, e a dialética dos dois termos esclarece a quantas andamos nessa grande esquina que é a história de nosso tempo. (p. 29).

Por esse motivo, o capítulo que representa e discute a tradição é composto por argumentos que simultaneamente afirmam e negam assertivas. Há um jogo de linguagem, sempre correspondente às poucas palavras que seriam ditas por Fabiano (o uso do travessão é a marca que a tessitura discursiva usa para mostrar a diferença entre a voz do narrador onisciente e a possível linguagem de Fabiano):

- Fabiano, você é um homem, exclama em voz alta. [...]
- Você é um bicho, Fabiano. [...]
- Um bicho, Fabiano (p. 18).

Intercaladas por ações como pisar forte e fumar e pensamentos de assombro pela ousadia de se igualar aos membros da espécie humana e, ainda, do orgulho de se julgar forte e capaz de sobreviver naquela realidade adversa, as falas de Fabiano vão perdendo força gradativamente, tornando desnecessário o reforço do narrador, assinalando que na segunda fala o personagem murmura. A simples retirada de palavras das frases ressalta a diminuição da convicção da primeira fala, como se, desta forma, o som fosse diminuindo também, gradativamente.

Na verdade, Fabiano fala alto e se nomeia na primeira frase, na segunda ainda mantém o pronome que o pessoaliza e, na última, é qualquer um, apenas um bicho. Contrariamente, o narrador nos diz que da primeira fala Fabiano se envergonha, tem medo de ter sido ouvido e, na última, está orgulhoso de ser como os outros animais.

A dúvida da personagem sobre a sua humanidade é também do narrador, já que, aqui, é ele e não a personagem masculina que conduz a narrativa sobre a possibilidade e a operacionalidade de se humanizarem criaturas, em uma realidade povoada pela mais feroz exploração do trabalho, pois fruto de um sistema baseado no lucro, potencializado pela agregação de formas pré-capitalistas de relações sociais, que se baseiam na impossibilidade de transformação a partir das relações de produção.³⁴

Este é o capítulo que representa a realidade presente: seca, patrão seco e a inteira falta de perspectiva de mudança. Aqui predomina o velho, no entanto, ao mesmo tempo, a escritura cria sempre situações que apontam para um modo diferente de viver, para o novo. Logo após referir-se ao homem que lia e falava bem – Seu Tomás da bolandeira –, há uma prévia-ideação sobre a mudança de vida. – *Um dia... Sim, quando as secas desaparecessem e tudo andasse direito...* (p. 24).

A narrativa mostra que, nem mesmo no terreno da idealidade, há, por parte de Fabiano, um vislumbre de questionamento indicativo da formação de uma ação para a mudança³⁵. Talvez seja essa a expli-

34 Tanto no livro *Lutas de Classe na França* (1956) como em *O dezeto brumário* (1974), Marx analisa a preservação de formas pré-capitalistas de relações sociais logo após a Revolução Francesa e o papel que cabe ao campesinato no sistema que surge; por outros textos de sua fase filosófica e em *O Capital* (1968), fica clara a impossibilidade de transformação da sociedade de classe antes do advento do sistema capitalista, pois as relações sociais da escravidão e da servidão não habilitavam a classe dominada ao rompimento geral da sociedade. Só com o advento das relações sociais capitalistas, as possibilidades de superação da sociedade de classe estavam postas pela humanidade.

35 Essa também é a acusação de Sinha Vitória ao constatar que o marido se

cação filosófica para a sua dúvida, a do narrador, e de algumas análises feitas sobre esse texto, em relação à condição de humanidade das personagens de *Vidas secas*. É o caso de Caccese (1978), que afirma:

Nivelados pela condição subumana de existência e pelo primarismo de sentimentos, ações e pensamentos, homens, mulheres, crianças e animal são colocados no mesmo plano e tratados em igualdade de condições pelo romancista. (p. 160).

Ou ainda de Pontes (1978):

Até então, dizendo-se bicho o homem tinha consciência de estar se rebaixando. Mas o vaqueiro Fabiano vive em tal nível de pobreza, é tão desprovido de inteligência (um retardo mental?) que se compara a um bicho e ainda julga estar se enaltecendo. (p. 274).

Antonio Candido (1992), ao contrário, marca a humanidade dos personagens de *Vidas secas*, pois não confunde desumanidade com forma primitiva de relacionamento social:

De qualquer modo, é o último dos seus livros de ficção e contrasta com os anteriores por mais de um aspecto. [...] quis oferecer da vida uma visão, sombria, é verdade, mas não obstante limpa e humana. Fabiano é esmagado, pelos homens e pela natureza, mas o seu íntimo de primitivo é puro. (p. 45).

Por esse motivo, o pensamento de Fabiano não consegue se desligar da imediaticidade e da submissão aos desígnios da natureza:

Um dia... Sim, quando as secas desaparecessem e tudo andasse direito... Seria que as secas iriam desaparecer e tudo andar direito? Não sabia. (p. 24).

Mas, como afirma Candido (1992), fazendo uma correlação direta entre primitivo e puro, não há desumanidade no sentido de uma igualização à animalidade, mas um estágio primitivo de relacionamento social, único possível, segundo a autoria, nessa realidade representada:

satisfaz só em pensar coisas boas. A análise sobre esse aspecto será realizada no capítulo 2.

Ora, o drama de *Vidas secas* é justamente esse entrosamento da dor humana na tortura da paisagem. Fabiano ainda não atingiu o estágio de civilização em que o homem se liberta mais ou menos dos elementos. (p. 47).

Acompanhando o pensamento de Antonio Candido, pode-se afirmar que a humanidade está dada. É justamente a clareza da autoria do estágio de desenvolvimento em que se encontram seus personagens que vai nortear a tomada de posição sobre a impossibilidade, no momento histórico presente, de um salto dessa fase para uma conscientização que permita a crítica das relações sociais e a consequente ação para modificá-la.

Seria que as secas iriam desaparecer e tudo andar certo? Não sabia. Seu Tomás da bolandeira é que devia ter lido isso. Livres daquele perigo, os meninos podiam falar, perguntar, encher-se de caprichos. Agora tinham a obrigação de comportar-se como gente da laia deles. (p. 24-5).

Ainda não era hora de transformação daquelas relações que para Fabiano são consequência da seca, mas que encontram explicação nas relações do latifúndio, que tenta perpetuar formas pré-capitalistas de relacionamento.

Só a autoria não tem dúvidas sobre a condição humana de suas personagens mesmo que, ainda, faça afluir tal questão. Fabiano volta a ter voz, já no final do capítulo, afirmando a possibilidade da humanidade: – *Um homem, Fabiano* (p. 24).

A seguir o narrador apresenta o que efetivamente limita a humanidade de Fabiano. Há um fluir dialético que mostra simultaneamente a tentativa de ser homem e o impedimento das relações sociais de exploração:

Não, provavelmente não seria um homem: seria aquilo mesmo a vida inteira, cabra, governado pelos brancos, quase uma rês na fazenda alheia. (p. 24).

A modalização acentua a dúvida que a significação do termo *provável* traz implícito e que é corroborada pela expressão *quase uma rês*. Não é Fabiano animal, as relações sociais é que o animalizam, que o tornam um *cabra, governado pelos brancos*.

O jogo de negar e afirmar a humanidade continua, com a personagem confirmando – *que deixaria filhos robustos, que gerariam outros filhos* – a visão da reprodução das relações de classe posta pela rea-

lidade:

Tudo seco em redor. E o patrão era seco também, arreliado, exigente e ladrão, espinhoso como um pé de mandacaru. (p. 24).

Aqui, Graciliano faz uma relação direta entre a seca e o latifúndio. O poder dos brancos que governam o cabra é ressaltado na figura do patrão exigente e ladrão. Mas o que o patrão rouba de Fabiano? Para a personagem, nas contas do salário. Essa compreensão limita-se ao imediatismo da análise – única possível a uma personagem primitiva e pura, como afirma Candido –, que atribui à figura do patrão *arreliado e exigente* a causa do salário baixo. No entanto, o latifúndio, como sistema de produção, necessita da exploração da mais-valia para sobreviver. Não existe salário justo, como não existe patrão que não explora, pois a relação capitalista-trabalhador pressupõe a usurpação de horas trabalhadas, que se transformarão no lucro do patrão/latifundiário.

Já nos primeiros capítulos o narrador diz que Fabiano sabe que o patrão é ladrão, e com certeza, por isso, ele pede a sinha Vitória que faça as contas de quanto deverá receber. No entanto, acaba concordando com o patrão e acusando a mulher de ter errado: – *Devia ser ignorância da mulher* (p. 93) –, o que não é verdade.

O salto da esfera da vida para a esfera do ser social ocorre em um determinado momento da história do *Ser*: uma espécie passa a ter a possibilidade de agir não mais unicamente motivada pela programação biológica, pois adquire a capacidade de refletir previamente sobre as ações a serem desempenhadas.³⁶

A combinação dialética entre pensamento e ação forma a unidade de partes indissociáveis do que Marx denominou de atividade humana. Não basta personalizar um animal, imputando-lhe pensamento, através do recurso do discurso indireto, para torná-lo um sujeito da ação histórica. A autoria deixa isso bem claro no romance, como veremos adiante.

Fabiano tem ideias, percebe que os filhos também as têm, mas não as entende, é incapaz de idear uma ação diferente daquelas para as quais foi condicionado. Por esse motivo, o capítulo revela a construção de duas imagens que se interpenetram, acabando por desfazer a possibilidade do futuro, que é sempre visto a partir da

36 A capacidade de refletir a partir da necessidade de agir constitui o cerne da teoria do reflexo desenvolvida por Lukács na *Estética* (1966/67).

mesmice, sem reflexão.

Temos, então, a construção de duas imagens ideais, pois fruto de prévias-ideações³⁷, que não levam em conta a lógica do real:

1. O cotidiano com a sua repetição secular – e outros antepassados mais antigos haviam-se acostumado a percorrer veredas, afastando o mato com as mãos (p. 17).

2. A perspectiva de um futuro melhor independente da ação dos homens e mulheres, que estão travados pelo passado e à mercê das forças sociais e naturais. *Sim, quando as secas desaparecessem e tudo andasse direito...* (p. 24).

A primeira imagem está construída pela repetição de ações - saber alimentar animais, consertar, amansar bichos -, todas tarefas que são realizadas por Fabiano no seu cotidiano e necessitam do aprendizado dos meninos. Qualquer outra forma de educação parece desnecessária e, o que é pior, perigosa:

Indispensável os meninos entrarem no bom caminho, saberem cortar mandacaru para o gado, consertar cercas, amansar brabos. Precisam ser duros, virar tatus. Se não calejassem teriam o fim de seu Tomás da bolandeira. Coitado. Para que lhe servia tanto livro, tanto jornal? Morrerá por causa do estômago doente e das pernas fracas. (p. 24).

Formando a segunda imagem está a sujeição a forças naturais, agregada a ações comandadas pelo pensamento mágico/religioso³⁸, que pressupõe a resolução dos problemas a partir do desejo e de ações que não correspondem a uma interferência direta na realidade; espera-se que o ato de pensar seja suficiente para a resolução do problema.

Fabiano curou no rastro a bicheira da novilha raposa. Levava no aió

37 Há sempre prévias-ideações que não se concretizam, ou por falta da ação a que se referem, ou porque faltam os meios técnicos do sujeito para sua resolução, ou ainda, porque estavam deslocadas das possibilidades da objetividade.

38 Lukács, em sua *Estética* discute nos capítulos iniciais a aproximação da magia e da religião com a arte, mostrando as intrínsecas relações que existem entre essas criações humanas – mesmo que ao longo da história tenham se tornado entidades autônomas, permanecem profundamente ligadas pela função de responder a questões postas para uma sociabilidade que não consegue resolvê-las ainda, pelas outras formas de ação humana de cada momento histórico. Decorre deste aspecto, por exemplo, a afirmativa de alguns críticos sobre a dificuldade de produção artística em fase de empobrecimento humano e, ao contrário, o grande salto que o pensamento mágico assume nesses períodos.

um frasco de creolina, e se houvesse achado o animal, teria feito o curativo ordinário. Não o encontrou, mas supôs distinguir as pisadas dele na areia, baixou-se, cruzou dois gravetos no chão e rezou. Se o bicho não estivesse morto, voltaria para o curral, que a oração era forte.

Cumprida a obrigação, Fabiano levantou-se com a consciência tranqüila e marchou para casa. (p. 17).

Esse ato mágico satisfaz, mas confunde a personagem, que, a partir daí, oscilará entre ser homem ou animal, desfilando razões tendentes, a cada momento, para um dos lados da questão.

Seus modos formam a imagem de um animal – *o corpo do vaqueiro derreava-se, as pernas faziam dois arcos, os braços moviam-se desengonçados*. Parecia um macaco (p. 17-19). É forte como um animal, capaz de sobreviver à adversidade da região e do latifúndio: – *Sim senhor, um bicho, capaz de vencer dificuldades. Chegara naquela situação medonha – e ali estava forte, até gordo, fumando o seu cigarro de palha* (p. 18). Não consegue conviver satisfatoriamente com os semelhantes, atrapalha-se, não os entende; só a mulher o compreende, por isso conjectura sempre sobre a necessidade de conversar com sinha Vitória. No entanto, é obedecido por Baleia, consegue domar cavalos, podendo mesmo sentir-se parte desse animal ao montá-lo:

Vivia longe dos homens, só se dava bem com animais. Os seus pés duros quebravam espinhos e não sentiam a quentura da terra. Montado, confundia-se com o cavalo, grudava-se a ele. E falava uma linguagem cantada, monossilábica e gutural, que o companheiro entendia. (p. 19).

Por outro lado, uma certa estabilidade advinda da ausência da seca e do trabalho de vaqueiro faz Fabiano imaginar-se um homem. O narrador também se referirá a essa estabilidade em relação à personagem feminina, enfatizando o bom aspecto físico e a possibilidade de um certo ócio que leva sinha Vitória a ter desejos:

Fabiano ia satisfeito. Sim senhor, arrumara-se. [...] Pisou com firmeza no chão gretado, puxou a faca de ponta, esgaravato as unhas sujas. Tirou do aió um pedaço de fumo, picou-o, fez um cigarro com palha de milho, acendeu-o ao binga, pôs-se a fumar regalado. (p. 18).

Só um ser social pode *sentir* o prazer do fumo, *preocupar-se* com as unhas sujas, *ter a certeza* da vida correndo nas veias e da *força* de pisar forte.

Esta cena também ocorrerá com sinha Vitória várias vezes: o

prazer do fumo e a consciência da humanidade.

Negando a figura do animal que a personagem fazia de si, surgem qualidades que a aproximam mais ainda da esfera do ser social, que realiza atos a partir de uma teleologia, possibilidade adquirida com o desenvolvimento do cérebro e da linguagem especificamente humana; o narrador faz com que a personagem reflita sobre sua humanidade. *Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta* (p. 18).

Associa-se à possibilidade de traços de humanidade a imagem de que pelo trabalho ele se tornara proprietário. É uma construção apenas idealizada, isto é, idealista, da concepção de que o trabalho é o fundante do ser social.

Agora Fabiano era vaqueiro, e ninguém o tiraria dali. Aparecera como bicho, enfocara-se como um bicho, mas criara raízes, estava plantado. Olhou as quipás, os mandacarus e os xique-xiques. Era mais forte que tudo isso, era como as catingueiras e as baraúnas. (p. 19).

Essas imagens criadas com o titubear da personagem sobre sua condição humana e sobre o lugar que ocupa na sociedade, servem de pista para a percepção de que a autoria vem refletindo sobre a possibilidade de conscientização de pessoas que se encontram nesse nível de sociabilidade. Não pode haver, da parte dessa personagem, um questionamento das relações sociais que permitiram que ela e a maioria dos homens e mulheres fossem desapropriados do fruto de seu trabalho. Para Fabiano, nesse momento, se não houver mais seca e ele puder ficar como está, gordo, pitando prazerosamente seu fumo, não há do que reclamar.

Dialeticamente, no entanto, o trabalho também é a forma pela qual se tornou possível a apropriação da liberdade de fazer e refletir sobre a realidade, que são capacidades que fazem o ser social. O estranhamento³⁹ é a marca do trabalho em sociedades divididas em classes, que não permitem àquele que produz a atividade básica vital, que possibilitaria cada vez mais seu deslocamento da natureza em direção ao mundo social, ser o condutor desse caminho. Estranhamento que torna o trabalhador impossibilitado de se apropriar de seu destino, pois o mantém preso às amarras que as relações sociais de dominação impõem à parcela da população responsável pela produção da vida da sociedade.

39 Para um maior detalhamento dos conceitos de estranhamento e alienação, ver Marx (1968) e Lukács (1996-67).

Entristeceu. Considerar-se plantado em terra alheia! Engano. A sina dele era correr mundo, andar para cima e para baixo, à toa, como judeu errante. Um vagabundo empurrado pela seca. Achava-se ali de passagem, era hóspede. (p. 19).

Fabiano cai em si e percebe que, em terra alheia, nunca se está plantado; a ilusão termina e, após a percepção de que anda como um macaco, o lampejo de felicidade cede lugar à realidade crua e má. Como se a autoria colocasse diante da personagem sua imagem caminhando, para que acordasse e pudesse refletir que o fato de se perceber homem não advinha do trabalho explorado que exercia.

Fica então o conflito entre ser gente ou ser bicho. Afinal, Fabiano é bicho ou gente? O narrador, expressando a lógica do projeto autoral, ao assinalar a dúvida da personagem sobre sua condição humana, marca a diferença entre uma atividade realizada com uma finalidade, que torna a espécie humana capacitada para agir a partir de uma lógica própria e da lógica da mesmice da esfera da vida, ligada a estímulos puramente biológicos.⁴⁰

Como assinalamos anteriormente⁴¹, há críticas sobre esse romance que tendem a considerar as personagens como apenas capazes de relances de humanidade. Na verdade, se for tomado como o alvo da análise a personagem masculina, o que tem ocorrido sistematicamente⁴², observa-se a prevalência da dúvida sobre o grau de humanidade desses seres, corroborada pela ocorrência de ações cíclicas que não levam a nenhuma transformação da realidade, demonstrando que não há possibilidade de *mudança*, apenas deslocamentos de lugares. Por isso, Fabiano ora é homem, ora bicho.

Vivia longe dos homens, só se dava bem com os animais. [...] Às vezes utilizava nas relações com as pessoas a mesma língua que se dirigia aos brutos – exclamações, onomatopéias. (p. 19-20).

Entre homens e animais é feita uma ligação através do imitar de vozes desses últimos, como o papagaio que sinha Vitória matou na caminhada. Para Bakhtin (1990), o processo de aquisição da linguagem humana supera a comunicação por sinais, própria dos

40 Sobre a relação entre as esferas do ser, ver a primeira parte deste trabalho.

41 Ver BRAYNER, Sônia (Org.), 1978, sobretudo os artigos de Caccese e Pontes.

42 As análises sobre a personagem feminina apenas se referem à força da mulher sertaneja, ao papel reservado à mulher como esteio da família ou, quem sabe, à imputação de inteligência pouco comum nesses seres.

animais. Para Fabiano, falar com os semelhantes é uma atividade na qual ele não se sente à vontade, pois a *assimilação ideal de uma língua dá-se quando o sinal é completamente absorvido pelo signo e o reconhecimento pela compreensão* (p. 94).

A tradição toma também a voz da genética e torna os seres tão iguais, que confunde o condicionamento social com leis biológicas. Fabiano não consegue explicar de outra forma sua dificuldade de lidar com seus semelhantes, embora vislumbre a possibilidade de ser diferente. Mas tem medo:

Admirava as palavras compridas e difíceis da gente da cidade, tentava reproduzir algumas, em vão, mas sabia que elas eram inúteis e talvez perigosas. (p. 20).

Fabiano reconhece a importância da linguagem, admira e respeita quem sabe empregá-la, mas não consegue unir uma sociabilidade mais desenvolvida à vida que conhece. Seu olhar não se descola do imediato mais necessário. Ele argumenta que pode até ser importante ter uma linguagem mais apropriada, ter idéias, mas naquela realidade isso não tem serventia, podendo levar a uma inadaptabilidade ao meio físico e social.

Seu Tomás da bolandeira falava bem, estragava os olhos em cima de jornais e livros, mas não sabia mandar: pedia. [...] Pois viera a seca e o pobre velho, tão bom e tão lido, perdera tudo, andava aí, mole. Talvez já tivesse dado o couro às varas, que pessoa como ele não podia agüentar verão puxado. (p. 22).

Evidencia-se que a admiração e o desejo de ser como seu Tomás da bolandeira são apagados pelo receio da inadequação à realidade posta, para a qual não há necessidade, segundo a personagem, de *sabedorias*, mas apenas de repetição de gestos e de sons, sem formação simbólica, necessariamente ideológica, como afirma Bakhtin (1990).

A discussão que a narrativa propõe através de Fabiano está expressa na dúvida entre falar palavras bonitas, imitar um semelhante, tendo o sentimento de que pode melhorar de vida; e o defrontar-se com a realidade dura e seca que está à sua volta. Nesse momento, Fabiano conclui ser tolice e perigoso o caminho de entendimento da realidade, pois esse não mudaria em nada a necessidade de ser forte para enfrentar as adversidades.

Certamente aquela sabedoria inspirava respeito. Quando seu Tomás da

bolandeira passava, amarelo, sisudo, corcunda, montado num cavalo cego, pé aqui, pé acolá, Fabiano e outros semelhantes descobriam-se. [...] Em horas de maluqueira Fabiano desejava imitá-lo: dizia palavras difíceis, truncando tudo, e convencia-se de que melhorava. Tólice. (p. 22).

Toda a noção de respeitabilidade para com seu Tomás é negada com uma única palavra – *tólice* –, que direciona o pensamento de Fabiano, fazendo com que suas ações sejam sempre as de repetição do já visto e vivido.

O pensamento pode até vislumbrar mudanças através de desejos, mas as ações nunca o acompanham.

Como sabe da dificuldade que tem para relacionar-se, mesmo com os meninos, recorre sempre à mulher para que ela faça o treinamento necessário: os filhos não podem sair do caminho que os transformará em fabianos. Precisa da ajuda da mulher para garantir que a descendência siga essas regras e não se disperse com novidades; no entanto, ele sabe que sinha Vitória não cumpre bem sua tarefa predeterminada. Será essa a ajuda que Fabiano realmente quer?

Uma das crianças aproximou-se, perguntou-lhe qualquer coisa. Fabiano parou, franziu a testa, esperou de boca aberta a repetição da pergunta. [...]

– Esses capetas têm idéias...

Não completou o pensamento, mas achou que aquilo estava errado. [...] Chamou os filhos, falou de coisas imediatas, procurou interessá-los. Bateu palmas:

– Ecô! Eco? [...]

Agora queria entender-se com sinha Vitória a respeito da educação dos pequenos. Certamente ela não era culpada. [...] E eles estavam perguntadores, insuportáveis. (p. 20-1).

No último parágrafo há uma censura velada à mulher, por não estar dando a educação adequada aos filhos e, embora a desculpe, insinua que precisa ser alertada para exercer melhor sua função de repassadora da tradição, papel que costumeiramente cabe à mãe na divisão das tarefas familiares.

Como já foi dito, as regras estabelecidas dão o tom do capítulo: nada de homem branco que não sabe mandar: *Esquisitice um homem remediado ser cortês. Até o povo censura aquelas maneiras* (p. 22). A chamada que a personagem faz para a voz coletiva – o povo – é necessária para aliviar o mal-estar por não entender formas de relacionamento que não se encaixam nos papéis sociais que ele conhece. Aliviado,

pode concluir: *Os outros brancos eram diferentes. O patrão atual, por exemplo, berrava sem precisão* (p. 22). Seu Tomás da bolandeira é que estava fora do lugar.

O sonho que surge só depois de declarada a “doidice” da mulher de desejar uma cama de couro, fica apenas no plano onírico e nada mais. Fabiano espera que ele se realize para a alegria da mulher, mas só gente como seu Tomás da bolandeira seria capaz de ter certeza das possibilidades de efetivação das doidices de sinha Vitória. *Seria que as secas iriam desaparecer e tudo andar certo? Não sabia. Seu Tomás da bolandeira é que devia ter lido isso* (p. 24). No entanto, segundo a personagem, seu Tomás da bolandeira já deveria estar morto, não aguentava seca. Por essa lógica, pensamento e ação nunca se complementam: quem sabe as respostas, não sobrevive; quem sobrevive, não sabe as respostas.⁴³

A realidade do latifúndio, forma específica de relações de classes rurais, é expressa nas diferenças fundamentais entre aqueles que têm a propriedade dos meios de produção e os que têm apenas sua força de trabalho a oferecer. *Ao ser contratado, recebera o cavalo de fábrica, perneiras, gibão, guarda-peito e sapatos de couro cru, mas ao sair largaria tudo ao vaqueiro que o substituísse* (p. 23).

Por isso, Fabiano entrega a vida ao tempo e se coloca como observador; não há nenhum pensamento em relação à realização de atos que tornem possível qualquer mudança. As coisas acontecerão ou não, independentemente da personagem:

Um dia... Sim, quando as secas desaparecessem e tudo andasse direito... Será que as secas iriam desaparecer e tudo andar certo? Não sabia. Seu Tomás da bolandeira é que devia ter lido isso. Livres daquele perigo, os meninos poderiam falar, perguntar, encher-se de caprichos. (p. 24).

