



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE HUMANIDADES**  
**DEPARTAMENTO DE LITERATURA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**ADRIANA FURTUOSO DA SILVA**

**AS FORMAS DO MANDO: CONFORMISMO E DECADÊNCIA EM GRACILIANO  
RAMOS**

**FORTALEZA**

**2021**

ADRIANA FURTUOSO DA SILVA

AS FORMAS DO MANDO: CONFORMISMO E DECADÊNCIA EM GRACILIANO  
RAMOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura. Área de concentração: Literatura, História e Memória.

Orientador: Dr. Marcelo Almeida Peloggio.

FORTALEZA

2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

- S578f Silva, Adriana Furtuoso da.  
As formas do mando : conformismo e decadência em Graciliano Ramos / Adriana Furtuoso da Silva. –  
2021.  
135 f.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-  
Graduação em Letras, Fortaleza, 2021.  
Orientação: Prof. Dr. Marcelo Almeida Peloggio.
1. Mando. 2. Graciliano Ramos. 3. Oprimido. 4. Opressor. I. Título.

CDD 400

---

ADRIANA FURTUOSO DA SILVA

AS FORMAS DO MANDO: CONFORMISMO E DECADÊNCIA EM GRACILIANO  
RAMOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura. Área de concentração: Literatura, História e Memória.

Aprovada em: 28 / 01 / 2021.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Marcelo Almeida Peloggio (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Regina Rogerio Felix  
University of North Carolina Wilmington

---

Prof. Dr. Atilio Bergamini Junior  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

A Deus, pela possibilidade de conciliar tantos afazeres, quando parecia impossível. À minha família, pela compreensão e pelo tempo que me deram para a escrita do texto final, meu maior desafio nesse percurso.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras – PPG Letras, pela oportunidade de uma formação com a qualidade conferida pela Universidade Federal do Ceará – UFC.

Ao Prof. Dr. Marcelo Peloggio, pela excelente orientação.

Aos professores participantes da banca examinadora – Regina Rogerio e Atilio Bergamini – pelo tempo, pelas valiosas colaborações e pelas sugestões.

Aos colegas da turma de mestrado, pelas aprendizagens construídas, reflexões, críticas e sugestões.

Deve-se escrever da mesma maneira como as lavadeiras lá de Alagoas fazem seu ofício. Elas começam com uma primeira lavada, molham a roupa suja na beira da lagoa ou do riacho, torcem o pano, molham-no novamente, voltam a torcer. Colocam o anil, ensaboam e torcem uma, duas vezes. Depois, enxáguam, dão mais uma molhada, agora jogando a água com a mão. Batem o pano na laje ou na pedra limpa, e dão mais uma torcida e mais outra, torcem até não pingar do pano uma só gota. Somente depois de feito tudo isso é que elas dependuram a roupa lavada na corda ou no varal, para secar. Pois quem se mete a escrever devia fazer a mesma coisa. A palavra não foi feita para enfeitar, brilhar como ouro falso; a palavra foi feita para dizer. (RAMOS, 2018).

## RESUMO

O presente trabalho trata das formas do mando em duas obras de Graciliano Ramos: *Vidas Secas* e *São Bernardo*. Aqui, nesse estudo, o mando é visto como sinônimo de autoridade, comando direto, domínio, ordem, poder e soberania. Na primeira obra, temos o mando abstrato e social, representado por personagens anônimos que fazem parte de uma estrutura social na qual Fabiano se percebe dominado. Esse mando se operacionaliza sob a perspectiva do oprimido e seu aparente conformismo – o retirante é subjugado pela sua situação de miséria acentuada pela seca; é animalizado pela sua condição de excluído ante a destituição de bens e de fala; explorado e enganado pelo patrão, bem como é também humilhado em virtude do abuso de autoridade do soldado amarelo, representante de um Estado ausente. Na segunda obra, na visão do opressor, temos um mando personificado por uma figura desprovida de escrúpulos – o ambicioso Paulo Honório, que exerce um domínio sobre tudo e todos que estão a sua volta, inclusive sobre a esposa Madalena. À medida que tal domínio e autoridade diminuem, o personagem é levado a um estágio de decadência. O arcabouço teórico dessa análise compreende as contribuições de Antonio Candido, João Luiz Lafeté, Lourival Holanda, Ana Paula Pacheco, Sônia Brayner, Hermenegildo Bastos, Alfredo Bosi, Luís Bueno, dentre outros, cujas ideias são explanadas e discutidas ao longo dos capítulos. Conhecido por sua escrita habilidosa, que integra crítica social e estética singular, o texto de Graciliano nos permite uma análise amparada no que Candido denominou de redução estrutural, como uma espécie de internalização dos elementos externos à obra. Assim, os fatores sociais relacionados às duas obras em questão aparecem sob a forma das escolhas literárias feitas pelo autor. Dessa forma, os dois primeiros capítulos da dissertação apresentam um panorama geral de cada romance, evidenciando como a estrutura deles está imbricada aos elementos do mandonismo, o qual oprime Fabiano e faz de Paulo Honório um dominador. O capítulo final retoma pontos de tensão e interseção no que diz respeito à linguagem empregada nas duas obras, estabelecendo um paralelo entre ambas e destacando elementos como a *secura*, o silêncio e a memória. Assim, as falas e as atitudes do oprimido e do opressor são retomadas numa perspectiva, concomitante, de crítica social e de construção da narrativa.

**Palavras-chave:** Mando. Graciliano Ramos. Oprimido. Opressor.



## ABSTRACT

This work deals with the forms of command in two books by Graciliano Ramos: *Vidas Secas* and *São Bernardo*. Here in this study, the command is seen as a synonym for authority, direct command, dominance, order, power, sovereignty. In the first work, we have the abstract and anonymous command, represented by unnamed characters that represent a social structure in which Fabiano perceives himself dominated. This command becomes operational from the perspective of the oppressed and its apparent conformity - the retiree is subjugated by his situation of misery accentuated by drought; he is animalized by his condition of exclusion with destitution of goods and speech; he is exploited and deceived by the boss, as well as humiliated due to the abuse of authority of the yellow soldier, representative of an absent State. In the second work, in the oppressor's view, we have a command personified by a figure without scruples - the ambitious Paulo Honório, who exercises dominion over everything and everyone around him, including his wife Madalena. As that dominance and authority diminishes, the character is taken to a stage of decay. The theoretical framework of this analysis comprises the contributions of Antonio Candido, João Luiz Lafetá, Lourival Holanda, Ana Paula Pacheco, Sônia Brayner, Hermenegildo Bastos, Alfredo Bosi, Luís Bueno, among others, whose ideas are explained and discussed throughout the chapters. Known for his skillful writing, which integrates social criticism and singular aesthetics, Graciliano's text allows us an analysis supported by what Candido called structural reduction, as a kind of internalization of the elements external to the work. Thus, the social factors related to the two works in question appear in the form of literary choices made by the author. In this way, the first two chapters of the dissertation present an overview of each novel, showing how their structure is interwoven with the elements of Mandonism, the same that oppresses Fabiano and makes Paulo Honório a dominator. The final chapter takes up points of tension and intersection with regard to the language used in the two works, establishing a parallel between them and highlighting elements such as dryness, silence, and memory. The discourse and attitudes of the oppressed and the oppressor are resumed, always in a concomitant perspective of social criticism and narrative construction.

**Keywords:** Mando. Graciliano Ramos. Oppressed. Oppressor.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>12</b>
<b>2</b>	<b>MANDO ABSTRATO(ANÔNIMO) E PRECARIEDADE EM VIDAS SECAS–A VISÃO DO OPRIMIDO.....</b>	<b>24</b>
<b>2.1</b>	<b>Precariedade e inovação na estrutura da narrativa em <i>Vidas Secas</i>.....</b>	<b>24</b>
<b>2.2</b>	<b>Opressão, submissão e fascínio de Fabiano pelo mando.....</b>	<b>33</b>
<b>2.3</b>	<b>O mando no trabalho e a exploração pelo patrão.....</b>	<b>47</b>
<b>2.4</b>	<b>O Estado ausente e a autoridade representada pelo soldado amarelo.....</b>	<b>55</b>
<b>3</b>	<b>MANDO CONCRETO (PERSONIFICADO) E DECADÊNCIA EM SÃO BERNARDO–A VISÃO DO OPRESSOR.....</b>	<b>60</b>
<b>3.1</b>	<b>Aspectos estruturais da obra e a temática da dominação.....</b>	<b>60</b>
<b>3.2</b>	<b>O protagonista Paulo Honório e seu caráter dominador.....</b>	<b>72</b>
<b>3.3</b>	<b>O mandonismo de Paulo Honório e a insubordinação de Madalena – perda do mando e decadência.....</b>	<b>84</b>
<b>4</b>	<b>MANDO QUE SUSCITA E RECUPERA PONTOS DE TENSÃO E INTERSEÇÃO ENTRE AS OBRAS.....</b>	<b>94</b>
<b>4.1</b>	<b>A questão da linguagem em <i>Vidas Secas</i> e <i>São Bernardo</i>.....</b>	<b>94</b>
<b>4.2</b>	<b>A representação do silêncio do oprimido e da fala do opressor.....</b>	<b>106</b>
<b>4.3</b>	<b>As estruturas narrativas e a temática crítico-social.....</b>	<b>120</b>
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>127</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>130</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Para além da fruição, a Literatura pode apresentar, dentre outras funções importantes, a crítico-social, que na Segunda Fase do Modernismo (1930-1945), foi fortemente empregada na produção literária, também denominada Romance de 30. Esse é um período da produção literária brasileira que suscita muitas controvérsias sobre a relação entre literatura e sociedade. De Lukács a Goldmann; e, depois, de Candido a Bosi, há muitas contribuições no sentido dessa discussão. Para este estudo, faz-se necessário relembrar alguns recortes dessas contribuições.

Em *Teoria do Romance* (2009), Georg Lukács defende uma relação de compatibilidade entre a forma das narrativas e a maneira como se organiza a sociedade. Daí porque o romance moderno é mais apropriado ao mundo atual do que a epopeia, por exemplo. Essa relação entre produção literária e estruturas sociais é retomada por Goldmann em “A Reificação” (1979), ao discutir a ideia de reificação da humanidade, tão significativa também para esta análise. Numa perspectiva marxista, Goldman nos leva à reflexão sobre a relação entre estrutura e superestrutura, atentando para a influência dos aspectos econômicos de uma sociedade sobre as relações humanas e sobre os mais variados aspectos e contextos sociais, incluindo a literatura e outras formas de artes.

Alfredo Bosi, em *História concisa da Literatura Brasileira* (2017), ganha espaço na historiografia literária nacional, ao traçar um panorama geral, porém ampliado por sua visão crítica, dos reconhecidos períodos da produção literária brasileira, perpassando autores e obras renomadas. E, além dele, há Antonio Candido, do qual destacamos *Literatura e sociedade* (2000), assim como “O direito à literatura” (2017), ao discutir mais diretamente a relação de dualidade entre aspectos sociais e elementos da arte literária, bem como refletir a importância de conceber a obra literária como um bem esteja a todos, independente da classe social, principalmente, pelo poder que o texto literário possui de humanizar as pessoas. E mais, do mesmo autor, destacamos também *O discurso e a cidade* (2015), em que a questão da redução estrutural é bem explicada, assim como há uma demonstração da execução desse método ao longo da primeira parte da obra.

Em relação à segunda geração modernista, temos uma reprodução exaustiva do termo Romance de 30, sem uma autoria específica de quem cunhou essa denominação genérica. Dessa forma, baseamo-nos na proposição de Bosi para entender melhor essa proposta:

O que se denomina genericamente com o termo “realidade” converte-se, movido pela dinâmica da escrita, em uma fusão singular de objeto visto e sujeito que o vê, observação e sentimento, imaginação reprodutiva e imaginação criativa, tela e perspectiva, mensagem e forma. (BOSI, 2015, p. 15).

Nessa integração entre social e literário, a que chamaremos externo e interno, respectivamente, essa prosa aborda temáticas específicas de algumas regiões do Brasil, como no caso dos romances que tratam da seca no Nordeste. Mantêm, de modo geral, uma abordagem mais objetiva da realidade, explorando temáticas sociais e opondo-se ao subjetivismo romântico, à idealização dos seres humanos e suas relações intrínsecas. Entretanto, mantém suas particularidades, mesmo se tratando de temáticas mais próximas do real e menos idealizadoras. Antes do modernismo, Lima Barreto e Graça Aranha tinham também valorizado a “herança realista do século XIX” (BOSI, 2017, p. 415). Na primeira fase do modernismo, o jeito revolucionário de se fazer prosa, em especial em *Macunaíma* (2017), possibilitou “caminho para formas mais complexas de ler e narrar o cotidiano” (BOSI, 2017, p. 415).

Um dos primeiros aspectos relevantes para essa análise é o contexto social de sua produção, ao qual chamaremos também de fator externo à obra. Isso porque levamos em consideração não somente a repercussão do modernismo, mas também o contexto histórico, incluindo as consequências da queda da Bolsa de Nova Iorque em 1929, que levou vários empresários à bancarrota e milhões de pessoas à fome e à miséria; a chamada Revolução de 1930, que conduziu Getúlio Vargas ao poder por quinze anos, pondo fim à República Velha; as oligarquias cafeeiras e a forte perseguição a intelectuais e políticos de esquerda; o acelerado declínio do Nordeste na época; além da instauração de regimes totalitários no contexto ocidental. Todos esses fatores contribuem para essa nova possibilidade de produção literária e algumas dessas questões foram registradas por Boris Fausto, em *História do Brasil* (2009).

De fato, a efervescência política e as transformações decorrentes do processo de industrialização, assim como o fortalecimento do capitalismo no Brasil marcaram as décadas de 1910 a 1950. No campo político, da República à Guerra Fria, perpassando a assim chamada Revolução de 30, o Estado Novo, a redemocratização em 1945, foram questões apreendidas e que também impulsionaram a produção. Ou seja, como dito anteriormente, o contexto histórico e social teve forte influência sobre a produção literária, constituindo-se um dos seus elementos mais significativos, embora não tenha sido o único.

Desse modo, em suas obras, romancistas, como José Lins do Rego, Raquel de Queiroz e Graciliano Ramos, trouxeram à tona um Brasil até então esquecido, menos elitizado

e mais inclinado a mimetizar a realidade dos excluídos. Sobre isso, Bosi enfatiza que tais mudanças “condicionaram novos estilos ficcionais marcados pela rudeza, pela captação direta dos fatos, enfim, por uma retomada do naturalismo, bastante funcional no plano da narração-documento que então prevaleceria” (BOSI, 2017, p. 415). Mas o Romance de 30 não foi apenas uma retomada do realismo/naturalismo: ele construiu sua própria identidade a partir da abordagem social com um caráter fortemente crítico. Segundo Bosi:

Assim, ao realismo científico e impessoal do século XIX preferiram os nossos romancistas de 30 uma *visão crítica das relações sociais*. Esta poderá apresentar-se menos áspera e mais acomodada às tradições do meio em José Lins do Rego, mas daria à obra de Graciliano Ramos a grandeza severa de um testemunho e de um julgamento. (BOSI, 2017, p. 415).

A opção por essa literatura de denúncia de realidades em que tipos humanos marginalizados, como o sertanejo, assumem o papel de protagonistas, deu à produção literária do período, o *status* de literatura engajada. Sobre isso, Bosi compartilha da ideia do escritor argelino Albert Camus:

De um modo sumário, pode-se dizer que o problema do engajamento, qualquer que fosse o valor tomado como absoluto pelo intelectual participante, foi a tônica dos romancistas que chegaram à idade adulta entre 30 e 40. Para eles vale a frase de Camus: “O romance é, em primeiro lugar, um exercício da inteligência a serviço de uma sensibilidade nostálgica ou revoltada.” (BOSI, 2017, p. 416).

Ainda para Bosi, o esquema de Lucien Goldmann, proposto para análise do Romance Moderno, classifica como *Romances de Tensão Crítica* aqueles em que o herói opõe-se e resiste antagonicamente às pressões da natureza e do meio social, formulando ou não, em ideologias explícitas, o seu mal-estar permanente. Poder-se-ia incluir aí, obras como *Fogo Morto* (2015), de José Lins do Rego, e as de Graciliano Ramos, de um modo geral. E, sobre o dado crítico e social dado ao Romance de 30, a composição de seus protagonistas e a dinâmica relação com a paisagem, afirma Bosi:

Nos romances em que a tensão atingiu ao nível da crítica, os fatos assumem significação menos “ingênua” e servem para revelar as graves lesões que a vida em sociedade produz no tecido da pessoa humana: logram por isso alcançar uma densidade moral e uma verdade histórica muito mais aprofundada. Há menor proliferação de grupos secundários e pitorescos: as figuras são tratadas em seu nexo dinâmico com a paisagem e a realidade socioeconômica (*Vidas Secas*, *São Bernardo*, de Graciliano Ramos), e é dessa relação que nasce o enredo. Passa-se do “tipo” à expressão; e, embora sem intimismo, talha-se o caráter do protagonista. (BOSI, 2017, p. 419).

Em *Vidas Secas*, a paisagem árida do sertão ajuda a compor, junto com as condições miseráveis da família de retirantes, as limitações no uso da linguagem e a fuga

incessante de adversidades que lhe assolam, uma literatura que denuncia a falta de assistência da parte do Estado e a reprodução das desigualdades que reificam a humanidade.

Quanto às relações entre a literatura e a sociedade, Antonio Candido, em *Literatura e Sociedade* (2000), aponta possibilidades de enfoque que considera a obra e o contexto social:

De fato, antes procurava-se mostrar que o valor e o significado de uma obra dependiam de ela exprimir ou não certo aspecto da realidade, e que este aspecto constituía o que ela tinha de essencial. Depois, chegou-se à posição oposta, procurando-se mostrar que a matéria de uma obra é secundária, e que a sua importância deriva das operações formais postas em jogo, conferindo-lhe uma peculiaridade que a torna de fato independente de quaisquer condicionamentos, sobretudo social [...]. Hoje, sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra. (CANDIDO, 2000, p. 5).

Candido reitera que o social não deve ser visto como causa ou significado da obra, mas como elemento que desempenha papel importante na constituição de sua estrutura. Sobre o tratamento externo dos fatores sociais da obra, podemos incluir a pesquisa sobre a voga de um livro, a preferência estatística por um gênero, o gosto das classes, a origem social dos autores, a relação entre as obras e as ideias, a influência da organização social, econômica e política, dentre outros. E tudo isso engloba uma sociologia da literatura. A problematização desse tipo de análise foi formulada por Lukács: “O elemento histórico-social possui, em si mesmo, significado para a estrutura da obra, e em que medida?”. Ou: “seria o elemento sociológico na forma dramática apenas a possibilidade de realização do valor estético [...] mas não determinante dele?” (CANDIDO, 2000, p. 6).

Ou seja, o fator social fornece elementos que conduzem ao valor estético da obra, como ambiente, costumes ou, de outro modo, é o fator social que determina a estética da obra? Para isso, Candido (2000) enumera as modalidades comuns dos estudos que associam Literatura e Sociedade: primeiro como método tradicional, em que se relaciona o conjunto de uma literatura, um período literário às condições sociais da época; segundo, como método de análise em que se verifica o quanto as obras representam a sociedade em seus vários aspectos – o que revela uma crítica sociológica, a qual tende mais à sociologia elementar que à crítica literária; terceiro, explorando a função da literatura junto aos leitores, baseado nos levantamentos tradicionais da erudição; uma quarta modalidade, em que se estuda a posição e a função social do escritor, procurando relacionar a sua posição com a natureza da sua produção e ambas com a organização da sociedade. Há ainda uma quinta, muito cara aos marxistas e estudiosos de Gramsci e Lukács, em que se investiga a função política das obras e

dos autores, em geral com intuito ideológico marcado; e podemos identificar uma sexta, voltada para investigação hipotética das origens, seja da literatura em geral, seja de determinados gêneros.

Não se quer, com essa discussão, apontar uma forma ideal de análise, mas as possibilidades existentes, sem menosprezar aquelas em que os valores estéticos não tenham finalidade em si, mas permitam um deslocamento de interesse para os elementos sociais que se vinculam a essa estrutura do texto literário. Tampouco se pretende delimitar quem determina o quê, como elucidada Candido:

Com efeito, todos sabemos que a literatura, como fenômeno de civilização, depende, para se constituir e caracterizar, do entrelaçamento de vários fatores sociais. Mas, daí a determinar se eles interferem diretamente nas características essenciais de determinada obra, vai um abismo, nem sempre transposto com felicidade. (CANDIDO, 2000, p. 12).

Para compreender a ideia de Candido (2000), é preciso esclarecer algumas de suas premissas. Uma delas consiste no fato de que, mesmo se tratando de uma mimese da realidade, na obra, o autor pode transpô-la e deformá-la, de modo a construir a expressividade que se pretende no fazer literário. A realidade, portanto, não pode ser vista como causa única da representação literária. “Mas se tomarmos o cuidado de considerar os fatores sociais (como foi exposto) no seu papel de formadores da estrutura, veremos que tanto eles quanto os psíquicos são decisivos para a análise literária” (CANDIDO, 2000, p. 13). É que a realidade, na qual o autor se inspira para produzir sua obra, aliada a seus posicionamentos, sua personalidade e até mesma a sua formação, sua visão de mundo e suas experiências pessoais ajudam a compor esse entendimento sobre a criação literária.

Nesse caso, corroboramos a proposição de que a sociologia auxilia os estudos literários para explicar o fator social implícito ou explícito na obra, diferentemente da análise que considera a arte como determinada exclusivamente por seu contexto histórico ou interessada apenas em problemas sociais. Esta dissertação compreende a escrita de Graciliano Ramos como uma demonstração literária do que é externo à obra e *São Bernardo* e *Vidas Secas* sendo representantes do enlace entre aspectos essencialmente literários e sociais. Um estudo que integra estes fatores nos remete ao conceito de redução estrutural, considerando elementos não-literários, manejados e articulados pelo escritor, como parte da estrutura interna da obra, compondo sua estética inovadora e singular.

Segundo Candido, o conceito de redução estrutural pode ser entendido como “o processo por cujo intermédio a realidade do mundo e do ser torna, na narrativa ficcional, componente de uma estrutura literária” (CANDIDO, 2015, p. 9). É importante ressaltar que,

apesar do social estar intrínseco na obra, esta pode ser, e foi, estudada de forma mais autônoma e não meramente submetida ao contexto sob a qual foi produzida. Assim, os modos de narrar, as preferências do autor por este ou aquele foco narrativo, a construção de seus personagens, a seleção de palavras, as organizações de tempo e espaço se dão de uma forma única, moldados ao estilo Graciliano de escrever e se colocar criticamente. Desse modo, o ponto de partida é sempre o texto literário.

Desse modo, este trabalho se refere ao estudo de aspectos de uma literatura muito imbricada com as questões sociais, mas não determinadas apenas por elas. Isso porque o autor em questão, Graciliano Ramos, valeu-se de sua consciência política e social, mas também de impressões e experiências pessoais, assim como da influência de outros para delinear uma literatura própria, subjetiva no seu modo de arranjar as palavras e coletiva no seu modo de representar uma parcela da sociedade excluída de um Brasil idealizado pela elite. “A literatura é seu protesto, o modo de manifestar a reação contra o mundo das normas constritoras” (CANDIDO, 2012, p. 88).

Sua relevância se justifica pelo inegável valor estético e a tematização político-social que lhe conferem extrema importância à obra, cujas abordagens críticas permanecem atuais, em face das desigualdades e lutas vigentes. Nessa concepção, à luz da redução estrutural proposta por Candido, a “impressão de verdade” foi sendo criada nas obras de Graciliano Ramos. Para o crítico, a presença da natureza, do ser e da sociedade, conduzem o leitor ao envolvimento nas causas sociais que a obra suscita.

Em se tratando do Romance de 30, Bosi (2017) o considera o ponto mais alto de tensão entre o escritor e a sociedade que o formou. E, mesmo mantida sua aproximação com José Lins do Rego, considera Graciliano superior pelo fato de cada personagem representar “a fase angulosa da opressão e da dor”, mantendo, em cada obra, uma matriz de “ruptura”. Bosi também acrescenta que:

O realismo de Graciliano não é orgânico nem espontâneo. É crítico. O “herói” é sempre um problema: não aceita o mundo, nem os outros, nem a si mesmo. Sofrendo pelas distâncias que o separam da placenta familiar ou grupal, introjeta o conflito numa conduta de extrema dureza que é a sua única máscara possível. E o romancista encontra no trato analítico dessa máscara a melhor fórmula de fixar as tensões sociais como primeiro motor de todos os comportamentos. (BOSI, 2017, p. 429).

A partir dessas reflexões acerca da criação literária de Ramos, pensamos no seguinte questionamento: como o autor se colocou como sujeito, cidadão, intelectual, político e representante maior de uma geração de escritores? Quando perguntado sobre sua visão



acerca do Romance de 30, Graciliano responde, em artigo escrito para o *Diário do Pernambuco*, de 10 de março de 1935, intitulado “O Romance do Nordeste”, em que elogia a negação às velhas construções literárias e a opção por temáticas de problemas da terra:

Era indispensável que os nossos romances não fossem escritos no Rio, por pessoas bem-intencionadas, sem dúvida, mas que nos desconheciam inteiramente. Hoje, desapareceram os processos de pura criação literária. Em todos os livros do Nordeste, nota-se que os autores tiveram o cuidado de tornar a narrativa, não absolutamente verdadeira, mas verossímil. Ninguém se afasta do ambiente, ninguém confia demasiado na imaginação. [...] Esses escritores são políticos, são revolucionários, mas não deram a ideias nomes de pessoas: os seus personagens mexem-se como nós, pensam como nós, sentem como nós, preparam as suas safras de açúcar, bebem cachaça, matam gente e vão para a cadeia, passam fome nos quartos sujos duma hospedaria. (RAMOS, 1935 *apud* MORAES, 2012, p. 75).

Na biografia *O Velho Graça* (2012), Dênis de Moraes apresenta as várias facetas do homem/autor que conheceu na adolescência por meio de *Vidas Secas* e com o qual se reencontrou mais tarde em São *Bernardo* e em *Memórias do Cárcere*:

O romancista, consagrado aqui e no exterior, talvez não precisasse tanto de explicação; ensaios e teses acadêmicas não param de esquadrihar os diferentes aspectos de sua obra. Mas e o homem? Não era suficientemente conhecido, sobretudo pelas novas gerações. O que se escondia por trás do rosto vincado e da pena seca e direta, descarnada? Que pontos de interligação existiam entre o menino traumatizado pelas surras na infância; o jovem autodidata que lia Balzac, Zola e Marx em francês; o mítico comerciante da loja Sincera; o revolucionário prefeito de Palmeira dos Índios; o zeloso diretor da Imprensa Oficial e da Instrução Pública de Alagoas; o preso político no inferno da Ilha Grande; o escritor sufocado por apuros financeiros; o estilista da palavra na redação do Correio da Manhã; o militante comunista aos esbarrões com a burocracia partidária. (MORAES, 2012, p. 14).

Na investigação sobre a vida e obra do ator, Moraes questiona ideias cristalizadas sobre sua rudeza, a aversão a tudo e o pessimismo exacerbado do autor, que, por vezes, foi estigmatizado pela crítica: “Pela ampla maioria dos depoimentos expressou a verdade em outros termos. De fato, era fechado e desconfiado ao extremo. Mas aos que conseguiam ultrapassar seu sistema de defesa, oferecia afeto, cordialidade e aceitação” (MORAES, 2012, p. 15).

Sobre a temática de suas obras, Ramos foi incisivo ao defender temas alinhados à realidade da vida humana: “Escreverás talvez asperezas, mas é delas que a vida é feita: inútil negá-las, contorná-las, envolvê-las com gaze. Contudo, é indispensável afastar as miseriazinhas que nos envenenam” (RAMOS, 1977 *apud* MORAES, 2012, p. 14). Para o biógrafo Moraes, a natureza de sua produção nasceu das “tensões entre os homens, atmosfera social e a criação literária” (MORAES, 2012, p. 14). Eis aí o cerne da temática de suas obras, e cada personagem nasceu também a partir das experiências do autor: “Nunca pude sair de

mim mesmo. Só posso escrever o que sou. E se as personagens se comportam de modos diferentes, é porque não sou um só” (RAMOS, 1977 *apud* MORAES, 2012, p. 15).

De fato, em *Ficção e Confissão*, Antonio Candido contribui e esclarece sobre um importante elemento para qualificar esse estudo: o teor confessional da obra de Graciliano, quer seja na seleção de temas caros às suas vivências próprias, como as desigualdades, o ódio ao burguês, a vida sofrida do sertanejo, quer seja na construção de personagens que sempre se vinculavam ao próprio autor, fosse em narrativas autobiográficas ou não:

Para ler Graciliano Ramos, talvez convenha ao leitor aparelhar-se do espírito de jornada, dispondo-se a uma experiência que se desdobra em etapas e, principiada na narração de costumes, termina pela confissão das mais vívidas emoções pessoais. Com isto, percorre o sertão, a mata, a fazenda, a vila, a cidade, a casa, a prisão, vendo fazendeiros e vaqueiros, empregados e funcionários, políticos e vagabundos, pelos quais passa o romancista, progredindo no sentido de integrar o que se observa de modo peculiar de julgar e de sentir. (CANDIDO, 2012, p. 17).

No primeiro livro, *Caetés*, temos evidências de uma prosa pós-naturalista situada num período de produção pós Machado de Assis e anterior ao Romance de 30, propriamente dito. A personagem de nome Luiza, tão desejada por João Valério (o narrador que queria se tornar o romancista de *Caetés*), assim como os jantares na casa de Adrião, o esposo traído, traz semelhanças com a obra de Eça de Queiroz: “A técnica, praticada segundo molde queirosiano, junta-se algo próprio a Graciliano: a preocupação ininterrupta com o caso individual, com o ângulo do indivíduo singular, que é – e será – o seu modo de encarar a realidade” (CANDIDO, 2012, p. 23).

Em *São Bernardo*, temos uma prosa refinada e mais madura, com a figura emblemática de Paulo Honório como um dos personagens mais bem-acabados da literatura brasileira. O guia de cegos, filho de pais “incógnitos”, que passa à posição de grande fazendeiro respeitado e temido, em sua sede por poder e riqueza. O romance teve suas primeiras linhas escritas por volta de 1924, quando Graciliano ia mal nos negócios e, para preencher o tempo, iniciou a narrativa envolvendo ladroagens, mortes e um desastre conjugal. Oito anos depois, trancado em uma sacristia, o escritor refez a narrativa e apurou o personagem, restando-lhe pouco do original. O refinamento da percepção literária ao modo Graciliano de escrever é reconhecida por Candido:

A narrativa áspera de um homem que se faz na brutalidade e hesita ante a confissão vai aos poucos ganhando contornos mais macios, entrando pela pesquisa do próprio espírito, até atingir uma eloquência pungente, embora enfreada pelo pudor e pela inabilidade em se exprimir de todo, tão habilmente elaborada pelo autor. (CANDIDO, 2021, p. 45).

Ademais, em *Angústia*, temos um monólogo interior de Luís da Silva, personagem dramático de nossa literatura. A tensão vivida por ele em face do desejo por Marina, a recusa e o ódio a Julião Tavares, a frustração pelo romance não vivido e a pretensão de pôr fim ao rival envolvem o leitor numa atmosfera de amargura e tensão em todo o livro. Para Almeida Sales, “*Angústia* é o livro mais pessoal de Graciliano Ramos” (SALES, 1939, *apud* CANDIDO, 2012, p. 57), e isso explicaria a espontaneidade e desembaraço com que narra as asperezas do personagem. Politicamente falando, a produção da obra ocorreu num período em que os governos totalitários mais avançavam, e isso, de alguma forma, incomodou e atormentou o próprio escritor, inspirando-lhe. A própria esposa revelou que o escritor bebia muito, nesse período, e escrevia, concomitantemente. Enfim, criou um personagem que odiava tanto a burguesia quanto ele e mostrava-se atormentado, revoltado com as questões sociais e os problemas da humanidade.

Entretanto, Ramos negou essa proximidade com seus personagens num discurso em jantar do cinquentenário: “Ninguém dirá que sou vaidoso referindo-se a esses três indivíduos porque não sou Paulo Honório, não sou Luís da Silva, não sou Fabiano” (RAMOS, 1942 *apud* CANDIDO, 2012, p. 57). Em todo caso, Graciliano era um escritor que exigia muito de si e parece reprovar a própria obra. Por isso, ficou conhecido por caráter pessimista, o que hoje sabemos não ser um pessimismo propriamente, mas uma visão do mundo em que vivia. Ele foi um apaixonado pela humanidade e por seus dramas e um intelectual que se valeu de sua arte para retratar os tipos humanos marginalizados, tais como o sertanejo, o vaqueiro, o proletário, entre outros.

Nas *Memórias do cárcere* há todo um complexo de *Angústia*, neste sentido, *Caetés* causa-lhe repulsa tão profunda que prefere evitar-lhe o título. *São Bernardo* e *Vidas Secas* lhe parecem “simplesmente toleráveis”, na informação de Francisco Assis Barbosa. Isso se deve, é claro, ao anseio de perfeição; mas também a uma vaidosa timidez, que chega ao negativismo e ao pudor de mostrar algo muito seu. (CANDIDO, 2012, p. 58).

No entanto, *Vidas Secas*, seu último livro de ficção, apresenta uma nítida diferença com relação às demais produções, principalmente em relação à postura, aos comportamentos de Fabiano – pois, mesmo tendo todos os motivos que o pressionam, os problemas que o atormentam, Fabiano conserva seus valores. É também o que destaca Candido: “Fabiano é esmagado, pelos homens e pela natureza; mas seu íntimo de primitivo é puro. Temos a impressão de que esse vaqueiro taciturno e heroico brotou do segundo capítulo d’*Os Sertões* [...]” (CANDIDO, 2012, p. 58).

Com os contos, Graciliano não atingiu notoriedade, e ficaram como produção literária pouco lembrada, quando os comparamos aos romances. Nas obras *Infância* e *Memórias do cárcere*, ficam nítidos os aspectos autobiográficos: na primeira, temos as memórias do menino Graciliano, que viveu uma infância conturbada e desprovida das expressões afetuosas por parte do pai, o qual o castigava constantemente e exigia a ascensão ao mundo da leitura, o que não conseguia responder à altura; na segunda, temos as vivências de um escritor adulto, revolucionário, inovador, mas perseguido por suas ideias e preso sob a acusação de ser comunista.

Fugindo das comparações com grandes escritores aos quais sua obra era sempre vinculada, como Eça de Queiroz, Machado de Assis e Dostoiévski, o romancista elaborou um jeito próprio e arrojado de fazer prosa: uma interseção entre os problemas sociais vigentes, as experiências de mundo do autor e as inspirações em outros grandes escritores reconhecidos e dos quais foi leitor assíduo. É o que defende Candido: “O escritor vê o mundo através de seus problemas pessoais; sente necessidade de lhe dar contorno e projeta seus personagens a sua substância, deformada pela arte” (CANDIDO, 2012, p. 89).

Ramos defendeu um projeto de literatura engajada, de denúncia social e realista. As injustiças que ele retrata em suas obras foram e continuam sendo relevantes para reforçar o poder de literatura vinculada ao social, sem deixar de ser bem elaborada e dada à fruição. Daí a importância de estudá-lo por meio de seus protagonistas, e, mais que isso, nas relações de domínio e poder, enfim, sob a perspectiva do *mando*.

A análise exposta nessa dissertação ocupa-se, portanto, do estudo do *mando*, em que consideramos tanto a perspectiva do oprimido quanto do opressor em duas obras de Graciliano Ramos – *Vidas Secas* e *São Bernardo*. No primeiro caso, temos Fabiano na figura do oprimido que vive sob a miséria desnudada e/ou fomentada pela seca, é subjugado pela fala e pela autoridade dos outros, inclusive do patrão que o explora, engana nas contas e o mantém sob seu domínio. Além disso, está sujeito a um governo que lhe cobra deveres, mas lhe nega direitos básicos. No segundo caso, temos a visão do opressor na figura de Paulo Honório, um homem obstinado pelo *mando* e guiado pela ambição desmedida que o faz ver a todos, inclusive a mulher, como sua propriedade. Por conseguinte, a perda gradativa do *mando* o enfraquece, levando-o a um estágio de introspecção, solidão e prejuízos materiais.

O *mando*, segundo a definição do Dicionário Aurélio, pode ser entendido como: “Direito, poder de mandar, autoridade, arbítrio; ordem, mandado; a mando de; por ordem de. Sinônimos: arbítrio; autoridade, comando direito, domínio, governo, império, mandato, ordem, ordenamento, ordenação, poder, soberania” (AURÉLIO, 2002, p. 584). Também para

o Dicionário Houaiss, o mesmo vocábulo *mando* é designado por: “direito ou poder de mandar, autoridade, poder; ordem, determinação; comando militar” (HOUAISS, 2011, p. 608). Consideramos adequado a este estudo a definição de *mando* relacionado ao direito ou poder de mandar, de exercer autoridade, domínio sobre algo ou alguém, subjugando-o ou sobrepondo-se a este de alguma ou das mais variadas formas, sejam estas implícitas ou explícitas.

Mando é um tema recorrente na Literatura de 30. Rachel de Queiroz, em *O Quinze* (2020), o institui quando a família de Cordulina e Chico Bento, sob o domínio da seca, e não tendo a propriedade da terra, é obrigada a retirar-se de Quixadá para Fortaleza na busca de sobrevivência – a carta da proprietária oficializa a ordem de retirada; assim como José Lins do Rego, em seu *Menino de Engenho* (2018), rememora a decadência de uma cultura antes próspera, agora improdutiva em que os donos dos meios de produção atuaram como “senhores”.

Para além da escolha de temáticas caras ao Nordeste brasileiro e da abordagem crítica no fazer literário, as relações de domínio se tornaram fortemente visíveis no cerne das produções em prosa desse período do Romance de 30. Ramos é a figura mais emblemática desse período literário e em suas obras ele debate os dramas humanos com enfoque nas classes subalternas.

O estudo aqui desenvolvido centra-se na seguinte questão quanto ao problema do mando: como a articulação e a estrutura narrativa, tanto em *Vidas Secas* quanto em *São Bernardo*, evidenciam a tematização do *mando*, determinado pela miséria, domínio da linguagem, exploração humana, destituição de bens, desejo de propriedade e desigualdades sociais?

Tendo em vista esse questionamento, o objetivo desse estudo é analisar as obras sob a perspectiva do mando e de como elas associam e integram elementos externos aos internos, observando a manifestação da redução estrutural em ambas e compreendendo como essas relações determinam perspectivas antagônicas de poder.

*Vidas Secas* e *São Bernardo* foram objetos de muitos trabalhos acadêmicos e releituras literárias, dada a importância de sua abordagem social e crítica e a exposição e valorização de tipos humanos marginalizados com viés provenientes de ideias modernistas.

A dureza da narrativa de um romance de seca e a objetividade de outro pautado na propriedade são questões interligadas ao estilo de escrita do autor. Para o tratamento das questões inerentes à problematização do mando propriamente dito, consideramos relevante trazer para o *corpus* da pesquisa, além das obras de Graciliano (principalmente *Vidas Secas* e

*São Bernardo*), as contribuições de autores como Antonio Candido, Sônia Brayner, Lucien Goldmann, Norman Friedman, Walter Benjamin, Alfredo Bosi, Luís Bueno, João Luiz Lafetá, Lourival Holanda, Hermenegildo Bastos, Max Weber e Raymundo Faoro, assim como outros autores e outras produções acadêmicas.

No primeiro capítulo, tratamos da discussão sobre a questão do mando em *Vidas Secas*. Para tanto, tratamos da articulação narrativa de forma cíclica, assim como o é o ciclo da seca, bem como outros elementos que contribuem para a formação de sentidos na obra; depois, do conformismo de Fabiano e seu fascínio pelo mando; da exploração do sertanejo por um patrão não nomeado; e por fim, da sua relação com o Estado, que ora é representado pela figura do soldado amarelo. É nessa mesma relação com o Estado que o sertanejo é cobrado a agir com retidão, obediência e pagamento de impostos, ainda que a instituição se exima de implementar políticas que venham a amenizar sua situação de miséria.

No segundo capítulo, tratamos do mando personificado na figura de Paulo Honório, tanto na perspectiva de patrão opressor quanto de escritor do relato de sua trajetória de ambição e mandonismo. Fica evidente seu apogeu e decadência: o mando que o levou à riqueza, conduziu-o também à decadência, após a perda de Madalena. O não saber lidar com essa perda da esposa e as memórias suscitadas por essa ausência são simbolizados pela figura da coruja. Nesse ponto da análise, damos importância também ao tempo, atentando para a forma como a narrativa é construída e como essa construção é compatível com a temática da dominação; assim, como discutimos o processo de reificação do protagonista, dando atenção especial à relação conflituosa entre Paulo Honório e sua esposa Madalena, expondo seu mandonismo frente à insubordinação dela. O resultado dessa relação termina por levá-la à morte e ele, à decadência.

No capítulo final, trazemos considerações relevantes, enfatizando e retomando aspectos relevantes que foram levantados ao longo da análise. A ideia é que essa retomada está sustentada nos pontos de tensão e interseção entre as obras mais evidentes ao longo do texto, que são: a linguagem de opressão ou submissão empregada pelos personagens; bem como, a integração das estruturas narrativas e a temática crítico-social, ratificando a redução estrutural perceptível nas obras. Desse modo, esperamos contribuir com novas discussões, novos olhares e apreciação das obras desse autor, cujas ideias se mostram tão inovadoras quanto atuais para o contexto no qual vivemos.