O capítulo é fechado com a volta para casa, como gente de sua *laia*, como um traste de barriga cheia e com a vida seguindo sem nenhuma mudança; disso Fabiano conhece e entende:

Aquela hora sinha Vitória devia estar na cozinha, acorçada junto à trempe, a saía de ramagem entalada entre as coxas, preparando a janta.

43 A literatura marxista discute a necessidade de separação entre trabalho intelectual e trabalho manual por parte de sociedade dividida em classes, como forma de manutenção do poder sobre a produção e sobre as relações sociais. Ver principalmente as obras dos clássicos do marxismo: Marx, Lenin e Gramsci.

Na composição do livro, o capítulo “Cadeia” segue o de “Fabiano”; na verdade, pode ser considerado uma continuação deste, pois o tema é essencialmente o cotidiano de vidas ressequidas pelo tempo físico e pelo tempo social, que a personagem tanto se gaba de conhecer e enfrentar com sua força de bicho e sua inadequação como homem.

No entanto, Fabiano está na cidade, onde fora adquirir comida e fazer pequenas compras, tendo a mulher aproveitado para encomendar, segundo o marido, coisas supérfluas, como querosene e um corte de fazenda. Como veremos mais adiante, sinha Vitória não quer mais dormir como as galinhas, assim que o sol se põe; gosta de se recolher com a família para conversar, pensar. Há ainda a encomenda de um corte de chita vermelha para a saia da mulher, que nem mesmo Graciliano Ramos, com sua escrita seca e dura, foi capaz de fabricar em preto e branco, ou sem cor. Na verdade, faz parte da composição da personagem feminina que, como veremos no capítulo da sua análise, é vida, cor, movimento, mudança.

O marido não consegue comprar os supérfluos, sob o argumento de má qualidade do produto – querosene – e de preço alto – fazenda. Mas o prazer de um gole de pinga, mesmo misturada com água, ele se permite.

Começam a aparecer indicações de que esse capítulo também não será dominado pela mudança, mas, ao contrário, pela imobilidade das relações produzidas pelo latifúndio. Fabiano não consegue discernir a diferença de um convite e de uma ordem, quando vindo de um soldado. Obedece ao policial, seguindo-o.⁴⁵

– Como é, camarada? Vamos jogar um trinta-e-um lá dentro? Fabiano atentou na farda com respeito e gaguejou, procurando as palavras de seu Tomás da bolandeira:

– Isto é. Vamos e não vamos. Quer dizer. Enfim, contanto etc. É conforme. (p. 27).

44 É sugestiva a referência à saia florida da mulher, metida entre as coxas. Fabiano, como bom macho, precisa comer, das duas formas que lhe ensinaram: a comida que o alimenta e a mulher, para acalmar corpo e juízo. Esta nota tem como objetivo apenas ressaltar dados que a crítica psicológica pode desenvolver.

45 Uma análise de cunho psicológico poderá questionar até que ponto a obediência de Fabiano não seria uma forma de atender a um desejo seu de prazer, de forma que a personagem não consegue admitir que a mulher desfrutasse do pequeno bem-estar que lhe traria o querosene e a fazenda para a saia.

Na verdade, Fabiano já havia anunciado que as palavras de seu Tomás não faziam o menor sentido na sua boca, pois ele não tem condições de se comunicar com um semelhante, quanto mais com uma autoridade; a decisão de aceitar o *convite* é automática, não poderia haver argumento para desobedecer a uma ordem, e era assim que soava qualquer som saído da boca de um soldado.

No capítulo “Fabiano”, Graciliano Ramos já havia mostrado como se dava a sustentação do latifúndio que, embora tenha como fundamento as relações de produção que tiram do trabalhador qualquer forma de sobrevivência que não esteja atrelada à exploração de seu trabalho⁴⁶, extrapola o nível das relações econômicas.

Nesse capítulo, são apresentadas as formas de poder institucional usadas para domesticar um homem da mesma forma que se subjuga um animal. Fabiano já sabe disso, mas o poder precisa, a cada momento, repetir os atos para que não haja dúvidas nem distrações. Em *Memórias do cárcere*, (1994), o narrador autobiográfico desvenda o porquê da surra sem sentido que Fabiano leva do soldado:

Mas surra – santo Deus! – era a degradação irremediável. Lembrava o eito, a senzala, o tronco, o feitor, o capitão do mato. [...] em seguida o aviltamento. E assim na minha terra, especialmente no sertão. (v. I, p. 141).

O autor lembra que a explicação para o ato não está relacionada com o delito, mas com o sistema, que precisa aplicar *uma tatuagem na alma* para que não haja possibilidade de esquecimento das hierarquias, dos mandos. Este é o papel da surra pública, que tem Fabiano como vítima.

Quando Fabiano leva o primeiro empurrão e cai, o narrador, através dos olhos da personagem, mostra ao leitor a praça e, com ela, a visão do que é a cidade sertaneja, traduzida por intermédio das figuras do mando e da tradição.

Repetia que era natural quando alguém lhe deu um empurrão, atirou-o contra o jatobá. A feira se desmanchava; escurecia; o homem da iluminação, trepando numa escada, acendia os lampiões. A estrela papa-ceia branqueou por cima da torre da igreja; o doutor juiz de direito foi brilhar na porta da farmácia; o cobrador da prefeitura passou coxeando, com os talões de recibo debaixo do braço; a carroça de lixo rolou

46 A perda total dos meios de produção por parte dos trabalhadores é uma das condições para a efetivação da exploração capitalista. Só resta a este a venda de sua força de trabalho. Ver Marx *O Capital* (1968).

na praça recolhendo cascas de fruta: seu vigário saiu de casa e abriu o guarda-chuva por causa do sereno; sinha Rita Louceira retirou-se. (p. 28-9).

Em apenas um parágrafo e com o recurso da pontuação, a linguagem forneceu a Graciliano Ramos a possibilidade de fazer o cruzamento de uma realidade que explora a mão de obra de forma pré-capitalista e, ao mesmo tempo, faz uso de formas de mando, que estão na origem do Estado moderno⁴⁷: naquela praça estão a polícia, o cobrador de impostos e a Justiça⁴⁸, faces modernas do poder; está ainda o rudimento da urbanização, expressa pela feira e pelo acendedor de lampiões (sinha Vitória ficou sem o querosene, para clarear suas noites e seus pensamentos). Mas como a realidade não é a de países desenvolvidos, está também presente a Igreja, que não consegue ser afastada do poder em regiões subdesenvolvidas; e, compondo a cena, um trabalhador surrado no chão, sentindo vergonha e raiva, mas rendido antecipadamente pela situação social.

Embora lute para não se deixar abater, Fabiano, já preso, tem a lucidez de perceber quem são os dominados e o que representam para o poder:

Fabiano queria berrar para a cidade inteira, afirmar ao doutor juiz de direito, ao delegado, a seu vigário e aos cobradores da prefeitura que ali dentro ninguém prestava para nada. (p. 37).

É feita a nomeação das faces do poder institucional: juiz, delegado, funcionário público, e do papel agregado a esse, que a Igreja ocupa nessa realidade – o vigário. Do outro lado ficam os que não *prestam para nada*. Embora a personagem só tenha pensamentos de revolta e de desamparo, a narrativa torna realidade o desejo de Fabiano, que acaba *berrando*, para muito mais do que a cidade inteira, a verdadeira situação dos trabalhadores rurais.

Vidas secas faz isso, e Sobral Pinto tem certeza de que os livros de Graciliano Ramos representam perigo para governos ditatoriais.

47 A discussão sobre a colonização brasileira e a forma de relações sociais impostas ao país pelo colonizador foi alvo de grande discussão pela historiografia; no entanto, hoje já existe consenso sobre a não existência de um regime feudal, mas sim a convivência de formas pré-capitalistas de exploração numa sociedade que tem o lucro como fonte propulsora da riqueza. Para a análise deste tema, ver, entre outros, Mazzeo (1989); Prado Júnior, Caio (1966); Fausto, Boris (1972).

48 Ver A Reprodução de Lukács (1994), que mostra o direito como uma criação da sociedade de classe para a manutenção das desigualdades.

Corroborando Fabiano, o narrador constata, em *Memórias do cárcere*: *Na minha terra uma vida representa escasso valor* (p. 142).

Usando o recurso de relatar um sonho e em seguida mostrar a realidade, para que o leitor entenda a ação subsequente, o narrador faz com que suas personagens se movimentem de acordo com a função precedente. Pensar no deslocamento aleatório pelas estradas secas faz com que Fabiano não reaja, pois não consegue forças para enfrentar as regras estabelecidas. A força física que tanto o encantava para enfrentar a caatinga, de nada vale para enfrentar o soldado amarelo mais fraco que ele, mas representante do poder local – contra o latifúndio não há reação possível isoladamente. Só o cangaço aparece como uma forma mágica de enfrentamento.

Na caatinga Fabiano se sente forte diante do saber de seu Tomás; diante do patrão e em face do poder institucional, instalado na cidade, se sente fraco, exatamente porque no manejo com as palavras não consegue construir um argumento. Saber e poder, dois processos constitutivos do ser social, estão aqui em dissonância, o que permite que a dominação de classe seja mais eficiente, pois tende a imobilizar tanto a *sabedoria* de seu Tomás quanto a força de Fabiano.

Dentro da cadeia, como vimos, a personagem não consegue desajar nada, apenas a realidade aparece: seca, prisão, dores, infortúnios. Associando a lembrança da família, coisa positiva, cria forças para imaginar uma cena em que consegue derrubar o sistema. Mesmo culpando os laços familiares pelo amolecimento dos atos, o pensamento tem a lucidez de perceber a verdadeira posição social dos donos do poder que instituem as regras da justiça; no entanto, só a visão idílica, o moinho de vento do cangaço⁴⁹, aparece como possibilidade de resolução dos problemas:

O soldado amarelo era um infeliz que nem merecia um tabefe com as costas da mão. Mataria os donos dele. Entraria num bando de cangaceiros e faria estragos nos homens que dirigiam o soldado amarelo. Não ficaria um para semente. (p. 38).

Essa visão também é ressaltada, mais de quarenta anos depois, no livro premiado *A festa*, de Ivan Ângelo (1976): ao transportar fla-

49 A visão idílica sobre o cangaço como protetor dos pobres e opositor dos ricos é ainda hoje defendida e difundida; no ano em que Lamião completaria 100 anos, vários filmes sobre sua história e de seus companheiros são exibidos e vários estados do Nordeste promovem festas pela passagem do centenário, o cangaceiro aparecendo sempre como herói. A relação entre o cotidiano cruel do cangaço e sua estreita ligação com a estrutura agrária não é enfatizada.

gelados da cidade de volta para realidades tão conhecida dos fabianos, o líder do grupo também sonhou com o cangaço como forma de solução do problema individual e dos sertanejos em geral. Em um depoimento na delegacia política, a personagem Marciolino relata sua história e diz de suas preferências de liderança:

Que se tivesse de escolher entre Prestes e Lampião como chefe escolheria o último, porque Lampião queria apenas consertar o sertão e não fazer política; que entendia consertar o sertão como acabar com os coronéis e dar terra, trabalho e justiça aos pobres. (p. 20-1).

A lembrança da família novamente aparece na fantasia da personagem, como a desculpa para o imobilismo. No entanto, é Fabiano que está satisfeito com aquela vida que gostaria de congelar: sem secas, com comida, casa e emprego; por isso, seu pensamento na cadeia evoca o que existe e nunca o que poderia existir: *Só queria voltar para junto de sinha Vitória, deitar-se na cama de varas* (p. 34).

Mas o sonho de sinha Vitória não o deixa aquietar-se, e o capítulo termina criando possibilidades, pois mostra as insatisfações da mulher, que o levam a questionar a imutabilidade daquelas relações conhecidas: *Sinha Vitória dormia mal naquela cama de varas* (p. 38). Nesse capítulo, a personagem masculina é construída pela negação:

não sabe explicar-se
não sabe expressar-se
não foi à escola
não consegue defender-se
não consegue arrumar as ideias e os sentimentos que povoam seu íntimo.

As ações afirmativas são de quem executa tarefas repetitivas: lidar com bichos e com a caatinga. A repetição finaliza o capítulo, por isso a ideia de círculo, voltando sempre para o mesmo lugar. Novamente, o narrador mostra a impossibilidade de mudança através do vaivém da cabeça de Fabiano, cujo limite, como já foi dito, é o cangaço.

Há uma explicitação maior das relações de poder em uma sociedade que mantém a estrutura de exploração em um nível próximo do humanamente insuportável, reproduzindo homens e mulheres da mesma forma que reproduz animais, isto é, tentando tirar-lhes a capacidade de serem seres sociais que refletem sobre a objetividade e procuram respostas para seus males.

Para manter essa situação é necessário o constante uso da força, por isso o braço armado do latifúndio e um nível de violência desmedida são fundamentais, tornando qualquer reação um risco de vida, mesmo que essa se dê no plano da arte, como exemplifica a história de vida do romancista.

Em *Memórias do cárcere* fica evidenciado, pela voz do advogado, que a causa da prisão de Graciliano Ramos fora sua narrativa romanesca: *com as leis que fizeram por aí, os seus romances da para condená-lo* (v. 2, p. 300).

Como nos dois anteriormente analisados, o capítulo “O soldado amarelo” começa mostrando as habilidades de Fabiano na caatinga: são conhecimentos adquiridos empiricamente, pela repetição de atos, por ouvidos atentos às falas tradicionais e pela observação cotidiana.

Espiava o chão como de costume, decifrando os rastros. [...] Fabiano ia desprecitado, observando esses e outros que se cruzavam, de viventes menores. Corcunda, parecia farejar o solo - e a caatinga deserta animava-se, os bichos que ali tinham passado voltavam, apareciam-lhe diante dos olhos miúdos. (p. 99).

Nessa parte, Fabiano se apresenta, ou é apresentado, de forma diferente da do início do romance. Agora ele decifra e observa. No lugar em que sabia se mover, onde seus pés grandes e calosos tinham serventia e seus olhos moídos enxergavam longe, Fabiano se defronta com aquele soldado amarelo que o havia espancado na cidade. Análises⁵⁰ sobre esse capítulo de *Vidas secas* já ressaltaram a relação entre a posição social e as características individuais, como Machado havia feito no conto “*Espelebo*”. Na escrita machadiana é a farda que define a personagem; aqui é o aparato policial o responsável pela força da *criatura mofina*.

A relação entre as regras da cidade e as do campo são expostas na perplexidade do protagonista, ante a mudança de situação:

Tinha medo e repetia que estava em perigo, mas isso lhe pareceu tão absurdo que se pôs a rir. Medo daquilo? Nunca vira uma pessoa tremer tanto assim. Cachorro. Ele não era dunga na cidade? Não pisava os pés dos matutos, na feira? Não botava gente na cadeia? Sem-vergonha, mofino. (p. 101-2).

50 Ver, por exemplo, Ataíde (1978) e Coutinho (1974).

A pergunta que surge é o porquê desse capítulo que parece não acrescentar nada aos dois anteriores, que tratavam da tradição e mostravam as relações sociais do latifúndio. Qual a intenção da autoria ao repetir a relação entre o explorado e a força policial da classe dominante? A necessidade que qualquer sistema de classe possui de contar com um braço armado já se evidenciara e agora é apenas reforçada com a relação entre a farda e a figura do soldado.

Por que motivo o governo aproveitava gente assim? Aquela cambada só servia para morder as pessoas inofensivas. Ele, Fabiano, seria tão ruim se andasse fardado? Iria pisar os pés dos trabalhadores e dar pancada neles? Não iria. (p. 102).

A vingança pessoal o faria igual àquela criatura, e Fabiano afirma que não é como ele: Fabiano não morde; quem fazia isso era Baleia, que sabia caçar preá apenas pelo instinto. A personagem decifra, observa e é capaz de perceber a marca do passado através da lembrança dos bichos que passaram antes pelo lugar em que está agora.

De onde vem essa certeza? Vem da mudança já ocorrida em relação aos dois capítulos anteriores, onde a dúvida da humanidade da personagem é exposta sem rodeios pelo narrador. Aqui há uma relação direta entre matar o soldado, educar os filhos, dormir em cama de varas e não ter remorsos:

Muito bem! Ia arrastá-lo para dentro da caatinga, entregá-lo aos urubus. E não sentiria remorso. Dormiria com a mulher sossegado, na cama de varas. Depois gritaria aos meninos, que precisam criação. Era um homem evidentemente. (p. 107).

A certeza da humanidade vem da própria possibilidade de sentir remorso e de não precisar estar sujeito aos movimentos involuntários do corpo; um homem reflete e busca alternativa para seus atos, não age simplesmente pelos reflexos como no capítulo anterior, quando balançava os braços e o corpo sem nenhuma necessidade, apenas porque assim o faziam os antepassados. Agora não, já que o facão não cortou o infeliz mofino, a reflexão leva a personagem a não mais fazê-lo.

Aquele homem cheio de dúvidas dos capítulos anteriores, agora tem a certeza de que a morte de um soldado amarelo nada acrescentaria, nem à sua valentia, nem à sua vida. Temos um novo homem, com uma noção clara da realidade que o envolve, do limite e alcance de suas ações: não é por covardia ou por respeito, como podem

imaginar os menos avisados, que Fabiano não elimina o militar, mas por entender a lógica da estrutura das relações rurais nas quais ele e sua família estão inseridos. Matar o soldado é proceder como eles esperam, igualar-se a eles, continuar na mesmice dos atos apenas reflexos, voltar para a cama de varas:

Guardava a sua força.

Vacilou e coçou a testa. Havia muitos bichinhos assim ruins, havia um horror de bichinhos assim fracos e ruins. (p. 107).

Na verdade, não há vacilação, mas reflexão sobre a ação a ser executada, tão diferente daquele Fabiano que repete os atos hereditários, sem saber explicar por quê. O emprego do diminutivo – bichinhos – tem a intenção exata de diminuir a importância dessas criaturas para a personagem, que já está se aproximando da compreensão, do fio condutor do projeto autoral, de que a hora não é de enfrentar, mas de abandonar aquele tipo de sociabilidade.

Não haveria condição de matar todos os bichinhos e a personagem sabe disso. É importante assinalar a repetição quase linear da frase: 1- *havia muitos bichinhos assim ruins*; 2- *havia um horror de bichinhos assim fracos e ruins* – que cria o reforço necessário à autoria, para universalizar a colocação da multiplicidade de formas do poder do latifúndio, que tomados individualmente, são fracos e ruins mas, no conjunto, representam o braço armado da classe dominante. Cria-se, em contrapartida, a imagem de que aquela situação não é a de Fabiano, mas sim a da população camponesa do Brasil dos anos trinta. Como esclarece Carlos Nelson Coutinho (1974):

A universalidade de Graciliano é uma universalidade concreta, ela se alimenta e vive da singularidade, da temporalidade social e histórica. O que lhe interessa não é a exemplificação, através da literatura, de teses e concepções apriorísticas: é a narração do destino de homens concretos, socialmente determinados, vivendo em uma realidade concreta. Por isso ele pode criar verdadeiros tipos humanos, diversos tanto da média cotidiana como da caricatura. (p. 73-4).

Esse é o grande deslocamento que a personagem apresenta na narrativa. Já estamos quase no fim do livro, nova seca se prenuncia e o narrador nos informa que as coisas não se repetirão como antes, pois *governo é governo*, não é para ser enfrentado, matando-se um pobre soldado amarelo (bichinho), mesmo que isso fizesse um vivente sentir-se poderoso e forte.

Não haveria mudança na situação dos fabianos com aquela morte. E a aparente resignação da personagem, que aparenta agir como sempre agira, leva o soldado a sentir-se poderoso, e a imaginar a perpetuação das relações: *Tirou o chapéu de couro, curvou-se e ensinou o caminho ao soldado amarelo* (p. 107).

Dois atos contraditórios são realizados simultaneamente para demonstrar o conflito da personagem: *curvou-se* à força do latifúndio e ensinou os dois caminhos que se apresentavam como possibilidade:

1- o do soldado amarelo, que deve seguir como representante do latifúndio;

2 - o da personagem que não se coloca nunca como o policial, por isso deve seguir outro caminho. O ensinamento de Fabiano reforça a diferença da direção do soldado e a sua.

Nós sabemos o que Fabiano pensa daquele indivíduo mofino e por que ele não age intempestivamente. Faz o soldado sentir-se poderoso, quando tem certeza da sua pequenez.

Há um sinal de racionalidade e de mudança da personagem, que agora é sujeito e *ensina* o caminho ao outro. Essa mudança de atitude é uma pista para o entendimento do projeto autoral.

CAPÍTULO 2

A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM FEMININA

Fantasia

E se, de repente
A gente não sentisse
A dor que a gente finge
E sente
Se, de repente
A gente distraísse
O ferro do suplício
Ao som de uma canção
Então, eu te convidaria
Para uma fantasia
Do meu violão
Canta, canta uma esperança
Canta, canta uma alegria
Canta mais
(Chico Buarque de Holanda)

V*idas secas* contribui efetivamente para o entendimento da história brasileira da década de trinta, não apenas porque ele

representa as relações latifundiárias num país capitalista periférico, com todas as contradições que essa realidade apresenta, mas também porque esse texto dialoga com o movimento de esquerda posto no país naquela década e com as possibilidades de mudança das relações de exploração no campo brasileiro, apresentadas principalmente pelo Partido Comunista Brasileiro.

Talvez o entendimento pleno das alternativas apresentadas pela autoria, nesse romance, tivesse evitado a leitura equivocada que, na década de sessenta, parte da esquerda brasileira fez da possibilidade de uma revolução vinda do campo, o que resultou na perda de vidas jovens e maduras, imprescindíveis para a mudança social do país.

No final da década de noventa, sessenta anos depois da publicação do romance, a reforma agrária ainda não se deu, a seca ainda castiga o sertão, os flagelados fogem, saqueiam as cidades, o governo oferece cestas básicas e abre frentes de trabalho, beneficiando fazendeiros e oferecendo uma renda para a sobrevivência de algumas famílias. A reflexão artística sobre essa sociabilidade, na década de trinta é a temática do livro de Graciliano Ramos. A realidade vem apresentando uma circularidade sobre o caminho dos flagelados da seca. No entanto, na proposta da autoria, não há circularidade, mas, ao contrário, o livro propõe a quebra da circularidade que, naquele momento, para o escritor, significava o abandono da região.⁵¹

Para a representação do latifúndio, a personagem masculina foi utilizada exemplarmente, como vimos no capítulo I. Para refletir sobre o rompimento da circularidade, o autor se utiliza da personagem feminina, cuja força não está ligada à condição de seu sexo que; esta, como demonstrou a fortuna crítica sobre o livro, aparece feito uma sombra que acompanha o caminhar do homem, para acolhê-lo em horas de cansaço, de desânimo e na tarefa de realizar contas.

Sinha Vitória realiza essas tarefas, mas seu lugar é o de conduzir, no plano narrativo, o projeto da autoria sobre a realidade. O escritor conhece a realidade que representa, é um “vivente das Alagoas”; no entanto, como afirma em *Memórias do cárcere*⁵², só esse conhecimento não seria o bastante para tornar possível o romance. Precisa saltar

51 Hoje, o Movimento dos Sem-Terra propõe a tomada efetiva das terras e é chamado de violento e radical.

52 Lembrei-me das palavras de Medina, alguns dias antes da minha viagem à Colônia. Seria bom eu viver lá, observar aquilo. Engano. Arrasara-me, o espelho exibira-me um vagabundo monstruoso – e as notas arrumadas com lentidão estavam debaixo da esteira, na cama suja de hemoptises. Esforço perdido. [...] Isso era trabalho para José Lins, retratista das almas, capaz de movimentar uma sociedade. (v. 2, p. 216).

dessa realidade para refleti-la mais para adiante, propondo, quem sabe, uma solução, ou, talvez, apenas uma sugestão. É através de sinha Vitória que realiza essa tarefa. A obra como um todo, desde o capítulo inicial, apresenta a contradição da personagem que é, ao mesmo tempo, a mulher de Fabiano e a representação, no universo ficcional, da proposta autoral.

Neste capítulo, discutiremos as duas posições ocupadas pela personagem:

1. Mãe e esposa que se amolda à função de reprodução das relações familiares necessárias ao latifúndio, mais enfaticamente expressas nos capítulos “Sinha Vitória”, “O menino mais novo” e “O menino mais velho”.

2. A mulher que tem desejos e sonhos, partindo de possibilidades já postas e vivenciadas, mas que ainda não foram alcançadas por esta, nem pela maioria das famílias de camponeses. Através dos sonhos e desejos da personagem, aparece a intervenção direta do projeto da autoria, isto é, o deslocamento para outro plano metafórico, que apresenta uma reflexão sobre as contradições da realidade, apontando uma alternativa de solução para a personagem.

Esse jogo dialético movimenta a personagem e o romance, fazendo-o dialogar, por um lado, com as condições histórico-sociais de um país que teve sua formação ligada à lógica do capitalismo internacional e, ao mesmo tempo, a níveis de socialização primitiva, o que acarretou um processo de exploração do trabalho baseado no uso constante e sempre maior da violência e da exploração física do trabalhador, além do limite de suas forças, à medida que a vida humana valia apenas pelo que representava de lucro para o capital.

Por outro lado, a década de trinta representava a primeira possibilidade de mudança concreta dessas relações, em ligação direta com as ideias marxista-leninistas e com a Revolução Russa de 1917, aqui representada hegemonicamente pelo Partido Comunista Brasileiro.