## 2 MANDO ABSTRATO (ANÔNIMO) E PRECARIIDADE EM *VIDAS SECAS* – A VISÃO DO OPRIMIDO

### 2.1 Precariedade e inovação na estrutura da narrativa em *Vidas Secas*

O romance *Vidas Secas* é considerado, por um número substancial de leitores e críticos, a obra-prima de Graciliano Ramos. Apresenta abordagem crítica, centrada nas questões do Nordeste brasileiro e chama a atenção desde a sua estrutura, que foge à forma tradicional, até a escolha da linguagem – abrupta, rudimentar e seca – para entrar em consonância com o enredo de miséria e opressão. É perceptível, pois, que os fatores internos da obra absorvem e evidenciam os externos relacionados a ela, comprovando a forma como a redução estrutural aparece, conforme defende Candido: “O alvo é analisar o comportamento ou modo de ser que se manifestam dentro do texto, porque foram criados nele a partir dos dados da realidade exterior” (CANDIDO, 2015, p.10). Temos, nessa perspectiva, então, a integração entre escolhas literárias e questões essencialmente sociais.

Intrinsecamente, a organização da narrativa está concatenada à ideia da seca, que ocorre em forma de ciclos no Nordeste, alternando períodos de estiagem e de chuvas. Composta por treze capítulos justapostos, que superam a ideia de uma linearidade narrativa tradicional, apresenta em cada um deles os quadros psicológicos das personagens de forma interdependente. Com efeito, Candido defende ainda que essa obra aparece no entremeio entre conto e romance, enquanto Rubem Braga o qualifica como “romance desmontável” (CANDIDO, 2012, p. 62). Entretanto, nesse aspecto, concordamos com a ideia de Bueno (2015, p. 641) de que essa ideia cristalizada acerca da estrutura de *Vidas Secas* merece ser repensada: temos um romance com estrutura que inviabiliza o entendimento quando lido de forma aleatória, o que sustenta a ideia de um enredo com começo, meio e fim. Essa forma incomum de apresentação da estrutura nos remete sim à solidão dos personagens e à sua impossibilidade de se comunicar, entre outras questões.

Por meio dessa proposta de inovação na narrativa, Graciliano torna subjacente o teor cíclico do fenômeno da seca. É esse ciclo que opera as alternâncias de chuvas e estiagens, mobilizando e desmobilizando os sertanejos. A seca é fio condutor da narrativa e a miséria a que é submetida a família de retirantes é o pano de fundo. A narrativa gira em torno de uma família de retirantes: Fabiano, sinha Vitória<sup>1</sup>, a cachorra Baleia, o Menino Mais Velho, o

---

<sup>1</sup> Para realização desse estudo, foi utilizada a 134ª edição da obra *Vidas Secas*. Nessa edição, a grafia do nome da personagem “sinha Vitória” ocorre dessa forma, a mesma empregada ao longo da análise.

Menino Mais Novo, o papagaio. Na obra, o fenômeno da seca é periodicamente recorrente, voltando a acontecer todos os anos, de modo que iniciam a história fugindo das condições miseráveis em que viviam em decorrência do longo período de estiagem e terminam da mesma forma, em busca de um novo abrigo, ainda que seja apenas temporariamente.

Assim, o capítulo inicial “Mudança” traz a fuga dos retirantes em decorrência da seca e termina por uma nova “Fuga”, título do último capítulo, após o prenúncio de outra estiagem. Desse modo, na narrativa, desalento e esperança se revezam na vida das personagens, ou em alguns momentos, coexistem. É como se o enredo, disposto num círculo fechado, encaminhasse os personagens a também viverem em círculo, sem que chegassem a lugar algum. Ou melhor, chegam a uma fazenda abandonada ou a algo parecido, numa proposta provisória de sobrevivência que lhes mantém presos àquela situação de miséria, sem que tenham as condições reais de romper esse ciclo da seca.

Pouco a pouco uma vida nova, ainda confusa, se foi esboçando. Acomodar-se-iam num sítio pequeno, o que parecia difícil a Fabiano, criado solto no mato. Cultivariam um pedaço de terra. Mudar-se-iam depois para uma cidade, e os meninos frequentariam escolas, seriam diferentes deles. Sinha Vitória esquentava-se. Fabiano ria, tinha desejo de esfregar as mãos agarradas à boca do saco e à coronha da espingarda de pederneira. Não sentia a espingarda, o saco, as pedras miúdas que lhe entravam nas alpercatas, o cheiro de carniças que empestavam o caminho. As palavras de sinha Vitória encantavam-no. Iriam para diante, alcançariam uma terra desconhecida. Fabiano estava contente e acreditava nessa terra, porque não sabia como ela era nem onde era. Repetia docilmente as palavras de sinha Vitória, as palavras que sinha Vitória murmurava porque tinha confiança nela. E andavam para o sul, metidos naquele sonho. Uma cidade grande, cheia de pessoas fortes. Os meninos em escolas, aprendendo coisas difíceis e necessárias. Eles dois velhinhos, acabando-se como uns cachorros, inúteis, acabando-se como Baleia. Que iriam fazer? Retardaram-se, temerosos. Chegariam a uma terra desconhecida e civilizada, ficariam presos nela. E o sertão continuaria a mandar gente para lá. O sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, sinha Vitória e os dois meninos. (RAMOS, 2017, p. 127).

O enredo está centrado em três ideias: de mudança à procura de um lugar para fixar-se temporariamente, estadia na fazenda e outra fuga pela ameaça de nova seca. Na releitura do trecho acima, é possível acrescentar ainda dois pontos relevantes em relação à compatibilidade entre estrutura e os demais fatores: o primeiro é que a justaposição dos capítulos mantém certa semelhança com a visão fragmentada que os personagens nutriam em relação a determinadas questões mais complexas ou ainda o percurso incerto seguido pelos sertanejos.

Narrar a necessidade é perfazer a forma do ciclo. Entre a consciência narradora, que sustém a história, e a matéria narrável, sertaneja, opera um pensamento desencantado, que figura o cotidiano do pobre em um ritmo pendular: da chuva à seca, da folga à carência, do bem-estar à depressão, voltando sempre do último estado ao primeiro. (BOSI, 2003, p. 20).



A estrutura cíclica denuncia também um clima de instabilidade e incertezas para os retirantes que não podem se fixar e são obrigados a se mudar. Entretanto, apesar de tudo, eles se mantêm esperançosos e resistentes em romper esse ciclo. Não obstante, o romance evidencia a exploração de homens e mulheres pelo ser humano, em condições de trabalho que ferem a dignidade de Fabiano e naturalizam sua submissão às normas impostas pelos donos dos meios de produção. O Estado também age de maneira arbitrária em relação à sobrevivência do sertanejo.

Os expedientes formais que constituem a estrutura da obra vão ao encontro da temática da aridez, miséria e submissão. É nesse ambiente que o mando se consolida sob uma forma abstrata, numa relação de injustiça social e destituição de bens, afastando a família de retirantes do sentimento de pertencimento e da consciência de dignidade. Num emaranhado de exclusão e ausências – de terra, de bens, de linguagem, de um lugar na sociedade –, assumem a condição representativa do oprimido, subjugados por anônimos que representam a figura do opressor, como por exemplo: o patrão, o soldado amarelo e o fiscal que lhe cobra os impostos. Estes, ainda que não identificados, são parte de uma estrutura social dominadora e mais abrangente do que o que se percebe superficialmente.

Com efeito, Coelho (1977, p. 77) defende que, nessa obra, Graciliano apresenta um retrato penoso do homem nordestino, que vive condenado às condições impostas por um meio hostil, procurando torrões menos desfavoráveis para manter-se firme em sua luta pela sobrevivência. A exemplo de outros personagens do autor, como Luís da Silva e Paulo Honório, também a solidão de Fabiano é perceptível. E mais, é construída e complementada pela terra seca e pela paisagem agressiva que se apresenta no sertão nordestino, sugerindo uma ameaçadora desolação.

Vivendo numa terra adversa, Fabiano e sua família precisam lutar contra diferentes opositores, entre eles, a própria paisagem, que se constitui quase como outra personagem a rivalizar o sertanejo. Assim, sua esperança vai e volta à medida que as condições climáticas se alteram e a instabilidade da natureza favorece a insegurança do sertanejo. O enfrentamento do mando advindo do patrão, do soldado, do cobrador de impostos se torna uma luta que se soma às dificuldades de sobrevivência em ambiente inóspito.

Entretanto, a perspectiva de um Fabiano oprimido pelo mando, em *Vida Secas*, contrasta com a do opressor Paulo Honório, em *São Bernardo*, ainda que este se apresente em estado de decadência e vitimado pela própria ferocidade na busca de ter o domínio dos bens e das pessoas. Mesmo que Paulo Honório tenha origem humilde, os dois protagonistas se firmam em lados opostos dessas relações de poder, experimentando um a ideia de viver sob a

opressão de outros homens, enquanto o outro vive o exercício do poder que emana de si. Em uma sociedade capitalista, marcada pelas desigualdades sociais, esse último está na condição minoritária de dono dos meios de produção, enquanto aquele se comporta como o empregado explorado pelo patrão até a exaustão.

Para constituir a obra de forma a mesclar tão bem a Literatura com a abordagem crítico-social, Ramos lança mão de alguns elementos: linguagem simples e discurso indireto livre; enredo que se baseia na temática da miséria e da opressão; contexto sociocultural de tipos humanos marginalizados; animalização de Fabiano e humanização de Baleia; a ausência de nomes atribuídos aos meninos; apresentação do sertanejo Fabiano na figura de um protagonista, explorado pelo patrão e humilhado pelo soldado amarelo.

Assim, as escolhas do autor por uma linguagem enxuta, a justaposição dos capítulos e o tipo de discurso têm uma razão de ser e casam justamente com as temáticas sociais subjacentes. Uma importante questão a considerar dentro do campo dessas escolhas é essa destituição da linguagem, fator que não permite uma narrativa em primeira pessoa, como em outras obras do autor. Por isso, diferentemente de *Caetés*, *Angústia* e *São Bernardo* e das obras de cunho aproximado de autobiografias, como *Infância* e *Memórias do Cárcere*, *Vidas Secas* foi escrita em terceira pessoa. Sobre isso, Candido afirma que:

Nota-se que, abandonando a técnica dos livros anteriores, Graciliano abandona aqui a narrativa na primeira pessoa e suprime o diálogo. A rusticidade dos personagens tornava impossível a 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. Em nenhum outro livro é tão sensível quanto neste a perspectiva recíproca, referida acima, que ilumina o personagem pelo acontecimento e este por aquele. (CANDIDO, 2012, p. 64).

A escolha do autor pela terceira pessoa se dá porque, além de ser compatível com a posição social de Fabiano, que vive num mundo em que o oprimido não tem o poder de fala, também permite diferentes olhares de uma mesma realidade. Para isso, basta lembrar que os capítulos remetem aos diferentes personagens que vivem a mesma realidade, e, embora em todos eles haja uma condição que sempre retorna a Fabiano, é possível, por meio dessa técnica, mostrar também a perspectiva de sinha Vitória, dos meninos e de Baleia. Além de termos um narrador em terceira pessoa que se solidariza com a causa dos retirantes e empresta-lhes a fala que é negada pela sociedade. No caso específico de Fabiano, esse narrador lhe permite ainda a capacidade de abstração, crítica, revolta e admiração.

Por isso, a narrativa de *Vidas Secas*, em sua totalidade, é composta de outras pequenas narrativas dentro de cada capítulo. O narrador organiza a ordem do texto de um jeito

que se inicia com uma estiagem e termina com outra, e essa imprecisão revela que o mais importante, nessa obra, não é delimitar o tempo, mas evidenciar um painel único de desolação, a partir de olhares dos personagens.

Vicente de Ataíde, no artigo “Vidas Secas: Articulação Narrativa” (1977, p. 196), à luz da Teoria da Narrativa de Todorov corrobora a criticidade proposta no romance, principalmente nas nuances de organização do enredo. Ele retoma o que os formalistas russos estabeleceram como distinção entre *fábula* e *assunto*, sendo este a maneira como o leitor tomou conhecimento de um ocorrido e aquela, o que efetivamente aconteceu. Sobre isso, Todorov estabeleceu a diferença entre *história* e *discurso* para o que fora designado como *fábula* e *assunto*, respectivamente. Desse modo, se toda narrativa tem uma *fábula* e a mesma *fábula* pode ocorrer em diferentes obras, é importante considerar que o autor seleciona de cada história o que lhe parece interessante para a construção de sua obra, organizando tais informações a seu modo, sua linguagem e os demais arranjos literários que lhe são peculiares.

Queremos admitir que toda narrativa possui uma fábula e que uma mesma fábula com maiores ou menores alterações pode ocorrer em várias obras: Graciliano Ramos – *Vidas Secas*; Rachel de Queiroz – *O Quinze*; José Américo de Almeida – *A Bagaceira*; Jorge Amado – *Seara Vermelha*. Considerando mimética a literatura segue-se que nem tudo o que acontece na realidade interessam ao artista: interessam-lhe alguns dados. (ATAÍDE, 1977, p. 197).

Existe uma fábula, uma história que se repete nesses romances citados por Ataíde, incluindo *Vidas Secas*: todos partem da ideia de retirantes, de pessoas pobres que são afugentadas de onde vivem em virtude da seca e que buscam condições de sobrevivência. Nessa busca, expõem suas misérias, suas fragilidades e suas exclusões, vitimados pelas desigualdades sociais também. As obras, portanto, aproximam-se pela crítica social da abordagem temática, mas o enredo, a trama e o discurso são distintos em todas elas, pois dependem das escolhas de criação literária de cada autor.

Em *Seara Vermelha* (2009), por exemplo, a família de Jerônimo e Jucundina vai se perdendo ao longo do percurso empreendido rumo ao sul, ao serem expulsos pelo fazendeiro nordestino. Os três filhos se tornam, respectivamente, soldado, cangaceiro e revolucionário. Em *A Bagaceira* (2017), os retirantes Valentim, Soledade e Pirunga abandonam a fazenda em que viviam e dirigem-se ao engenho de propriedade de Dagoberto. Aí, dá-se a paixão de Lúcio, filho de Dagoberto por Soledade, o que estabelece um conflituoso triângulo amoroso entre ambos porque o senhor de engenho a violenta e faz dela sua amante.

Ainda nessa temática, em *O Quinze* (2020), a família de Cordulina e Chico Bento também é levada a deixar a fazenda em que vive por causa da seca. Durante o percurso, também perdem alguns de seus membros, como o filho que morre porque come mandioca crua e o outro que acompanha outro grupo de retirantes. São acolhidos na chegada em Fortaleza, por Conceição, a madrinha de um dos meninos e professora considerada subversiva para sua época. Instalam-se em um campo de concentração para retirantes da seca, sendo esse o único romance a tratar dessa peculiaridade.

A seleção de palavras, a relação dos fatos narrados com o tempo, o foco narrativo, a construção das personagens, a preferência por ponto de equilíbrio entre sumário narrativo, cenas e diálogos, dentre outras questões, conferem a especificidade de cada obra, mesmo que abordem temas que se assemelham. Todos esses romances de seca, citados acima, têm uma fábula em comum, um ponto de interseção; porém, cada autor fez suas escolhas próprias aos criar sua obra. Na concepção de Luiz Antonio de Assis Brasil (2019, p. 15), mais que ter conhecimento sobre diversos assuntos necessários para composição da obra e ter uma história a ser contada, a função do escritor é saber transformar tudo isso em literatura.

A descontinuidade narrativa de *Vidas Secas*, que é uma fuga à linearidade, pode ser entendida também como inovação na narrativa e intencionalidade de Graciliano Ramos de equilibrar entre o que se diz e a forma como se diz. Na construção de um enredo episódico, fica implícita a tematização do ciclo da seca. Na composição do vocabulário, aparecem as palavras típicas da fala do nordestino, fugindo à tradição de uma erudição e mantendo a representatividade e coerência com a escolha dos personagens. Na criação desses, um destaque à figura de Fabiano como representante do homem primitivo que sofre em decorrência da hostilidade da natureza, da exploração humana e da ausência de políticas do Estado que lhe beneficiem: um oprimido pelo mando. Com esses e outros elementos discutidos a seguir, a redução estrutural se torna latente na obra. As colocações críticas por meio do contexto sociocultural que dão subsídios para a escrita de *Vidas Secas* fazem de Fabiano um herói que luta contra o meio adverso e busca vencer o nomadismo imposto pela seca.

A proximidade e o recuo, a descrição paciente e a exasperação, caracterizam o narrador de terceira pessoa em *Vidas Secas*. Um ponto de partida para a sua análise pode ser o tratamento da linguagem. No que diz respeito à composição do discurso, ela é evidentemente esmerada, denotando respeito ao universo social das personagens, e apontando para o trabalho do escritor. Ao mesmo tempo, a diferença entre a expressão das vidas narradas e elas mesmas, que nada têm de belo, é por assim dizer corrigida por essa linguagem artística, norteadas pela contenção, e não pelo virtuosismo. (PACHECO, 2015, p. 45).

Ainda nessa discussão sobre a integração entre externo e interno, segundo Ataíde (1977, p. 200), essa organização da obra revela a prevalência do ideológico sobre o fabulístico, como o que se observa no esquema sobre a estrutura do romance apresentado por ele:

<b>MUDANÇA</b>	<b>FABIANO</b>	<b>CADEIA</b>
Fabiano / Sinha Vitória / o menino mais velho/ o menino mais novo / seres em trânsito pelo sertão / seca / fome/ miséria.	Fabiano / Sinha Vitória / os filhos / chegam à fazenda abandonada/ ali vivem servindo ao dono ausente durante um período de bonança / os problemas pessoais de cada um.	Fabiano / bodega do Seu Inácio / o soldado amarelo, o policial que o põe na cadeia/ amor familiar / injustiça / falta de respeito humano por parte dos outros.
<b>SINHÁ VITÓRIA</b>	<b>O MENINO MAIS NOVO</b>	<b>O MENINO MAIS VELHO</b>
Sinha Vitória / Fabiano rodam num ambiente exíguo sem saída nem variedade / seus desejos / seus problemas / miséria	Fabiano / irmão mais velho/ Baleia / bicho não precisa de nome / imita o pai / traquinagens.	Sinha Vitória / Baleia / irmão mais novo / ausência de nome / Fabiano / que é inferno?
<b>INVERNO</b>	<b>FESTA</b>	<b>BALEIA</b>
A família reunida / o abrigo / a fogueira/ problemas.	Fabiano / Sinha Vitória, os meninos, Baleia vão à festa de natal na cidade / sincretismo / rudez.	Antropomorfização / comoção: a morte / Fabiano a mata pensando que estaria hidrófoba / Baleia morre sonhando com um campo imenso cheio de preás.
<b>CONTAS</b>	<b>O SOLDADO MARELO</b>	<b>O MUNDO COBERTO DE PENAS</b>
O patrão explora sua miséria e ignorância / oficial o multa quando vendia um porco na cidade / miséria / exploração.	Reencontro com o soldado que o pusera na cadeia / Fabiano pensa em matá-lo / reflete / deixá-lo ir / consideração e respeito humano de Fabiano.	Vem a seca / necessidade de mudança / as aves de arribação mudam / miséria / preocupação / temor.
<b>FUGA</b>		
Chega a seca / esgotam-se as possibilidades de vida / o pequeno grupo retoma a peregrinação / a miséria os acossa / esperança: o ânimo vago e sempre renovado / partida.		

Vê-se uma combinação entre estes dois aspectos, fator que torna a obra ainda mais interessante não apenas por sua temática quanto pelo teor de criticidade. Os elementos

literários estão disponíveis como se estivessem imbuídos da crítica da qual a obra também traz em si. É, por fim, uma “crítica que se espraia através da fábula” (ATAÍDE, 1977, p. 201).

Há uma acomodação harmoniosa dos fatores externos no interior do texto, afinal a fabulação pode se inspirar numa realidade exterior, porém o texto literário não é mero pretexto para crítica social: ele perfaz um percurso próprio com elementos e características só suas.

Ainda sobre os personagens da obra, Graciliano Ramos faz uma escolha por não nomear os meninos, estabelecendo uma relação com seus lugares de excluídos da sociedade. Não ter um nome pode remeter a um desprestígio social, a uma baixa expectativa à época do nascimento de que sobrevivessem ou ainda, revela uma dificuldade de lidar com a linguagem, nomear coisas e até mesmo pessoas.

Concomitantemente, a animalização de Fabiano e a humanização de Baleia são evidenciadas pela limitação no uso da linguagem por parte daquele e os registros de introspecção desta, que é tida como um importante membro da família. A linguagem limitada é a característica que se estende aos outros membros da família de retirantes. Esclarecemos que Fabiano se apresenta como conciso do ponto de vista linguístico, porém não limitado quando se trata dos pensamentos, pois o romance traz vários momentos de introspecção e reflexão desse personagem.

Além do diálogo com *O Quinze* (2020), a obra *Vidas Secas* mantém relação com *Menino de engenho* (2018), de José Lins do Rego. Embora *Menino de engenho* trate com maior profundidade, do tema da decadência dos engenhos nordestinos, o personagem de *Vidas Secas*, Seu Tomás da Bolandeira, é um típico senhor de engenho que perde sua fortuna. Esse personagem não aparece agindo na narrativa, mas é citado várias vezes por Fabiano e sinha Vitória. Na narrativa, Seu Tomás, antigo senhor de engenho, é um homem instruído e alvo da admiração de Fabiano e sinha Vitória por diferentes motivos: para o primeiro, por apresentar exímia capacidade de expressar-se, algo que parecia impraticável; para a segunda, por ter uma cama de couro, o que para ela representava símbolo, não apenas de ascensão social, mas também do abandono à condição do nomadismo.

Fora do que se convencionou chamar Romance de 30, em aproximação com a temática, a obra dialoga também com *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, em que se registra que: “O sertanejo é antes de tudo, um forte” (CUNHA, 2016, p. 133), enfatizando suas qualidades em detrimento da plasticidade. Entretanto, nos distanciamos da ênfase dada por Cunha à feiura, fadiga e deselegância do sertanejo para nos determos a aspectos como a resistência e a força. E percebemos uma aproximação com João Cabral de Melo Neto, que,

em *Morte e Vida Severina* (2016), trata de forma poética dos infortúnios que abatem o sertanejo, embora ele se mantenha resiliente.

Fabiano é esmagado, pelos homens e pela natureza; mas o seu íntimo de primitivo é puro. Temos a impressão de que esse vaqueiro taciturno e heroico brotou do segundo capítulo d’*Os sertões*, onde Euclides da Cunha descreve a retidão impensada e singela do campeiro nordestino. (CANDIDO, 2002, p. 62).

A obra tem início pelo conto “Baleia” e se amplia ao romance. Aliás, é Baleia a personagem que ganha engenhoso destaque na obra de forma a ratificar a desumanização de Fabiano. O conformismo de Fabiano em não se achar digno de ser visto como humano, a não nomeação dos meninos e o sonho distante de sinha Vitória de possuir uma cama de couro são elementos que convergem para a animalização do ser humano na mesma medida em que encerram um processo de humanização da cachorra. Detentora de pensamentos afinados à miséria a que foi submetida, Baleia caça preás para ajudar na sobrevivência da família e consegue elaborar pensamentos, análises e até devaneios que fazem dela mais que um animal de estimação: Ramos atribui características e sensações humanas à Baleia, conforme vemos no trecho seguinte:

Não se lembrava de Fabiano. Tinha havido um desastre, mas Baleia não atribuía a esse desastre a impotência em que se achava nem percebia que estava livre de responsabilidades. Uma angústia apertou-lhe o pequeno coração. Precisava vigiar as cabras: àquela hora cheiros de suçuarana deviam andar pelas ribanceiras, rondar as moitas afastadas. (RAMOS, 2017, p. 90).

Essa é parte de uma das cenas mais significativas do romance, em que se apresenta a narrativa da morte de Baleia. O animal, que é mais humanizado que os próprios sertanejos, reveste-se de pura introspecção. Ela não entende ao certo o que ocorre, mas toma para si a afetividade por Fabiano e a responsabilidade no cuidado com os bichos. Temos um nítido exemplo do desvelo de Baleia em relação à família, sempre em alerta e dotada de um instinto de solidariedade.

Entretanto, em formato alegórico, as suçuaranas remetem a um perigo constante que ameaça o sustento dos sertanejos. Da mesma forma, sentem-se ameaçados pelo patrão anônimo e ausente, de classe social mais alta, e que, quando aparece em suas vidas e na narrativa, deseja subtrair algo que os sertanejos conseguiram com muito esforço. Há uma hierarquia social que lhe confere o mando, fazendo com que o fazendeiro esteja sempre disposto a enganar nas contas, tratá-los com grosseria e tomar-lhes o abrigo temporário. Paralelamente, a onça também está no topo da cadeia alimentar e pode se beneficiar das

cabras como alimento. É a condição social dominante do patrão que naturaliza seu domínio, assim como a condição de oprimidos dos retirantes.

É justamente nesse ambiente desfavorável, cercado pela seca e pela fome, que Fabiano se vê entrelaçado em relações de mando que implicam em condições de trabalho e na sociedade de modo geral.

## **2.2 Opressão, submissão e fascínio de Fabiano pelo mando**

Dos inúmeros estudos sobre a obra, há interpretações que se complementam e outras que se distanciam entre si, excluindo-se. Todas elas convergem para o fato de os personagens se acham embrutecidos pelo meio, especialmente Fabiano, ao qual damos atenção especial nesta análise. A personagem é, pois, elemento fundamental que caracteriza a ficção, embora não deva ser vista como elemento único para a condição da escrita. Sobre isso, Candido defende: “É, porém, a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza” (CANDIDO *et al*, 2014, p. 21).

Desse modo, a manifestação ficcional se evidencia pela presença da personagem e a revelação da imaginação do escritor por meio da própria personagem, seja em suas falas, seja em seus pensamentos ou atitudes. Candido também admite que, mesmo que aspectos descritivos de um ambiente ou paisagem sejam considerados o pontapé inicial de um romance, o caráter ficcional ganha força à medida que a presença humana se estabelece na narrativa (CANDIDO *et al*, 2014, p. 21).

Grandes personagens são forjados na complexidade e na força de sua caracterização pelo seu criador. Embora Ramos não seja tão adepto dessa caracterização, ele confere a personagens emblemáticos como Fabiano uma especificidade, um desvio do que era tradicional em termos de protagonista, e leva-o para o campo psicológico, uma vez que o recurso do diálogo fica em suspenso pela limitação linguística do personagem. Distante da visão romântica de um protagonista dotado de beleza, coragem e dignidade, Ramos apresenta um tipo humano marginalizado em face de uma natureza hostil, fazendo-o surgir ao modo Graciliano de escrever: pobre, destituído de bens e de fala, oprimido pelo mando representativo de um sistema que acentua e reproduz desigualdades. Sobre a composição desse personagem, numa espécie de fuga às tradições literárias, escreveu Lourival Holanda:

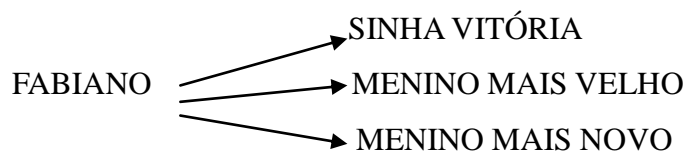
Já Graciliano inscreveu seu herói no espaço de uma denegação silenciosa. Singular. Herói nada épico Fabiano melhor traduz as tantas vidas cujo valor e sentido é seguir,



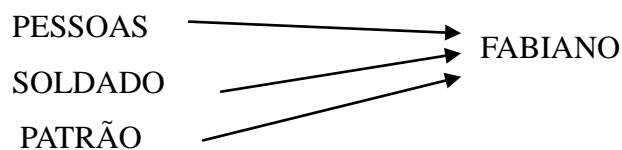
cego, o instinto mais elementar: o da sobrevivência sofrida. Heróis de uma *Résistance*, sem glórias nem fanfarras. (HOLANDA, 1992, p. 30).

Oprimido sim, mas resistente também. Com sua obstinação, Fabiano é reconhecidamente o chefe da família que está à frente, guiando-os, conduzindo-os quando fogem da seca e orientando-lhes na caminhada, chegando a inspirar o filho que deseja ser vaqueiro como ele. Tenta conjugar sua força e seu desejo de resistir à esperteza de sinha Vitória. Entretanto, sabe-se que ele não desfruta desse *status* fora do ambiente familiar. É o que ratifica o esquema de Ataíde acerca de Fabiano no que chama “comunidade doméstica” e “comunidade social” (ATAÍDE, 1973, p. 202).

#### COMUNIDADE DOMÉSTICA



#### COMUNIDADE SOCIAL



A fim de melhor compreendermos essa simbologia, consideremos a alegoria como semântica de Ataíde. A existência de uma comunidade doméstica e de uma comunidade social no esquema nos remete aos conceitos de comunidade e sociedade. Marilena Chauí (2009, p. 11) esclarece o percurso histórico do conceito de cultura e como ele repercute sobre os conceitos de comunidade e sociedade: de início, cultura veio do latim *colere* para designar cuidado, seja com a terra, seja com as crianças, aquilo que a humanidade considerava sagrado. Depois, no século XVIII, passou à ideia de civilização, vida política e regime político. No século XIX, o conceito reaparece estabelecendo um padrão, o da cultura europeia capitalista, para emitir valor de acordo com o grau de aproximação dessa cultura padrão e distinguir formas de manifestações.

Ainda no século XIX, o conceito de cultura foi novamente modificado de forma drástica, inaugurando o mundo como hoje conhecemos e dando muita importância à questão da linguagem. Além disso, a retomada desse conceito buscava desconstruir a ideia de uma cultura predominante, considerar como elementos culturais a religião, a sexualidade, os

instrumentos e as formas de trabalho, os modos de habitação, o vestuário, a culinária, as expressões de lazer, a música, a dança, os sistemas de relações sociais, incluindo a família, as relações de poder, dentre outros. Essa abrangência do conceito de cultura esbarra justamente na questão da organização da sociedade moderna por se tratar de uma sociedade em si e não de uma comunidade, ideia que possui estreita relação com a análise textual.

Na análise de Ataíde, ele denomina a família como comunidade doméstica, o que corresponde à ideia de comunidade propriamente dita, prevalecendo a ideia de bem comum nas relações de maior proximidade e afetividade entre seus membros. Considerando que sinhá Vitória, o menino mais velho, o menino mais novo e Fabiano tinham objetivos comuns e que eram compartilhados também com os animais, temos uma ideia legítima de comunidade. Ao propor a humanização de Baleia e a animalização de Fabiano, o autor também alude a essa proximidade entre os personagens, sejam eles animais, sejam humanos. Considerando o valor simbólico de alguns elementos, é oportuno incluir a cachorra baleia e o papagaio dentro do quadro relacional de unidade doméstica.

As pessoas inseridas no quadro das relações com Fabiano, numa perspectiva de comunidade social, vinculam-se à ideia de sociedade como um conjunto de comunidades e/ou sociedade capitalista. A partir dessa estrutura de relações, entendemos que alguns elementos podem ser acrescentados nessas duas comunidades. Chauí (2009, p. 30) reconhece que a sociedade é marcada pela divisão em classes, trazendo a marca de indivíduos separados por interesses e desejos próprios. Assim, as relações de afetividade e empatia são praticamente anuladas, reforçando a prevalência do isolamento, da fragmentação e principalmente, a sobreposição de ideias e poderes. Nessa conjuntura social, Fabiano é o membro mais frágil, uma vez que não tem poder aquisitivo e nem tampouco propriedade.

Em razão disso, as pessoas da cidade que, ele acredita, estão sempre tramando algo contra si, o soldado e o patrão exercem poder sobre o sertanejo, estabelecendo uma relação pautada na hierarquia, na injustiça e no mandonismo. Em termos de valor simbólico, os animais que se configuram dentro desse quadro num formato de alegoria, numa espécie de ameaça ao sertanejo. Nessa perspectiva, acrescentamos as suçuaranas, as aves de arribação e os urubus.

Ademais, a condição inicial de caracterização desse protagonista é a convivência com a seca, a fome e uma paisagem que naturaliza essa fome. A aspereza do ambiente corrobora a secura das personagens, de um modo geral, e reflete também a engenhosidade com que Ramos seleciona e emprega seu vocabulário, uma vez que dizem muito sem o uso exagerado das palavras. A natureza aparece, por vezes, com uma vinculação hostil, rude,

chegando a beirar um hibridismo com o sertanejo e tornando-o parte integrante dela. É o processo pelo qual passa Paulo Honório e São Bernardo: os dois, proprietário e propriedade, se fundem numa coisificação do indivíduo. Há uma relação de proximidade entre os personagens e o meio que os torna ainda mais embrutecidos.

Não obstante, se compararmos Fabiano com Mersault, de *O Estrangeiro* (2017), sabemos que esse protagonista também tem uma convivência com uma natureza predominantemente acolhedora, no contato com o mar, na influência do sol em suas experiências de vida. Mas, nessa relação, não há apenas aspectos positivos ou negativos para um e outro. Para Mersault, o mesmo sol que lhe enche de energias é o que também o leva ao delírio e, por conseguinte, a cometer um assassinato. Para Fabiano, o sol, que é prenúncio de seca, é também parte de um cenário de rudeza com o qual está inteirado e do qual se sente parte. Sua tenacidade pela vida é fruto dessa relação, ora conflituosa, ora equilibrada e fortalecida.

*A indiferença e o sol*, de Ângela Regina Binda da S. Jesus (2013) e “Graciliano Ramos e o sentimento de absurdo”, de Gilda Vilela Brandão (2013) também comentam a relação desses dois personagens. Jesus mostra que Mersault é um herói absurdo em *O Estrangeiro* e discute a natureza das atitudes dele, bem como suas motivações para agir com aparente conformismo e a indiferença em relação aos eventos que assinalam sua trajetória. O absurdo, em resumo, está associado à busca de um significado para a vida, quando na verdade, esta parece ser uma meta inatingível. Isso se relaciona com Fabiano porque ele também está imerso numa situação absurda. Além disso, ambos os personagens se relacionam com o sol.

Brandão discute um dos elementos que constituem essa ideia de absurdo: a monotonia, tão presente na obra de Graciliano, especialmente em *Angústia*. A autora considera, nessa pauta de discussão, não somente *O Estrangeiro*, mas também *Calígula* (2010) e o *Mito de Sísifo* (2017) para empreender sua análise, considera que a mesma solidão caracteriza Luiz da Silva, seu ponto de sintonia com o protagonista camusiano. Da confrontação entre a irracionalidade do mundo e o desejo humano de descobrir o significado, algo que lhe dê sentido, se estabelece o absurdo, segundo Camus e em Graciliano também (BRANDÃO, 2013, p. 103). Assim, a autora salienta esse confronto entre o desejo humano de compreender o mundo e a realidade que parece ininteligível.

Há uma proximidade de Fabiano com esses outros personagens tanto em relação à solidão quanto à monotonia. O sertanejo é, portanto, um herói absurdo em *Vidas Secas*, pois

Graciliano inicia a obra descrevendo a aspereza natural do ambiente no qual estão inseridos Fabiano e sua família. O trecho abaixo ilustra essa relação de Fabiano com a natureza:

Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos. Ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progredira bem três léguas. Fazia horas que procuravam uma sombra. A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da caatinga rala. (RAMOS, 2017, p. 9).

Ramos exhibe um cenário de desolação e morte em que a própria natureza – nesse trecho representado pelas aves de rapina – simboliza a adversidade aos retirantes. Nesse ambiente, há aves que buscam sua sobrevivência a partir da morte de outros animais, como o que acontece no trecho seguinte: “A caatinga estendia-se, de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas que eram ossadas. O voo negro dos urubus fazia círculos altos em redor de bichos moribundos” (RAMOS, 2017, p. 09).

Pacheco (2015, p. 44) também considera o recurso da alegoria quando se trata da presença das aves de arribação que, embora sejam retirantes como os sertanejos, representam uma natureza hostil em que pessoas e bichos se posicionam em lados opostos: de quem come e quem será comido. As aves que espreitam os bichos mortos durante a seca para devorá-los são as mesmas que, provavelmente, comeram Baleia e consomem a água dos rios, secando as poucas fontes ainda existentes, provocando a morte do gado e dando celeridade ao retorno da seca.

Depois de um tempo, Fabiano se dá conta: “As arribações bebiam a água. Bem. O gado curtia sede e morria. Muito bem. As arribações matavam o gado”. Lembrando-se da opressão sofrida – o patrão e seus juro, o soldado amarelo dando-lhe pancadas – Fabiano volta sua cólera contra as aves, culpadas de tudo; a relação entre o “teatro da natureza” e o do mundo social fica, assim, indicada. (PACHECO, 2015, p. 42).

A discrepância na relação de Fabiano com o papagaio e com as aves de arribação é perceptível. Como Ana Paula Pacheco, acreditamos que Fabiano está mais próximo de um papagaio do que das aves de arribação, que alçam altos voos, como ele também alçaria se tivesse tido a oportunidade de romper a estratificação social na qual está imerso. Sua condição também se associa ao papagaio porque as demais aves se comportam como opressoras naturais, matando outros animais. Por um lado, a natureza que o faz andar em círculos, alternando tristezas e alentos, também lhe cerca de animais que inspiram à vida, como Baleia e o papagaio; outros se vinculam à morte, como as suçuaranas e as aves de arribação. Mas, o sertanejo tem, nessa mesma natureza, uma relação de familiaridade e até de cumplicidade: ela se tornou parte dele, ensinou-lhe a sobreviver e ser resistente.

O hibridismo entre retirantes e animais mostra o humano se integrando à natureza, acentuando sua rudeza e sua secura. De outro modo, sentir-se parte da natureza dá-lhe uma sensação de pertencimento e ideia de vitória sobre os desafios enfrentados. É tão bicho quanto a paisagem agreste que não lhe permite viver como um ser humano. Afinal, é preciso ser além de humano para resistir: “tinham deixado os caminhos, cheios de espinho e seixos, fazia horas que pisavam a margem do rio, a alma seca e rachada que escaldava os pés” (RAMOS, 2017, p. 10). E mais adiante, ratifica a ideia:

Agora Fabiano era vaqueiro, e ninguém o tiraria dali. Aparecera como um bicho, entocara-se como um bicho, mas criara raízes, estava plantado. Olhou os quipás, os mandacarus e os xiquexiques. Era mais forte que tudo isso, era como as catingueiras e as baraúnas. Ele, Sinhá Vitória, os dois filhos e a cachorra Baleia estavam agarrados à terra. (RAMOS, 2017, p.19).

A ideia é que é necessário ser forte, aproximar-se da natureza, até mesmo para resistir aos obstáculos impostos por ela. No decorrer do romance, são poucas as manifestações em que a natureza aparece como composição de um cenário convidativo e com expectativas de esperança para os retirantes. Um desses registros se encontra na passagem seguinte: “Olhou o céu de novo. Os cirros acumulavam-se, a lua surgiu, grande e branca. Certamente ia chover” (RAMOS, 2017, p. 15). Mas, nem a possibilidade de chuvas traz uma perspectiva positiva. Num cenário desolador, ainda que a chuva atenuie a seca, parece também desolar o retirante, conforme diz Ramos em: “Os esteios de aroeira estavam bem fincados no chão duro. Se o rio chegasse ali, derrubaria apenas os torrões que formavam o enchimento das paredes de taipa. Deus protegeria a família” (RAMOS, 2017, p. 66).

Quando Fabiano percebe a proximidade da chuva, os corpos esqueléticos, que antes emergiram da caatinga na busca de sobrevivência, reanimam-se e esquecem temporariamente os dissabores, movidos pela esperança de dias melhores: “Fabiano ia desprecitado, observando esses sinais 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” (RAMOS, 2017, p. 101). Entretanto, não passa muito tempo para que a natureza dê sinais de que a seca se reaproxima. E, no desenrolar dessa manifestação, mais uma vez, a vida se vê ameaçada, conforme é ilustrada na passagem seguinte:

O mulungu do bebedouro cobria-se de arribações. Mau sinal, provavelmente o sertão ia pegar fogo. Vinham em bandos, arranchavam-se nas árvores da beira do rio, descansavam, bebiam e, como em redor não havia comida, seguiam viagem para o sul. O casal agoniado sonhava desgraças. O sol chupava os poços, e aquelas excomungadas levavam o resto da água, queriam matar o gado. [...]  
Agora Fabiano examinava o céu, a barra que tingia o nascente, e não queria convencer-se da realidade. Procurou distinguir qualquer coisa diferente de

vermelhidão que todos os dias espiava, com o coração aos baques. (RAMOS, 2017, p. 119).

Alguns elementos paradoxais caracterizam o protagonista: algumas vezes, parece conformado, noutras, revoltado. Porém, sempre consciente de sua condição de bicho. Primeiramente, Fabiano parece conformado com seu destino e sabe das condições às quais está submetido juntamente com a família, reconhecendo que vivem em constante busca pela sobrevivência. Há uma monotonia reconhecida no trabalho que realiza, assim como há monotonia na fuga da seca que acontece periodicamente, de forma cíclica.

Entretanto, críticos, como Álvaro Lins (1974), acreditam que há um excesso de introspecção que implica numa inverossimilhança em relação a Fabiano por causa de suas reflexões, seus pensamentos e sua capacidade de emitir juízo de valor. Entretanto, ele mantém admiração pelo mando e acredita que deve obedecer, embora se revolte mediante as injustiças que sofre, reconhecendo-se parte de um sistema maior de exploração e desigualdades do qual não consegue se desvincular.

Na narrativa, a esperança vem de sinha Vitória e tem um tempo determinado: os indícios de estiagem prolongada. No fragmento seguinte, Fabiano parece num momentos de desesperança e conformismo, confrontando os sonhos persistentes que são próprios de sinha Vitória: “Entristeceu. Considerar-se plantado em terra alheia! Engano. A sina dele era correr o mundo, andar para cima e para baixo, à toa, como judeu. Um vagabundo errante. Um vagabundo empurrado pela seca. Estava ali de passagem, era hóspede” (RAMOS, 2017, p. 19).