Sob as condições expostas, há a possibilidade de um cotidiano mais humano para os trabalhadores do campo, famintos da seca? É a pergunta que comanda o projeto do escritor. Se o livro fosse apenas um documento sobre esses seres secos não seria a pena de Graciliano Ramos que deveria fazê-lo, e o autor, mais do que qualquer crítico, tem consciência disso:

Descobri alguns romances de José Lins, de Jorge Amado, meus. E, tanto quanto posso julgar, o mais lido era Jorge. [...] Porque estaria Jorge, só ele, a provocar o interesse dessa gente? Remexi a cabeça procurando uma resposta. Bem. José Lins é memorialista, o grande mérito

dele é haver exposto, nua e bárbara, a vida dos engenhos de açúcar; [...] Dá-nos a impressão de ouvir o rumor do vento nos canaviais, sentir o cheiro do mel nas tachas; percebemos até, nos seus diálogos, o timbre da voz das personagens. Uma realidade flagrante. Essas coisas eram vistas com atenção por uma pequena minoria de sujeitos mais ou menos instruídos que buscavam nas obras de arte apenas o documento. O nosso público em geral afastava-se disso, queria sonho e fuga. [...] A imaginação de Jorge os encantava, imaginação viva, tão forte que ele supõe falar a verdade ao narrar-nos existências românticas nos saveiros, nos caís, nas fazendas de cacau. A respeito dos meus livros nada sei, pois nunca vi ninguém pegar um; lá ficaram intatos, suponho. (v. 2, p. 110).

Tem-se, então, nem apenas documento, nem fantasia que parece verdadeira, mas uma reflexão racional sobre a realidade e um salto para além dela, a fim de refletir sobre o *plus ultra*⁵³.

Donde uma sinha Vitória contraditória, que expressa uma figura típica, ser composto das qualidades objetivas que derivam de uma posição concreta na sociedade e, paralelamente, impregnada de determinações universais (cf. Lukács, 1978: 260-82). Embora representante da função feminina nessa realidade, sinha Vitória sonha com outra, a tal ponto que contamina o marido e movimenta o romance.

Para conseguir a cama de lastro, sinha Vitória tem de sair da realidade cíclica da seca/latifúndio. Naquele momento, para a autoria, a única possibilidade dessa conquista está no abandono da região. A imagem da cama aparece como mediação entre a realidade do latifúndio e o nódulo ficcional. Para os que ficam, fica a repetição; para os que saem, há a possibilidade concreta de mudança, pois o país, no sul, se industrializa e se moderniza.

Por isso Graciliano nos adverte que sua escrita não pode ser como a de José Lins, que faz sentir a voz das personagens; aqui, o projeto autoral necessita de narrador onipresente e onisciente, que conduza as personagens. O autor sabe que esse também não será um livro de aceitação fácil, mas, como os anteriores, representa um perigo para a ordem política do capital.

53 No sentido apresentado por Machado de Assis no conto “O Alienista” (1990), que significa a possibilidade que a arte possui de estar calcada no tempo histórico em que ocorre o reflexo artístico, e ao mesmo tempo ter condição de antecipar a possibilidade de novas formas de relações sociais. Ver Magalhães (1993).

As relações familiares e a reprodução do latifúndio

Mãe, o que é casar?
Fia, casar é
fiar, parir e chorar.
(Provérbio popular da Idade Média)

Nos capítulos de *Vidas secas* que se debruçam mais sobre as relações cotidianas entre as personagens, percebe-se que a forma reflete as relações familiares da classe trabalhadora no campo, em um país colonizado e de desenvolvimento tardio. Para que a estrutura econômico-social funcione é necessário que, entre as funções que cabem à família esteja a de reproduzir a força de trabalho, já socializada para o desempenho de papéis e tarefas previamente determinados.

Para a concepção lukacsiana, *a forma artística é a forma específica e particular daquela determinada matéria que constitui o conteúdo de uma obra* (Lukács, 1978: 184), o que implica que um determinado autor, mantendo o mesmo ponto de vista estilístico, crie uma forma específica para cada uma de suas obras. Do mesmo modo, um único conteúdo apresentará formas diferenciadas, dependendo da posição da autoria sobre ele.

Seguindo essa concepção, a referência aos outros romances do autor, principalmente *São Bernardo*, cuja personagem feminina também possui muita força, só pode ser feita como ilação, pois, do ponto de vista adotado, cada obra é uma síntese de conteúdo e forma que precisa ser respeitada. Efetivamente, análises temáticas podem ser feitas com diversas obras, mas as análises que se dedicam a discutir o projeto autoral de determinada obra não podem fazer um estudo comparativo, a não ser após a análise de cada obra em particular. Nas palavras de Lukács:

Isto acontece, é óbvio, porque a forma artística é a forma de um conteúdo determinado; por isso, não permite uma generalização fora daquela particularidade, que a cada passo é por ela estabelecida. (1978: 189).

Na realidade refletida, os papéis de homens e mulheres se diferenciam, cabendo aos primeiros a obrigação de prover a família, exercer a autoridade final e zelar pelo cumprimento dos objetivos familiares. À mulher (esposa e mãe) cabe a manutenção do cotidiano, através dos cuidados da casa e dos filhos e da tarefa de repassamento diuturno do ideário necessário à perpetuação do sistema, que deve ser feito pela repetição acrítica das normas preestabelecidas.

A estrutura familiar serve a um jogo de interesses que deve manter a exploração do trabalho no limite máximo, mesmo que para isso haja a necessidade do estancamento do desenvolvimento⁵⁴ e do uso frequente da violência, entendida como parte do cotidiano dos miseráveis. Como salienta o texto abaixo, essa situação leva o indivíduo a um aviltamento, que o aproxima do estado de barbárie das comunidades pré-humanas, cujo único objetivo era a sobrevivência.

Essa situação

reproduz bem os estragos causados na sociedade onde os últimos resquícios de dignidade são esfacelados e a personalidade aviltada até as últimas consequências. O sujeito atingido pela fome é um padecente do nada, um indivíduo pelas margens, pelas beiras, mais para inseto que coisa nenhuma, um sem, uma coisa sem nome, sem porto, à deriva, pastando as dores das entranhas roídas, um jogado, um sujeito com fome. (Cabral, 1998: 67).

Os trabalhadores são transformados em coisa; já a lógica do capital pretende alcançar o mesmo êxito do poder dos deuses gregos, traçando o destino das populações do campo, colocando indivíduos/personagens dentro do destino trágico daqueles que nada têm, nem mesmo a oportunidade de exprimir sentimentos e desejos, da mesma forma como as maldições dos guénos eram decididas e aplicadas, não permitindo que de nenhuma forma os castigados pudessem fugir da punição:

A culpa não recai sobre um herói individual espalhando-se por todo o **guénos**, toda a descendência, como no mundo grego; na sociedade moderna, desaparece aquela culpa provocadora da ira divina, e passa a existir uma culpa coletiva, advinda da contradição entre uma lógica que tem o ser social como centro e outra em que o capital é o norteador de todas as ações humanas, passando a ser assimilada pela sociedade e caracterizando a possibilidade da manifestação de uma situação trágica no mundo moderno. (Cabral, 1998: 25).⁵⁵

Esse confronto entre visões de mundo que a modernidade estabelece está inserido no cerne do reflexo estético, pois diferente-

54 O latifúndio no Nordeste brasileiro sobrevive da seca e da improdutividade da terra e do trabalho.

55 Sobre a discussão da possibilidade do trágico na modernidade, ver a obra citada, principalmente o capítulo referente ao trágico moderno.

mente do trágico no drama moderno, a vida não está organicamente fora dele⁵⁶, que pressupõe uma práxis antropomórfica e, no entanto, precisa refletir sobre sociabilidades que tendem a constringer o processo de hominização. Como demonstrar a humanização das personagens em uma realidade que os animaliza? Graciliano Ramos representa isso principalmente nos capítulos carregados de marcas sobre a gênese da formação histórica brasileira. Reflete sobre o poder que as relações sociais, calcadas na exploração e na violência, realizam no processo de construção da generidade humana.

A estrutura do latifúndio precisa ser entendida muito mais amplamente do que alguns planos de governo pretendem enfatizar. Na verdade, não é apenas a ausência de terras para a plantação, mas uma forma de vida calcada na desumanização. Como diz o historiador:

A estrutura agrária fundada no latifúndio se vincula ao escravismo e através dele às linhas gerais do sistema [...] Daí decorre também o atraso tecnológico, o caráter predatório. A sociedade se estamentiza em castas incommunicáveis, com os privilégios da camada dominante juridicamente definidos. (Novaes, 1996: 62).

Essa lógica, para realizar-se, precisa de instrumentos de execução eficazes⁵⁷, sendo o espaço familiar o lugar adequado para que as primeiras noções dos papéis a serem desempenhados na sociedade sejam ensinadas, principalmente através do comportamento de seus membros titulares: o pai e a mãe.

No contexto da sociedade burguesa, um dos aspectos fundamentais se refere à reprodução da força de trabalho; esta deve poder repor-se e reproduzir-se apenas com a contrapartida de sua venda (salários). Nesse sentido, tem-se, como consequência, que a força de trabalho deverá:

1. ter condições de encontrar sua utilização;
2. ter a seu dispor um suporte que lhe propicie a confecção de determinadas bases de consumo (comida, roupa lavada e costurada, arrumação da casa etc.);
3. ser capaz de manter a futura força de trabalho sob condições de ser utilizada adequadamente na mais tenra idade.

56 Para maior detalhamento, ver Lukács [s.d.], sobretudo a primeira parte do livro.

57 O capítulo anterior discutiu a necessidade desses instrumentos institucionais: o direito, a polícia, a igreja e a ideologia, através do uso de aspectos da tradição.

Numa realidade como a do campo brasileiro na década de trinta, todo o encargo de socialização da futura força de trabalho estava a cargo da família. Fabiano, como já salientamos, preocupa-se com o cumprimento dessa tarefa, que se refere à forma como a educação dos filhos tem de se efetivar: aprendizado corporal/físico e ideológico das funções preestabelecidas. Por isso, salienta que precisava entender-se com sinha Vitória sobre o comportamento dos filhos, que estavam muito curiosos, fazendo perguntas e correndo o risco de não seguir as normas estabelecidas.

Nesse quadro, empregam-se homens, mulheres e crianças, e concomitantemente, é construído um ideário que justifique a inserção diferenciada de cada um dos membros da família no processo produtivo. Essas mediações ideológicas, além de justificarem a forma de inserção familiar, introduzem a possibilidade de superexploração (quando comparada ao homem) da mão de obra feminina e infantil. Sob a criação de imagens estereotipadas de cada membro da família, consegue-se o objetivo último: a exploração ao limite do trabalho de todos.

No caso das mulheres, a imagem é a de total incapacidade de gerir sua própria vida sem o suporte do poder masculino, seja através de pais, irmãos, marido e, finalmente, filhos. Por esse motivo, sinha Vitória fica ofendida com a comparação feita pelo marido entre ela e o papagaio, mas não reage, e afirma que *se não fosse o respeito que Fabiano lhe inspirava, teria despropositado* (p. 41).

Embora no cotidiano das mulheres não se verifique essa idealidade (a maioria das mulheres já é força de trabalho), esse estereótipo de total incapacidade permite que a atividade (gasto de energia) de produção e reprodução da força de trabalho não seja computado como custo do trabalho e que, quando a mulher está no mercado de trabalho, seus salários sejam mais baixos, sob o pretexto subliminar de que esse não lhe é o lugar natural. É a imagem que Fabiano faz da mulher quando a imagina em casa:

Àquela hora sinha Vitória devia estar na cozinha, acorçada junto à trempe, a saia de ramagem entalada entre as coxas, preparando a janta. Fabiano sentiu vontade de comer. (p. 25).

A primeira imagem é a de uma mulher plantada, como se fora um vegetal, no seu lugar mais propício, tão propício que pode parecer bonita com a saia de ramagens. A outra função aparece pelo duplo sentido insinuado na vontade de Fabiano: comer a comida preparada pela mulher e *comer* a própria mulher, isto é, satisfazer-se

com todas as obrigações que aquele ser desempenha: a janta e a cama. Tudo o mais é deixado para depois da realização dessas tarefas primordiais.

Como produção e reprodução da força de trabalho não significam apenas a produção de seres vivos aptos ao trabalho, mas seres históricos aptos para determinado modo de produzir, tem-se que, além de ser o núcleo gerador e mantenedor de força de trabalho enquanto seres vivos, a família é também o núcleo primeiro de repasseamento da moral e das normas (ideologia) sociais, assumindo aí a mulher papel fundamental na reprodução do ideário que tem como função a continuação do sistema.

É na cotidianidade da vida familiar que se processa a socialização da força de trabalho, que deve estar apta em todo o seu existir (corpóreo, psicológico, ideológico) para exercer a plenitude de sua realização como criadora de valor na produção capitalista.

Enquanto a família como um todo torna possível a reprodução da força de trabalho, a mulher tem ainda a função complementar de preparar o contato dessa futura força de trabalho (os filhos) para a realidade social.

Essa gama de tarefas faz com que, para a compreensão das relações capitalistas de produção, passe-se pelo conhecimento da estrutura familiar, adequada a cada cotidiano específico e, dentro dela, o papel fundamental da mulher, para que a engrenagem funcione a contento para o sistema. Desde o capítulo “Fabiano”, o narrador nos conduz ao lugar da mulher nas relações familiares. Fabiano se refere à sinha Vitória como aquela que:

- prepara a janta;
- está educando mal os meninos, pois estes estão muito curiosos, fazendo perguntas, correndo o risco de não seguir as regras estabelecidas pela tradição;
- tem desejos infantilizados, de criança que precisa ser guiada, por isso o marido considera todos os sonhos da mulher como besteiras e alguns como impossíveis de ser realizados.

Apresentada a mãe e a esposa pelo único ser com autoridade para fazê-lo, o marido, vejamos como se comporta essa mulher no desempenho de suas funções predeterminadas a partir das outras personagens. A visão do filho mais novo sobre a família é de uma grande admiração pelo pai e de desejo de imitação das ações *grandiosas* deste, como a de amansar cavalo bravo:

Naquele momento Fabiano lhe causava grande admiração. [...] Fabia-

no tinha caído em pé e recolhia-se banheiro e cambaio, os arreios no braço. (p. 47-8).

Os dois planos da personagem aparecem entrelaçados na mesma cena: sinha Vitória segura o cavalo para Fabiano montar, as sim como é ela que faz as contas para ele discutir com o patrão e sonha sonhos que vão ser absorvidos pelo marido. Paralelamente, é a mãe que cata piolho e acalma os filhos.

Ao tempo que a postura da mãe tranquiliza o filho mais novo, causa-lhe indignação a indiferença em relação à façanha do pai, o herói. Durante todo o capítulo, o menino mais novo tenta contato com os adultos, para entender aquelas coisas inexplicáveis para ele; procura a mãe, mas não consegue comunicação:

foi puxar a manga do vestido da mãe, desejando comunicar-se com ela. Sinha Vitória soltou uma exclamação de aborrecimento, e, como o pirralho insistisse, deu-lhe um cascudo. (p. 48).

Volta-se, então, para o pai, alvo da admiração. Nem é percebido por Fabiano; adormece e não realiza, nem através do sonho⁵⁸, salto algum para outra realidade. Nem na escrita romanesca o contato é possível; o sonho do menino mais novo é a reprodução do cotidiano. Não há saltos para o futuro; a representação da realidade povoa seus sonhos.

Dormiu e sonhou. Um pé-de-vento cobria de poeira a folhagem das imburanas, sinha Vitória cata piolhos no menino mais velho. Baleia descansava a cabeça na pedra de amolar. (p. 49).

É um capítulo que apresenta a representação da socialização necessária ao futuro trabalhador, nada mais: nem mimos de mãe, nem conversas de pai, nada que possa tirar a criança do caminho da reprodução social necessária ao sistema. A inculcação tem de ser tão completa que passe a ser vista como algo a ser conquistado, adquirido por cada ser individual, e não como uma exigência das relações de produção: é a força da ideologia. O desejo mais profundo do filho mais novo é ser como o pai, como se essa forma de vida fosse a única possível; na visão romântica da infância, o mundo adulto aparece cheio de encantamento.

58 Segundo a psicanálise freudiana, os sonhos representam o lugar por excelência dos desejos. Ver Freud (1976).

Se Graciliano Ramos fugisse ao seu projeto autoral – não alcançando a particularidade artística e, segundo Candido (1993), perdendo a capacidade de *convencer, que depende mais da organização própria que da referência ao mundo* (p. 11) – de refletir sobre as relações no campo e não apenas sobre as relações no campo, e, conseqüentemente permitisse o diálogo entre pai e filho, com certeza Fabiano ficaria feliz, enquanto pai, se pudesse conhecer o desejo do filho de reprodução da sua vida; ao mesmo tempo, sentiria orgulho pelo cumprimento da tarefa de reproduzir o sistema, pois haveria mais um Fabiano aguardando o momento de se tornar mão de obra explorada pelo latifúndio.

Quando fosse homem, caminharia assim pesado, cambaio, importante, as rosetas das esporas tilintando. Saltaria no lombo de um cavalo brabo e voaria na caatinga como pé-de-vento, levantando poeira. Ao regressar, apaar-se-ia num pulo e andaria no pátio assim torto, de perneiras, gibão, guarda-peito e chapéu de couro com barbicacho. (p. 52-3).

Na montagem da estrutura familiar, tem-se o capítulo que apresenta o menino mais velho. Logo no início, há referência à dificuldade de entendimento das noções abstratas de religiosidade, que explicam o cotidiano daqueles viventes. Essas noções devem ser incorporadas sem maiores explicações e as insistências curiosas, próprias da infância, são rechaçadas pelo uso da violência física, sem maiores explicações.

Praticamente, há a repetição do caminho percorrido pelo menino mais novo: um pedido de explicação à mãe, que não é satisfeito; a tentativa de aproximar-se do pai, que nem percebe a solicitação, e a volta para a busca do entendimento com a mãe, que resulta em castigo físico. Inexiste comunicação, não porque os pais sejam violentos, mas porque estão incapacitados, pelas relações sociais, de refletir sobre a realidade: questionar sobre determinada palavra pode levar a questionar as contas do patrão, a miserabilidade da vida e isso é profundamente perigoso, já nos alertara Fabiano ao se referir a seu Tomás da bolandeira. O aprendizado deve ser efetuado por repetição como o dos animais e não por tentativa de entendimento:

Não obteve resposta, voltou à cozinha, foi pendurar-se à saia da mãe:

– Como é?

Sinha Vitória falou em espetos quentes e fogueira.

–A senhora viu?

Aí sinha Vitória zangou-se, achou-o insolente e aplicou-lhe um cocorote.

O menino saiu indignado com a injustiça, atravessou o terreiro, escondeu-se debaixo das catingueiras murchas [...] A cachorra Baleia acompanhou-o naquela hora difícil. (p. 54).

Em *Infância*, Graciliano Ramos relata praticamente o mesmo episódio; o desfecho é diferente apenas por um detalhe, que marca o corte entre dois tipos de reflexão sobre o mundo: em *Vidas secas*, o menino injustiçado procura a companhia dos animais, incorporando a noção de algo inexplicado, mas temido; em *Infância*, o narrador menino também se julga injustiçado, porém questiona o porquê de os adultos não responderem com clareza a uma pergunta que realiza uma criança curiosa:

Súbito ouvi a palavra doméstica e veio-me a ideia de procurar a significação exata dela. Tratava-se do inferno. [...] Minha mãe condenou a exigência e quis permanecer nas generalidades. [...] Instada, condescendeu. Afirmou que aquela terra era diferente das outras. [...]

– A senhora esteve lá? [...]

Eu queria saber se a senhora tinha estado lá. [...]

– Os padres estiveram lá? [...]

– Os padres estiveram lá? Tornei a perguntar

Minha mãe irritou-se, achou-me leviano e estúpido. Não tinham estado, claro que não tinham estado, mas eram pessoas instruídas, aprendiam de tudo no seminário, nos livros. [...]

A resposta de minha mãe desiludiu-me, embaralhou -me as ideias. E pratiquei um ato de rebeldia:

– Não há nada disso. [...]

– Não há não. É conversa.

Minha mãe curvou-se, descalçou-se e aplicou-me várias chineladas. Não me convenci. (p. 71-74).

Enquanto o menino mais velho passa a temer a palavra, tão poderosa, capaz de fazê-lo apanhar, o enredo, através da voz do narrador e dos desejos de sinha Vitória, vai se desenvolver, por que a autoria não está convencida de que os livros trazem todas as revelações sobre as relações sociais; como não está certa da modificação dessa realidade a partir de teorias revolucionárias aplicadas de modo mecânico em sociabilidades onde não há o menor questionamento das formas ideológicas de organização das relações sociais. Para que não se tornem adultos questionadores, como o personagem narrador de *Infância*, Fabiano não quer os filhos curiosos:

E eles estavam ficando perguntadores, insuportáveis. Fabiano dava-se

bem com a ignorância. Tinha direito de saber? Tinha? Não tinha.

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

E como nunca mais pôde parar de questionar, o menino de ontem (curioso em *Infância*) é o autor (crítico) de hoje, capaz de discutir a dificuldade da transformação da realidade, tornando-a matéria do romance. A estagnação das relações é questionada para além de análises que percebem apenas uma circularidade argumentativa no texto. No entanto, as dificuldades de mudança das relações sociais, naquele momento, a partir da superação das relações de dominação no campo, são também mostradas pela narrativa, que não admite perguntas. Como diz Brandão (1997), *a questão da pequena burguesia no Brasil era urbana e não rural, o campesinato sendo irrelevante do ponto de vista político, a não ser como massa de manobra do coronelismo* (p.134).

Chega, então, o momento de exame do capítulo sobre a figura com poder exponencial de reprodução dessa realidade – a esposa, a mãe. Com essa construção, queremos enfatizar que não é a figura do sexo feminino a que estamos nos referindo, mas a figura histórica que esse ser, com características próprias, assume em determinada cotidianidade. A compreensão dessa análise é de que a ideologia que discrimina as mulheres se baseia na relação, sem mediação, entre a esfera da vida e a esfera do ser social. Esse construto ideológico se realiza sob o arcabouço do conceito de instinto materno, que traz embutida a noção de que existe uma essência diferente para homens e mulheres.

Essa noção de essência⁵⁹ é invariavelmente conservadora, pois tem por princípio a perpetuação de características biológicas e psicológicas, como se o processo de construção do ser social não fosse um *continuum* que envolve, dialeticamente, categorias constantes e categorias mutáveis que, em relação, produzem um todo inteiramente novo.⁶⁰

Na verdade, não há essência masculina nem feminina, mas homens e mulheres que se constituem historicamente e, por isso, adquirem certas formas de lidar com o mundo; reagem de maneira diferente à realidade, pois são socializados diferentemente e possuem uma visão de mundo conservadora ou transformadora da sociedade, a partir da história de vida de cada um e do tempo histórico e

59 É a noção aristotélica da imutabilidade da essência.

60 Para o desenvolvimento desses conceitos de essencialidade histórica, ver Marx (1965) e Lukács (1979).

social ao qual estão submetidos.

Nesse momento, estamos analisando uma personagem que, nesse plano da obra, se apresenta como perfeitamente enquadrada, dentro das normas preestabelecidas para o papel que cabe à mulher num cotidiano de miserabilidade, infortúnio e solidão.

A apresentação da personagem no capítulo que tem seu nome mostra uma mulher acorada junto ao fogo, soprando.⁶¹ As ações que se seguem configuram a rotina dessa mulher:

Sinha Vitória:
Acorada
Sopra - o fogo
Limpa - a lágrima
Sopra - o fogo
Encarquilha - pálpebras
Mete - o rosário no peito
Continua - soprando
Enche - as bochechas
Apruma - o espinhaço
Agita - o abano
Dá - um pontapé na cachorra

Sinha Vitória cumpriu seu destino: casou, teve filhos; agora, resta-lhe dar continuidade a esse mundo, reproduzindo as tarefas cotidianas que lhe são destinadas (objeto de cama e mesa) e educando seus filhos para a realidade que os circunda.

Na narrativa, a mulher executa ações: anda pela casa à procura do que realizar para abafar a raiva que sente do marido que, acomodado, não se importa de dormir numa cama de varas, que machuca as carnes todas as noites.

Cada um dos cônjuges condena a atitude do outro, trocando farpas sobre o direito a coisas supérfluas que cada um possui. A mágoa de sinha Vitória se aprofunda pela comparação de Fabiano – com os sapatos de salto alto e o andar de papagaio; no entanto, o respeito de esposa para com o marido a impede de despropositar: *Sinha Vitória ofendera-se gravemente com a comparação, e se não fosse o respeito que Fabiano lhe inspirava, teria despropositado* (p. 41).

61 É interessante frisar que essa mulher que executa tarefas veste uma saia de ramagens.

Para a composição desse plano, basta a certeza de que nossa protagonista é uma esposa zelosa dos cuidados da casa, pois, quando procura em que se ocupar, ficamos sabendo que está tudo em ordem; mãe preocupada com a segurança dos filhos, mas suficientemente amorosa para perceber que eles não têm como brincar:

Tomou a cuia grande, encaminhou-se ao barreiro, encheu de água o caco das galinhas, endireitou o poleiro. Em seguida foi ao quintalzinho regar as craveiras e as panelas de losna. E botou os filhos para dentro de casa, que tinham barro até nas meninas dos olhos. Repreendeu-os:
– Safadinhos! Porcos! Sujos como... (p. 43-4).

O uso do diminutivo mostra a relação afetiva, a sensibilidade da mulher que, no “quintalzinho”, planta craveiras, e da mãe que repreende os filhos chamando-os de safadinhos. Lembremo-nos de que no capítulo dedicado ao homem, Fabiano já havia referido que sinha Vitória estava se descuidando da educação dos meninos, talvez porque ela misture repreensão com carinho, o que ameniza a fala e a própria realidade refletida. Essa mulher/personagem tem algo que a torna diferenciada. Já sabemos das saias de ramagens, agora lhe conhecemos a afetividade, a mágoa pela comparação do marido, os *azeites*.

Também a maioria das ações da personagem feminina, do capítulo “Baleia”, diz respeito à mãe que zela pelos filhos, sendo, ao mesmo tempo, rude como tudo que a cerca e carinhosa com os filhos que sofrem a perda da cadela. Sinha Vitória se esforça para segurar os filhos e evitar que interfiram na incumbência de Fabiano de sacrificar o animal que estava doente. Zanga-se com a insistência das crianças, mas as trata de safadinhos e dá apenas um cocorote para que o menino se acalme. *Na luta que travou para segurar o filho rebelde, zangou-se de verdade. Safadinho. Atirou um cocorote ao crânio enrolado na coberta vermelha e na saia de ramagens* (p. 86).

Muito diferente da lembrança que guardava da mãe o narrador de Infância.

Uma senhora enfezada, agressiva, ranzinza, sempre a mexer se, bossas na cabeça mal protegida por um cabelinho ralo, boca má, olhos maus que em momento de cólera se inflamavam com um brilho de loucura. [...] Afrouxava os dedos que nos batiam no cocuruto, dobrados, e tinham dureza de martelos. (p. 13).

Será que há zanga em alguém que acusa os filhos de safadinhos

e dá um cocorote por cima da coberta e da saia, principalmente alguém que tem colcha vermelha e saia de ramagens, as únicas coisas coloridas da paisagem?

Vejam os verbos sobre sinha Vitória nesse capítulo: *fechou se, levou-os, deitou-os, esforçou-se, prendeu, espalmou, tratou, embalou, tentou, conseguiu, retirava, varria*. Todos se referem a ações de mãe para proteger os filhos.

Os sentimentos de sinha Vitória são: *aperreou-se, resignava-se, suspirou, zangou-se, enjoou-se, lamentava, pegou-se*. Todos a diferenciam da cadela e a fazem acatar a ação do marido; são sentimentos de quem sabe que pertence a outro lugar, diferente do de Baleia, e, embora goste da cachorra, são sentimentos de quem reflete. No momento, a reflexão refere-se apenas ao papel social de mãe, nada tendo a ver com o instinto animal. Mas demonstram também a riqueza da personagem, tão maltratada pela vida e pela crítica literária. Esta não conseguiu enxergar a complexidade da sua construção.

Sintetizando, tem-se uma personagem que, no primeiro plano, representa o ser feminino ligado à casa, à maternidade e ao marido; que resolve a cotidianidade de forma satisfatória para as condições de vida presente naquela família, mas que pode se descuidar um pouco da educação dos filhos; e aqui é interessante ressaltar que o descuido apontado pelo marido é o de não exercer plenamente seu papel ideológico de reprodutora do status quo, pois os meninos estão ficando cada vez mais curiosos, perguntadores de coisas que o pai não entende, em vez de estarem aprendendo a ser como o pai.

Temos pistas da diferença entre a função dessas duas personagens na estrutura romanesca, o que dá vida ao projeto autoral. Fabiano se espanta com a possibilidade de os filhos se dirigirem a ele com perguntas que não entende, se preocupa por ser um homem que não sabe falar, não entende os semelhantes, correndo o risco de ter filhos que sejam diferentes; por isso, acusa a mulher de estar negligenciando a educação da prole. Fabiano tem orgulho de ser como os antepassados - único modelo que reconhece para o comportamento de um homem das classes dominadas -, por isso precisa tornar seus filhos como ele próprio.

É um herói solitário, que busca a companhia dos bichos e faz da mulher seu elo entre o destino já traçado e a possibilidade de rompimento do conteúdo conservador, que o faz temer o novo. Por isso, sinha Vitória quer uma cama de couro como a de seu Tomás, que, afastando-a do isolamento, torna-a um ser irrequieto, que busca.

A lógica da narrativa, nesse primeiro plano, segue o princípio da reflexão artística de apropriação do real pela subjetividade, pro-

curando refletir a lógica do próprio real de forma romanesca, com a criação de personagens típicos, no sentido lukacsiano. Estes representam a particularidade das contradições sociais, como faz esse teórico ao estabelecer a marca da modernidade através da criação teórica do conceito de herói problemático.

No primeiro plano da análise, as personagens centrais de *Vidas secas* são heróis problemáticos de uma realidade calcada na contradição entre a lógica de um sistema centrado nas relações econômicas postas pela modernidade e a especificidade de uma região e uma economia assentada em relações pré-capitalistas.

Para Lukács, o herói moderno faz parte de uma comunidade e não consegue se sentir inserido nela.

É o momento primeiro do reflexo artístico⁶², aquele em que a vida do trabalhador rural brasileiro da região da seca é apresentado, incorporando as contradições das relações da classe camponesa. Segundo a definição marxista de classe, o campesinato não chega a se constituir numa classe; é apenas uma *quase classe*, que não tem condições de chegar a um nível de conscientização que permita a percepção de sua situação de classe. Dizendo de outro modo, a classe camponesa só se constitui em uma classe em si, isto é, uma reunião de pessoas que vivenciam a mesma posição no processo produtivo, mas por se colocarem em uma posição intermediária no processo produtivo - não são dominadores nem estão desprovidos dos meios de produção -, não conseguirão alcançar a consciência necessária para se transformarem numa classe para si.⁶³

Nesse patamar, sinha Vitória cozinha, prepara a janta, cuida do marido e dos filhos. A maioria dos verbos que se refere a ela, nesse primeiro plano, mostra uma mulher zelosa - sossegando meninos, pondo sal na comida, abanando fogo, sofrendo com a dor dos filhos pela morte da cachorra, rezando.

Quiseram mexer na tramela e abrir a porta, mas sinha Vitória levou-os para a cama de varas, deitou-os e esforçou-se por tapar lhes os ouvidos: prendeu a cabeça do mais velho entre as coxas e espalmou as mãos nas orelhas do segundo. Como os pequenos resistissem, apanhou-se e tratou de subjugar-los, resmungando com energia. (p. 86).

62 Reflexo aqui deve ser entendido dentro da compreensão marxiana e lukacsiana da teoria do reflexo apresentada na primeira parte do livro.

63 Para maior detalhamento dos conceitos de classe em si e classe para si, ver Marx (1974) e (1956).

É uma mulher que zela pelos filhos sendo, ao mesmo tempo, rude, como tudo que a cerca, mas carinhosa, pois nem mesmo a escrita seca de Graciliano Ramos foi capaz de silenciar o cuidado para que os filhos não sofram.

As relações do latifúndio estão postas, foram representadas pela figura do chefe de família, com a sua casa e o mundo, e pelo papel da mulher dentro dessa estrutura. A autoria refletiu sobre elas e apresentou o que de mais significativo havia a registrar: a forma de vida necessária aos trabalhadores, que precisam estar despossuídos de tudo, para poderem aceitar as condições que lhes são oferecidas, para conseguirem o sustento familiar. Nem sonhos e desejos são permitidos, sob pena de promoverem a desestabilização do sistema.

No entanto, desde o primeiro capítulo, através do narrador, sinha Vitória aparece também como um ser capaz de resolver problemas; estes vão desde a decisão justificada de matar o papagaio, até o apaziguamento da angústia do marido, que não sabe lidar com gente, nem mesmo com os próprios filhos – *Necessitava falar com a mulher, afastar aquela perturbação* (p. 21).

A título de ilação, é interessante ressaltar que em *Caetés* a figura móvel também é a da mulher - o protagonista anda em círculos e acaba sempre escrevendo sobre índios. Em *São Bernardo*, a consciência de Paulo Honório sobre o lugar que ocupa na sociedade só é possível através de Madalena, que, no entanto, tem de ser sacrificada, pois naquele contexto não havia condições de sobrevivência para as suas ideias. Em *Vidas secas*, a autoria está confirmando posições de classe e estabelecendo possíveis caminhos para a quebra do isolamento dos trabalhadores e a possibilidade de criação de uma consciência *para si*. A conclusão é que só a fuga daquela realidade torna viável tal possibilidade.⁶⁴

Para a autoria, no estágio em que se encontram as condições objetivas representadas em *Vidas secas*, é impossível a criação de um projeto de subjetividade que lance alternativas diferentes das já vividas. Como vimos, Fabiano, já contagiado pelos sonhos da mulher e pelas descrições e juízos do narrador sobre ele, indica que mesmo tendo temporariamente o domínio da situação, de nada adiantaria a prática de atos isolados, como, por exemplo, matar o soldado ama-

64 Precisa ficar claro que quando há a afirmação de possibilidade, não pode haver a conclusão de que aquele fato ocorrerá, mas apenas a compreensão de que há condições objetivas para ele acontecer, o que dependerá efetivamente das condições da subjetividade. Para maior detalhamento entre a relação objetividade/subjetividade, ver Lukács (1997); e sobre como essa relação ocorre no reflexo artístico, ver Lukács (1966/67).

relo.

O isolamento das personagens de *Vidas secas*, que mesmo nas festas encontram-se sempre sozinhas, pois sentem imensa dificuldade de se comunicar, é um isolamento próprio da classe, que forma unidades familiares. Essa solidão não é somente dramática, é também psicológica, pois é a experiência vivida do homem tornado herói pela representação.

Embora tenha afirmado que só consegue uma *linguagem cantada, monossilábica e gutural* (p. 19), bem entendida por seu cavalo, quando se refere à mulher Fabiano aponta para a possibilidade de ser entendido por um ser semelhante a ele, e não por um animal.

O ideário do latifúndio prediz que os filhos têm de ser iguais aos pais; se machos, precisam aprender a lidar e agir como o pai, submisso, ignorante, tendo como companheiros os animais. Fabiano não sabe falar, não entende os homens; não pode haver risco de os filhos ficarem diferentes, por isso, a referência repetida no texto ao relaxamento da educação das crianças por parte de sinha Vitória.

No entanto, Fabiano, ao mesmo tempo que censura a mulher, desculpa-a:

Agora queria entender-se com sinha Vitória a respeito da educação dos pequenos. Certamente ela não era culpada. Entregue aos arranjos da casa, regando as craveiras e as panelas de losna, descendo ao bebedouro com o pote vazio e regressando com o pote cheio, deixava os filhos soltos no barreiro, enlameados como porcos. (p. 21).

Como se vê, a crítica à esposa pela negligência com a educação dos filhos vem acompanhada do olhar de Fabiano de admiração pela quantidade de tarefas que a mulher desempenha. A modalização com o uso da palavra que inspira certeza - *certamente* - instaura a dúvida. No entanto, o narrador já informara que agora sinha Vitória tinha tempo para pensar e conversar – *Como já não se estafava em serviços pesados, gastava um pedaço da noite parafusando* (p. 45); e que a sujeira dos meninos era uma forma que eles possuíam, naquela realidade, de se divertir - *Safadinhos! Porcos! Sujos como...* (p. 44).

A admiração do companheiro, que a desculpa pelo não cumprimento da tarefa essencial para a reprodução do latifúndio, por ele priorizada, pode se referir a certas outras atividades que sinha Vitória executa: fazer contas, adivinhar a seca, sonhar doidices e entender o marido. O que terá sinha Vitória de especial que a torna um ser tão contraditório? O narrador nos diz que ela tem sonhos/desejos e saias de ramagens.

Seguindo essa lógica, que aproxima censura e admiração, podemos afirmar, com Lukács [s.d.], *que o drama moderno ao perder a totalidade espontânea da poesia épica, encontra um mundo problemático* (p. 49), mas, ao mesmo tempo, capaz de conter todas as explicações e saídas, pois não precisa recorrer a nenhuma força que não parta dele próprio, isto é, um mundo capaz de bastar-se a si próprio.

Como um entremeio para o segundo nível da composição da personagem, aparecem dois capítulos que embora apresentem a personagem feminina de formas diferentes, mostram também que, para que haja qualquer pensamento de mudança, há necessidade de um período de bonança, no qual as energias não estejam unicamente voltadas para a atividade humana vital, podendo ser carreadas para o pensar e, principalmente, para o se divertir. É o ócio a que se refere Marx, dizendo ser necessário ao ser social, em sua caminhada rumo à socialização crescente, para realizar ações não diretamente relacionadas à sobrevivência.⁶⁵

No capítulo “Inverno”, a família está em um momento de possibilidade de recordação e de reflexão. Fabiano rememora seus casos e a mulher teme a chuva, mas acredita na calma do marido:

A família estava reunida em torno do fogo, Fabiano sentado no pilão caído, sinha Vitória de pernas cruzadas, as coxas servindo de traveseiro aos filhos. (p. 63).

As ações de sinha Vitória são da mulher de Fabiano e da mãe dos meninos. Tem medo de trovoada, pensa na família e roga a Deus para que a enchente não acabe com tudo que já conseguiram; embala os meninos, aquece-os com seu corpo, protege-os da brabeza do pai e deita-se na cama com o marido. Mas a personagem está inquieta, com uma percepção aguçada e sensível do que se passa ao redor. Como estava atenta, responde prontamente aos abusos do marido.

O pequeno escapuliu-se, foi enrolar-se na saia da mãe. Que se pôs francamente do lado dele.

O pequeno escapuliu-se,
– Hum! Hum! Que brabeza!

Aquele homem era assim mesmo, tinha o coração perto da goela.
– Estourado (p. 64).

65 Ver Marx e Engels (1989) e Magalhães (1992) sobre o caminho do ser social até o reflexo artístico, na parte do referencial teórico-metodológico.

Uma aparente estabilidade deixa o marido de bom humor, rememorando façanhas, mas a chuva intermitente amedronta a mulher. Para o marido, a enchente não é aterrorizadora, mas, ao contrário, o anúncio de dias melhores, com pastos para os animais e afastamento da seca.

Fabiano estava de bom humor. [...] Dentro em pouco o despotismo da água ia acabar, mas Fabiano não pensava no futuro. Por enquanto a inundação crescia, matava bichos, ocupava grotas e várzeas. Tudo muito bem. E Fabiano esfregava as mãos. Não havia o perigo da seca imediata, que aterrorizava a família durante meses. (p. 65).

A diferença marcante entre as duas personagens é, mais uma vez, assinalada; a estabilidade e a chuva tornam Fabiano soberbo e dominador da situação. Diferentemente de todas as outras cenas narradas, diante da família, agora, é o ser que fala, rememora:

O rio subia a ladeira, estava perto dos juazeiros. Não havia notícias de que os houvesse atingido – e Fabiano, seguro, baseado nas informações dos mais velhos, narrava uma briga de que saíra vencedor. A briga era sonho, mas Fabiano acreditava nela. (p. 67).

Do mesmo jeito que acredita na briga, Fabiano acredita na voz da tradição que diz que as chuvas nunca chegaram aos juazeiros. Faz a correlação direta entre o fato anteriormente acontecido e o narrado, logo, fato verdadeiro.

As vacas [...] Iriam engordar com o pasto novo, dar crias. O pasto cresceria no campo, as árvores se enfeitariam, o gado se multiplicaria. Engordariam todos, ele Fabiano, a mulher, os dois filhos e a cachorra Baleia. Talvez sinha Vitória adquirisse uma cama de lastro de couro. Realmente o jirau de varas onde se espichavam era incômodo. (p. 67).

Não há com que se preocupar, e a personagem pode se dar ao luxo de pensar no futuro - *Engordariam todos, ele Fabiano, a mulher, os filhos e a cachorra Baleia* – e até de admitir a precariedade da cama de varas e de não considerar o sonho da mulher como doidice, admitindo a possibilidade de sua realização: *Talvez sinha Vitória adquirisse uma cama de lastro de couro. Realmente o jirau de varas onde se espichavam era incômodo* (p. 67). Enquanto isso, a mulher tem medo: Sinha Vitória andava amedrontada –, não sonha, apenas se preocupa com a segurança da família, que está sob a ameaça de uma inundação.

Sinha Vitória andava amedrontada. Seria possível que a água toposse os juazeiros? Se isso acontecesse, a casa seria invadida, os moradores teriam de subir o morro, viver uns dias no morro, como preás.

Suspirava atiçando o fogo com o cabo da quenga de coco. Deus não permitiria que sucedesse tal desgraça. (p. 65-6).

Embora a seca esteja temporariamente afastada, para sinha Vitória não está afastada a possibilidade de desgostos. - *Seria possível que a água toposse os juazeiros?* A precariedade da situação em que se encontram não permite que a mulher se ache em segurança, pois não lhe basta a voz da tradição, ela precisa da análise objetiva da realidade; por isso, continua procurando as alternativas que a objetividade oferece e tentando soluções para resolver cada situação que tem possibilidade de ocorrer – *Se isso acontecesse a casa seria invadida, os moradores teriam que subir no morro, como preás.*

E como não tem condições de se precaver, pois as condições de vida da família não permitem nenhuma solução que não seja esperar para ver como se comporta a natureza, apela para o transcendente e se agarra aos santos – *Deus* não permitiria que sucedesse tal desgraça.

Para sinha Vitória, não há motivos para comemorar nem sonhar. Apenas expectativa de como será daqui para frente e a certeza de que eles estão à mercê das forças da natureza, porque não têm nada de seu, porque são trabalhadores rurais do latifúndio nordestino. Diante de toda a calma da cena, a autoria necessita da inquietude da mulher para fazer mover a narrativa e desconstruir os discursos que imputam à seca a condição de desumanidade das relações do latifúndio. Fica evidenciado que nem na ausência da seca há condições de sonho. Esse capítulo representa um passo necessário ao projeto autoral de desmistificação de qualquer possibilidade de resolução dos problemas das personagens naquele contexto. Com chuva ou com sol, continuando sob a ótica do latifúndio, só resta rezar.

Nesse sentido, torna-se impossível ver o romance como quadros montados posteriormente, e não importa, aqui, a ordem em que os capítulos foram escritos. A arte, ao reflexo estético, não cabe uma descrição linear dos acontecimentos, mas uma intervenção direta da autoria na lógica dos acontecimentos, para que sua posição sobre eles se evidencie. Como diz Lukács [s.d.]:

É a personalidade do escritor que, numa autonomia consciente, subjugua os acontecimentos de que se serve como instrumento e faz ouvir a sua própria exegese do sentido do mundo, em vez de espiar estes

acontecimentos como se fossem os depositários de uma significação secreta; não é a totalidade da vida que recebe forma, mas a relação, a atitude reprovadora ou aprovadora do escritor perante essa totalidade. (p. 157).

A narrativa enuncia a preparação da família para a quebra do isolamento em que viviam e a busca de encontro que está vinculado ao acontecimento de uma festa, principalmente quando esta é uma comemoração de nascimento, o Natal. O capítulo, simplesmente denominado “Festa”, evidencia, mais uma vez, a diferença na composição das figuras de Fabiano e sinha Vitória.

Há um verdadeiro ritual de preparação para a caminhada até a cidade: desde o comprar tecidos para vestir a família com roupas apresentáveis - *Fabiano apertado na roupa de brim branco [...] com chapéu baeta, colarinho, gravata, botina de vaqueta e elástico* (p. 71); até a dificuldade de vencer o caminho - *e pezunhavam nos seixos como bois doentes dos cascos* (p. 71), como se houvesse uma prévia da caminhada mais longa e talvez definitiva que há na proposta autoral.

Durante os preparativos, sinha Vitória reclamara da quantidade de fazenda, que fora comprada aquém do necessário, segundo os cálculos de sinha Terta, a costureira.

Mas Fabiano tinha comprado dez varas de pano branco na loja e incumbira sinha Terta de arranjar farpelas para ele e para os filhos. Sinha Terta achara pouca a fazenda, e Fabiano se mostrara desentendido, certo que a velha pretendia furtar-lhe os retalhos. (p. 71).

Fabiano, acostumado a ser sempre enganado nas contas feitas pelo patrão, admira-se da astúcia dessa mulher: *Sinha Terta é que se explicava como gente da rua. Muito bom uma criatura ser assim, ter recurso para se defender* (p. 97). Como ele não tinha nenhum recurso e não poderia argumentar, usa o recurso de dissimular, tanto para não comprar mais fazenda, quanto para não ter de concordar que os panos eram insuficientes para tanta roupa. *Fabiano tentava não perceber essas desvantagens* (p. 71).

A família segue toda apumada, Fabiano com o peito estufado, sinha Vitória no vestido vermelho de ramagens, os meninos vestidos e calçados. No entanto, a posição forçada acaba por cansar, fazendo as personagens despirem-se de parte da indumentária - *Descaçou-se, tirou o paletó e o colarinho [...] para imitá-lo sinha Vitória decidiu [...] os meninos puseram a chinelinha debaixo do braço* (p. 72). As vestimentas dificultavam a locomoção no tipo de terreno em que precisavam

pisar: *E ao pisar a areia do rio, notou que assim não poderia vencer as três léguas que o separavam da cidade* (p. 72). Para o sertão bruto, com o rio já seco, não servem as indumentárias de cidade.

Voltam quase ao *normal* e todos se sentem aliviados, à vontade. É interessante ressaltar que a narrativa demonstra essa volta ao lugar de onde tinham saído, fazendo referência ao animal que agora pode acompanhá-los:

A cachorra Baleia, que vinha atrás, incorporou-se ao grupo. Se ela tivesse chegado antes, provavelmente Fabiano a teria enxotado. E Baleia passaria a festa junto às cabras que sujavam o copiar. Mas com a gravata e o colarinho machucados no bolso, o paletó no ombro e as botinas enfiadas num pau, o vaqueiro achou-se perto dela e acolheu-a. (p. 72).

Num só parágrafo, o jogo dialético do deslocamento das personagens para níveis de humanidade diferentes é explicitado; sem gravata, paletó e botinas, o vaqueiro se transporta para o plano da cachorra – *achou-se perto dela*. Da mesma forma que a posição da autoria sobre a relação entre campo e cidade: não adianta se dirigirem à cidade vestidos como os cidadãos, não é a roupa que os fará diferentes, como aconteceu com o protagonista do conto “Espelho” de Machado de Assis⁶⁶. Naquela realidade rural, não há como não estar mais próximo da animalidade.

Marcando a diferença da personagem feminina, mesmo nessa realidade adversa, a narrativa compõe o pai e os meninos com vestimentas de um mesmo tecido branco; sinhá Vitória, ao contrário, tem um vestido vermelho de ramagens. É verdade que a apresentação da mulher mostra uma figura grotesca, que mal se equilibra nos sapatos; no entanto, também mostra a necessidade de sinhá Vitória se sentir bonita e na moda local.

Sinhá Vitória, enfronhada no vestido vermelho de ramagens, equilibra-se mal nos sapatos de salto enorme. Teimava em calçar-se como as moças da rua – e dava topadas no caminho. (p. 71).

Sinhá Vitória é teimosa, não se conforma com o isolamento em que vive. Quer estar na moda, imita os costumes da cidade, da mesma forma que não se conforma e teima em ter uma cama de couro como a de seu Tomás. Ser *como* as moças da cidade e ter uma cama *como* a do outro marcam a diferença entre ela e o marido.

66 Assis, Machado de. Op. cit., p.74-6.

No entanto, o narrador despe a personagem dessas *meninices* e a faz imitar o marido, tirando os sapatos e amarrando-os para acompanhar os passos do homem que comanda a marcha para a festa. Na caminhada pela caatinga, Fabiano é o condutor da família.

Um gesto simples de sinha Vitória demonstra que qualquer adversidade da caminhada não a faz menos zelosa de sua aparência; quando estão próximos da cidade e ela precisa sentar-se para limpar os pés e calçar-se, levanta as saias para que não se sujem, auxilia os filhos e marido na tarefa de se arrumarem, dando palpites sobre a melhor forma de calçar as botinas, que acabam aborrecendo o marido: *Sinha Vitória auxiliou-o: o botão entrou na casa estreita e a gravata amarrou-se* (p. 73).

A família dirige-se para a festa. Sinha Vitória segue a moda, segurando o guarda-chuva, como era costume, embora não pudesse explicar por que o segurava daquela forma. O narrador esclarece ao leitor que era o costume e encerra a polêmica do guarda-chuva com a ponteira para cima: *ela própria não saberia explicar-se, mas sempre vira as outras matutas procederem assim e adotava o costume* (p. 73).

Na festa, sinha Vitória segue o marido e passeia; no entanto, o narrador não a deixa relaxar inteiramente, pois os atos do marido precisam ser controlados pelo ser que reflete e Fabiano solicita a aprovação da mulher para jogar. Negado o consentimento de forma apenas gestual, o homem abandona a ideia do jogo. Embora o sonho de mudança seja de sinha Vitória, não acredita que a forma de realizá-lo seja arriscando o pouco que têm numa mesa de jogo.

Em seguida encaminhou-se às barracas de jogo. Coçou-se, puxou o lenço, desatou-o, contou o dinheiro, com a tentação de arriscá-lo no bozó. Se fosse feliz poderia comprar a cama de couro cru, o sonho de sinha Vitória. [...] Sinha Vitória fez um gesto de reprovação, e Fabiano retirou-se. (p. 77).