Há uma espécie de animalização consciente da personagem, na qual reconhece sua força, sua resistência em busca da manutenção da vida mesmo quando tudo conspira para o contrário. O sertanejo é uma espécie de *Sísifo* da modernidade. Essa passagem de Graciliano Ramos é elucidativa a esse respeito:

– Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta.  
 Conteve-se, notou que os meninos estavam perto, com certeza iam admirar-se ouvindo-o falar só. E, pensando bem, ele não era homem: era apenas um cabra ocupado em guardar coisas dos outros. Vermelho, queimado, tinha os olhos azuis, a barba e os cabelos ruivos; mas como vivia em terra alheia, cuidava de animais alheios, descobria-se, encolhia-se na presença dos brancos e julgava-se cabra. Olhou em torno, com receio de que, fora os meninos, alguém tivesse percebido a frase imprudente. Corrigiu-a, murmurando:  
 - Você é um bicho, Fabiano.  
 Isto para ele era motivo de orgulho. Sim senhor, um bicho, capaz de vencer dificuldades. (RAMOS, 2017, p. 19)

Como se vê, tanto quanto Sísifo, Fabiano é condenado a realizar um trabalho que parece inútil e sem esperança. Mas encara seu destino sem lamúria nem manifestações românticas convencionais e mais, sem que isso lhe tire o direito a viver como homem revoltado. Um homem revoltado como o descrito por Albert Camus: “Que é um homem revoltado? Um homem que diz não. [...] Mas ele se recusa, não renuncia: é também um homem que diz sim... Um escravo que recebeu ordem durante toda a sua vida, julga subitamente inaceitável novo comando” (CAMUS, 2017, p. 27).

Contra-pondo o conformismo predominante, por vezes, Fabiano deseja se libertar daquele círculo vicioso de miséria e dominação. Deseja ainda poder falar, colocar-se, gritar sua revolta e defender seus direitos. Mas a ele foram negadas as ferramentas necessárias para empreender essa luta, pois a outra característica marcante desse personagem reside justamente na sua dificuldade com as palavras. A concisão linguística de Fabiano combina com a precisão linguística de seu criador: profundo conhecedor da língua e conhecido por devorar dicionários, Graciliano decide por uma linguagem depurada, precisa, sem que isso comprometa a qualidade de sua escrita. Para isso, abre mãos das redundâncias e da adjetivação exacerbada, rompendo com as formas tradicionais de escrita e fazendo emergir sua individualidade no cenário da literatura nacional.

A renovação literária se conecta ao cenário das modificações sociais do tempo do escritor e da forma como a Literatura se vincula aos aspectos históricos e sociais. Sobre isso, afirma Holanda:

O projeto estético individual sofre a pressão que o câmbio cultural exerce no escritor. É bom não esquecer que o momento (histórico) guarda condições para determinar, diferentemente, as produções mais diversas [...]. A vinculação social não é o que define a obra (ou só indiretamente), embora ela seja impensável sem seu fundamento social. [...] A história está sempre subjacente - ou ladeando todo o texto. E sendo aquele um momento de crise social, a necessidade de uma forma nova se fazia presente ali. (HOLANDA, 1992, p. 23).

A questão de fala de Fabiano é o princípio para determinar a distância entre *Vidas Secas* e as demais obras do autor por causa da distinção entre esse personagem e outros, como Paulo Honório. Esse último, ainda que não tivesse sido instruído do ponto de vista formal, escreve sua própria história e utiliza constantemente um discurso persuasivo; assim como João Valério, que escreve um romance em *Caetés*; enquanto isso, o sertanejo retirante sequer tem um domínio básico da palavra para se expressar. Para ele, tal domínio representa uma forma de poder e, mais precisamente, o mando, que o oprime, porém, exerce fascínio. E o não domínio da palavra pelo personagem – o oprimido – contrasta com a suposta eloquência de

Seu Tomás da bolandeira, e até mesmo de sinha Terta, sinha Vitória e as figuras representativas do Estado, como o soldado amarelo.

Evidencia-se uma forte crítica social do autor imposta pelo uso da linguagem. A precisão linguística do autor, o silêncio do personagem são escolhas literárias do primeiro para que o segundo possa dizer, denunciar o mando exercido, entre outras coisas, pela fala alheia ou ainda, pelo opressor.

O enfoque novo está, portanto na forma. Aquela coragem de que fala Clarice Lispector que consiste em dizer cada vez menos. E essa redução indicia um silêncio. Um silêncio que assinala uma singularidade. O que Graciliano faz não é uma recuperação fácil da fala popular: aqui o texto aponta uma reivindicação. Fabiano é um bárbaro que pede seu espaço, que não quer ser reduzido, reificado pela fala alheia. Fabiano quer a palavra. Crê que o poder advém dela (embora já tenha tido experiência de seu abuso - e, portanto, a tema). O que aqui se acusa parece ser, sobretudo, a redução que a estereotipia faz de toda alteridade. (HOLANDA, 1992, p. 27).

Numa sociedade desigual em que oprimidos como Fabiano não têm a vez de fala, dar-lhes a possibilidade de voz numa narrativa em primeira pessoa parece inverossimilhança e desequilíbrio entre os elementos internos e externos ao texto. Por isso, Graciliano propôs o silêncio do personagem. É certamente por meio da fala e para além da miséria que a animalização de Fabiano se torna evidente. Essa é uma ferramenta do mando, do exercício de um poder pelo qual ele tem imensa admiração e vê-se incapaz de tomá-lo para si mediante a dificuldade que tem de se expressar.

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. A pé, não se aguentava bem. Pendia para um lado, para o outro lado, cambaio, torto e feio. Às vezes, utilizava nas relações com as pessoas a mesma língua com que se dirigia aos brutos - exclamações, onomatopeias. Na verdade, falava pouco. Admirava as palavras compridas e difíceis da gente da cidade, tentava reproduzir algumas, em vão, mas sabia que elas eram inúteis e talvez perigosas. (RAMOS, 2017, p. 20).

Entretanto, em suas reflexões, Fabiano não estabelece relação entre domínio da fala e condição socioeconômica. Para Comim (2016, p. 96), a obra põe em xeque um jogo do domínio econômico *versus* domínio linguístico e corrobora a ideia de Haroldo de Campos de que “dominar o *logos* é ascender à condição de humanidade. Mas o *logos* despista. O *logos* é minado pelo ideológico” (2010, p. 228 *apud* COMIM, 2016, p. 96). Reitera-se, pois, o fardo da submissão de Fabiano que se faz por meio da linguagem, embora não o seja apenas por intermédio dela. Entende-se que essa dificuldade de Fabiano de lidar com as palavras é parte



dos problemas que impedem seu desenvolvimento e sua liberdade. Ele se vê humilhado e explorado por dominadores a quem não consegue desmentir à altura, exigir seus direitos, como vemos reiterado no trecho de Comim:

Se por um lado ela “hominiza”, por outro ela pode encenar o lugar de enunciação do poder – a palavra do soldado amarelo está acima da de Fabiano porque embutida em uniforme policial. Caso Fabiano dominasse a escrita e a boa oratória, ele teria meios de contornar certas situações: como ser trapaceado pelo patrão e humilhado pelo soldado amarelo; mas ainda assim, sobretudo pensando em luta de classes, ele permaneceria submetido a outros tipos de subordinação. (COMIM, 2016, p. 96).

Na obra, a dificuldade do sertanejo de entender a fala alheia dá uma impressão de abnegação e conformismo diante da opressão em que vive, fazendo com que Fabiano rejeite a curiosidade e o desejo de entendimento dos filhos. Esse comportamento do protagonista remete à ideia de aceitação de seu lugar na sociedade: a submissão e a exclusão – ambos estabelecidos pelas relações de poder.

Uma das crianças aproximou-se, perguntou-lhe qualquer coisa. Fabiano parou, franziu a testa, esperou de boca aberta a repetição da pergunta. Não percebendo o que o filho desejava, repreendeu-o. O menino estava ficando muito curioso, muito enxerido. Se continuasse assim, metido com o que não era da conta dele, como iria acabar? Repeliu-o, vexado: - Esses capetas têm ideias... Não completou o pensamento, mas achou que aquilo estava errado. (RAMOS, 2017, p. 20).

Reconhecendo as condições miseráveis em que vivem, mergulhado quase numa visão fatalista da realidade, Fabiano reconhece que haja um triste destino reservado aos filhos. A mesma realidade que seu pai lhe repassou, agora parece ser reproduzida aos filhos: “Os meninos eram uns brutos, como o pai. Quando crescessem, guardariam as reses de um patrão invisível, seriam pisados, maltratados, machucados por um soldado amarelo” (RAMOS, 2017, p. 37).

Assim como se apropria de outros pensamentos e até de sonhos oriundos de outras pessoas, o retirante se apropria também da ideia de uma estrutura social voltada para reproduzir desigualdades que, por meio de atitudes e verbalizações dos opressores, ficam ainda mais expostas. Embora aparentasse ser conformado, Fabiano foi conduzido a esse conformismo, alternando-o com momentos de revoltas e esperanças, devaneios e sonhos. Essa alternância entre passividade e consciência é parte da dinamicidade da estrutura cíclica, marcada pela volubilidade.

Ainda que tivesse fascínio pela palavra e o mando exercido por meio dela, implicitamente, o desejo dos meninos pelo conhecimento o incomodava. Chega a associar

este com a ruína de certos homens. Foi o caso de Seu Tomás da bolandeira, homem letrado, cujo saber não o impediu de entrar em decadência. Temia que o mesmo acontecesse aos filhos.

Agora queria entender-se com sinha Vitória a respeito da educação dos pequenos. [...] E eles estavam perguntadores, insuportáveis. Fabiano dava-se bem com a ignorância. Tinha o direito de saber? Tinha? Não tinha.

– Está aí.

Se aprendesse qualquer coisa, necessitaria aprender mais, e nunca ficaria satisfeito. Lembrou-se de seu Tomás da bolandeira. Dos homens do sertão o mais arrasado era seu Tomás da bolandeira. Por quê? Só se era porque lia demais. (RAMOS, 2017, p. 9).

Fabiano reconhecia que Seu Tomás conseguiu o respeito de todos em razão do conhecimento que acumulou. Todos o cumprimentavam e o admiravam. Por vezes, o sertanejo desejava ser como ele, falar como ele, estar na posição social dele, exercer o mando tal como ele fazia. “Em horas de maluqueira Fabiano desejava imitá-lo: dizia palavras difíceis, truncando tudo, o convenciam-se de que melhorava. Tolice. Via-se perfeitamente que um sujeito como ele não tinha nascido para falar certo” (RAMOS, 2017, p. 9).

Em contrapartida, questionava a forma de Seu Tomás mandar: não era impetuoso e sim, polido demais para sua posição social e por isso, simplesmente, pedia. Embora isso também funcionasse, era bem diferente do atual patrão, que berrava, reclamava de tudo e o explorava sem pudor. Mas Fabiano acreditava que tinha que ser assim e não via problemas na grosseria e arrogância do patrão.

Seu Tomás da bolandeira falava bem, estragava os olhos em cima de jornais e livros, mas não sabia mandar: pedia. Esquisitice um homem remediado ser cortês. Até o povo censurava aquelas maneiras. Mas todos obedeciam a ele. Ah! Quem disse que não obedeciam? Os outros brancos eram diferentes. O patrão atual, por exemplo, berrava sem precisão. Quase nunca vinha à fazenda, só botava os pés nela para achar tudo ruim. O gado aumentava, o serviço ia bem, mas o proprietário descompunha o vaqueiro. Natural. Descompunha porque podia descompor, o Fabiano ouvia as descomposturas com o chapéu de couro debaixo do braço, desculpava-se e prometia emendar-se. Mentalmente jurava não emendar nada, porque estava tudo em ordem, e o amo só queria mostrar autoridade, gritar que era dono. Quem tinha dúvida? (RAMOS, 2017, p. 23).

Era desejo do opressor que o protagonista enxergasse a realidade pelos olhos desse, e não do oprimido. Está evidente que alguém como ele, envolvido numa atmosfera de domínio, acreditava na possibilidade de ser exercido de diferentes formas pelo patrão. No primeiro caso, a exemplo de Seu Tomás, num discurso velado de certa civilidade, mas com objetivo de alcance de produtividade. Contava, entretanto, com o respeito dos empregados. No segundo caso, a exemplo do patrão invisível, de maneira enérgica e até desrespeitosa, mas

também com vistas à produtividade dos empregados. Considerava as duas formas legítimas. Para Fabiano, o patrão poderia exercer sua autoridade de acordo com as ferramentas das quais dispunha.

Segundo sua natureza de oprimido, era somente esse o destino que a vida lhe reservou? Se não, como poderia o protagonista romper com esse círculo? As nuances de esperança que se traduzem no romance, são introduzidas, principalmente, pela personagem sinha Vitória. Sua maior agilidade de raciocínio, o espírito visionário e a maior facilidade de articular a linguagem, fazem com que ela seja admirada pelo marido: “As palavras de sinha Vitória encantavam-no. Iriam para diante, alcançariam uma terra desconhecida” (RAMOS, 2017, p. 127).

Um desejo recorrente dessa personagem é a tão falada cama de couro, como a que possuía Seu Tomás, o antigo patrão. Aqui também o mando se manifesta num desejo através do olhar do outro, especialmente por se tratar de alguém que esteve numa situação mais privilegiada do ponto de vista econômico e social. É exatamente isso que o desejo utópico da cama de couro representa: primeiramente, a estabilidade da família; depois, a ascensão social e um lugar de representatividade: sentir-se como as outras pessoas, considerados por eles importantes; e por fim, não seria também uma forma de acesso ao poder, ainda que em menor escala? Na obra, encontramos a seguinte passagem: “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” (RAMOS, 2017, p. 40). Sobre isso, reitera Lourival Holanda:

Sinha Vitória também deseja, pela mediação de Seu Tomás, uma cama de madeira igual à de Seu Tomás da Bolandeira. Esse passa a ser o móvel – o que move – sinha Vitória. E quando o desejo põe muito longe a esperança, a ilusão leva à lucidez; sempre razoável, sinha Vitória ali deixá-lo de sê-lo. Tal Fabiano que sempre fora menos. E que sempre quis se construir outro, possuidor da palavra, que pudesse parlamentar de igual a igual, defender seus direitos junto ao patrão, e se fazer respeitar pela polícia. É ainda aqui, o olhar alheio o que o condiciona e dirige o desejo de Fabiano. (HOLANDA, 1992, p. 29).

O que Lourival Holanda ratifica é a ideia de um Fabiano resignado, que aparenta ser apático e, em muitos episódios, mostra-se conformado com a inevitabilidade do ciclo das secas. E, ao tomar para si, por intermédio de sinha Vitória, o desejo de possuir uma cama melhor, demonstra um mando que interfere na identidade do sujeito, na destituição de posse até mesmo dos desejos. Em todo caso, o crítico defende ainda que:

O que Graciliano aqui acusa é o sistema social que embaça o indivíduo, impedindo assim, ao indivíduo, a visão de si, reflexiva. A despossessão de Fabiano é mais completa: além da despossessão que a reificação reitera (é um “cabra”, “um bicho”), e da despossessão da palavra, há mais: o desejo mesmo de Fabiano é um desejo “alheio” porque mediado pela figura de Seu Tomás. Não é genuíno, não tem origem nele, mas é feito por “procuração”. (HOLANDA, 1992, p. 30).

Assim, Fabiano é um protagonista incomum, ora forjado no silêncio, ora na abnegação, mas, todas as vezes, na opressão. O sertanejo retirante que se tornara, assim como sua visão sobre a vida, é resultante de condições de desigualdades que lhe foram impostas. O silêncio de Fabiano, entretanto, pode mostrar outra forma de manifestação de insatisfação com a realidade dura com a qual vivia. Não sendo detentor do saber, não tendo domínio das palavras, Fabiano também pode, mas não necessariamente, ter optado pelo silêncio: essa pode ser a alternativa que lhe restou. A fala de autoridade coube ao opressor, e ele, na condição de oprimido, calou, ainda que desejasse discordar. Não puramente por resignação: devemos considerar também essa hipótese.

É necessário ponderar que Fabiano foi subjugado durante a vida inteira, porém, a privação da terra, da dignidade, do acesso à instrução, não significa, necessariamente, que ele não tenha capacidade de elaborar pensamentos. Mesmo sendo retratado como alguém sem escolaridade, ele pode ter preferido usar poucas palavras ou mesmo o silêncio como uma manifestação de protesto. Se assim o fosse, contradiria as inúmeras versões sobre o silêncio sempre estabelecido, apenas, em função da inaptidão com as palavras.

Além de uma consequência da falta de escolarização e da inibição frente aos poderosos, esse silêncio pode ser uma estratégia de resiliência e, mais que isso, de sobrevivência. Nessa perspectiva, calar pode não ser, necessariamente, consentir, como defende o senso comum, mas revoltar-se mediante a percepção da exploração. Esse silêncio é sua estratégia para contestar e discordar, sem essencialmente parecer transgressor. Em seu interior, Fabiano ora acomoda adaptação, ora desejo de mudança, alternados de acordo com seus fluxos de consciência, mas também de acordo com o percurso cíclico da própria narrativa, orientada pela justaposição das ideias e pela imaterialidade da vida, que está em constante ameaça de inexistir.

Em fugazes manifestações dessa revolta, no sentido trivial da palavra, Fabiano reclama das contas feitas pelo patrão, pois julga ter sido enganado. Em outro momento, ressentido-se com o soldado amarelo, que o humilhou e o aprisionou. Deseja matá-lo e opõe-se ao Estado por causa da ausência de medidas que lhe atenuasse as condições miseráveis, reclama de as instituições recrutarem pessoas como o soldado amarelo para representá-las.

Desse modo, consideramos que Fabiano comporta-se com apatia e indiferença em relação às questões do Estado, mas age com resistência e esperança em relação à sobrevivência.

Mas por que não expor essa revolta por meio das palavras? Primeiro, porque não as dominava e, toda vez que tentava expressar-se verbalmente, era contido por outro com domínio superior, das ideias e das riquezas. Segundo, o silêncio se tornou um mecanismo de expressão quando a interação lhe foi limitada e sua oportunidade de discordar sem correr o risco de ser expulso da fazenda, ser preso outra vez ou ainda mais humilhado.

Afinal, Fabiano tem consciência da miséria que engendra sua vida e, por isso, não questiona a ausência do Estado: conforma-se com a ideia de buscar sempre a sobrevivência, comportando-se como um bicho numa realidade que se junta à natureza hostil para usurpar-lhe a dignidade. Entretanto, resistir, ainda que como bicho, é motivo de orgulho.

No reencontro com o soldado amarelo, em meio à caatinga, num território seu e tendo a possibilidade de matá-lo para vingar-se, Fabiano mostra-se muito humanizado, incapaz de abreviar uma vida:

Fabiano pregou nele os olhos ensanguentados, meteu o facão na bainha. Podia matá-lo com as unhas. Lembrou-se da surra que levava e da noite passada na cadeia. Sim senhor. Aquilo ganhava dinheiro para maltratar as criaturas inofensivas. Estava certo? O rosto de Fabiano contraía-se, medonho, mais feio que um focinho. Hem? Estava certo? Bulir com as pessoas que não fazem mal a ninguém. Por quê? Sufocava-se, as rugas na testa aprofundavam-se, os pequenos olhos abriam-se, escondia-se por trás da árvore. E Fabiano cravava as unhas nas palmas calosas. [...] Durante um minuto, a cólera que sentia por se considerar impotente foi tão grande que recuperou a força e avançou para o inimigo. A raiva cessou, os dedos que feriam a palma descerraram-se – e Fabiano estacou desajeitado, como um pato, o corpo amolecido. Aquela coisa arriada e achacada metia as pessoas na cadeia, dava-lhes surra. Não entendia. Se fosse uma criatura de saúde e muque, estava certo. Enfim, apanhar do governo não é desfeita, e Fabiano até sentiria orgulho ao recordar-se da aventura. Mas aquilo... Soltou uns grunhidos. Por que motivo o governo aproveitava gente assim? (RAMOS, 2017, p. 103).

Consideremos que o sertanejo se submete às leis, à hierarquia e ao próprio soldado. Mas quando comparado a Paulo Honório e Luís da Silva, Fabiano é o mais humanizado dos três. Isso porque Paulo Honório, personagem de *São Bernardo*, aniquila os opositores e busca justificativa na condição miserável em que viveu e no desejo de ascender socialmente. Luís da Silva, personagem de *Angústia*, planeja e executa a morte do rival Julião Tavares por causa da disputa por Marina. Seus momentos de introspecção mais fortes acontecem em tempos diferentes: para Fabiano, a ideia de vingança que lhe vem antes do fortuito encontro com o soldado, embora decida deixá-lo seguir ileso, não se vingar das humilhações a que foi submetido; para Luís da Silva, as reflexões tomam-lhe no momento anterior ao crime e após ele.

Há uma honestidade e pureza subjacentes no interior de Fabiano que o distingue dos outros personagens de Ramos já citados. Os outros dois, Paulo Honório e Luís da Silva, envolvem-se em crimes e mostram-se incapazes de abrir mão de seus anseios mais individualistas. Fabiano vive mais entrelaçado à afetividade: de coração grosso, ele espera vencer as dificuldades e desfrutar de uma vida digna com a mulher e os filhos. A animalização desse protagonista decorre das ações de exploração do outro, não da ideia de deter o poder: Fabiano não deseja submeter, impor-se aos outros, deseja apenas que os outros que o fazem, deixem-lhe viver com alguma dignidade.