Nada de mágico resolverá os problemas - o sonho deve ser perseguido por outros meios, já que não é sonho impossível. O que move Fabiano para o jogo é o sonho da mulher por uma cama melhor; ele não tem sonhos, não sabe exprimir os desejos através das palavras, só sabe repetir as palavras dos outros, ou os atos da vida que aprendeu pelo costume. E sinha Vitória não arrisca seus sonhos.

A continuação das ações desse capítulo se dá com sinha Vitória que observa, pensa e enxerga além do presente, dominando o tempo, ultrapassando a cotidianidade, mas mantendo sempre os pés assentados na terra, tirando do momento o prazer possível (a bexiga

vazia e a baforada do cachimbo) e criando um futuro.

Livre da necessidade, viu com interesse o formigueiro que a circulava na praça, a mesa do leilão, as listas luminosas dos foguetes. Realmente a vida não era má. Pensou com um arrepio na seca [...] Afastou a lembrança ruim, atentou naquelas belezas. [...] Para a vida ser boa, só faltava à sinha Vitória uma cama igual à de seu Tomás da bolandeira. (p. 82).

O que falta para a personagem é a estabilidade que uma cama de couro é capaz de trazer, pois ela é duradoura, sólida e não se acaba como essa festa que pode ser turvada pela lembrança da seca. Há que buscar a cama de couro.

Esse é o capítulo anunciador do caminho que ocorrerá no fim do romance: a busca de uma nova forma de vida. A mulher vai à festa com a família, comporta-se como verdadeira dona de casa, prepara todos, zela pelo marido que está bêbado, alertando-o sobre os perigos do jogo e acalma os meninos quanto ao desaparecimento da cachorra. Está atenta a tudo que possa precisar de seu auxílio: a roupa do marido, o medo dos meninos.

Mas não pode ficar só nesse plano. Após satisfazer a necessidade física urgente, solta-se, cria as asas já anunciadas desde o início do capítulo. Sinha Vitória tem vestido vermelho e sapato de salto alto, anda com o guarda-chuva, como todas as mulheres do lugar, sente prazer no fumo, e ao olhar a vida ao seu redor pode se sentir feliz, não precisa da cachaça do marido para ficar valente; já é forte porque é capaz de ultrapassar a realidade cotidiana, mesmo sem negá-la.

Novamente a cama de couro aparece, agora mais claramente porque através da personagem feminina, apresentada como algo duradouro, estável, firme, que não se quebra facilmente. *Sinha Vitória enxergava, através das barracas, a cama de seu Tomás da bolandeira, uma cama de verdade* (p. 84).

A repetição não é da análise, é do romance. O que é uma cama de verdade? Não é apenas um móvel para o descanso do corpo, mas uma possibilidade de ver através do presente, da urbanização que as barracas enunciam, outra forma de vida que não aquela que a seca e o latifúndio ameaçam a cada momento, mesmo durante uma festa.

A arte pode enxergar através das relações cotidianas e ir além, presentir o futuro não com adivinhações mágicas, mas com possibilidades reais de realizações. Segundo Lukács [s.d.], a forma que tem força para lançar o momento para diante:

Por meio da força da forma os mundos da essência conservam-se lan-

çados por cima da existência, e tanto os seus modos como os seus conteúdos são apenas determinados pela virtualidade interna dessa força. [...] Por outras palavras, pode-se dizer que o objeto do drama é o Eu inteligível, o da epopeia o Eu empírico. (p. 50).

A vida já é boa nesse momento; sinha Vitoria sente, mas quer mais, precisa se livrar do *arrepio* que a lembrança da seca traz; simbolicamente, precisa do conforto e da segurança de uma cama de couro, como a de seu Tomás, que não tinha quase nada, mas, segundo Fabiano, vivia cheio de livros e era respeitado. Sinha Vitória não quer mais o retorno ao nível de animalidade do primeiro capítulo; por isso Graciliano Ramos faz seu sonho acompanhar todo o romance, jogando-o sempre para frente.

O segundo plano da personagem feminina: o projeto autoral

Para apalpar as intimidades do mundo é preciso saber que o esplendor da manhã não se abre com faca
[...]

Desinventar objetos. O pente, por exemplo.

Dar ao pente funções de não pentear. Até que ele fique à disposição de ser uma begônia.

Ou uma gravana.

(Manoel de Barros)

O livro narrado em terceira pessoa, em sua maior parte através do discurso indireto livre, apresenta narrador onisciente e onipresente. O recurso a essa forma de narrar, segundo o escritor, é intencional.

Estavam fazendo um cavalo de batalha porque apareceram nesses últimos tempos uns personagens falando errado de propósito. [...] Os meus matutos também não falam, isto é um buraco. Vou ver se consigo adivinhar o que eles pensam, mas sem reproduzir a linguagem deles. (v. 1, p. 170).

A síntese entre forma e conteúdo marca a intenção da autoria de refletir sobre as relações no campo, não da posição social dos fabianos, mas sob o ponto de vista de alguém que discute, tendo como interlocução as teses sobre as possibilidades de mudança daquelas relações. Como diz Candido (1992):

Note-se que abandonando a técnica dos livros anteriores, Graciliano abandona aqui a narrativa em primeira pessoa e suprime o diálogo. A rusticidade dos personagens tornava impossível a primeira técnica; a segunda viria trazer uma ruptura do admirável ritmo narrativo que adotou, e solda no mesmo fluxo o mundo interior e o mundo exterior. (p. 46).

Diferente é a posição da autoria em *São Bernardo*, por exemplo, que discute as possibilidades de conscientização de representantes da classe burguesa. Não é uma questão de maldade ou de insensibilidade, como diz Paulo Honório, mas tem a ver com a posição ocupada na sociedade. — *A profissão é que me deu qualidades tão ruins*. A narrativa em primeira pessoa se coaduna com o conteúdo a ser discutido.

A afirmação de que o discurso indireto em *Vidas secas* se amolda aos propósitos da autoria não elimina a possibilidade de a mesma discussão ser feita de outra forma, mas, neste caso, não estaríamos tratando do livro de Graciliano Ramos aqui enfocado. O efeito que essa estratégia consegue imprimir à obra é comentado por Anatol Rosenfeld da seguinte forma:

Graças ao “discurso vivenciado”, que, embora reflita os processos espirituais sob a perspectiva das figuras que os vivenciam, são apresentados em terceira pessoa do relato (isto é, com a voz do narrador), de modo que este possa surgir como uma narração objetivamente disciplinada. [...] É digna de admiração esta arte que evita qualquer experimentação artificial com o monólogo interior (que neste contexto seria inautêntico), mas ainda assim não renuncia de todo a seu efeito. (Rosenfeld, 1994: 143).

Graciliano Ramos tem consciência de que estava realizando algo ímpar e, por isso, difícil de ser entendido no primeiro momento: *Se isso não for novidade, macacos me mordam. Vai ser uma coleção de Silvas, bípedes e quadrúpedes. Diga isso ao Afrânio, para sossegá-lo*. (Ramos C., 1992: 170).

A personagem feminina é nomeada com a conjunção do nome próprio Vitória e o pronome de tratamento sinha; de tal forma é a combinação desses dois léxicos, que um não tem sentido sem o outro na nomeação da personagem, isto é, não há uma sinha, nem uma Vitória, mas uma mulher cuja denominação é sinha Vitória.

O pronome de tratamento *sinhá*, no cotidiano brasileiro, designa as mulheres ligadas ao poder econômico no universo rural. São

as esposas dos proprietários de terra, a que os escravos se referem como *sinhá*, respeitosamente e com reverência (para as filhas solteiras, reserva-se o diminutivo: *sinhazinha*).

Com a abolição da escravatura e o posterior desenvolvimento das relações de trabalho capitalistas, o termo *sinhá* adquire uma corruptela que designa as mulheres casadas, pobres, mas que merecem respeito. Para as damas da sociedade continua-se usando o pronome de tratamento com letra maiúscula e com a tônica na última sílaba (*si - nhá*). Para as mulheres pobres, casadas e de respeito, a tonicidade está na penúltima sílaba e se escreve sempre com letra minúscula (*sí - nha*).

Todas as outras personagens e o próprio narrador só se dirigem à personagem feminina por esse composto e, mesmo nas horas de maior intimidade, filhos e marido referem-se a ela como *sinha Vitória*.

Embora esquecido pelo uso do complemento, o nome escolhido para a personagem serve de pista para o entendimento da intenção do autor. *Vitória* significa conquista; no entanto, o autor está sempre procurando tirar qualquer interpretação fácil ou ufanista em relação aos atos de suas personagens, pois o pano de fundo no qual se deslocam é a realidade adversa de uma região geográfica difícil de ser dominada e de relações sociais inibidoras do alcance das possibilidades já conquistadas pela humanidade na época de sua escritura.

Na verdade, o livro contém mais do que uma reflexão sobre as relações patriarcais, necessárias à reprodução do latifúndio. Apresenta também uma saída que se desloca de uma individualidade, construída por uma sociabilidade que nega a individuação, para a generidade, através da composição das personagens como expressão de posições coletivas, que só se situam em relação à generalidade do social. *Sinha Vitória* representa o sonho de todos os que querem mais do que a realidade está lhes oferecendo; é diferente da cachorra que havia chutado, por isso, sua inconformidade com aquela situação que é expressa *no desejo de possuir uma cama de lastro de couro*, como a de outro representante do gênero humano que era respeitado - Seu Tomás da bolandeira.

Pensou de novo na cama de varas e mentalmente xingou Fabiano. Dormiam naquilo, tinham-se acostumado, mas seria mais agradável dormirem numa cama de lastro de couro, como outras pessoas. (p. 40).

Com a afirmação *como outras pessoas*, *sinha Vitória* marca a diferença entre a realidade vivida e a que almeja e que não é idealismo,

porquanto já existem outras pessoas que compartilham dessas coisas mais *agradáveis*. A autoria vai construindo a diferença entre o pensamento/ação do homem/Fabiano, representante da tradição, sem crítica, e a mulher/sinha Vitória, que reproduz também a tradição, mas que, dialeticamente, também quer mudanças.

Sinha Vitória rememora a conversa que a contrariara; e o tema sobre a cama de varas ou de couro é, na verdade, a expressão da diferença de perspectiva das duas personagens. Sinha Vitória reconstitui os fatos ligados ao desejo da cama de couro. Primeiro, relembra que já havia passado um ano da primeira vez que se referira sobre a cama ao marido – *Fazia um ano falava nisso ao marido* (p. 40) – e que não houve discordância por parte dele, que *mastigara cálculos, tudo errado* (p. 40). Para a mulher, o erro do marido está na forma como imagina que pode ser economizado o dinheiro para a compra do móvel: para Fabiano, poderiam economizar para o couro – *no quero-sene e na roupa* (p. 40).

Sinha Vitória não pode concordar com esses cálculos, pois *vestiam-se mal, as crianças andavam nuas, e recolhiam-se todos ao anoitecer* (p. 40).

Como se vê, a discussão se dá em torno das despesas que de vem ser cortadas. Não há acordo, porque a diferença de perspectiva não permite. Enquanto a mulher quer, já que o pão foi conseguido, a beleza (roupas novas) e o contato mais íntimo que o candeeiro aceso pode permitir à família após um dia de trabalho, Fabiano, em sua rudeza, não percebe a utilidade dessas coisas.

Então, a mulher se vinga e alude, azeda, ao dinheiro gasto pelo marido na feira, com jogo e cachaça, supérfluos também e que têm a inconveniência de não poderem ser compartilhados, deles só se beneficiando o egoísmo masculino. Há uma troca de farpas sobre o direito de cada um a coisas supérfluas.

Ressentido, Fabiano condena os sapatos de salto alto que ela usava nas festas, caros e inúteis, indo mais além na sua argumentação sobre as frivolidades da mulher, comparando-a ao papagaio, o que a ofende profundamente. O peso da tradição a impede de responder como o marido merecia.

Encontram-se, aqui, os dois planos da narrativa, através da visão que marido e mulher têm do cotidiano. Num primeiro momento, com a comparação da mulher a um animal, Fabiano consegue deslocar sinha Vitória para o plano colado à realidade vivida e ela acaba concordando com o marido.

Efetivamente os sapatos apertavam-lhe os dedos, faziam-lhe calos.

Equilibrava-se mal, tropeçava, manquejava, trepada nos saltos de meio palmo. Devia ser ridícula, mas a opinião de Fabiano entristecera-a muito. (p. 41).

O episódio fez com que o pensamento sobre a cama retornasse diferente. A alusão de Fabiano aos sapatos de verniz e a comparação ao andar do bicho retiram sinha Vitória do plano do inconformismo e da generidade; não é mais *como as outras pessoas*, pois está no plano de um horizonte acanhado que não permite sonhos – *Desfeitas essas nuvens, curtidos dissabores, a cama de novo lhe aparecera no horizonte acanhado*.

Volta-se então para o espaço doméstico, de esposa zelosa. A cama mistura-se ao dia a dia e às obrigações com a casa. *Agora pensava nela de mau humor. Julgava-a inatingível e misturava-a às obrigações da casa* (p. 41). É feita, através da personagem, a relação entre a retirada do belo e a impossibilidade de pensamentos e ações fora do âmbito do cotidiano. Quem anda como animal tem de julgar a cama inatingível. O papel da arte⁶⁷, do belo, do prazer, está diretamente relacionado ao da autoconstrução do gênero humano. Por isso as personagens, nas circunstâncias em que estão, não têm possibilidade de transformar as relações e precisam deixar o lugar e aquela vida.

Graciliano Ramos marca esse deslocamento também com a imagem de rebaixamento a um nível inferior ao do marido que, na verdade, é o nível das mulheres dessa realidade social: *Foi à sala e passou por baixo do punho da rede onde Fabiano roncava* (p. 41).

Ao abaixar-se, sai do plano da reflexão e executa ações rotineiras; fuma e sai para fora de casa com os sentidos aguçados, ouve o chocalho da vaca – É capaz de Fabiano ter esquecido da vaca laranja (p. 42) –, (repreende o marido em pensamento, mas não age); é a mulher que tem obrigações a cumprir, e não a mulher que sonha e quer ficar bonita.

O calor da terra queimando os pés a aproxima do caminho percorrido durante a seca, e como animal que é (o marido havia feito a comparação), coloca os sentidos para funcionar: arregala os olhos querendo sentir o tempo, mas percebe que o comando das ações não é feito pelos sentidos, e sim pelas recordações. Tenta afastá-las, pois teme o poder do pensamento, e reza.

Não é mais o pensamento que a está conduzindo, mas os instin-

67 Para o desenvolvimento das funções da arte, ver Lukács (1978), principalmente a parte que trata da Arte como autoconsciência do desenvolvimento da humanidade, p. 282-298.

tos e a tradição. A reza a tranquiliza e permite que fique apaziguada no primeiro plano: conserta a cerca, examina tudo e volta para a cozinha, atiza o fogo, acende o cachimbo.

Quando se preparava para cuspir, associa o cuspe à cama, não entende a relação. Na verdade, associa o prazer do fumo e do cuspe à cama desejada e, como não percebe a associação, apela para o pensamento mágico e alia a capacidade de acertar o cuspe onde deseja com a possibilidade de vir a conseguir a cama. Erra e se aborrece, desmerecendo a brincadeira.

O plano superior vai aos poucos se associando ao do cotidiano. O gosto da água salobra faz surgirem duas imagens: panelas e bebedouro. As panelas fazem-na uma dona de casa que quase deixava a comida queimar e não se preocupava com as crianças, por *azeites* de desejos impossíveis. A outra imagem mostra a seca se anunciando e o bebedouro secando. O medo da seca leva-a a examinar os pés: espalmados, sem costume de serem calçados em sapatos, mas bons para a caminhada na terra árida. Sofre com a comparação de Fabiano e recorda-se da seca e do papagaio, sacrificado em benefício da família, durante a última mudança.

A associação entre panela e bebedouro e o sono profundo e o ronco compassado do marido fazem a mulher voltar a sonhar com a cama de lastro de couro. É importante assinalar a capacidade que a narrativa imprime à personagem de unir imagens de passado com antecipações de futuro, capacidade ímpar do ser humano que permite a criação do novo, distanciando o ser social da esfera orgânica. As coisas estavam sempre embaralhadas, é verdade, mas sinha Vitória pode agora realizar associação, antecipar a possibilidade da seca.

Sinha Vitória nem queria lembrar-se daquilo. Esquecera a vida antiga, era como se tivesse nascido depois que chegara à fazenda. A referência aos sapatos abria-lhe a ferida - e a viagem reaparecera. Cansada, meio morta de fome, carregava o filho mais novo, o baú e a gaiola do papagaio. Fabiano era ruim.

– Mal agradecido. (p. 43).

As imagens se entrecruzam. A comparação com o papagaio leva a personagem para o primeiro plano, as associações que surgem após o desejo de outra cama permitem à personagem se aproximar da forma de vida de gente como seu Tomás da bolandeira, que sabe ler, entende das coisas e possui uma cama de lastro.

A construção da escritura mostra o intuito da autoria de não permitir que um plano apague o outro, pois os dois estão o tempo todo

se alternando. No entanto, diferentemente do capítulo dedicado ao provedor da família, esse, dedicado a sinha Vitória, ao se encaminhar para o fim, toma o rumo da mudança. Ainda que em forma de pensamento, vai sendo gradativamente construída a diferença entre aquele que vive na tradição e não gosta disso, mas não percebe nada diferente no cotidiano, daquela que percebe as dificuldades do cotidiano, não consegue agir sobre elas, mas não se conforma que sejam imutáveis.

Fabiano especula sobre a morte de seu Tomás da bolandeira, pois era frágil e gostava de ler, logo, não deveria ter sobrevivido às intempéries, não tinha a força de um bicho como ele. No entanto, sinha Vitória matou o papagaio na estrada, concordou com a morte de Baleia e sabe que o cavalo vai morrer, quando eles abandonarem as terras. E eles vão seguir para outra vida.

A narrativa mostra que quando nada se tem, torna-se difícil querer algo diferente. Vai diretamente contra a ideia de que ao miserável cabe a revolta consciente, mostrando que se nossas personagens continuassem como e onde estavam, dificilmente poderiam conscientizar-se da possibilidade de transformarem seus cotidianos; por isso, no projeto da autoria, está o deslocamento para um lugar mais desenvolvido:

A princípio não se incomodara. Bamba, moída de trabalhos, deitar-se-ia em pregos. Viera, porém, um começo de prosperidade. Comiam, engordavam. [...] e eram quase felizes. (p. 45).

Quem come e engorda é gado no curral, e como eles Fabiano se sentia bem. Mas para que a felicidade realmente se realizasse (eram quase felizes), dizia a mulher *Só faltava uma cama* (p. 45), que era possível agora de ser idealizada, já que gastava um pedaço de noite parafusando (p. 45).

Na verdade, o querosene que Fabiano queria cortar das despesas estava diretamente associado à cama, por permitir a conversa e os sonhos; estes aparecem reunidos na metáfora da cama que faltava, e que significa uma mudança completa de vida. A vinculação entre condições materiais objetivas e subjetividade está claramente posta:

O homem constrói sua alma sobre a própria situação material: coisa estranha há alma de pobre, alma de rico, alma de mercador... Parece que o homem não passa de acessório da fortuna. (Michelet, 1965: 183).

Com a possibilidade do ócio e de melhor bem-estar material apa-

recem novas necessidades, sendo esse o processo de hominização do ser social, tão bem compreendido por Graciliano Ramos:

O que me interessa é o homem, e o homem daquela região paupérrima. Julgo que é a primeira vez que esse sertanejo aparece em literatura. [...] Procurei auscultar a alma do ser rude e quase primitivo, que mora na zona mais recuada do sertão. [...] Por pouco que os selvagens pensem - e meus personagens são quase selvagens - o que ele pensa merece anotação. (Ramos R., 1979: 125).

A necessidade de um tempo livre do serviço diário é ressaltada como fonte de novas ideias e possíveis ações, da mesma forma que houve necessidade de ócio para que o trabalho artístico se desenvolvesse como uma criação humana consciente. Nas palavras de Lukács (1966/67):

Isto basta para explicar o relativamente tardio aparecimento do reflexo estético em comparação com o trabalho: o estético pressupõe materialmente uma determinada altura da técnica e, além disso, um ócio para a criação de superfluidade, determinada pelo aumento das forças produtivas do trabalho. (p. 251).

Mais uma vez a autoria vincula consciência a desenvolvimento social-humano⁶⁸, e mostra a dificuldade de suas personagens nessa trajetória:

Nesse ponto as ideias de sinha Vitória seguiram outro caminho, [...] Não era que a raposa tinha passado no rabo a galinha pedrês? [...] Por que não tinham removido aquela vara incômoda? Suspirou. Não conseguiram tomar resolução. Paciência. Era melhor esquecer o nó e pensar numa cama igual à de seu Tomás da bolandeira. (p. 45).

Daí em diante, a escritura é dominada pelo distanciamento da esfera biológica. É o ser social que deseja e busca solução para a concretização de prévias-ideações, solução que, nesse capítulo, ainda está no plano da ideação: *Mas o sonho se ligava à recordação do papagaio, e foi-lhe preciso um grande esforço para isolar o objeto de seu desejo* (p. 44).

A autoria, através do processo enunciativo, faz questão de mostrar a convivência de duas formas de refletir sobre a realidade do campo brasileiro na década de trinta; ao mesmo tempo, assinala,

68 Sobre o caminho do cotidiano à arte, ver Lukács (1966/67), principalmente os primeiros capítulos do vol. 1.

mais uma vez, e de forma inequívoca, a diferença entre elas a partir das duas personagens responsáveis pela trama narrativa:

Venderia as galinhas e a marrã, deixaria de comprar querosene. Inútil consultar Fabiano, que sempre se entusiasmava, arrumava projetos. Esfriava logo - e ela franzia a testa, espantada, certa de que o marido se satisfazia com a ideia de possuir uma cama. Sinhá Vitória desejava uma cama real, de couro e sucupira, igual a de seu Tomás da bolandeira. (p. 46).

Sinhá Vitória é descrita em um momento de calma, e o capítulo se assemelha a um quadro romântico: uma casa pobre, meninos brincando no terreiro, o homem dormindo e a mulher mantendo o fogo aceso, cozinhando. No entanto, não é só o fogo que está aceso, toda a personagem é um fogaréu de ideias, desejos, medos, remorsos, saudades e esperança.

Aquela realidade é impossível de ser consertada – como a busca de outra vara para a cama, mas substituída por outra. Qual o sujeito coletivo capaz de realizar essa façanha? Graciliano Ramos ainda está no meio de sua narrativa.

O que significa “vitória”, nessa realidade? Estar vivo, conseguir uma família, uma cama de varas e ficar rodando o sertão, seguindo o caminho da seca. Sinhá Vitória acha que não. Pode haver outra saída e ela luta com as armas que o autor lhe dedica para consegui-la: a capacidade de pensar para executar tarefas, de antecipar-se à natureza e de ter desejos e sonhos.

Nesse sentido é que, embora o romance contenha marcas de regionalismo, como já foi apontado, que compõem aspectos da singularidade das personagens e da sociabilidade, o caráter universal está presente com igual intensidade na obra.

Graciliano Ramos, a partir de sua construção metafórica, relaciona a vida de uma determinada família em tempo e espaços definidos, com a discussão das alternativas que estão postas naquele momento histórico para o caminhar da humanidade. O segundo plano da personagem feminina, construída a partir da sobreposição metafórica, permite à obra o voo para além das fronteiras regionalistas.

Isso ressalta o fato de que a metáfora é auto-referencial. Uma afirmativa feita em termos de sujeito metafórico e predicado metafórico só pode se referir a si mesma. Em outras palavras: nessas afirmativas não se faz referência a fatos contingentes e a objetos empíricos, mas a objetos metafóricos que só podem ser encontrados no mundo metafórico

do poema determinado. (Mészáros, 1993: 244)⁶⁹.

Sobre a figura de uma pessoa do sexo feminino, em uma determinada realidade, é construída a personagem que faz contas, sonha e move o romance, quebrando a circularidade que a realidade poderia impor, recolocando a arte na sua função de ultrapassagem da cotidianidade, da qual partiu o reflexo artístico.

Essas indicações servem de pista para a verdadeira importância do capítulo Baleia⁷⁰ que, segundo a crítica genética, deu origem a todo o livro. O capítulo representa a demarcação, muitas vezes confundida pelos críticos, entre os seres sociais e os animais.

Baleia é personificada através do discurso indireto livre, que lhe atribui pensamentos e sentimentos humanos; no entanto, não há dúvida em sacrificá-la quando os membros da família, principalmente os filhos, estão sob ameaça. Sinha Vitória é clara ao fazer a opção; pois, na verdade, já havia demonstrado essa demarcação entre as esferas do ser - orgânica e social - quando, afinal, decide matar o papagaio para alimentar a família:

Pouco a pouco a cólera diminuiu, e sinha Vitória, embalando as crianças, enjoou-se da cadela agachada, gargarejou muxoxos e nomes feios. Bicho nojento, babão. Inconveniência deixar cachorro doido solto em casa. (p. 86).

Embora questione a precipitação do marido, sinha Vitória não tem dúvidas sobre o lado em que se encontra. Anteriormente havia realizado uma ação, aparentemente desumana de matar um animal de estimação, justificando que o papagaio não falava. Nesse momento, nem certeza da doença da cachorra existe, mas, na dúvida, os filhos não podem ser prejudicados.

Vale assinalar que sinha Vitória espera mais um dia para ter certeza da doença da cachorra, mas o marido não é de fazer conjecturas, de refletir; isso é próprio da mulher que faz contas, justifica e deseja.

Mesmo em um capítulo de dor, na vida triste dessas criaturas e da escrita seca de Graciliano Ramos, a saia de sinha Vitória é de rama-

69 Segundo esse autor, pelo caráter autorreferido e contextual, as metáforas são intraduzíveis e nada resulta diretamente delas. Se a validade das metáforas é uma validade metafórica, só há possibilidade de verdades também metafóricas. Os objetos assim representados são necessariamente objetos metafóricos ficcionais.

70 Ver o artigo de Zenir Campos Reis, "Tempos futuros", in Assis, 1995.

gens e a coberta é vermelha, detalhes bem molhados na composição da personagem, capazes de propor uma marca de mudança para o enfrentamento da sociabilidade adversa.

No capítulo “Contas”, sinha Vitória, dona absoluta da racionalidade, afasta os meninos, afastando-se assim do primeiro plano da narrativa: a mãe e esposa de Fabiano.

Sinha Vitória mandou os meninos para o barreiro. sentou-se na cozinha, concentrou-se, distribuiu no chão sementes de várias espécies, realizou somas e diminuições. (p. 93).

Postada no locus preferencial da condição feminina, a cozinha, a personagem se desloca desse patamar e cresce em direção ao lugar de contestação da realidade. Assim, a narrativa constrói, metaforicamente, a possibilidade correta de leitura do real, de forma reflexiva, levando sinha Vitória a realizar as contas corretas, que permitiriam ao marido uma tentativa de enfrentamento, face ao apresentado pelo patrão. É bem verdade que, para realizar tal ação, a mulher ainda utiliza instrumentos rudimentares, próprios do cozimento de alimentos, como sementes:

Distribui – no chão as sementes
Realizou – somas e diminuições

Por que o autor, via narrador, dá a sinha Vitória essa tarefa? Desde o início, já sabemos que Fabiano não tem essa possibilidade, ele é um executor de ações, capaz apenas de pensar através da mulher, *pois esse é o único vivente que o compreendia* (p. 97). Por isso, recorre a ela, elogia-a, pois *a mulher tinha miolo* (p. 93), porém, depois do fracasso com os patrões, atira-lhe a culpa, como forma de se livrar da impossibilidade de reivindicar o que lhe pertencia: *Devia ser ignorância da mulher, provavelmente devia ser ignorância da mulher* (p. 93).

Aparentemente, ele não consegue avaliar, porque não sabia ler e era um bruto. No entanto, o recurso argumentativo modal, provavelmente, indica a dúvida da personagem, que se completa pela afirmação seguinte, de que não poderia enfrentar o patrão, e conclui o pensamento, achando que provavelmente as contas de sinha Vitória estavam certas, *mas se não baixasse, desocuparia a terra,... Para onde?* (p. 95).

É interessante notar a inexistência de qualquer referência a brigas com a mulher, por ele não haver conseguido reagir ao patrão; ela

compreende o marido e também a situação em que vivem. Não há possibilidade de um enfrentamento isolado, pois o latifúndio domina e eles ainda não sabem para onde ir.

No capítulo “O mundo coberto de penas”, todos os verbos referentes a Sinhá Vitória são de um ser que extrapolou o cacarejar do cotidiano:

Falou - assim
Largava - tiradas embaraçosas
Fazia - contas direito
Era - atilada
Percebia - as coisas de longe
Desejava

O marido não consegue acompanhar o pensamento da mulher, mas o narrador o ajuda a perceber, não da mesma forma que a companheira, mas, a partir dela, que era capaz, como vimos, de *falar, largar tiradas embaraçosas, fazer contas direito, perceber as coisas longe, desejar*, que novo ciclo se apresenta, com a descoberta de sinhá Vitória de que nova seca rapidamente se aproxima:

O sol chupava os poços, e aquelas excomungadas levavam o resto da água, queriam matar o gado... Um bicho de penas matar o gado! Provavelmente sinhá Vitória não estava regulando. (p. 1 08).

Este é um recorte em que a leitura do real é feita inteiramente pela personagem feminina, que primeiro é tratada de doida pelo marido, como são rotulados todos aqueles que conseguem enxergar além do cotidiano mais colado (o filósofo ou o artista, por exemplo).

Aqui, sinhá Vitória não cacareja, mas *fala assim*; não é apenas a mulher de Fabiano se pronunciando, pois o próprio marido não a reconhece na sua nova forma de refletir. As associações realizadas pela mulher não encontram explicação no espaço que o olhar de Fabiano é capaz de abarcar e, por isso, as considera *extravagantes*.

No entanto, conduzido pela fala da mulher, o homem matuta e, logo em seguida, faz a associação necessária para o entendimento da frase, aparentemente desconexa, proferida por sinhá Vitória: *As arribações bebiam a água. Bem. O gado curtia sede e morria. Muito bem. As arribações matavam o gado. Estava certo* (p. 109). Então se encanta, fazendo a apologia do que a esposa era capaz. Graciliano Ramos já havia deixado claro do que ela era capaz, mas agora é preciso fazer

um resumo, pois nos encontramos no momento crucial do livro, que pode significar o “eterno retorno” a situações anteriores, como as análises que identificaram esse romance como sendo o livro da seca; ou como a leitura mítica⁷¹ que acaba fazendo com os dados do presente apenas novas formas de explicitação de um momento passado; ou, ainda, como a primeira reflexão de Fabiano, quando constata a aproximação da estiagem, da seca:

Suspirou. Que havia de fazer? Fugir de novo, aboletar-se noutra lugar, recomeçar a vida. Levantou a espingarda, puxou o gatilho sem pontaria. Cinco ou seis aves caíram no chão, o resto se espantou, os galhos queimados surgiram nus. Mas pouco a pouco se foram cobrindo, aquilo não tinha fim. (p. 110).

Não tinha fim o assédio das aves ao poço, ou a situação de vida produzida pela seca, no olhar de um Fabiano sem a capacidade de prévias-ideações, como a mulher. O uso do pronome demonstrativo neutro – aquilo – cria, através do tecido enunciativo, a dubiedade necessária ao projeto da autoria. Ou seja, a situação que a personagem reflete não se refere à natureza da seca, mas ao uso que o latifúndio dela faz, como salientou Carlos Nelson Coutinho (1990).

É o latifúndio e não a seca, que só tem efeitos catastróficos por causa da estrutura social de dominação da natureza, que tem no monopólio da terra a sua peça central. (p. 149).

Nesse sentido, a afirmativa de Fabiano é verdadeira para a autoria: permanecendo estas relações sociais, não têm fim o romance e a miserabilidade do trabalhador rural. Não são os fabianos seres capazes de destruir essa estrutura:

Tentou iludir-se, imaginando que ela não se realizaria se ele não a provocasse com ideias ruins. Reacendeu o cigarro, procurou distrair-se falando baixo. Sinha Terta era pessoa de muito saber naquelas beiradas. Como andariam as contas com o patrão? Estava ali o que ele não conseguiria nunca decifrar. Aquele negócio de juros engolia tudo, e afinal o branco ainda achava que fazia favor. O soldado amarelo... (p. 110).

A incapacidade de enfrentamento de Fabiano é ressaltada pela

71 Segundo Gusdorf (s.d.), O mito conservará sempre o sentido de apontar para a integridade perdida, de uma intenção restitutiva. (p. 14) Sobre a análise de Vidas secas na perspectiva do mito, ver Guimarães (1988).

impossibilidade de entendimento da engrenagem da estrutura de produção rural e de sua conexão com a estrutura global da sociedade. Fabiano pressente que há exploração e que as instituições estão a serviço desta, mas tem o pensamento mágico dominando suas ações. Isso produz um falso deslumbramento, e a personagem sabe não resolver a contradição:

Se não fosse tão fraco, teria entrado no cangaço e feito misérias. Depois levaria um tiro de emboscada ou envelheceria na cadeia, cumprindo sentença, mas isso era melhor que acabar-se numa beira de caminho; a mulher e os filhos acabando-se também. (p. 111).

Por isso, o limite de suas ações está no reconhecimento de que há exploração, apenas não é capaz de saber o porquê e como enfrentá-la. Todas essas reflexões só foram possíveis a partir da fala das mulheres, sinha Vitória e sinha Terta:

Riu-se encantado com a esperteza de sinha Vitória. Uma pessoa como aquela valia ouro. [...] Sinha Terta era pessoa de muito saber naquelas beiradas. Como andariam as contas com o patrão? (p. 109-110).

O que vale ouro para um escritor? A possibilidade que a escrita lhe dá de refletir sobre a realidade para além dela. A autoria já demonstrou não haver possibilidade de transformação dessa realidade a partir dela própria. As marcas do latifúndio são profundas e aniquilam qualquer possibilidade de quebra da estrutura por dentro.

Pouco a pouco o ferro do proprietário queimava os bichos de Fabiano. E quando não tinha mais nada para vender, o sertanejo endividava-se. (p. 92).

O trecho acima promove a passagem da realidade da personagem para a realidade global do sertanejo que, para sair daquela teia traçada pelo latifúndio, só tem como alternativa a fuga, nunca o enfrentamento. Como diz Fabiano, depois das experiências dolorosas com os representantes legítimos da estrutura latifundiária - *Deus o livrasse de histórias com o governo* (p. 95).

E aí, surge sinha Vitória. É bastante observar a continuidade do deslumbramento de Fabiano pela mulher que tem a seu lado. Ainda não será nesse capítulo que se dará a saída; a narrativa está sendo tecida para a consecução desse objetivo:

Tinha ideias, sim senhor, tinha muita coisa no miolo. Nas situações difíceis encontrava saída. (p. 109).

Para Fabiano não existe outro caminho, a não ser a caminhada pela estrada à procura de novo pouso, e à espera de nova seca para nova caminhada, mantendo, assim, a circularidade. Por isso antevê a mulher e os filhos, a caminho, perdendo as carnes:

... a mulher e os filhos acabando-se também. [...] Pensou na mulher e suspirou. Coitada de sinha Vitória novamente nos descampados, transportando o baú de folha. (p. 114).

Não havendo mudança da estrutura social, ou alguma intervenção direta das personagens no próprio destino, a vida será feita de voltas que a modalização indica. Sinha Vitória *novamente* voltaria a ter que sacrificar animais que amava, a não ter um tempo livre para refletir sobre a vida, ficando a capacidade de humanização estagnada.

Entretanto, como Fabiano, ao pensar na mulher, *suspirou* pela primeira vez, e admirou-a, pôde, enfim, preparar o leitor para a saída, que sinha Vitória proporia, antes que o romance, ou suas vidas se acabassem.

Uma pessoa de tanto juízo marchar na terra queimada, esfolar os pés nos seixos, era duro. As arrições matavam o gado. Como tinha sinha Vitória descoberto aquilo? Difícil. Sinha Vitória fazia contas direito... Mas as contas de sinha Vitória deviam ser exatas. Pobre de sinha Vitória, não conseguia nunca estender os ossos numa cama, o único desejo que tinha. (p. 113).

Esta síntese feita pelo marido, o ser que age no romance mostra a figura metafórica da personagem que é capaz de um entendimento razoável da situação em que se encontram. Assinala a importância do único desejo de sinha Vitória - a *cama*, como a construção ficcional da mudança, a possibilidade de algo novo. Único desejo que, na verdade, sintetiza todos os outros que se referem a uma vida digna para a família.

Está posta a característica dessa mulher, que é representação metafórica do ser social possível nessas paragens: pensa, reflete, faz associações e tem desejos que a impulsionam à busca de satisfazê-los.

Reconhecida a situação, a partir de sinha Vitória, resta a Fabiano iniciar as ações necessárias para o abandono da terra, mas, para realizá-las, necessita sempre do amparo da mulher para ajudá-lo, não a

realizar coisas, mas para entender as ações realizadas e justificá-las:

Precisava consultar sinha Vitória, combinar a viagem, livrar se das arribações, explicar-se, convencer-se de que não praticara injustiça mantendo a cachorra. Necessário abandonar aqueles lugares amaldiçoados. Sinha Vitória pensaria como ele. (p. 1 15).

Na verdade, quem está conseguindo pensar, a partir da mulher, é ele; por isso, não tem dúvida quanto a sua concordância, de vez que foi ela quem construiu o caminho, para que concluísse pela partida. Graciliano Ramos usa de tanta sutileza na exposição da problemática, que faz parecer a personagem uma seguidora do marido; camponesa forte, capaz de “segurar a barra” da família, seguindo a forma como é construída a figura da mulher nas sociedades do tipo da brasileira, marcadas por fortes laços patriarcais.

As análises tinham sido insuficientes para perceber a outra sinha Vitória que, previamente, idealiza as ações, talvez por preconceitos sobre essa capacidade feminina, o que, pode-se inferir, levou o próprio autor a escolher essa personagem como suporte ideológico de seu olhar sobre o real e sobre a situação no campo em particular.

O narrador não poderia ter esse poder, porque tornaria óbvias suas posições ideológicas, o que provavelmente reduziria o texto, transformando-o numa caricatura política. A figura de Fabiano é composta como o ser masculino de uma estrutura patriarcal; logo, aquele que conduz a ação, e, nesse caso particular, as ações são tão coladas ao cotidiano, que ele não poderia, sob pena de tornar a narrativa menos verossímil, ao mesmo tempo executar as tarefas necessárias à sobrevivência da família e refletir sobre essa existência (se soubesse fazer as contas, não aceitaria as do patrão).

Restou então, para a autoria, no plano das ações romanescas, a personagem feminina, colocada em segundo plano na materialidade discursiva, executando as tarefas rotineiras das galinhas cacarejando, protegendo a família, mas, ao mesmo tempo, sugerindo os caminhos de que o autor necessitava para propor uma mudança nessa realidade, que tão bem conhecia e sentia.

Não se poderia esperar de Graciliano Ramos apenas um romance-denúncia; a própria ditadura varguista, com a premonição que todo poder despótico tem em relação às formas de contestação, percebeu a força daquele que, enquanto homem, agindo no cotidiano, não representava perigo, tal como Fabiano, que não consegue enfrentar seus algozes, mas, enquanto escritor, desde *Caetés* já tendenciava para um refletir apurado sobre a realidade.

CAPÍTULO 3

A QUEBRA DA CIRCULARIDADE DA SECA/LATIFÚNDIO E A PROPOSTA AUTORAL

VOU-ME EM BORA para Pasárgada
lá sou amigo do rei
Terei a mulher que quero
Na cama que escolherei
[...]
Vou-me embora para Pasárgada
Aqui eu não sou feliz
Lá a existência é uma aventura
[...]
(Manuel Bandeira)

Este capítulo é um complemento do anterior. A análise do primeiro e do último capítulo do livro imprimiu um movimento próprio à argumentação central da tese: *Vidas secas* utiliza-se da representação de uma realidade específica - as relações sociais no campo nordestino na década de trinta - para realizar um diálogo com o pensamento de esquerda posto no país nesse momento histórico. Através do reflexo artístico, Graciliano Ramos discute as possibilidades de mudança da situação do campesinato brasileiro, ligado à criação de gado, principalmente no Nordeste.

Para realizar seu intuito discursivo,⁷² o autor constrói, do início ao final do livro, uma personagem que, ao tempo que representa de forma tipificada⁷³ as relações sociais postas por essa realidade, reflete sobre as possibilidades de superação dessa sociabilidade.

Segundo Bakhtin, o intuito discursivo está relacionado à categoria ontológica de dialogia, inerente a todo discurso, no sentido de representar uma relação com a realidade social e as representações mais diversas que são elaboradas sobre ela. No caso específico dessa obra, tem-se uma sociabilidade que passa por mudanças econômicas, políticas e sociais e, paralelamente, uma subjetividade de classe, que adota o ponto de vista do trabalhador dentro da relação capital/trabalho, buscando caminhos para a transformação da sociedade. É inserido nesse diálogo que *Vidas secas* é projetado e objetivado:

Conseguiríamos, evitando a parolagem chinfrim dos comícios, ferir os nossos inimigos com as suas próprias armas. Usaríamos até a linguagem correta, instrumento que eles de ordinário não utilizam. A sintaxe é também uma arma, não lhe parece? E meio de opressão. Assim pensando fiz os meus últimos livros. (Apud Bruno, Haroldo. l 957: p. 97-9).

Não se está estabelecendo uma identidade direta entre a subjetividade artística e a imediaticidade de cada sujeito, pois, como afirma Lukács (1978: 193), a impressão imediata de uma personalidade criadora é um dos traços fundamentais para a eficácia da obra; no entanto, essa marca da personalidade artística, que é uma característica essencial de toda obra de arte, não se refere necessariamente a um sujeito social identificável; para esse autor, *no processo criador da obra de arte ocorre uma transformação da subjetividade imediata em infinitas variáveis de manifestações* (p. 193), importando para a estética *unicamente os traços que se revelam inevitáveis quando do surgimento da individualidade da obra* (p. 198).

É nesse jogo contraditório, ainda segundo Lukács, que as concepções de uma determinada individualidade, composta por uma concepção de mundo necessariamente conflitiosa, têm no reflexo estético que

[...] ganhar forma na obra de modo a contradizer os preconceitos, ou

72 Ver discussão desse conceito bakhtiniano na primeira parte do livro.

73 Ver discussão do caráter de tipificação sob a estética lukacsiana na primeira parte do livro.

mesmo a concepção de mundo do artista, que nesse nível superior recebe uma forma estética sem que para isso deva ter lugar um progresso correspondente na personalidade privada particular-individual do artista. (p. 201).

Embora no caso de *Vidas secas* não haja uma negação do posicionamento progressista em relação à sociedade⁷⁴, há o estabelecimento, como foi visto, de uma interlocução com as posições da esquerda brasileira, principalmente a do PCB, que acreditavam na possibilidade de conscientização da população rural a partir de um trabalho da militância e dos intelectuais orgânicos.⁷⁵

Para Graciliano, isso não era possível nas circunstâncias em que a objetividade se apresentava para o homem do sertão nordestino. Não é uma questão de ausência de conscientização - fator subjetivo - apenas, mas também, de total ausência de condições objetivas para que ocorra qualquer movimento, mesmo de apoio por parte dos sertanejos.

Também me parecia que certas palavras de ordem da Aliança Nacional Libertadora haviam sido lançadas precipitadamente. A divisão de terra, por exemplo, seria um desastre na zona de criação do Nordeste. Aí a terra vale pouco e praticamente não tem dono; a riqueza é constituída por açudes, casas, currais, gado. O espaço que um animal necessita para alimentar-se na vegetação rala de cardo e favela que veste a planície queimada é enorme. [...] Caso se oferecesse ao vaqueiro a divisão da terra, ele se alarmaria: o seu trabalho se tornaria impossível. (v. I, p. 83-4).

Por isso, a importância dada às condições físicas no estabelecimento da relação entre ser social e natureza. A necessidade de adaptação para a sobrevivência é, sobretudo, referida pela diferença entre o casal e os animais. Há momentos de aparente identidade, como a narração dos sentimentos da cachorra e a atitude da mulher em lambar o focinho do animal e aproveitar o sangue.

No entanto, acima de tudo, há a demarcação da diferença entre os dois mundos, as duas esferas do ser - da vida e do social. Em um

74 Como, segundo Marx, é o caso de Balzac, que defendia os valores da nobreza e escreveu *A comédia humana*, que evidencia a decadência desses mesmos valores.

75 Para a conceituação teórica que norteava o partido, ver Lenin (1972). Para a explicitação de forma romanesca dessa característica, ver Amado (1987). Para a verificação do papel da militância, ver os depoimentos de participantes da Insurreição comunista de 1935, como o de Bezerra. Gregório (1979).

processo que surge a partir de um momento predominante, que significa o deslocamento do ser social da esfera da vida, esse novo ser tem consciência e linguagem diferenciada, que funcionam como marco de separação entre o ser natural e o ser social, que tornam possível que as ações humanas derivem da capacidade de refletir sobre a realidade.

Sinha Vitória pensa e fala, Fabiano vive os sonhos da mulher ou constrói os seus a partir dos dela. Os verbos que expressam as ações e os sonhos das personagens são indicativos da intrincada malha de relações, que vão sendo tecidas pelo autor, para conseguir dar verossimilhança às personagens, na apresentação de seu habitat e de sua forma de vida; e, ao mesmo tempo, permitir que não sejam simples representação de uma realidade, mas ocupem o lugar característico da expressão artística de refletir e fazer refletir sobre uma determinada cotidianidade, vislumbrando as possibilidades de transformá-la.

Sinha Vitória realiza as seguintes ações no capítulo inicial:

- Indica - direção
- Aprova - arranjo
- Lança - interjeição gutural
- Designa - juazeiros invisíveis
- Pensa - acontecimentos antigos
- Vê - a realidade
- Resolve - aproveitá-lo como alimento
- Justifica-se - era mudo e inútil
- Beija - o focinho de Baleia
- Lambe - o sangue
- Remexe - o baú

Podemos estabelecer dois agrupamentos que se delineiam, a partir das ações propostas pelo narrador, para sinha Vitória. Um grupo está formado pelo poder de escolher e agir que a personagem possui: ela indica, aprova, designa, resolve, justifica. Todos esses verbos pressupõem uma capacidade de racionalização inerente apenas a seres pensantes, principalmente os três últimos, incapazes de ser referidos a ações não humanas (designa, resolve, justifica).

É verdade que os complementos das ações de sinha Vitória demonstram a precariedade com que são realizadas, pois a indicação e a aprovação são apenas guturais, mas a justificativa já pressupõe a percepção de valores, em relação a um ego que comanda a ação.

Quem não fala é inferior; a linguagem demarca a possibilidade de sobrevivência, ou seja, o papagaio porque não falava, morreu: *Resol- vera de supetão aproveitá-lo como alimento e justificara-se declarando a si mesma que ele era mudo e inútil.* (p. 11).

Desde as primeiras necessidades de organização corporal dos indivíduos, quando no processo de relação dos homens entre si e com a natureza em geral, para produzir seus meios de vida (trabalho), está presente a linguagem e, com ela, simultaneamente, a consciência-teleologia.

A possibilidade de fala é o marco divisor para morrer ou permanecer vivo. Através dessa marca, Graciliano Ramos apresenta as personagens e o romance aos leitores. Embora não haja uma conversa regular entre os protagonistas, eles não são como o papagaio que: *Não podia deixar de ser mudo. Ordinariamente a família falava pouco.* (p. 11).

Sendo propriedade de uma família que se comunica, na maioria das vezes juntando gestos a expressões guturais, o papagaio, ser da esfera da vida, sem capacidade de reflexão, estava fadado a ser mudo: *Sinha Vitória estirou o beijo indicando vagamente uma direção e afirmou com alguns sons guturais que estavam perto* (p. 10). A explicação da mudez do animal é mais uma marca da diferenciação desses dois seres de esferas distintas, que estão juntos disputando a possibilidade de viver, na medida em que o bicho só pode aprender aquilo que ouve e seus hábitos aprendidos só podem surgir pela convivência com os seres humanos, não sendo capaz de criar situações novas.

A capacidade ontológica de criação do novo, que o pensamento possibilita, desloca os seres sociais da esfera da vida. Nas palavras de Lukács (1997):

A característica comum a todas as posições, quando vistas como um ato de um sujeito, é que, dado o distanciamento necessariamente implicado em todo ato de pôr, aquilo que pode ser colhido imediatamente por instinto é substituído ou pelo menos dominado por atos de consciência. (p. 31).

Em consequência dessas características do ser social, sinha Vitória, por intermédio do narrador, pode estabelecer e justificar a seguinte relação:

- mudez se contrapõe a fala
 - mas só fala quem pensa - fala entendida como discurso, isto é, um processo significativo.
- Logo,

- quem não fala (pensa) é inútil.

A relação que se segue é: mudo > inútil > morte.

Como vimos, desde o primeiro capítulo do romance já estão condensados os parâmetros que nortearão a narrativa e o núcleo central de seu ponto de vista sobre a realidade: refletir sobre a realidade é a única forma de sobreviver, e quem melhor expressa essa característica é sinha Vitória.

É dessa forma também que Marx entende a relação entre consciência, linguagem e trabalho, na construção ser homem do homem:

A produção de ideias, de representações, da consciência está, desde o início, diretamente entrelaçada com a vida material dos homens, com a linguagem da vida real. [...] Os homens são os produtores de suas representações, de suas ideias, etc., mas os homens reais e ativos, tal como se acham condicionados por um determinado desenvolvimento de suas forças produtivas e pelo intercâmbio que a ele corresponde até chegar às suas formações mais amplas. A consciência jamais pode ser outra coisa do que o ser consciente, e o ser dos homens é o seu processo de vida real. (Marx, 1965: 36).

A alusão ao papagaio só tem sentido quando referida à própria sinha Vitória e seus parentes, para quem a inutilidade se relaciona à satisfação de desejos de seres sociais. Não tem utilidade para nenhum deles na situação em que se encontram, logo, pode ser devorado numa refeição. O objetivo: a sobrevivência de seres de uma esfera diferente da do papagaio. Reiterando, tem-se que a submissão da esfera da vida à esfera do ser social, única capaz de refletir sobre sua própria existência, está colocada desde as primeiras páginas do romance e é transmitida ao leitor por sinha Vitória.