Em *Angústia*, Luís da Silva é um frustrado funcionário público e escritor. Fruto de uma elite escravocrata reúne em seu interior os resquícios e as angústias de um homem que empobreceu, não atingindo sucesso profissional, nem reconhecimento na sociedade. A narrativa é repleta de retomadas psicológicas de eventos que exalam frustração, amargura e desencanto. Do casamento irrealizado com Marina até o estrangulamento de Julião Tavares, Luís da Silva se move a partir de um foco pautado nas reminiscências e nas consequências de uma repercussão do mundo capitalista sobre um homem com desejos irrealizados, que sucumbe ao crime e à autodestruição.

Em *São Bernardo*, Paulo Honório realiza ameaças, negócios questionáveis, toda espécie de transação duvidosa que lhe serviram de andaime para sua ascensão social. Pessoas que lhe colocaram obstáculos, como Padilha, foi enganado; outras, como Mendonça, o vizinho coronel a quem não conseguiu dissuadir, ele manda matar. Assim, ele vai construindo seu patrimônio e sua reputação: um homem a quem não seria aconselhável afrontar, desobedecer. Para além das mais variadas violências e crimes, o fazendeiro foi totalmente impregnado pelo capitalismo. Seu desejo de possuidor estava pautado na acumulação de bens, na divisão de classes e no ímpeto de submeter o outro para mostrar-se superior.

Nisso reside a distinção entre os três: os objetivos que motivam suas ações e os que reconhecem como rivais. Fabiano vê a própria natureza, o patrão e o soldado amarelo como rivais com os quais não compartilha objetivos comuns, mas sente-se e comporta-se como dependente.

### **2.3 O mando no trabalho e a exploração pelo patrão**

As relações de trabalho, tanto em *Vidas Secas* quanto em *São Bernardo*, chamam atenção sobre a aproximação e distinção entre os conceitos de coronelismo e mandonismo,

considerando as devidas distinções entre o fazendeiro anônimo de *Vidas Secas* e o coronel Paulo Honório.

O coronelismo é um fenômeno político pertinente à formação social brasileira, principalmente em relação à elite agrária, e que inspira Ramos nas duas obras. Quanto ao teor de sua abrangência, o coronel faz parte dessa estrutura na qual exerce seu poder por meio da influência e liderança sobre os moradores locais, por ser ele o dono dos meios de produções e exercer também uma espécie de paternalismo em relação aos demais. O mando, a austeridade com que resolve as demandas administrativas é uma de suas características mais fortes.

Em *Coronelismo, enxada e voto* (2012), Victor Nunes Leal discute a forma como esse poder municipal se relaciona com o estadual e a esfera nacional, assim como critica a submissão política desses coronéis em função da ilusão com o prestígio e o poder. Destaca ainda o desamparo de pessoas que arrastam sua existência nessas propriedades, caso semelhante ao que é representado por Fabiano e sua família.

Depois da miséria desnudada pela seca, pela submissão e pela limitação na linguagem, é nas relações de trabalho que se entrelaçam, fortalecem e transparecem as condições e vivências de um Fabiano dominado, oprimido. Ao sentir-se parte de uma engrenagem maior, percebe o automatismo presente em seu trabalho, assim como a forma como se vê explorado, estabelecendo uma relação com o processo de reificação do ser humano, termo designado por Georg Lukács em *História e consciência de classe* (2018) e tratado por Marx em *O Capital* (2017), no capítulo I, Seção I: “Mercadoria e dinheiro”, especificamente, ao referir-se ao fetichismo da mercadoria.

Também Lucien Goldmann, em *Dialética e Cultura* (1979), retoma essa temática tratada por Marx e Lukács. Por meio da teoria do materialismo histórico de Marx, baseado na exploração da mão-de-obra dos trabalhadores por parte dos burgueses, Goldmann aponta que, somente através do estudo da reificação, é possível compreender a relação entre infraestrutura e superestrutura. Segundo ele, a infraestrutura corresponde ao conjunto das relações de produção (aspectos em torno dos quais giram toda produção no sistema capitalista), que, ao longo da história, têm servido de base a diversas formas de organização do pensamento, sentimentos e questões políticas e culturais. Esses últimos elementos correspondem à ideia de superestrutura. Essas ideias se vinculam e complementam-se às expostas em *Manuscritos econômico-filosóficos* de Marx (2010).

Primeiro, é necessário entendermos a relação determinante entre infraestrutura e superestrutura. Segundo, que a superestrutura deriva do conflito de interesse entre as classes sociais e ajuda a reforçar ideias e interesses da classe dominante, não existindo de forma

autônoma, mas fundamentada nas relações de produções. Entretanto, Goldmann discorda que haja uma preponderância dos fatores econômicos sobre os demais, determinando-os, mesmo concordando com uma estreita relação entre ambos. Para ele: “Em princípio, a religião, a moral, a arte, a literatura, não são nem realidades autônomas, independentes da vida econômica, nem meros reflexos desta” (GOLDMANN, 1979, p. 111). Isso nos ajuda a compreender novamente a relação literatura e sociedade e como estes dois elementos se entrelaçam, integram-se e completam-se, mesmo não havendo uma preponderância da estrutura social sobre a criação literária.

Sobre o capitalismo, o termo mercadoria assume outras possibilidades de entendimentos e novas conotações. Originalmente, está relacionado ao que está exposto à compra e à venda, vinculando-se não somente aos objetos, mas até mesmo às pessoas. Diferentemente da ideia de que um bem ou um objeto é produzido para atender às necessidades das pessoas (valor de uso), no sistema capitalista, as mercadorias passam a atender finalidades comerciais e econômicas (valor de troca). As relações de produções do mercado determinam o quanto de trabalho é necessário para a produção dessas mercadorias, enquanto a alienação e a mais-valia se tornam elementos fundamentais para a produção de lucros para o patrão que explora o trabalhador.

Como não é dono dos meios de produção e submeteu sua força de trabalho para sobreviver, o trabalhador se torna uma mercadoria também, deixando de tomar parte nos lucros e de desfrutar dos objetos e das riquezas que produziu. O trabalho alienado o torna um autômato, desumaniza-o, fazendo-o sofrer um processo de coisificação. Suas reais necessidades são ignoradas. A reificação atinge, pois, todas as áreas da vida e é o mais próximo de uma alienação na sociedade burguesa, porque tem suas raízes na base econômica da sociedade, como sugere Goldmann: “O desenvolvimento da produção capitalista baseada no fator puramente quantitativo do valor de troca, fechou progressivamente a compreensão os homens aos elementos qualitativos e sensíveis do mundo natural” (GOLDMANN, 1979, p. 120).

Essas duas perspectivas do homem alienado, quer seja por ser explorado, quer seja por estar animalizado, tem forte relação com as duas obras em análise. No caso de *Vidas Secas* e a conjuntura social da época, a obra expõe como as relações de trabalho afetam a vida dos menos favorecidos. Diferentemente da ideia de avanços na economia, na sociedade ou na legislação, a fim de conceder algum direito ao trabalhador, na prática, a classe de camponeses pobres, sem-terra, permanece esquecida e excluída, especialmente o trabalhador rural.



*Vidas Secas* foi publicado em 1938, durante o Estado Novo. Contra o pano de fundo dos anos iniciais do nacional-desenvolvimentismo, salta aos olhos a proposta de apresentar uma história dos vencidos, contraponto a uma ideia de nação e de desenvolvimento falsamente universais. Se esse era o impulso que movia o chamado “romance de 30”, a obra de Graciliano parece constituir resposta única num contexto em que a representação do subtrabalhador chegava ao esgotamento; quando à denúncia literária da vida dos mais pobres seguiu-se uma literatura de recreação, para inglês ver (elite brasileira “ocupante” em primeiro lugar). (PACHECO, 2015, p. 37).

A suposta inclusão do trabalhador sob o ponto de vista das leis e dos discursos não lhe garantiu melhores condições de vida. A classe proletária se renovou e a aprovação e instituição do salário mínimo, o limite de jornada de trabalho na indústria e no comércio, a regulação de jornada para mulheres e a regulamentação do trabalho infantil deram a impressão de avanço, mesmo que a legislação do trabalho formal e urbano não tenha sido aplicada ao trabalho agrícola e rural. Sobre isso, alerta Pacheco: “Correspondente ideológico da estratégia de organização do mercado de trabalho interno, o expediente moderno de renovação do autoritarismo brasileiro unia, numa conjunção meio bárbara, nacionalismo e patriarcalismo, com sentido de orientação de massa” (PACHECO, 2015, p. 38).

Havia leis para formalizar e discursos para mascarar situações de injustiças sociais e, na ficção, não foi diferente: o trabalho em *Vidas Secas* não carrega as marcas das mudanças e avanços sociais que foram pregados na época. O trabalho dos retirantes da seca e a procura por trabalho estão alicerçados na relação entre o poder do patrão e a necessidade de sobrevivência do empregado. Esta é uma situação propícia para a consolidação do mando de um senhor que explora o subjugado, submetendo-o a um aparelho de opressão do qual fazem parte os dois, ainda que em posições opostas, conforme defende Pacheco: para o proprietário, homens e bichos não valem o que comem durante o período da seca (PACHECO, 2015, p. 37). Dessa forma, além de uma literatura de denúncias, *Vidas Secas*, na visão de Pacheco (2015, p. 38), expõe o confronto entre trabalhos distintos como o braçal e o intelectual.

No início da narrativa, é o papagaio ou, pelo menos, a retrospectiva da imagem dele (quando vivo) que introduz a ideia de trabalho na obra, especialmente o de Fabiano. O recurso do *flashback* traz a ideia de um animal morto, aboiando tal como Fabiano, como um gado que já não existe também: “O louro aboiava, tangendo um gado inexistente e latia, arremedando a cachorra” (RAMOS, 2017, p. 12). Essa lembrança põe em xeque a vida e a morte, a humanidade e o animal, o trabalho e a exploração, conforme acrescenta Pacheco:

Do ponto de vista da cachorra com fome, amigo morto e alimento (parco), coração e estômago, são partes soltas, difíceis de juntar. Igualmente, a depender das circunstâncias, não é possível distinguir entre ser vivo e comida, ontem e hoje, eu e outro. A morte do papagaio atravessa a interioridade de Baleia: o passado recente

aparece como incompreensível. O impulso de sobreviver, claro na ação extremada da mãe, manda racionalizar a violência e matar o papagaio, “mudo e inútil”. (PACHECO, 2015, p. 36).

O trabalho de Fabiano é rudimentar e desvalorizado, baseado numa sobrevivência cheia de limitações e miséria, e vivendo naquilo que chama “caco” de fazenda – propriedade alheia que dá a impressão passageira de segurança, fazendo ressurgir a esperança. O ciclo da seca, a proximidade e a ameaça de estiagem faz com que voltem ao nomadismo numa busca incessante por condições dignas de sobrevivência. Temos os duplos de uma vida cheia de agruras que se complementam e extinguem-se, mutuamente: inverno/seca; animal/homem; esperança/miséria; trabalho/exploração. E o mando abstrato se instala por meio do patrão opressor, sem nome e nem piedade.

Que mal fazia a brutalidade dele? Vivia trabalhando como um escravo. Desentupia o bebedouro, consertava as cercas, curava os animais – aproveitara um caco de fazenda sem valor. Tudo em ordem, podiam ver. Tinha culpa de ser bruto? Quem tinha culpa? Se não fosse aquilo... Nem sabia. O fio da ideia cresceu, engrossou - e partiu-se. Difícil pensar. Vivia tão agarrado aos bichos... Nunca vira uma escola. Por isso não conseguia defender-se, botar as coisas nos seus lugares. O demônio daquela história entrava-lhe na cabeça e saía. Era para um cristão endoidecer. Se lhe tivessem dado ensino, encontraria meio de entendê-la. Impossível, só sabia lidar com bichos. (RAMOS, 2017, p. 35).

Quando em retirada, a família chega à uma fazenda, e o dono tenta expulsá-los. Fabiano, então, oferece seus préstimos, e vai surgindo uma atmosfera de mando ideal para essa nova relação: numa estrutura de trabalho quase medieval em que o sertanejo recebe parte dos animais que nascem na fazenda, vê-se consumido pelos altos juros pagos ao patrão e é enganado nas prestações de conta em que sinha Vitória antecipa os cálculos. Mas o empregado se intimida e “amunheca”, reconhecendo seu pouco valor como mandado, oprimido. Afinal, sabe que sua condição de destituído de terra, faz dele um animal submisso e sem condições de questionar.

Era. Apossara-se da casa porque não tinha onde cair morto, passara uns dias mastigando raiz de imbu e sementes de mucunã. Viera a trovoada. E, com ela, o fazendeiro, que o expulsara. Fabiano fizera-se desentendido e oferecera os seus préstimos, resmungando, coçando os cotovelos, sorrindo aflito. O jeito que tinha era ficar. E o patrão aceitara-o, entregara-lhe as marcas de ferro. Agora Fabiano era vaqueiro, e ninguém o tiraria dali. Aparecera como um bicho, entocara-se como um bicho, mas criara raízes, estava plantado. Olhou as quipás, os mandacarus e os xiquexiques. Era mais forte que tudo isso, era como as catingueiras e as baraúnas. Ele, sinha Vitória, os dois filhos e a cachorra Baleia estavam agarrados à terra. [...] Entristeceu. Considerar-se plantado em terra alheia! Engano. A sina dele era correr mundo, andar para cima e para baixo, à toa, como judeu errante. Um vagabundo empurrado pela seca. Achava-se ali de passagem, era hóspede. Sim senhor, hóspede que demorava demais, tomava amizade

à casa, ao curral, ao chiqueiro das cabras, ao juazeiro que os tinha abrigado uma noite. (RAMOS, 2017, p. 19).

Fabiano trabalha para um senhor que é parte integrante de uma estrutura maior. No capítulo “Festa”, ele desconfia que os outros “mangam” dele, faz-se carrancudo e evita conversas porque pensam que só lhe falam com a finalidade de subtrair alguma coisa. Essa relação de exploração e desconfiança está expressa também no trecho: “Os negociantes furtavam na medida, no preço e na conta” (RAMOS, 2017, p. 76). Nota-se que o patrão, costumeiramente, engana-o, e Fabiano olha os outros com desconfiança e insegurança, embora não se sinta capaz de questionar comportamentos numa sociedade na qual ele é sempre objeto de exploração.

No posfácio de muitas edições da obra *Vidas Secas*, intitulado “Inferno, alpercata: trabalho e liberdade em *Vidas Secas*”, Hermenegildo Bastos discute tais condições de trabalho, retoma a “degradação” da vida humana e enaltece a “reserva ética” de Fabiano, além de enfatizar o desejo de liberdade do personagem:

Os personagens de *Vidas secas*, em sua existência quase "natural", ganham a sua sobrevivência na luta direta com os elementos naturais, num estágio dir-se-ia primitivo das forças produtivas. Apesar disso, recebem seu soldo, fazem parte da economia capitalista de que a fazenda, o seu proprietário, os outros trabalhadores, os habitantes da vila – dentre eles, o soldado amarelo, o dono da venda, o fiscal etc. – integram-se ao processo de exploração do capitalismo em sua vertente colonial. (BASTOS, 2017, p. 133).

Contudo, no capítulo “Contas”, a autoridade repressora do patrão e o jugo do retirante entram em conflito, expresso no pensamento de Fabiano: “Forjara planos. Tolice, quem é do chão não se trepa” (RAMOS, 2017, p. 93). Envolvido pela necessidade de garantir o mínimo à família, ele não consegue romper a situação de exploração e de miséria em que vive.

Fabiano recebia na partilha a quarta parte dos bezerros e a terça dos cabritos. Mas como não tinha roça e apenas se limitava a semear na vazante uns punhados de feijão e milho, comia da feira, desfazia-se dos animais, não chegava a ferrar um bezerro ou assinar a orelha de um cabrito. (RAMOS, 2017, p. 93).

Desconfia das contas e da exploração? Sempre. Mas como subverter um mando que se baseia na garantia de sua sobrevivência, ainda que sofrida? O receio de ser expulso da fazenda o aprisiona sob o jugo do patrão. Quando questiona os cálculos e é ameaçado, volta atrás e diz reconhecer o seu lugar.

No dia seguinte Fabiano voltou à cidade, mas ao fechar o negócio notou que as operações de sinha Vitória, como de costume, diferiam das do patrão. Reclamou e obteve a explicação habitual: a diferença era proveniente de juros.

Não se conformou: devia haver engano. Ele era bruto, sim senhor, via-se perfeitamente que era bruto, mas a mulher tinha miolo. Com certeza havia um erro no papel do branco. Não se descobriu o erro, e Fabiano perdeu os estribos. Passar a vida inteira assim no toco, entregando o que era dele de mão-beijada! Estava direito aquilo? Trabalhar como negro e nunca arranjar carta de alforria!

O patrão zangou-se, repeliu a insolência, achou bom que o vaqueiro fosse procurar serviço noutra fazenda. Aí Fabiano baixou a pancada e amunhecou. Bem, bem. Não era preciso barulho não. Se havia dito palavra à-toa, pedia desculpa. Era bruto, não fora ensinado. Atrevimento não tinha, conhecia o seu lugar. Um cabra. Ia lá puxar questão com gente rica? (RAMOS, 2017, p. 94).

Teve, pois, a certeza de que vive num invólucro de miséria e exploração, que pertence à primeira e vê-se exaurido pela segunda. Todos que lhes rodeavam – o patrão, o soldado amarelo, os agentes da prefeitura – agem com o intuito de explorá-lo, assim como fazem as arribações em torno dos animais, das águas, querendo pôr fim a tudo.

Olhou as cédulas arrumadas na palma, os níqueis e as pratas, suspirou, mordeu os beiços. Nem lhe restava o direito de protestar. Baixava a crista. Se não baixasse, desocuparia a terra, largar-se-ia com a mulher, os filhos pequenos e os cacarecos. Para onde? Hem? Tinha para onde levar a mulher e os meninos? Tinha nada! (RAMOS, 2017, p. 96).

E, mais uma vez, o mando subscreve a hegemonia do opressor sobre o oprimido. Embora pareça implícita, a condição de submissão de Fabiano vai delimitando seu aparente conformismo, que é o que fica mais explícito. Mesmo diferente das grandes organizações industriais, ele vive em uma estrutura capitalista menor: numa pequena propriedade rural em que as rédeas do sistema o obrigam à resignação. Sua força de trabalho também se torna mercadoria: a exploração é nítida, mas fugir dela seria como fugir de abrigo temporário e chegar a outro tipo de exploração desconhecido. Contudo, embora pareça fatalista, Fabiano é um realista que se resigna para sobreviver à miséria e resistir ao automatismo. Ele não chega a exercer uma função numa relação de trabalho mais sistematizada, como faz Marciano, trabalhador de Paulo Honório. São perspectivas de trabalhos distintos, mas com raízes na exploração do trabalhador pobre em benefício do lucro do patrão.

Pois não estavam vendo que ele era de carne e osso? Tinha obrigação de trabalhar para os outros, naturalmente, conhecia o seu lugar. Bem. Nascera com esse destino, ninguém tinha culpa de ele haver nascido com um destino ruim. Que fazer? Podia mudar a sorte? Se lhe dissessem que era possível melhorar de situação, espantar-se-ia. Tinha vindo ao mundo para amansar brabo, curar feridas com rezas, consertar cercas de inverno a verão. Era sina. O pai vivera assim, o avô também. E para trás não existia família. Cortar mandacaru, ensebar látigos - aquilo estava no sangue. (RAMOS, 2017, p. 97).

Bastos (2017, p. 134) chama atenção para uma cena do romance em que o vaqueiro projeta, sobre o couro, um desenho de uma alpercata para o menino mais velho:

O menino foi à sala interrogar o pai, encontrou-o sentado no chão, com as pernas abertas, desenrolando um meio de sola.

– Bota o pé aqui.

A ordem se cumpriu e Fabiano tomou medida da alpercata: deu um traço com a ponta da faca atrás do calcanhar, outro adiante do dedo grande. Riscou em seguida a forma do calçado e bateu palmas:

– Arreda. (RAMOS, 2017, p. 55).

Para Bastos, o desenho da alpercata simboliza a submissão do menino profetizada pelo pai: “Mas esse trabalho traz em si suas limitações: sendo produção de um artefato para a luta pela sobrevivência, é também forma de submissão às condições impostas” (BASTOS, 2017, p. 134). Além disso, o menino mais novo tenta imitar o pai e sofre deboche por causa disso, assim como Baleia tem um sonho quase fúnebre com um mundo idealizado cheio de preás. Na visão de Bastos, esses elementos ratificam a reificação instalada na obra por meio da vida sofrida dos retirantes: “A condição comum ao menino mais velho, ao mais novo e à Baleia é a da reificação. *Vidas secas* narra o mundo reificado e a luta dos homens pela liberdade” (BASTOS, 2017, p. 134).