Na verdade, o ponto de vista do autor (marcas de autoria), definido com a posição particular da qual se avalia ou se considera alguma coisa, será necessariamente unitário e coerente, expressando a posição do autor ante a realidade social e as possibilidades de alcançar a particularidade do real refletido. Segundo Lukács (1978):

Neste processo, renuncia-se à imediaticidade originária da vida cotidiana; mas a universalização na particularidade não a destrói: pelo contrário, ela gera uma nova imediaticidade num nível mais elevado. (p. 202).

A relação entre o refletir a realidade e, ao mesmo tempo, refletir sobre a possibilidade de um mundo mais humano cria a tensão necessária ao reflexo estético. Ainda segundo Lukács (1978):

Precisamente por isso, é decisiva para a estética a necessidade de representar com verdade objetiva, e ao mesmo tempo como um mundo humano, adequado ao homem, uma realidade que existe independentemente da consciência humana. (p. 203).

O outro grupo de verbos que compõe a personagem feminina refere-se a duas situações que ocorrem simultaneamente e, pelo menos nessa fase inicial da narrativa, parece não se relacionar. Sinha Vitória pensa em acontecimentos antigos, isto é, relembra fatos, todos eles relacionados a momentos de prazer por ela vividos:

Sinha Vitória, queimando o assento no chão, as mãos cruzadas segurando os joelhos ossudos, pensava em acontecimentos antigos que não se relacionavam: festas de casamento, vaquejadas, novenas, tudo numa confusão. (p. 11).

O narrador informa ao leitor que esses fatos não se relacionam, provocando, inclusive, confusão. No entanto, como já assinalamos, a conexão entre os fatos está na capacidade de sinha Vitória lembrá-los num momento tão adverso como aquele em que se encontram: no meio da estrada, famintos, sem destino. Pode parecer, à primeira vista, que o lembrar funcione como uma forma de alienação, no sentido de negar o real tão adverso. No entanto, a autoria anuncia, ainda que sutilmente (através de pistas que associam passado e presente), como se tivesse receio de não poder concretizar seu objetivo, a origem da força dessa personagem feminina.

Enquanto relembra o passado, sinha Vitória é despertada por um grito do papagaio e consegue enxergar com tamanha lucidez a realidade, que é capaz de agir efetiva e imediatamente sobre ela, matando o animal para proporcionar o alimento para si e para a família. Sai do onírico diretamente para a ação. A capacidade reflexiva é dada pela possibilidade de identificação com o gênero humano, pois, embora pareçam bichos, não o são, possuem memória, podem lembrar momentos de humanidade já vivida.

As ações beijar e lamber referem-se a atos aparentemente desconexos, confusos para a interpretação (diferentemente do que o narrador propunha como confusão para as lembranças de sinha Vitória). Uma mulher que é capaz de um ato de carinho espontâneo para com a cachorra, que havia conseguido alimentos para a família, *sinha Vitória beija o focinho de Baleia*, é capaz também de aproveitar o beijo para lamber o sangue do animal morto pela cadela. O narrador fecha a cena com um comentário que resolve a aparente contradição

entre as duas ações: “tirava proveito do beijo”.

Sinha Vitória beijava o focinho de Baleia, e como o focinho estava ensanguentado, lambia o sangue e tirava proveito do beijo. (p. 14).

Só um ser pensante é capaz de fazer a conexão entre duas ações díspares: a afetuosidade e o agradecimento, permeados da animalidade intrínseca do instinto de sobrevivência. O prazer do afeto pode-se agregar à necessidade de sobrevivência. Sobreviver não significa perder a emoção, deixar de ter desejos, mesmo que só possíveis de se expressar de forma difusa, devido às condições materiais adversas. A emoção, característica dos seres sociais, está aqui presente, mesmo que confusa, misturada com instintos não controláveis.

Finalmente, o narrador diz que sinha Vitória *remexeu o baú* (p. 14) para tirar os utensílios necessários ao cozimento da preá caçada pela cachorra. O uso do verbo *remexer*, para expressar a busca de uma panela, só faz sentido quando seu significado vai além da ação simples proposta de cozimento de alimentos, principalmente quando se faz a ligação com Fabiano que, enquanto espera a comida, pensa e relembra, tendo como foco central a figura de sinha Vitória.

Eram todos felizes. Sinha Vitória vestiria uma saia larga de ramagens. A cara murcha de sinha Vitória remoçaria, as nádegas bambas de sinha Vitória engrossariam, a roupa encarnada de sinha Vitória provocaria a inveja das outras caboclas. (p. 15-6).

A mulher vestida de saia de ramagens, de roupa encarnada, e com as cores de saúde que voltariam: cara remoçada e nádegas engrossadas. Em perfeita sintonia estão o *remexer do baú* e os sonhos de Fabiano, capazes de aliar as lembranças do passado - a volta da juventude da mulher -, com o presente refletido na possibilidade de uma parca refeição. No entanto, é importante assinalar, os sonhos de Fabiano se dão sempre a partir de sinha Vitória, que *remexe baús e cozinha alimentos*.

Na apresentação das personagens, este é o primeiro capítulo, onde o narrador situa o livro: lugar, condições sociais, miséria, mas, sobretudo, gênero humano se deslocando, *mudando*, buscando novas formas de vida, pensando, agindo, lembrado e sonhando com um mundo melhor. Lembranças difusas de momentos de alegria, seguidas de ação eficaz sobre a realidade.

No último e maior capítulo do livro, o narrador faz uma síntese de todos os outros e apresenta as personagens como foram constru-

ídas, ao longo do tempo/espaço romanesco.

Fabiano já não se espanta com os sonhos e a esperteza da mulher; segue-a na busca de novas formas de sociabilidade. No entanto, continua conduzindo a caminhada, ocupando o lugar de chefe da família, de autoridade maior. As crianças seguem os pais sem participação ativa nas decisões. Não há mais nenhum animal, o papagaio e a cachorra que os acompanhavam na caminhada que abre o romance foram sacrificados em nome da sobrevivência da família.

Sinha Vitória se configura como ser capaz de construir história, distanciando-se a si e a sua família, definitivamente, da lógica da natureza, reformulando seu passado. Ao mesmo tempo, continua sendo a esposa e a mãe zelosa que cuida do bem-estar do marido e dos filhos.

Os verbos que compõem as ações da personagem também se dividem nesses dois níveis que constituem sua figura:

1) a mulher que se benze, reza, toma providências caseiras, chora, fraqueja.

Sinha Vitória procurou com a vista o rosário de contas brancas e azuis arrumado entre os peitos, mas, com o movimento que fez, o baú de folha pintada ia caindo. Aprumou-se e endireitou o baú, remexeu os beijos numa oração. Deus Nosso Senhor protegeria os inocentes. Sinha Vitória fraquejou, uma ternura imensa encheu-lhe o coração. (p. 118).

2) a figura que se reanima, conversa, precisa falar, e chega-se ao marido para amparar e buscar amparo; relembra o passado e o confunde com o futuro, pergunta, insiste, ri, combate a dúvida, quer possuir uma cama de couro e ser gente, quer arriscar-se.

Queria enganar-se, gritar, dizer que era forte, e a quentura medonha, as árvores transformadas em garranchos, a imobilidade e o silêncio não valiam nada. Chegou-se a Fabiano, amparou-o e amparou-se, esqueceu os objetos próximos, os espinhos, as arribações, os urubus que farejavam carniça. Falou no passado, confundiu-o com o futuro. Não poderiam voltar a ser o que já tinham sido? (p. 119).

A mulher, que no primeiro capítulo é apresentada como fazendo gestos e emitindo sons guturais, agora é descrita como a que tem *boa ponta de língua*. No capítulo “Mudança”, há apenas um abraço entre os cônjuges, quando a cachorra caça a preá; agora, temos uma conversa, que de início é rechaçada pelo marido, mas que acaba gos-

tando da troca de palavras.

Reanimou-se, tentou libertar-se dos pensamentos tristes e conversar com o marido por monossílabos. Apesar de ter boa ponta de língua, sentia um aperto na garganta e não poderia explicar-se. Mas achava-se desamparada e miúda na solidão, necessitava um apoio, alguém que lhe desse coragem. Indispensável ouvir qual quer som [...]. Sinha Vitória precisava falar. Se ficasse calada, seria como um pé de mandacaru, secando, morrendo. (p. 119).

Esse capítulo dá continuidade à situação prevista no anterior e apresenta a seca reinstalada; o desespero da mulher que se benzia e *mexia os beiços rezando rezas desesperadas*, enquanto o marido pedia a Deus um milagre.

Constatado o inevitável e o despovoamento da fazenda, o marido combinou a viagem com a mulher e os dois tomaram as providências necessárias, sabedores que teriam de sumir sem nenhuma palavra com o patrão, pois seriam incapazes de pagar as contas feitas por ele. Saíram de madrugada, e sinha Vitória fechou a porta, através de um buraco, encerrando aquele ciclo.

Caminham para a estrada, e estariam na mesma posição do primeiro capítulo, se alterações substanciais não fossem sendo narradas. Primeiro, sinha Vitória chora de saudade da cachorra e esconde o choro, pois, por mais que seja justificada a morte do animal, o gostar de sinha Vitória pode agora se expandir - é verdade que só os leitores e o narrador, por enquanto, sabem disso.

Sinha Vitória meteu o braço pela parede e fechou a porta da frente com a taramela. [...] Sinha Vitória lembrou-se da cachorra Balcia, chorou, mas estava invisível e ninguém percebeu o choro. (p. 116).

A insegurança da mulher sobre a caminhada traz a lembrança da cadela caçadora que alimentava a família; agora estão só eles, nenhum animal os acompanha, pois estes pertencem ao mundo que está sendo deixado para trás. Sinha Vitória está invisível para a família, não ao narrador e aos leitores, que podem acompanhar seu fraquejar ante o futuro. Para os de casa, precisa parecer forte, pois a autoria, enquanto faz dela o ser que a todos lança para frente, dá pistas também do receio que sente quanto ao encaminhamento de suas personagens para o meio da estrada.

Em seguida, é apresentada mais uma pista de que as coisas se alteraram: *tomaram o rumo do sul*. Ao encontrarmos as personagens no

primeiro capítulo, não havia referência alguma à latitude ou longitude onde se encontravam; sabia-se que era uma região seca. O que importa agora é que se dirigem para o sul. O que existe de especial no sul? Ainda não se sabe o que significa isso para a narrativa.

O narrador descreve o início da caminhada sob a madrugada e o sacrifício de todos ao carregar os pertences. Fabiano mais parece uma mula carregadora. É o último da fila, e o narrador faz perceber que não quer se distanciar da fazenda, tem medo do que está por vir. Apega-se ao pouco que tinha na fazenda alheia: a cama de varas, a égua, o curral etc. *Seria necessário largar tudo? [...] e não queria convencer-se da realidade* (p. 117). Olhando o céu, acabou por convencer-se.

Com o dia claro, mandou prosseguir a marcha. Novamente a cachorra Baleia aparece na lembrança, na verdade, uma forma encontrada pelo narrador para marcar a diferença das duas caminhadas. A lembrança do passado mostra o presente e faz o caminho do futuro diferente. As personagens ainda não demonstraram consciência disso; também sinha Vitória apenas apareceu no primeiro plano da figura feminina, fazendo tarefas domésticas, embora seja ela que cerra a porta do casebre, já pelo lado de fora, encerrando a possível circularidade.

A partir daí, teremos um longo período de domínio da personagem feminina, que reza e fraqueja, com uma ternura imensa enchendo-lhe o coração ao pensar nos filhos. Tão nossa contemporânea essa mãe, cheia de ternura, tão diferente da secura do livro e da escrita quando se refere às outras personagens; para ela, o narrador não se esquece de frisar que o baú é de folha pintada.

É também diferente da sinha Vitória do primeiro capítulo, pois já conhecemos do que é capaz: quer falar, procura o marido, ainda são monossílabos, porque sentia um aperto na garganta, mas o mais interessante é que o narrador nos diz que sinha Vitória é boa de ponta de língua; seu marido havia feito algumas referências durante o texto ao tagarelar da mulher, mas nunca tão claramente como agora, que ficamos conhecendo mais essa qualidade. Qualidade, sim, pois, segundo a própria personagem, é a fala que a manterá viva e diferente do papagaio e dos vegetais que tem em volta. *Indispensável ouvir qualquer som. [...] Sinha Vitória precisa falar. Se ficasse calada seria como um pé de mandacaru, secando, morrendo* (p. 119).

A demarcação da linguagem humana, como uma das capacidades que possibilitaram a tomada de consciência e, conseqüentemente, o agir por objetivo, é sempre ressaltada nas referências que o texto faz às personagens que sabem falar e explicar-se, sendo, por isso, capazes de se destacar naquela realidade: seu Tomás da bolandeira

e sinha Terta.

O encontro entre as duas personagens principais é intenso se comparado com a distância da situação do primeiro capítulo e de toda a narrativa. Sentem necessidade de aconchego, e aquele homem que não gostava de conversa, também se alegra com a proximidade da mulher.

Chegou-se a Fabiano, amparou-o e amparou-se, esqueceu os objetos próximos, os espinhos, as arribações, os urubus que farejam carniça. Falou no passado, confundiu-o com o futuro. Não poderiam voltar a ser o que já tinham sido? (p. 119).

Esse é um dos trechos mais intrigantes da narrativa. O narrador, é verdade, dá pistas, suspendendo a realidade presente e fazendo as personagens se voltarem para o passado como algo a ser reconquistado, não importa agora a situação que estão vivendo, mas um passado que pode ser levado para o futuro. De que passado sinha Vitória está falando? A narrativa anterior fala de um tempo passado, mas não se refere a nenhuma forma de vida tão diferente da presente, tão só a carências de cama de afetos e de linguagem e de poder, que estão sempre com os 'outros: seu Tomás da bolandeira, sinha Terta, o patrão, o soldado amarelo.

Fabiano não consegue, a princípio, entender a argumentação da mulher e pensa que evidentemente que *eles eram o que tinham sido; depois achou que estavam mudados, mais velhos e mais fracos* (p. 119). Para o homem, o passado só era melhor porque aquele tipo de vida que levavam tinha-lhes comido as forças.

Sinha Vitória repete a pergunta: *Não seria bom tornarem a viver como tinham vivido?* (p. 119). Embora pareçam ter o mesmo significado, as perguntas são diferentes; a primeira se refere a ser como antes, a segunda, a viver como antes.

Fabiano percebe que não são mais os mesmos: perderam a ingenuidade necessária para se contentar com a casinha protegida pela bolandeira de seu Tomás, que não protegia da seca e muito menos da estrutura do latifúndio. É uma conversa inconcebível para os fabianos. O narrador tirou-os da realidade, aliviou-os do peso nas costas – o peso da tradição – para que pudessem refletir sobre as perguntas da autoria, em relação às possibilidades daquela realidade. Manter as coisas como tinham sido é permanecer no lugar que estão no presente, pois foi do passado que chegaram à atual situação.

Passam, então, a olhar para frente, e a mudança assusta o vaqueiro, que imediatamente é salvo pela fala afirmativa da mulher: *Sinha*

Vitória tentou sossegá-lo dizendo que ele poderia entregar-se a outras ocupações (p. 120). O verbo, no tempo certo, o presente que se desloca para o futuro, alerta sobre as possibilidades enfocadas pelo autor e não sobre certezas. Enquanto a mulher aponta para o futuro, Fabiano volta-se à procura da fazenda que acabara de abandonar; a visão que tem o faz abandonar de vez o medo de ir adiante: patrão, soldado amarelo, bichos mortos. A conversa recomeça, a visão do físico da mulher lhe faz bem:

Agora Fabiano estava meio otimista. Endireitou o saco de comida, examinou o rosto carnudo e as pernas grossas da mulher. Bem. Desejou fumar. (p. 120).

Pela primeira vez, Fabiano deseja: Bem. *Desejou fumar*. A pontuação, marcada por pontos em frases curtas com pausas mais longas, indica que, além de fumar, Fabiano pode ter outros desejos que, efetivamente, não se adequariam a esse tipo de escritura; o que temos aqui é um desejo que apenas se insinua, que apenas se pressente: *Examinou o rosto carnudo e as pernas grossas da mulher*. Não conseguiu realizar nenhum dos desejos, para não parar a caminhada.

A partir daí, a conversa é inacreditável, se comparada ao capítulo “Mudança”. Agora são elogios, vergonhas dissimuladas, afagos sem mãos e determinação. Fabiano tinha razão, não eram os mesmos; agora eram muito melhores, pois tinham decidido segurar o destino nas mãos e abandonar a vida cíclica:

Fabiano agradeceu a opinião dela e gabou-lhe as pernas grossas, as nádegas volumosas, os peitos cheios. As bochechas de sinha Vitória avermelharam-se e Fabiano repetiu com entusiasmo o elogio. Era. Estava boa, estava taluda, poderia andar muito. Sinha Vitória riu e baixou os olhos. Não era tanto como ele dizia não. Dentro de pouco tempo estaria magra, de seios bambos. Mas recuperaria carnes. E talvez esse lugar para onde iam fosse melhor que os outros onde tinham estado. (p. 121).

Fabiano reage, tentando desqualificar a fala da mulher – despropósitos. Mas sinha Vitória não se deixa levar e chama o marido para o seu plano. O senso de realidade não afasta a mulher do objetivo; ela sabe das dificuldades, não está fazendo como seu homem, que resolve tudo no pensamento, mas não executa e se dá por satisfeito. Vai ser difícil, mas ela não desanima:

Sinha Vitória combateu a dúvida. Por que não haveriam de ser gente,

possuir uma cama como a de seu Tomás da bolandeira? Fabiano franziu a testa: lá vinham os despropósitos. Sinha Vitória insistiu e dominou-o. Por que haveriam de ser sempre desgraçados, fugindo no mato como bichos? Com certeza existiam no mundo coisas extraordinárias. [...] O mundo é grande. (p. 121).

Sinha Vitória se desloca da sua individualidade e a partir dela chega à universalidade. O mundo é grande, e ela e sua família são seres sociais. O encontro com a humanidade e a certeza de pertencer a essa esfera distanciam-na veementemente do reino animal e a fazem articuladora de palavras e sonhos. Não admite que Fabiano se refira aos filhos como bichos miúdos; concede-lhes também o pensamento e a emoção.

Prossegue o diálogo daquele que não consegue se deslocar do cotidiano e da mulher que já alçou voo:

Agora desejava saber o que iriam fazer os filhos quando crescessem.

– Vaquejar, opinou Fabiano.

Sinha Vitória, com uma careta enjoada, balançou a cabeça negativamente, arriscando-se a derrubar o baú. Nossa Senhora os livrasse de semelhante desgraça. Vaquejar, que ideia! Chegariam a uma terra distante, esqueceriam a caatinga onde havia montes baixos, cascalhos, rios secos, espinhos, urubus, bichos morrendo, gente morrendo. Não voltariam nunca mais, resistiriam à saudade que ataca os sertanejos na mata. Então eles eram bois para morrer tristes por falta de espinho? Fixar-se-iam longe, adotariam costumes diferentes. (p. 122).

A determinação é de deixar o campo, adotar forma diferente de viver. O marido elogia a conversa, mas continua a duvidar dos projetos da mulher. O peso nos ombros, a fome, fazem-no parar na realidade presente e abandonar os sonhos, embora tenha admitido que a conversa da mulher *servira muito: haviam caminhado léguas quase sem sentir* (p. 122).

Novamente caberá à mulher tornar as medidas práticas, sempre previamente refletidas, para aliviar o marido do mal-estar e do peso das coisas:

Sinha Vitória percebeu-lhe a inquietação na cara torturada e levantou-se também, acordou os filhos, arrumou os picuás. Fabiano retomou o carregamento. Sinha Vitória desatou-lhe a correia presa ao cinturão, tirou a cuia e emborcou na cabeça do menino mais velho, sobre uma rodilha de molambos. Em cima pôs uma trouxa. Fabiano aprovou o arranjo, sorriu, esqueceu os urubus e o cavalo. Sim senhor. Que mulher! Assim ele ficaria com a carga aliviada e o pequeno teria um guarda-sol. (p. 125).

E, finalmente, seguem viagem, continuando a conversa, montando o itinerário que os levaria para a mata e depois para a cidade. O som das palavras da mulher, que agora não é mais um zumbido, os embala na retomada da caminhada.

As palavras de sinha Vitória encantavam-no. [...] Repetia docilmente as palavras de sinha Vitória, as palavras que sinha Vitória murmurava porque tinha confiança nele. (p. 126).

Sintetizando: a partir de pistas inferidas dos títulos do primeiro e do último capítulos, percebe-se a diferença do olhar da autoria, através de elementos narrativos selecionados, que, ao apresentar o livro, perscruta, olha, analisa a situação e, ao terminá-lo, imprime uma posição sobre a problemática a que se refere o romance. O primeiro capítulo é nomeado “Mudança”, o último, “Fuga”. Nos dois, a família está na estrada, sem terra, sem bens, sem água, tentando sobreviver a mais uma seca.

Segundo Aurélio Buarque de Holanda, mudança significa:

- ato ou efeito de mudar.
- os móveis e os pertences, em geral, das pessoas que se mudam.
- família ou pessoa que se mudou.
- alavanca de mudança.
- tom.

Todos esses significados aparecem no texto: há uma família a caminho, no limite de suas forças, carregando seus poucos pertences, mais o papagaio e a cachorra, à procura de abrigo, água e comida; praticamente sem fala, apenas emitindo sons guturais: *Sinha Vitória aprovou esse arranjo, lançou de novo a interjeição gutural, designou os juazeiros invisíveis* (p. 10).

Ainda segundo Aurélio, fuga significa:

- a) sentido um:
 - ato ou efeito de fugir, fugida
 - retirada rápida e precipitada, fugida
 - escapatória, subterfúgio
 - escape de gás ou líquido contido num recipiente
 - oportunidade, ocasião
- b) sentido dois:
 - composição polifônica, em estilo contrapontístico sobre um tema

único, sujeito exposto sucessivamente numa ordem tonal determinada pelas leis da cadência. Imitação e reprodução sucessiva dos mesmos desenhos rítmicos ou melódicos.

As personagens estão fugindo da seca e do latifúndio, pois as contas de sinha Vitória nunca coincidem com as do patrão. Há, portanto, uma fuga que é uma escapatória daquela realidade que deverá se expandir, como um líquido ou um gás que escapa do recipiente; a oportunidade, a ocasião, necessita ser tomada pelas personagens, sob pena de se perderem para sempre naquela realidade. Há, diferentemente do primeiro capítulo, uma polifonia, pois o texto mostra claramente, pela mão do narrador, as vozes das personagens, que agora já dialogam.

A personagem feminina questiona a reprodução da forma de vida que vinham tendo até aquele momento, mostrando a oportunidade da escapatória:

Por que haveriam de ser sempre desgraçados, fugindo no mato como bichos? Com certeza existiam no mundo coisas extraordinárias. [...] O mundo é grande. (p. 121).

Esse recorte traz implícita a negação de uma vida desgraçada, de bichos, que havia sido mostrada no primeiro capítulo e apresenta a afirmação de uma coisa nova, diferente do já dito, do já vivido, do já conhecido.⁷⁶

A desgraça/o cotidiano sem graça	Pode ser substituído	Alegria, diálogo/sonho
Os quase bichos	Se transformam	Em homem e mulher
O mundo pequeno	Se transforma	Em mundo grande
Poucos objetos	Se transformam	Coisas extraordinárias
Poucas coisas conhecidas	Se transformam	Muitas coisas ainda desconhecidas
Da mesmice	À busca	Do diferente

Todo o prosseguimento narrativo se dará, de agora em diante, para o futuro; o olhar das personagens se desloca da realidade rural - como fazia Fabiano, durante todo o romance, tentando repetir para os filhos a sua trajetória e, mesmo no início do capítulo final,

76 Durante todo o livro, os sonhos de sinhá Vitória apontam para a possibilidade desse novo.

virando-se sempre para trás, para o que estava deixando. Agora, o olhar quase que se desprende da materialidade física dos corpos e caminha, porque não são bichos, para outro espaço.

Pouco a pouco uma vida nova, ainda confusa, ia se esboçando. [...] Mudar-se-iam depois para uma cidade, e os meninos frequentariam escolas, seriam diferentes deles. (p. 126).

Agora, há a esperança de que os filhos não reproduziriam a realidade dos pais – *seriam diferentes deles*. O tempo verbal empregado joga a narrativa para um ir-além, apresentando a possibilidade de uma nova forma de existência, que ainda não é a das personagens, mas com possibilidades concretas de se realizar. A cidade os espera para torná-los trabalhadores em suas fábricas, que começam a se firmar como dominadoras da lógica do sistema produtivo no Brasil - de país agrário exportador transformar-se-á num país industrial.

Finalmente, a autoria, antecipando as perspectivas humanas sobre a realidade, acentua que aquela representação artística não se referia somente às suas personagens, mas era o reflexo da processualidade da lógica que se imprimiria a partir da década de trinta, em um país que se industrializava tardiamente e que, por isso mesmo, não poderia romper com o passado e, uma vez conciliado com este, buscaria alternativas de mudança. A partir da cidade é que emergirá a possibilidade de transformação; o latifúndio ficaria como estava, a estrutura rural permaneceria inalterada.

E o sertão continuaria a mandar gente para lá. O sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos como Fabiano, sinhá Vitória e os dois meninos. (p. 126).

O campo continuaria aguardando as mudanças que a cidade promoveria!

CONCLUSÃO

O lugar da *falba*, o deslocamento que a personagem feminina ocupa na narrativa, em *Vidas secas*, foi o móvel desencadeador deste estudo; as respostas que viriam resolver *esse fora do lugar* da personagem ocupou o centro da análise. Os desejos de sinha Vitória de possuir *tolices*, como refere o marido, configuram a busca por uma universalização do texto: um sapato alto, uma saia de ramagens, um guarda-chuva com a ponta para cima, querosene para iluminar as conversas de fim de noite e, acima de tudo, a cama de lastro de couro, que a igualará ao único vivente nessas paragens que não é patrão nem empregado – seu Tomás da bolandeira.

Por isso sinha Vitória inunda as páginas de *Vidas secas*, fazendo transbordar não a água necessária para que eles permanecessem no sertão, mas a possibilidade de transformação da vida de todos os fabianos, a partir do *locus* do desenvolvimento - a indústria e a consequente possibilidade de conscientização da classe operária. Esta classe se tornaria numerosa e forte, podendo, aí sim, desencadear o movimento que libertaria a cidade e o campo.

Esse diálogo com as teses de esquerda que achavam possível tal intervenção já na década de trinta constitui o ponto nodal do romance, desvelando o lugar de sinha Vitória na narrativa. Não cabe àqueles carentes de tudo a possibilidade de conscientização, pois como afirma Marx em *A Ideologia Alemã* (1965), quando a reprodução da vida é a única tarefa do sujeito coletivo, não pode haver tempo nem deslocamentos para outras formas mais sofisticadas de

humanização. Por esse motivo, só quando sinha Vitória está *taluda, com as coxas grossas*, na linguagem do marido, é que surge a preocupação com o belo das coisas e com os afagos de uma conversa ao pé do candeeiro de querosene, tornando desta forma possível e imprescindível almejar o deslocamento para uma sociabilidade de patamar superior.

O olhar da crítica neste trabalho fundamentou-se na dialética materialista, que concebe a arte como uma expressão humano social e, por isso mesmo, submetida às relações históricas do momento da elaboração da obra. Paralelamente a essa vinculação social que é refletida pelo autor, há o questionamento dos aspectos mais universais, que dizem respeito aos caminhos da humanidade na construção do seu ir-sendo histórico.

Nesse sentido é que os acontecimentos que fizeram surgir a esquerda brasileira organizada na década de trinta, que culminaram com a insurreição comunista de 1935, são de vital importância para o entendimento desse romance. Da mesma forma, a prisão de Graciliano Ramos não pode ser deixada de lado, não no sentido da vida pessoal do autor, mas em relação aos conhecimentos que adquire nesse lugar, que se referem ao contato com a cúpula do movimento de esquerda e com o material político-ideológico que aí circulava, tão claramente relatado pelo escritor em *Memórias do cárcere*.

Os conceitos de essência histórica de Marx, de intencionalidade da autoria e particularidade artística de Lukács, de intuito discursivo de Bakhtin, e o posicionamento de que toda narrativa é política, de Jameson, sustentaram filosoficamente nossa análise, mostrando o imbricamento entre a história e o sujeito do discurso.

Buscamos, ainda, mostrar a particularidade refletida por Graciliano Ramos nessa obra e a forma como consegue elaborar uma redução estrutural, como conceitua Antonio Candido, criando uma particularidade estética como forma de práxis humana.

As personagens foram deixadas no meio do caminho. Não foi possível nem à ficção nem à crítica conduzi-las a um destino apaziguado, pois a realidade continua a jogar nas estradas nordestinas em fuga da desolação da seca que, sabemos nós, desde *Vidas secas*, não é a causa desses deslocamentos.

O Brasil entra no primeiro mundo, como afirmam os discursos da mídia oficial, mantendo intocada a estrutura agrária e travestindo os sem-terra de invasores e bandidos, mercedores de cadeia, como Fabiano, Graciliano, Rainha e Stédile.

Para nossas personagens, há apenas uma certeza: não há volta para a situação anterior, pois voltar significa não sair do lugar. No

romance são representadas imagens de despedida: o choro de sinha Vitória, o olhar para trás de Fabiano. O caminhar agora é para frente, não mais em círculos, mas como possibilidade de intervenção na objetividade.

Partindo da exploração e da dominação, determinadas pelo latifúndio, Graciliano Ramos reflete como essas relações reproduzem as individualidades necessárias à sua perpetuação, numa região de clima árido e de produção pecuarista extensiva.

A autoria constrói uma forma e interfere na subjetividade nessa realidade: ao mesmo tempo que a personagem feminina representa a reprodução das relações sociais, cumprindo o papel destinado à mulher nessa sociabilidade, tem também desejos e sonhos. É nesse sentido que essas duas palavras são usadas para se referir à possibilidade de aquisição de uma cama de lastro de couro. Esta cama existe, foi vista pela personagem que a quer. Em todos os capítulos o livro, por diferentes vozes – narrador, mulher, Fabiano –, o desejo de sinha Vitória é mencionado. Algumas vezes criticando-a, outras, enaltecendo-a, mas sempre provocando ações que movimentam a narrativa. Pelo fato de sinha Vitória querer uma cama de lastro de couro, todas as personagens se deslocam, acabando no meio da estrada, a caminho do sul.

Essa é a posição autoral. Permanecer é ficar rodando em círculo pelas fazendas, sujeitos às forças da natureza, ameaçados tanto pela seca quanto pelo inverno, e submetidos à utilização dessas condições climatológicas naturais pelo poder. Não há, segundo a autoria, condições de conscientização desses sertanejos, pelo próprio modo encontrado para a sobrevivência, que os isola, não permitindo a necessária coletivização, que poderia conduzir a uma conscientização *para-si*.

Por isso Graciliano Ramos tira as personagens do campo, tenta salvá-las. É verdade que as deixa no meio do caminho, porque nem a arte é capaz de conduzi-las pela mão naquele momento, que apresenta grandes possibilidades, mas também extremas dificuldades. A autoria só aponta o caminho, não pode ter certeza da sua efetivação. É uma possibilidade baseada numa análise apurada da objetividade, não uma imagem onírica de um sujeito alienado das condições históricas.

Para Graciliano Ramos resta, nos anos trinta, receber o nordestino nas cidades que se desenvolvem e transformá-lo num operário. Marxista, sabe que só se podem avaliar os atos da subjetividade *post-festum*.

A imagem deixada pelo escritor em *Vidas secas* se efetivou, e mi-

lhares de trabalhadores rurais abandonaram o Nordeste, com destino ao sul, em busca de novas oportunidades que a industrialização e a urbanização propiciavam. Para a região da seca não houve mudanças; quando se comemora o sexagésimo aniversário da publicação do romance, o noticiário continua a apresentar as famílias fabianas sem nada para se alimentar; e, pior que seus antepassados, sem perspectivas de deslocamento para outros locais. O sul, eldorado de outros tempos, hoje quer se livrar do excesso de homens e mulheres sem emprego que habitam suas periferias.

Para concluir, diríamos que *Vidas secas*, além de antecipar o que realmente aconteceria nos anos que se seguiram, continua a alertar os novos movimentos sobre a precarização das possibilidades de conscientização das famílias fabianas.

O movimento que hoje envolve os trabalhadores rurais não tem sua base nos necessitados da seca que, como ação coletiva, possuem, no final do século vinte, apenas o saque como proposta. Continuam migrando isoladamente para os lugares que, esporadicamente, oferecem alguma oferta de emprego, ou se colocam à margem nas cidades, continuando a viver como os sem.

Concluir uma etapa na concepção dialética é, necessariamente, recomeçar. Recomeço aqui significa acompanhar esta etapa da história dos sem-terra, e a representação que a literatura fizer dessa nova forma de subjetivação, procurando desvelar a antecipação trazida pela arte como possibilidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de Graciliano Ramos

1. RAMOS, Graciliano. *Caetés*. Rio de Janeiro: Record, [s.d.].
2. RAMOS, Graciliano. *Angústia*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1995.
3. RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 69. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1995.
4. RAMOS, Graciliano. *Infância*. 31. ed. Rio de Janeiro/ São Paulo: Record, 1995.
5. RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. 29. ed. 2 v. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1994.
6. RAMOS, Graciliano. *Cartas de amor a Heloísa*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1994.
7. RAMOS, Graciliano. *Linhas tortas*. 14. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1989.
8. RAMOS, Graciliano. *Insânia*. 22. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1987.
9. RAMOS, Graciliano. *Viagem*. 14. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1984.
10. RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 40. ed. Rio de Janeiro: Record, 1983.

Bibliografia geral

- ABRANO, Fúlvio; KAREPOVS, Dainis (Org.). *Na contracorrente da história: documentos da Liga Comunista Internacionalista 1930-1933*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, [s.d.].
- ADORNO Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ALENCAR, José de. *O Guarani*. Rio de Janeiro: Saraiva: MEC, 1971.
- ALVES FILHO, Ivan. *Giocondo Dias: uma vida na clandestinidade*. Rio de Janeiro: Mauad, 1997.
- AMADO, Jorge. *São Jorge dos Ilhéus*. 50. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- ANDRADE, Mario. *Macunaíma*. 29. ed. Belo Horizonte: Vila Rica, 1993.
- ANDRADE, Osvald. *Estética e política*. São Paulo: Globo, 1992.
- ÂNGELO, Ivan. *A festa*. São Paulo: Geração Editorial, 1995.
- ANTUNES, Ricardo; RÊGO, Walquíria Leão (Org.). *Um Galileu no século XX*. São Paulo, Jinkings Editores associados: 1996.
- ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. Rio de Janeiro: Globo [s.d.].
- ASSIS, Machado de. *Papéis Avulsos II*. São Paulo: Globo, 1997.
- ASSIS, Machado de. *O Alienista*. São Paulo: Ática, 1990.
- ATAÍDE, Vicente. *Vidas secas: articulação narrativa*. In: BRAYNER, Sônia. *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- AZEVEDO, Álvares de. *Poemas Malditos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini et al. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão Gomes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1990.

- BANDEIRA, Manuel. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: AGUI-LAR, 1967.
- BARTHES, Roland et al. *Literatura e sociedade: problemas de metodologia em sociologia da literatura*. São Paulo: Mandacaru, 1989.
- BAUDELAIRE, Charles *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Paulo Rouanet. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERRIEL, Carlos Eduardo. *A Uiara enganosa*. Ensaio, São Paulo, n.17-18, 1989.
- BEZERRA, Gregório *Memórias, v.l.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- BORNHEIM, Gerd. *O conceito de tradição*. In: BORNHEIM, Gerd et al. *Cultura Brasileira: tradição e contradição*. Rio de Janeiro: Zahar/Funarte, 1987.
- BRANDÃO, Gildo Marçal. *A esquerda positiva: as duas almas do partido comunista - 1920/1964*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- BRAYNER, Sônia. *Labirinto do espaço romanesco*. Rio de Janeiro; Civilização Brasileira/INL, 1979.
- BRAYNER, Sônia (Org.). *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. (Col. Fortuna Crítica).
- CABRAL, Otávio. *Comeram Dom Pero Fernão de Sardinha: a possibilidade da situação trágica, numa estrutura épico-brechtiana*. Macció, 1998. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Alagoas.
- CACCESE, Neusa Pinsard. *Vidas secas: romance e fita*. In: BRAYNER, Sônia. *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- BANDIDO, Antonio *Ficção e Confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- CAPOMASSI, Alicia; VAZQUEZ Maria Celia. *El autor o la resurrección de una inestabilidad*. In: *Literatura e diferença*. São Paulo: IV Congresso da ABRALICI. Anais, 1994.
- CARVALHO, Alfredo Leme de. *O foco narrativo e o fluxo de consciência: questões de teoria da literatura*. São Paulo: Pioneira, 1981.
- CERQUEIRA FILHO, Gisálio. *A influência das idéias socialistas no pensamento político brasileiro 1890/1922*. São Paulo: Edições Loyola, 1978.

- CHASIN, José. *Crítica ao liberalismo*. Maceió: mimeo, 1990.
- CHASIN, José. *O integralismo de Plínio Salgado*. São Paulo: Ciências Humanas, 1987.
- CINTRA, Ismael Angelo. *Discurso polifônico em 'Vidas secas'*. Revista de Letras/Universidade Estadual Paulista-UNESP, v.33, p. 91-98, 1993.
- COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil: ensaios sobre ideias e formas*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1990.
- COUTINHO, Carlos Nelson et al. *Realismo e anti-realismo na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.
- DALCASTAGNE, Regina. *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1996.
- DINCAO, Maria Angela; SCARABÓTOLO, Eloisa Faria. *Dentro do texto, dentro da vida — Ensaios sobre Antonio Candido*. S. Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- DRUMMOND, Carlos Andrade de. *Rennião*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.
- DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). *Graciliano revisitado*. Natal: UFRN/CCHLA, Editora Universitária, 1995.
- EVANGELISTA, João E. *Crise do marxismo e irracionalismo pós-moderno*. S. Paulo: Cortez, 1992 (Questões da nossa época).
- FAORO, Raimundo. *Os donos do poder: formação do patronato político no Brasil*. 9. ed. 2v. São Paulo: Globo, 1991.
- FAUSTO, Boris. *A revolução de 30*. 2. ed. S. Paulo: Brasiliense, 1972.
- FEIJÓ, Martin Cezar. *Formação Política de Astrojildo Pereira (1890-1920)*. Belo Horizonte: 1990.
- FERNANDES, Florestan. *Sociedade de classes e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- FREDERICO, Celso. *O jovem Marx: as origens da ontologia do ser social*. São Paulo: Cortez, 1995.
- FREUD, Sigmund. *Coleção Standard das Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1980.
- FROMM, Erich. *Conceito marxista do homem*. Tradução de Octavio Alves Velho. 3 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1964.
- FURTER, Pierre. *Do valor atual da teoria literária lukacsiana*. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, n. 3, p. 134-155, 1963. 169
- GOLDMANN, Lucien. *A Sociologia do Romance*. Tradução de Álvaro Cabral 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- GOLDMANN, Lucien. *Dialética e Cultura*. Tradução de Luiz Fer-

- nando Cardoso, Carlos Nelson Coutinho e Giseh Vianna Kon-
ders. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- GUIMARÃES, José Ubireval Alencar. *Vidas secas: um ritual para o mito da seca*. Maceió: EDICULTE/SECULTE; EDUFAL, 1989.
- GUIMARÃES, José Ubireval Alencar. *Graciliano Ramos e a fala das memórias*. Maceió: EDICULTE/AECULTE, 1987.
- GUINSBURG J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- GULLAR, Ferreira. *Cadernos de literatura brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles: 1998.
- GUSDORF, Georg. *Mito y metafísica*. Buenos Aires: Editora Nova, [s.d.].
- HAROLDO, Bruno. *Estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. O Cruzeiro, 1957.
- HELLER, Agnes. *Sociologia de la vida cotidiana*. Barcelona: Edicions 62, 1987.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Pós-Modernismo e Política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- HOLANDA, Lourival. *Sob o Signo do Silêncio: Vidas secas e O Estrangeiro*. S. Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.
- JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo - A lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1996.
- JAMESON, Fredric. *O inconsciente político - A narrativa como ato socialmente político*. Tradução de Valter Lellis Siqueira. São Paulo, Ática: 1992.
- JAMESON, Fredric. *Os marxistas e a Arte*. Tradução de Iumna Maria Simon (Coord.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Tradução de Paulo Quintela. 6. ed. Coimbra: Arménio Amado, 1976.
- KONDER, Leandro. *Marxismo e Forma - Teorias dialéticas da literatura do século XX*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- KONDER, Leandro. *Marxismo e alienação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- KUHN, T. S. *A estrutura das revoluções científicas*. São Paulo: Perspectiva, [s.d.].
- LAMEGO, Valéria. *Cecília Meireles na revolução de 30*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- LEITE, Ligia C. Moraes. *Regionalismo e Modernismo*. S. Paulo: Ática, 1978. (Ensaio, 52)
- LENIN, Vladimir. *Que Hacer?* Buenos Aires: Editora Antero, 1972.

- LOUBET, Maria Seabra. *Estudos de estética*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.
- LUCAS, Fábio. *Vanguarda literária e ideologia. Encontros com a Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 67-75, 1978. 170
- LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. Tradução de Alfredo Margarido. Lisboa: Editorial Presença, [s.d.].
- LUKÁCS, Georg. *O Trabalho*. Trad. de Ivo Tonet. Maceió: 1997, mimeo.
- LUKÁCS, Georg. *A reprodução*. Trad. Sérgio Lessa. Maceió: 1992, mimeo.
- LUKÁCS, Georg. *Sociologia*. Tradução de José Paulo Netto e Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Ática, 1981.
- LUKÁCS, Georg. *Ontologia deli essere sociale — naova biblioteca di cultura*. Torino: Editori Riuniti, 1981.
- LUKÁCS, Georg. *Os princípios ontológicos fundamentais de Marx*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Ciências Humanas, 1979.
- LUKÁCS, Georg. *Existencialismo ou marxismo?* Tradução de José Carlos Bruni. São Paulo: Ciências Humanas, 1979.
- LUKÁCS, Georg. *Introdução a uma estética marxista*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- LUKÁCS, Georg. *Marxismo e teoria da literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. A fisionomia intelectual dos personagens artísticos.
- LUKÁCS, Georg. *Estética: la peculiaridad de lo estético*. 4 v. Barcelona/México: Grijalbo, 1966-67.
- LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- LUKÁCS, Georg; BACHTIN, M. et al. *Problemi di teoria dei romanzi: metodologia letteraria e dialettica storica*. Torino: Editori Riuniti, 1976.
- LUNN, Eugene. *Marxismo y modernismo*. Tradução de Eduardo L. Suarez. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- MAGALHÃES, Belmira et al. *Da linguagem ao poder*. Maceió: EDUFAL, 1997
- MAGALHÃES, Belmira. *Plus ultra: o segredo da arte*. Revista Estudos. Maceió: UFAL, 1995.
- MAGALHÃES, Belmira. *Da impossibilidade da festa à festa possível*. Maceió, 1992. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de

Alagoas.

- MAGALHÃES, Belmira. *A configuração das classes na revolução de trinta*. Niterói: Departamento de Ciências Sociais da UFF, 1969, mimeo.
- MALLARD, Letícia. *As relações familiares em Vidas secas, de Graciliano Ramos*. Revista de literatura brasileira. S. Paulo, n.5, p. 23-53, 1991.
- MALLARD, Letícia. *Ensaio de literatura brasileira: ideologia e realidade em Graciliano Ramos*. Belo Horizonte: Itatitaia, [s.d].
- MARINHO, Maria Celina Novaes. *A imagem da linguagem na obra de Graciliano Ramos: uma análise da heterogeneidade discursiva nos romances Angústia e Vidas secas*. S. Paulo, 1995. Dissertação de Mestrado, FFLCH/ USP.
- MARX, Karl. *Glosas críticas marginais ao artigo*. Tradução de Ivo Tonet. Revista Praxis, n. 5, Belo Horizonte: Projeto Joaquim de Oliveira, 1995.
- MARX, Karl. *A questão Judaica*. 2. ed. São Paulo: Ed. Moraes, 1991 171
- MARX, Karl. *Textos filosóficos*. Tradução de Albano Lima. São Paulo: Edições Mandacaru, 1990.
- MARX, Karl. *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política. (GRUNDISSE) 1857-1858*. México: Siglo XXI, 1978
- MARX, Karl. *O 18 Brumário e cartas a Kugelmann*. Tradução de Leandro Konder. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.
- MARX, Karl. *O Capital*. Tradução de Reginaldo Sant'Anna. 3 v. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- MARX, Karl. *A ideologia Alemã*. Tradução de Waltensir Dutra e Florestan Fernandes. Rio de Janeiro: Zahar, 1965.
- MARX, Karl. *As lutas de classes na França*. Rio de Janeiro: Vitória, 1956.
- MARX - ENGELS. *Sobre literatura e arte*. Tradução de Olinto Beckerman. 2. ed. S. Paulo: Mandacaru, 1989.
- MAQUIAVEL, Nicolau. *O príncipe*. Tradução de Lívio Xavier. 25. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997
- MAZZEO, Antonio Carlos. *Estado e burguesia no Brasil: origens da autocracia burguesa*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1989.
- MEDEIROS, Heloísa Marinho de Gusmão. *A mulher na obra de Graciliano Ramos*. Maceió: Universidade Federal de Alagoas/ Depto. De Letras Estrangeiras, 1994.
- MELLO, João Manuel Cardoso de. *O capitalismo tardio*. São Paulo:

- Brasiliense, 1988.
- MENDONÇA, Wilma Martins de. *Memórias do cárcere: história sim, literatura também*. Revista da Pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba. Ano I, n.2, 1995. João Pessoa, 1996.
- MÉSZÁROS, István. *Filosofia, ideologia e ciência social: ensaios de negação e afirmação*. São Paulo: Ed. Ensaio, 1993
- MICHELET, Jules. *Le Peuple*. Paris: Julliard, 1965.
- MORAES, Denis; VIANA, Francisco. *Prestes: lutas e autocríticas*. 3. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1997.
- MORAES, João Quartim (org.). *História do marxismo no Brasil*, v.2. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1995.
- NOVAES, Adauto (org.). *O desejo*. 4. ed. S. Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- NOVAES, Fernando A. *O Brasil nos quadros do antigo sistema colonial*. In: MOTA, Carlos Guilherme (org.). *Brasil em perspectiva*. S. Paulo: DIFEL, 1996.
- NUNES, Benedito. *A visão romântica*. In: GUINSBURG, .1. *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- OLDRINI, Guido. *Lukács e o caminho marxista ao conceito de "pessoa"*. In: Revista Praxis, n.3, Belo horizonte: Projeto Joaquim Oliveira, 1995.
- OLDRINI, Guido. *Il supporto ontológico dell' estetica di Lukács*. Rivista di storia della filosofia, Milano, n. 4, p. 709-719, 1987.
- PAPAIIOANNOU, Kostas. *La consagración de la historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989. 172
- PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. Tradução de Maria Júlia Goldwasser. S. Paulo: Ática, 1990.
- PEREIRA, Astrogildo. *Crítica impura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1995.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *A leitora e seus personagens*. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1992.
- PETERSON, Michel. *Estética e política do romance contemporâneo*. Tradução de Ricardo Iuri Canko. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1995. (Coleção Ensaios CPG-Letras, 2.)
- PONTES, Reinaldo Nobre. *Mediação e Serviço Social*. São Paulo: Cortez, 1995.
- PRADO JR., Caio. *A revolução brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1966.
- PRADO JR., Caio. *O programa da Aliança Nacional Libertadora*. Oito

- artigos extraídos do jornal A Platéia, publicados entre 25 de julho e 3 de agosto de 1935.* Arquivo do Estado de São Paulo.
- PRESTES, Anita Leocádia. *Luis Carlos Prestes e a Aliança Nacional Libertadora: os caminhos da luta antifacista no Brasil (1934/35)*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- PREVÔST, Claude. *Literatura, política e ideologia*. Lisboa: Duas Cidades, 1976.
- QUINTANA, Mario. *Caderno H. 5*. ed. São Paulo: Globo, 1989.
- RAMOS, Clara. *Cadeia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.
- RAMOS, Ricardo. *Graciliano: retrato fragmentado*. S. Paulo: Siciliano, 1979.
- REVISTA DO INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS. São Paulo, n. 35, p. 1-240, 1993.
- ROSENFELD, Anatol. *Letras e leituras* (Org.). São Paulo: Perspectiva/USP/ UNICAMP, 1994.
- SANT'ANA, Moacir Medeiros. *As leituras do jovem Graciliano Ramos*. Maceió: Secretaria de Comunicação Social-SECOM, 1992.
- SANTANA, Moacir Medeiros. *A face oculta de Graciliano Ramos*. Maceió: Arquivo Público de Alagoas, 1992.
- SANTANA, Moacir Medeiros. *Graciliano Ramos: vida e obra*. Maceió: SECOM, 1992.
- SANTANNA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1984.
- SANTANA, Sérgio. *A senhorita Simpson*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. Um discurso sobre o método.
- SANTOS, Rubens Pereira dos. *Vidas secas e os flagelados do vento leste: insulamento e tragédia*. S. Paulo, 1995. Tese de Doutorado, FFLCH/USP.
- SANTIAGO, Silviano. *Em liberdade*. 4. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- SCHWARZ, Roberto. *Dois meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1992. 173
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991.
- SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SCHWARZ, Roberto. *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Paz e

- Terra, 1981.
- SEGATTO, José Antonio. *Reforma e revolução: as vicissitudes políticas do PCB (1954/1964)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Tradução de Bárbara Eliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- SILVEIRA, Paulo; DORAY, Bernard (Org.). *Elementos para uma teoria marxista da subjetividade*. São Paulo: Vértice, 1989.
- SODRE, Nelson Werneck. *História da burguesia brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- SOFOCLES. *Antígona*. Tradução de Mário da GamaKury. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.
- TAUNAY, Visconde de. *Inocência*. São Paulo: Três, 1972.
- TERTULIAN, Nicolas. *Georges LUKÁCS*. Paris: Le Sycomore, 1980.
- TONÉ, Ivo. *Mercado e liberdade*. Maceió: EDUFAL, 1997.
- VAISMAN, Ester. *A ideologia e sua determinação ontológica*. Ensaio, S. Paulo, n. 17-18, p. 399-444, 1989.
- VELHO, Gilberto (Org.). *Sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1966.
- VERDI, Eunaldo. *Graciliano Ramos e a crítica literária*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1989.
- WELLEK, René. *Conceitos de crítica*. Tradução de Oscar Mendes. São Paulo: Cultrix, 1963
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade*. S. Paulo: Companhia das Letras, 1989.