Está clara essa dualidade de resistência e conformismo, como no caso da sandália, símbolo da reprodução da desigualdade e também ferramenta de resistência. Fabiano sabe da natureza hostil, da exploração do patrão, mas sabe também que vivem num mundo em que os mais frágeis não sobrevivem. Por isso, ressalta ao filho o cuidado com o desconhecido (as palavras difíceis e perigosas) e repassa os ensinamentos necessários ao trabalho. E quando não mais se espera, ele compartilha sonhos com sinha Vitória.

Segundo Ramos, o aparente conformismo do protagonista não lhe tira a possibilidade de revolta: “Conformava-se, não pretendia mais nada. Se lhe dessem o que era dele, estava certo. Não davam. Era um desgraçado, era como um cachorro, só recebia ossos. Por que seria que os homens ricos ainda lhe tomavam uma parte dos ossos?” (RAMOS, 2017, p. 97). Nesse trecho, além de retomar sua abnegação constituída e naturalizada, Fabiano não questiona sua condição de submissão e a razão de sê-la, mas o caráter do dominador, por acreditar que poderia lhe dar o pouco a que tem direito, sem adulterações. E na comparação com Paulo Honório, destacamos em Fabiano a esperança, a pureza de seus atos, a busca incessante pela sobrevivência enquanto no outro, destacamos a reflexão e a perturbação em que mergulha após a perda do mando.

## 2.4 O Estado ausente e a autoridade representada pelo soldado amarelo

No registro da narrativa em que episódios ficcionais poderiam ser tomados como reais, Fabiano se torna uma figura representativa de outros tantos brasileiros oprimidos. Graciliano, que ficou conhecido pela criticidade e pelo debate político de sua obra, estreita os laços da ficção com a realidade ao representar experiências comuns a muitos brasileiros num sentido atemporal. Tanto a ausência do Estado, quanto os problemas sociais e a denúncia das desigualdades proposta em *Vidas Secas* são questões que permanecem legítimas e atuais. Pacheco ressalta a condição errante e desvalida dos sertanejos na obra:

A sobreposição de paisagem, homens, bichos é ressaltada pela montagem que intercala a descrição do quadro à das pessoas, e destas à dos moribundos e necrófagos, dando a ver a violência generalizada num mundo apenas aparentemente inabitado por outros homens, que deixaram estes à própria sorte. (PACHECO, 2015, p. 35).

Sobre essa aproximação do real com o ficcional e sobre as experiências e ideologias do autor que repercutem na obra, Bastos acrescenta que: “O autor também vive no mundo reificado, e a sua atividade como escritor também se dá nesse mundo. A questão tratada como situação dos personagens é também a questão da obra que está sendo produzida e seguida de perto pelo leitor” (BASTOS, 2017, p. 135).

A abordagem crítica do homem, revelando uma sociedade injusta e, por vezes, desumana ganha peso com a colocação de Antonio Candido:

Neste terreno, não há meios-tons. Graciliano Ramos, tanto na obra fictícia quanto na autobiográfica, é um negador pertinaz dos valores sociais e das normas decorrentes. Estas aparecem em *Caetés* como convite à hipocrisia, numa tonalidade muito cara às tradições naturalistas. Em *São Bernardo*, são a pauta dos medíocres, que o homem enérgico esfrangalha para poder construir uma vida autêntica. Em *Angústia*, são o obstáculo que cerceia o fraco e permite a acomodação vitoriosa do medíocre. Em *Vidas Secas*, constituem o aparelho de opressão do pobre. (CANDIDO, 2012, p. 85).

De fato, o Estado ausente em políticas públicas e em atenção aos menos favorecidos não é visto assim por Fabiano. Nos capítulos “Cadeia” e “O soldado Amarelo”, há uma menção ao governo e a forma como Fabiano o respeita, teme e não contesta. No primeiro contato com o soldado amarelo, ele não se sente no direito de recusar o convite para o jogo, por se tratar de autoridade e acredita que a ele cabia obedecer: “Levantou-se e caminhou atrás do amarelo, que era autoridade e mandava. Fabiano sempre havia obedecido. Tinha muque e substância, mas pensava pouco, desejava pouco e obedecia” (RAMOS, 2017, p. 28).

Como não levou sorte no jogo e foi embora sem dar satisfação ao parceiro, depois, enquanto procura uma desculpa para o dinheiro perdido, vê-se insultado, humilhado e preso pelo soldado amarelo. E, na “Cadeia”, Fabiano sofre mais violência e humilhação, sob o jugo da autoridade representante do governo que lhe nega assistência, mas lhe cobra obediência e honradez. Nisso, reflete: “Por que tinham feito aquilo? Era o que não podia saber. Pessoa de bons costumes, sim senhor, nunca fora preso. De repente um fuzuê sem motivo. Achava-se tão perturbado que nem acreditava naquela desgraça” (RAMOS, 2017, p 31).

Pela primeira vez, Fabiano se enfurece por causa da prisão desnecessária e da violência, revoltando-se com aquela situação: “– Safado, mofino, escarro de gente. Por mor de uma peste daquela, maltratava-se um pai de família” (RAMOS, 2017, p. 32). O sertanejo, para quem, antes, apanhar do governo não era desfeita, agora reclama de um castigo injusto. Entretanto, permanece acreditando na verdade do governo e em seus atos inquestionáveis, embora discorde que deva ser representado pelo soldado amarelo.

E, por mais que forcejasse, não se convenciu de que o soldado amarelo fosse governo. Governo, coisa distante e perfeita, não podia errar. O soldado amarelo estava ali perto, além da grade, era fraco e ruim, jogava na esteira com os matutos e provocava-os depois. O governo não devia consentir tão grande safadeza. (RAMOS, 2017, p. 33).

Como homem e bruto que é, sabe da fraqueza do soldado e que sucumbiria ao menor impacto se estivesse despido daquela autoridade: o mando lhe faz forte e traiçoeiro. Se não fosse obrigado a se resignar ao domínio do governo, poderia manifestar sua revolta. Mas pensa em sua família, sua situação desfavorável, suas amarras da desigualdade nas quais está preso, não se reconhecendo nem sendo reconhecido como cidadão.

Agora Fabiano conseguia arranjar as ideias. O que o segurava era a família. Vivia preso como um novilho amarrado ao mourão, suportando ferro quente. Se não fosse isso, um soldado amarelo não lhe pisava o pé não. O que lhe amolecia o corpo era a lembrança da mulher e dos filhos. Sem aqueles cambões pesados, não envergaria o espinhaço não, sairia dali como onça e faria uma asneira. (RAMOS, 2017, p. 37).

Mesmo quando posto diante de seu agressor novamente, é a lembrança de que se trata de uma autoridade um dos motivos que o faz repensar o seu ato e mudar a sua atitude: “Viu apenas que estava ali um inimigo. De repente notou que aquilo era um homem e, coisa mais grave, uma autoridade. Sentiu um choque violento, deteve-se, o braço ficou irresoluto, bambo, inclinando-se para um lado e para outro” (RAMOS, 2017, p. 102).

A lembrança da prisão e do que sofreu faz o vaqueiro pensar em vingança, mas recobra as ideias e vê que aquele ato não é do seu feitio. É um sujeito rude, mas não é ruim,

tampouco pode se equiparar ao soldado amarelo, o qual se reveste da autoridade que representa para humilhar, bater e subjugar. Questiona sim as suas atitudes, mas não critica o governo, a não ser pelo fato de recrutar gente que faz mau uso da farda. O personagem tem sim um fascínio pelo mando e pelo governo, pelo que lhe parece distante e para quem ele, Fabiano parece inexistir. O retirante deseja anular a figura do soldado amarelo, mas volta atrás porque jamais se oporia à autoridade que ele representa:

Não entendia. Se fosse uma criatura de saúde e muque, estava certo. Enfim apanhar do governo não é desfeita, e Fabiano até sentiria orgulho ao recordar-se da aventura. Mas aquilo... Soltou uns grunhidos. Por que motivo o governo aproveitava gente assim? Só se ele tinha receio de empregar tipos direitos. Aquela cambada só servia para morder as pessoas inofensivas. Ele, Fabiano, seria tão ruim se andasse fardado? Iria pisar os pés dos trabalhadores e dar pancada neles? Não iria. (RAMOS, 2017, p. 105).

Numa retomada súbita e consciente de seu lugar, o vaqueiro repensa sua atitude e deixa-o ir, enfim: “– Governo é governo. Tirou o chapéu de couro, curvou-se e ensinou o caminho ao soldado amarelo” (RAMOS, 2017, p. 107). Não há, decerto, na obra, o registro de alguma ação do governo em favor dos retirantes, e o que representa essa instituição é a fala e a atitude autoritária de figuras como o soldado amarelo e o fiscal da prefeitura. Um governo presente na hora da cobrança e da injustiça, mas ausente em medidas que amenizassem os efeitos da seca. Visto por Fabiano como autoridade inquestionável, o governo é, na verdade, ausente na sensibilidade à miséria dos sertanejos; presente, quando é oportuno aplicar-lhe a lei, cobrar-lhe o cumprimento de seus deveres; seletivo, quando ignora o estado de miséria de uns, favorecendo as desigualdades e gerando ainda mais injustiças.

Tome-se, por exemplo, o caso em que o vaqueiro tenta vender o porco que ele mesmo criou, mas o fiscal lhe cobra o imposto sobre a venda do produto. Fabiano não entende, sempre achou que “podia dispor dos seus troços” (RAMOS, 2017, p. 96) e irrita-se porque sabe que é o proprietário do porco. Diante da atitude da prefeitura, que diz ter direito sobre ele, não questiona, embora se entenda extorquido. Tenta vendê-lo em outro local e é pego de surpresa novamente, decidindo não investir mais em porcos: “Era perigoso criá-los” (RAMOS, 2017, p. 96). Ainda sobre isso, torna-se relevante acrescentar que:

Durante o texto, será exposto como o governo age e interfere na vida de Fabiano, como a entidade estatal contribuiu para que ele fosse preso e não conseguisse ganhar uma renda com os produtos que ele mesmo produziu e como as autoridades superiores, que são o soldado amarelo, o fiscal da prefeitura e o dono da fazenda da qual, Fabiano fica instalado com a família, fazem com que o vaqueiro sempre esteja em submissão e seja inferior a eles por conta do abuso de poder. (ABADE, 2016, p. 1).



Aos olhos do governo, que o ignora, tem que “pagar” e submeter-se como qualquer outro cidadão. Mas, em relação às políticas públicas, é simplesmente esquecido em sua escassez de recursos, de linguagem e de dignidade. A ignorância o forjou à subserviência, à submissão ao mando sem questionar, deixando-o absorto pela autoridade constituída e legitimada. Sua miséria desassistida foi legitimada pelo poder de um opressor não nomeado.

A obra permite uma crítica ou análise que se enriquece a partir dos conceitos operados pela crítica marxista, segundo *O Capital – Livro I* (2017), como a alienação e a já citada reificação. A Alienação se trata de um conceito proposto por Marx em que o trabalhador é visto como uma espécie de engrenagem de uma linha de montagem, pois perde o controle sobre o próprio processo de produção, exercendo domínio sobre as etapas que o compõem. Enquanto isso, a reificação está quase sempre ligada à alienação e designa a “coisificação” do trabalhador, levando a uma forma de desumanização. Ao se tornar parte da estrutura capitalista, ele perde sua sensibilidade e é levado ao automatismo das ações em função da substituição da emoção pela razão. Assim como na divisão do trabalho, no mundo capitalista, em que o trabalhador vê apenas parte da produção que lhe cabe, sem ter a ideia do todo, um objeto final que lhe parece estranho, o trabalhador tem uma visão fragmentada da realidade, não conseguindo analisá-la em sua completude e complexidade.

Marx toma a ideologia como algo que falseia a realidade e, por isso, é tão difícil ao trabalhador ter consciência da sua condição de explorado. Assim, às vezes, esse trabalhador se sente explorado e, noutras vezes, confirma a ação do Estado. Essa característica também se aplica ao modo de produção capitalista, que aliena e dificulta o entendimento sobre o verdadeiro papel de cada um na sociedade. Isso se dá porque tudo é transformado em mercadoria, inclusive o trabalho. Os objetos passam a ter um valor, aparentemente, sem a interferência humana; o trabalhador se torna alheio e adota uma postura de automatização, de passividade, como se ele também fosse máquina. A reificação pode ser tomada então como uma consciência da estratificação e da desigualdade.

É inegável a relação de *Vidas Secas* com a reificação social e o analfabetismo político. Escrito em 1938, relata problemas sociais que ainda hoje persistem na realidade brasileira. Fabiano é visto como um mero objeto de trabalho, tratado como um escravo. A visão de si como bicho, aliada à exploração do patrão e à ausência do Estado fazem dele um escravo do mando na mesma medida em que tem fascínio por ele.

O sertanejo atribui sua miséria a uma espécie de sina da qual o pai não escapou e que será repassada aos filhos, aos quais nega o nome e o direito ao protesto. Na crítica por

meio da linguagem, Ramos apresenta Fabiano que, mesmo analfabeto e com uso limitado das palavras, percebe que sempre que alguém lhe vem com palavras difíceis, sai logrado. A atualidade da obra está expressa no discurso de Rosendo (2017, p. 2), tanto sobre o romance quanto outros que tratam de temáticas afins:

Muitos são os estudos acerca das obras de Graciliano Ramos que almejam refletir e sentir a forma como o romancista abordou o sertão, apresentando ao leitor personagens como fazendeiros, vaqueiros, empregados, políticos, dentre outros, sendo contextualizado o Nordeste como espaço castigado pela seca e pelos dramas dela decorrentes (a exemplo do êxodo, fenômeno que ainda leva contingentes migratórios a buscarem lugares que assegurem melhores condições e digna sobrevivência). Essas narrativas de vidas sugerem constante superação de desafios, numa luta em que a resistência se ergue como bandeira na busca por direitos.

Na relação de domínio entre personagens, há uma predominância das relações de poder hierarquizadas e determinadas pelo acesso aos bens, acesso à linguagem, negação de direitos e exploração humana. Há, na obra, uma mercantilização da vida e da sobrevivência em virtude do capitalismo que se instalou na propriedade rural também: a animalização e o conformismo dos personagens são reflexos, consequências desse processo de desumanização. O soldado amarelo, apenas um dos elementos dessa estrutura, representa uma polícia que julga sem provas, humilha e pratica violência. Assim como o patrão que explora, engana e está associado ao mandonismo dos coronéis: o mesmo coronelismo ao qual está vinculado o protagonista de *São Bernardo*, Paulo Honório.

Há mais elementos em comum, embora Fabiano e Paulo Honório estejam em lados antagônicos: “O problema da terra surge como emblema de uma sociedade atrasada, desigual e injusta, cujos valores dominantes são a propriedade, a exploração da mão de obra, a despersonalização do indivíduo e a distinção política pela supremacia econômica” (MORAES, 2012, p. 84).

No mundo reificado da obra, o sertanejo é explorado e esquecido, subjugado e animalizado. Sua condição de precariedade retoma a de muitos que inexistem para o Estado e são anulados em relações nas quais sua dignidade humana é negligenciada.

### 3 MANDO CONCRETO (PERSONIFICADO) E DECADÊNCIA EM *SÃO BERNARDO* – A VISÃO DO OPRESSOR

#### 3.1 Aspectos estruturais da obra e a temática da dominação

*São Bernardo* é um romance escrito em primeira pessoa, com linguagem objetiva e, por vezes, até seca, tal como seu protagonista e narrador – Paulo Honório. É sobre esse protagonista e sua trajetória de vida que trata a narrativa, sendo sua apresentação situada logo nos capítulos iniciais da obra. Nessa trajetória, fica explícita a relação de domínio que ele estabelece com a fazenda São Bernardo, com os empregados e com a esposa Madalena. Ele rememora suas vivências por meio da técnica do *flashback*, fazendo do tempo uma importante ferramenta na construção do enredo.

A obra apresenta uma carga de introspecção significativa, proporcionando um mergulho nas profundezas da alma humana. Mais que um cético, Ramos é um realista e, nessa prosa madura e objetiva, constrói um personagem complexo e aprimorado, alcançando destaque e reconhecimento nacional. Esse percurso literário do autor justifica o porquê de tantas vezes ter sido comparado a outros consagrados, como Machado de Assis e Dostoiévski.

Octávio Tarquínio de Sousa, que via em Graciliano “a narrativa despojada de qualquer ornato” característica de Machado de Assis, sublinhou a capacidade do autor de construir um personagem com a “humanidade e a marca de autenticidade” de Paulo Honório. É um livro de escritor perfeitamente senhor de seu ofício, cujos personagens nada têm de fantoches, vivendo e movendo-se no quadro social ou no ambiente doméstico de sua formação, em carne e osso, integrados na condição humana. (MORAES, 2012, p. 97).

Ramos tem um estilo próprio, livre de enfeites, que chama atenção pela essência humana de seus personagens, com seus conflitos e seus defeitos e livres de quaisquer tradições. Ao saber que é comparado a escritores renomados da literatura brasileira e mundial, esquiva-se, por ser exageradamente criterioso com sua escrita, apesar de se envaidecer por causa do reconhecimento.

Nas cartas a Eloísa, que passava temporada em Palmeira dos Índios, Graciliano comentou artigos publicados em Minas Gerais e no Pará, mal disfarçando a vaidade de ter sido comparado ao mestre russo Fiódor Dostoiévski. Ambos, de acordo com os críticos, empreendiam um mergulho nas profundezas mais escuras da alma humana. “O paraense ataca a minha linguagem, que acha obscena, mas diz que eu serei o Dostoiévski dos Trópicos. Uma espécie de Dostoiévski cambembe, está ouvindo?” (MORAES, 2012, p. 98).

Meticuloso e apaixonado na produção do romance aqui em discussão, decerto

Graciliano não acreditava que ele iria lhe conferir notoriedade com tamanha rapidez: “Logo na primeira edição seria consagrado. E, como se não bastasse uma personagem do calibre de Paulo Honório, Graciliano brindaria os leitores com [...] expressões do brasileiro de matuto” (MORAES, 2012, p. 90).

Considerando essa criação literária em sua grandeza, relevância e singularidade, é por meio da construção desse personagem que o romance permite a discussão de outros assuntos para além do problema da terra e da natureza das relações humanas. Candido defende que: “Sendo um romance de sentimentos fortes, *São Bernardo* é também um romance forte como estrutura psicológica e literária. [...] Paulo Honório [...], Graciliano apresenta-o com a maior *secura*, extraindo a sua verdade interior dos atos” (CANDIDO, 2012, p. 40).

A estrutura da obra se apresenta em trinta e seis capítulos interligados e dependentes, embora não sejam totalmente lineares. Para efeito de análise, propomos a divisão da obra em duas partes principais, considerando o conteúdo nela abordado de acordo com os objetivos de seu narrador, o fazendeiro Paulo Honório.

Na primeira parte, até o capítulo dezenove, há uma predominância da trajetória do protagonista na sua busca implacável pelo poder: o rapaz pobre e simples empregado se sente motivado pelo desejo de se tornar patrão. Entretanto, os capítulos um e dois, assim como o dezenove, fogem um pouco dessa questão e estão associados à construção da narrativa em si ou ao modo como o tempo é empregado nela: “Um homem empreendedor, dinâmico, dominador, obstinado, que concebe uma empresa, trata de executá-la, utiliza os outros para isso e não se desanima com os fracassos” (LAFETÁ, 1981, p. 191). E a segunda parte, que vai do capítulo vinte ao capítulo trinta e seis, relaciona-se com a forma como Madalena confronta o instinto dominador do protagonista, desencadeando uma série de conflitos que o conduzem à decadência.

O esquema que segue traz um maior detalhamento dessa divisão da obra. Percebamos nele a questão posta sobre o fator tempo. Numa primeira perspectiva, o narrador enfatiza o tempo da ação, da busca pelo acúmulo de riquezas – o tempo do dinheiro. Há também, numa segunda perspectiva, um tempo em que predomina a rememoração, a introspecção necessária ao ato de escrever – o tempo da escrita. Analisemos com maior atenção, o esquema, esclarecendo essas duas perspectivas:

NARRATIVA DE SÃO BERNARDO – 1ª PARTE: Predominância dos anseios e atitudes tomadas por Paulo Honório a fim de tornar-se o possuidor

Cap. 1-2: Apresentação sutil de Paulo Honório e seu desejo, assim como suas desventuras na tentativa de escrever o livro: primeiro coletivamente e, depois, sozinho.

Cap. 3: Apresentação objetiva, reforçando as características do fazendeiro, sua trajetória desde a infância, a experiência na prisão, os negócios ilícitos, a ambição por riquezas.

Cap. 4: Um dos mais significativos, temos a narrativa de como se apropriou da tão sonhada fazenda São Bernardo.

Cap. 5- 6: Evidencia-se o conflito e/ou embate com Mendonça, o proprietário da fazenda vizinha, a morte dele e o investimento na propriedade a fim de torná-la mais produtiva e possível de gerar riquezas;

Cap. 7: Conhece Seu Ribeiro na *Gazeta* do Brito, em Maceió, bem como sua história de poder e decadência;

Cap. 8: Usa de violência e poder para conseguir o que quer: aumentar os limites da propriedade, manter os empregados sob sua ordem, iniciar outros cultivos, construir rede de influência na imprensa e na política e, por fim, tenciona abrir uma escola para impressionar o governador.

Cap. 9: Madalena é apresentada, numa conversa entre João Nogueira, Padilha e Azevedo Gondim. Nela, também aparecem as relações e interesses do fazendeiro no tocante às questões políticas, bem como seus anseios por influências e privilégios.

Cap. 10: Fica claro o tratamento conferido aos empregados, a forma como os via, equiparando-os a animais, e o reencontro com Mãe Margarida, que o

Cap. 11: Expressa desejo de casar-se para deixar herdeiro para a fazenda e idealiza uma mulher, ao passo que também surpreende Padilha e Marciano em discurso de revolta contra o trabalho na fazenda.

Cap. 12: Visita o juiz Dr. Magalhães e a filha Marcela, mas encontra lá também João Nogueira, Madalena e sua tia D. Glória. Discutem política, mas ele percebe nascer um encantamento seu por Madalena.

Cap. 13: Vai tomar satisfação com Brito sobre artigos em que falava mal dele e durante a viagem, reencontra D. Glória, tia de Madalena. Os dois conversam.

Cap. 14: É apresentado a Madalena e nutre interesse por ela, mas fica receoso pelo nível de instrução da moça e os artigos que publica. Convida-a para conhecer a propriedade São Bernardo, junto com a tia.

Cap. 15: Paulo Honório revela suas reais intenções de casar-se com Madalena tanto para ela quanto para a tia.

Cap.16: Discute com Gondim sobre o valor da instrução e dos livros. Madalena aceita casar-se, e D. Glória se entristece com a decisão.

Cap. 17: O casamento é oficializado e surgem os primeiros conflitos de interesse entre o marido e a mulher.

Cap. 18: Os desentendimentos ficam mais nítidos entre o casal, e Madalena reivindica melhor salário para Seu Ribeiro, que tem admiração pela moça.

Cap. 19: O fazendeiro rememora a existência de Madalena e reconhece a natureza bondosa da mulher, bem como sua impetuosidade, marcada pela vida difícil que sempre levava.

Fonte: Elaborado pela autora.

NARRATIVA DE SÃO BERNARDO – 2ª PARTE: Trajetória de como o comportamento dominador de Paulo Honório levou-o à decadência

Cap. 20: Os dois, Paulo Honório e Madalena, voltam a entender-se, apesar do desencontro de interesses. Ele mesmo reprova sua natureza de dominador. Considera a personalidade da esposa admirável, porém sua postura contrastava com os objetivos do fazendeiro.

Cap. 21: Desentendem-se novamente por causa da forma como trata os funcionários e, especialmente, por causa do espancamento de Marciano, um dos trabalhadores. Madalena pede explicações e repudia a atitude do marido.

Cap. 22: Contrapõe suas posições de empregado e empregador. Exige de Madalena, agora grávida, a mesma produtividade que exige dos demais empregados e não disfarça os aborrecimentos em relação à tia da moça.

Cap. 23: Fareja uma conspiração e começa a pensar em Madalena como um de seus opositores. Acomodava-se, interiormente, uma revolta contra a mulher que ganhava cada vez mais espaço: estava gastando muito, doava vestido de seda, mandava lençóis à Margarida, articulava conversas com os outros.

Cap. 24: Tem-se passado dois anos de casamento. Quando Padilha resolve obedecer às ordens de Madalena, é convidado a deixar o emprego. Paulo Honório começa a ter impressões mais fortes, imaginar coisas, farejar armadilhas, revoltas.

Cap. 25: Os ciúmes por Madalena aumentam e em relação a todos que dela se aproximam. Reclama também de seu desapego ao filho.

Cap. 26: O protagonista passa muito tempo pensando nos outros e no que estariam tramando contra ele. Briga feio com Madalena, ofendem-se porque ele quer ler carta escrita por ela.

Cap. 27: Pensa em despedir Padilha, que obedecia agora às ordens de Madalena. Os dois argumentam sobre ela, o esposo tenta recobrar a confiança na esposa, mas não consegue.

Cap. 28: O fazendeiro fica dividido entre a culpa, a razão, os ciúmes. Reflete sobre a frase “Você conhece a mulher que possui?”. Achava que não conhecia. As desconfianças só aumentam.

Cap. 29: Está quase louco de ciúmes e desconfia da mulher com o padre, os caboclos, com todos.

Cap. 30: Paulo Honório revela-se ainda mais grosseiro com Madalena, acusando-lhe diretamente de infidelidade, era severo, injusto. Ela chora, consumida pelo sofrimento que o marido lhe causa.

Cap. 31: Os dois voltam a brigar por causa de suposta carta que Madalena estaria escrevendo a um homem, discutem, ela calmante fala-lhe de sua relação com o marido e dos ciúmes que estragaram tudo. No retorno dele para casa, Madalena se suicida. Ele encontra a carta em que ela se despedia.

Cap. 32: D. Glória e Seu Ribeiro deixam a fazenda.

Cap.33: Padilha fica na fazenda. Acontece a revolução.

Cap. 34: Paulo Honório vê-se derrotado na política também. A vida e os negócios entram em decadência após a morte da mulher.

Cap. 35: Há uma exposição da decadência econômica de São Bernardo. E o proprietário vai desapropriando-se de mandonismo habitual e as saudades do mando.

Cap. 36: A ratificação da decadência, motivada pela perda de Madalena e da consciência pesada através da escrita do livro.

Em toda a obra, nota-se o âmago possuidor de Paulo Honório. Na narrativa, a obra suscita os problemas da terra, envolvendo a questão do latifúndio, do coronelismo e do patrimonialismo. Num texto meticulosamente construído, há uma redução estrutural que se embasa na brutalidade do protagonista. Agora, outra natureza de brutalidade que coloca a escrita seca está em xeque novamente. Sobre a caracterização de Paulo Honório nesses oito capítulos iniciais, temos a primeira impressão de sua personalidade enérgica, dando ares de um “personagem esmagador”. Sendo um homem objetivo, mostra-se inteiramente absorvido pelo anseio de ter ou nas palavras de Lafetá: “Um Paulo Honório que governa o mundo e imprime-lhe o seu ritmo” (LAFETÁ, 1981, p. 196).

Em suma, *São Bernardo* traz a história de vida de Paulo Honório em dois planos: tanto como personagem protagonista quanto como narrador. No primeiro, Paulo Honório é guia de cego e vendedor de cocadas, filho de pais desconhecidos e criado por uma negra doceira chamada Margarida. Trabalha na roça até os dezoito anos; esfaqueia João Fagundes, que se envolve com sua amante, Germana; na cadeia, aprende a ler e sai de lá obstinado por riqueza, pelo desejo de posse e, principalmente, pela fazenda São Bernardo. Por meios ilícitos, realiza negócios nem sempre confiáveis e, a custo de muita astúcia e sagacidade, torna-se dono da fazenda. Como patrão, mantém uma relação de domínio, posse e tratamento desumano com todos. Porém, é na tentativa de posse da esposa Madalena que Paulo Honório percebe seu mando fraquejar.

Existe uma relação direta entre o que se passa com Paulo Honório na prisão e sua obsessão por riqueza: primeiro, ele aprendeu a ler em uma bíblia, enquanto esteve na cadeia. Mas não se trata de ler em qualquer bíblia, e sim numa bíblia protestante; segundo, tampouco foi qualquer presidiário que lhe ensina a ler e sim, especificamente, um sapateiro. Percebe-se, na obra, o espírito do capitalismo do qual o protagonista é exímio representante.

A figura do sapateiro aparece também na crônica “Os sapateiros da literatura”, em *Linhas Tortas* (2015). Nela, Graciliano Ramos apresenta uma analogia entre o ofício de escritor e o de um sapateiro. Para além do contexto de produção, chama atenção o princípio da escrita bem elaborada, como propõe Ramos: “um sujeito que se dedica ao ofício de escrever, precisa, antes de tudo, saber escrever” (RAMOS, 2015, p. 267). Decerto, assim como o sapateiro precisa de habilidades para juntar pedaços de couro e produzir um sapato, também serão necessários os conhecimentos e habilidades ao escritor para que produza bons textos. Porém, a matéria-prima da escrita é a palavra, representada por verbos, pronomes ou outra categoria.

O autor acrescenta que a razão dessa comparação é que os sapatos são necessários

tais como o elemento da fabulação. Entretanto, fica implícito que alguns escritores não veem razão para essa comparação porque sapateiros e escritores possuem ofícios que atendem a necessidades muito distintas. Mas, essa analogia não teria significado algum para esse estudo caso o autor não estivesse se referindo tanto ao sapato quanto ao livro como mercadoria: “E espero que meus fregueses fiquem satisfeitos com a mercadoria que lhes ofereço” (RAMOS, 2015, p. 268). Assim, escritor e sapateiro são ofícios diferentes que estão envoltos num mundo capitalista, no qual uma das características principais é definida por Lafetá do seguinte modo: “afastamento e abstração de toda qualidade sensível das coisas, que é substituída na mente humana pela noção de quantidade. O valor-de-uso que toda mercadoria possui é distanciada e tornado implícito pela produção de valores-de-troca” (LAFETÁ, 1981, p. 202).

Sobre isso, Lafetá acrescenta que o fetichismo da mercadoria do qual resulta a reificação das relações humanas, desumaniza os sujeitos, tornando-os coisas, objetos ou mercadorias também. Assim, a mente humana se fecha à compreensão dos elementos qualitativos e sensíveis da realidade e as relações são reduzidas a possuído e possuidor (LAFETÁ, 1981, p. 202). Retomamos aqui elementos já explicados no capítulo anterior, que se inserem dentro do modo de produção capitalista para introduzir outro igualmente pertinente e relevante em *São Bernardo: o espírito do capitalismo*.

Assim é o comportamento de Paulo Honório: dotado do espírito do capitalismo, ele tem, em sua essência, a natureza do possuidor, comporta-se como que legitimado por seu mandonismo e, nas relações, mantém essa busca incessante em dominar e submeter os que estão a sua volta. O sapateiro é o símbolo da introdução do personagem no mundo capitalista, por intermédio da bíblia protestante na qual aprendeu a ler.

Na obra *A ética protestante e o espírito do capitalismo* (2013), Max Weber expressa sua percepção sobre a relação entre a cultura capitalista moderna e o comportamento adotado pelos adeptos das igrejas protestantes durante os séculos XVI e XVII. É uma vertente do estudo do capitalismo pelo âmbito cultural religioso, ao perceber que tanto homens bem sucedidos quanto de regiões que mais se desenvolveram culturalmente eram, em maioria, protestantes. Esse era o caso da Alemanha e Inglaterra, por exemplo; enquanto Portugal e Espanha, de maioria católica, destoavam dessas primeiras.

Desse modo, Weber registra que o espírito do capitalismo consiste numa série de ideias e hábitos que estimulam e convergem num ganho econômico e a acumulação de bens. Uma delas, a mais conhecida e amplamente divulgada por Benjamim Franklin, filósofo, político e cientista, considerando um dos mais influentes da América do Norte, é a de que “tempo é dinheiro”. Abaixo relacionamos, de forma resumida, alguns desses preceitos do



espírito do capitalismo e que consistem no objeto de estudo principal dessa obra de Weber:

Lembra-te de que tempo é dinheiro. [...] Lembra-te de que crédito é dinheiro. Se um homem deixa permanecer seu dinheiro em minhas mãos depois de sua data de vencimento, ele está dando os juros, ou tudo quanto eu possa fazê-lo render neste intervalo de tempo. [...] Lembra-te de que o dinheiro é de natureza prolífica, geradora. Dinheiro pode gerar dinheiro, e sua prole pode gerar ainda mais, e assim por diante. [...] Lembra-te deste ditado: o bom pagador é o senhor da bolsa de outro homem. (WEBER, 2013, p. 52).

É a partir desses princípios que retomamos o fazendeiro, proprietário e coronel Paulo Honório, tendo como referência uma afirmação emblemática do personagem: “A princípio o capital se desviava de mim, e persegui-o sem descanso” (RAMOS, 2018, p.17). Acolhido numa prisão por um sapateiro que, provavelmente, ensinou-lhe a ler e a viver segundo o espírito do capitalismo, saiu dali obstinado a superar sua realidade de despossuído.

Voltando à obra, num segundo plano, como narrador, Paulo Honório inicia o trabalho de escrita do livro, com a divisão entre os personagens: Padre Silvestre, João Nogueira, Arquimedes e Lúcio Gomes de Azevedo Gondim. Segundo Honório: “Antes de iniciar esse livro, imaginei construí-lo pela divisão do trabalho” (RAMOS, 2018, p. 7). Mas admite que nenhum deles atende ao seu objetivo e, por causa disso, resolve ele mesmo escrever sua história, mesmo reconhecendo suas limitações e a pouca instrução para fazê-lo dignamente.

A euforia de Paulo com relação à criação da obra e sua impressão, com “volumes expostos”, “um milheiro vendido” retoma a ideia de produtividade, prosperidade e lucro. Entretanto, ele se decepciona ao concluir que João Nogueira e Padre Silvestre não servem ao objetivo e deposita suas esperanças em Gondim, que também o decepciona: “– Vá para o inferno, Gondim. Você acanalhou o troço. Está pernóstico, está safado, está idiota. Há lá ninguém que fale dessa forma!” (RAMOS, 2018, p. 9). A atitude de divisão de trabalho para a produção da obra, o juízo de valor emitido sobre a produtividade alheia é analisada por Marques: o método de elaboração do livro, pretendido, em primeiro lugar, demonstra seu domínio sobre o trabalho alheio, sua necessidade de controle do produto final e a mesma exploração da mão de obra que impõe aos seus trabalhadores braçais (MARQUES, 2010, p. 18).

Paulo Honório realiza a divisão das tarefas na fazenda, dá ordens, inspeciona o serviço, avalia produtos e obtém lucratividade. Ao pensar no livro, transfere apenas essa ação habitual para a elaboração da obra *São Bernardo*. Diferentemente do que aponta Marques (2010), ele faz a distribuição das tarefas, mas percebe que o resultado não atende a seus

anseios. Vemos que, até nas relações distintas da produção na fazenda, ele dá um desdobramento do modo de produção e a divisão do trabalho com os quais já é familiarizado.

Domínio, controle, exploração, imposição são termos que definem o protagonista e que exercem influência sobre a escrita do narrador-personagem. Mas há valores que estão arraigados em sua personalidade: utiliza-se do fato de estar de posse da escrita para contar sua versão segundo suas intenções: “Talvez deixe de mencionar particularidades úteis, que me pareçam acessórias e dispensáveis” (RAMOS, 2018, p. 11). Ao mesmo tempo em que reconhece sua aspereza, Paulo Honório suprime os delitos que cometeu ou confere-lhes menor importância.

Em *São Bernardo*, o discurso é articulado a partir da dividida personagem Paulo Honório, que oscila entre uma perspectiva reificadora do narrador-personagem (apreensão capitalista dos bens materiais e da literatura) à do problemático narrador-escritor (apreensão humanista, de caráter socialista, por onde passam mais evidentes as marcas do autor-implícito). (ABDALA, 2007, p. 89 *apud* FERREIRA, 2016, p. 333).

Por isso, a linguagem da primeira parte do livro e demais recursos empregados conferem celeridade, obsessão e brutalidade. É o que esclarece Lafetá: “A marcação muito nítida do tempo, imprime ao livro características de precisão e dinamismo, que refletem a vontade e força enérgica do herói” (LAFETÁ, 1981, p. 20). Por isso, percebe-se o uso recorrente dos verbos de ação na primeira parte da obra até a concretização da posse da fazenda.

Em contrapartida, a segunda parte da obra arrasta-se lentamente em condizente com a angústia e decadência da personagem, acentuando a natureza psicológica da obra. No momento da escrita, sua localização é o interior da casa, mais precisamente na sala, onde passa a maior parte do tempo a escrever. Sobre isso, Marques acrescenta que: “Os lugares que simbolizam seu triunfo sobre a matéria e seu êxito, a serraria, a igreja, o açude, entre outros, dão lentamente espaço para o plano interior” (MARQUES, 2010, p. 20). O processo de reificação do protagonista se torna uma constante. Entende-se que o mando associado à ambição preconiza o fio condutor dessa primeira parte enquanto o mando vinculado à reificação toma conta da segunda parte.

Ou seja, os dois planos de Paulo Honório, tanto de narrador quanto de protagonista são inconfiáveis. Há neles uma personificação do mando em vertentes diferentes, porém que convergem para o desejo de posse, de domínio, de subjugar o outro. De um homem que exerce seu poder sobre tudo e sobre todos e para quem esse poder se instala a partir da propriedade de bens, de pessoas, de processos, passamos a outro que narra

superficialmente seus atos ilícitos e acredita que os fins justificam os meios sobre os quais sua vida se sustenta.

Sobre essa técnica empregada, Lafetá esclarece as intencionalidades de Paulo Honório e se vale das ideias de Norman Friedman para explicá-las. Esse último estabelece a distinção entre “sumário narrativo” e “cena”, em que o primeiro referencia uma forma com que se narra determinado evento da história, e o segundo se detém sobre as cenas, descrevendo-as com riqueza de detalhes:

A distinção teórica entre “sumário narrativo” e “cena”, os dois modos básicos de narração, pode ser aqui de alguma utilidade, para entendermos melhor o processo compositivo que está sendo usado. O “sumário narrativo”, explica-nos Norman Friedman, “é a exposição generalizada de uma série de eventos, abrangendo um certo período de tempo e uma variedade de locais”; a “cena”, por sua vez, implica a apresentação de detalhes concretos e específicos, dentro de uma estrutura bem determinada de tempo e lugar.’ A diferença fundamental entre os dois modos reside, pois, na oposição entre o geral (sumário narrativo) e o particular (cena). Ou ainda, colocando em outros termos: quando o que interessa é o acontecimento em si, temos a cena, e aparecem então os detalhes: mas, se o que revela não é o evento, mas o tom do que é narrado, então temos o sumário narrativo. (LAFETÁ, 1981, p. 193).

Ademais, considerando-se essas intencionalidades, pode-se dizer que, ao tratar de forma ligeira e cruel do esfaqueamento de João Fagundes, as brigas em que se mete, os negócios que fecha à custa de ameaças, o protagonista demonstra frieza, relativizando seus objetivos e atitudes que se sustentam na ideia de domínio.

O fato é que Paulo Honório não se detém neles, narra- os por cima e depressa. Sobre os violentos negócios no sertão diz apenas que brigara com gente que fala aos berros e efetuara transações comerciais com armas engatilhadas. (...) O que importa é o tom do narrador, a atitude dominadora e dura que Paulo Honório assume diante das dificuldades, arrostando-as, vencendo-as. O que fica, portanto, dos episódios narrados, é menos a sua lembrança do que a lembrança do personagem narrador. (LAFETÁ, 1981, p. 193).

Friedman discute acerca dos conceitos de sumário narrativo e cena e introduz a ideia do desaparecimento do autor no romance moderno, possibilitando que o enredo seja contado por meio do ponto de vista dos personagens (FRIEDMAN, 2002, p. 166). Estes, por serem distintos entre si, podem ser determinantes para que existam diferentes tipos de narrador, que ele classifica como: narrador onisciente, intruso, onisciente neutro, testemunha, protagonista, onisciência seletiva múltipla, modo dramático, câmera. Dependendo da intencionalidade não somente do quê, mas de como se pretende criar a narrativa, o autor opta por um desses pontos de vista e no desenrolar do enredo, realiza a combinação e a alternância de cenas e sumários, técnicas que dificilmente serão encontradas em sua forma pura.

Para Friedman, o sumário está para o verbo narrar assim como a cena está para o

verbo mostrar (FRIEDMAN, 2002, p. 172). Dessa forma, o sumário se destaca mais na ficção convencional, conferindo rapidez, dinamicidade e fluidez ao texto; o narrador é quem dá o tom e pode reunir uma série de eventos, narrando-os de forma resumida e ligeira. Mas a cena, como o próprio nome diz, dá ênfase ao evento e está mais presente na ficção moderna, podendo ser composta pelo diálogo. Para Friedman, a cena “emerge tão logo os detalhes específicos, contínuos e sucessivos de tempo, espaço, ação, personagem e diálogo começam a aparecer” (FRIEDMAN, 2002, p. 172).

Quanto à escolha literária da cena ou do sumário, Brasil recomenda que este deve ser usado quando questões essenciais não estiverem sendo tratadas, servindo de recurso para criar conexões entre diferentes cenas. Mas aquela deve ser usada quando “a questão essencial do personagem ou o conflito da história estiverem presentes” (BRASIL, 2019, p. 193). De outro modo, o especialista em criação literária defende que as cenas são utilizadas para mostrar detalhamento de conflitos enquanto acontecimentos acessórios podem juntar-se numa composição de um sumário narrativo.

Na obra, a narrativa da negociação de São Bernardo entre Padilha e Paulo Honório é a questão principal do protagonista na primeira parte do livro. Por causa disso, há uma atenção especial da parte do narrador em rememorar essa conquista do proprietário. Entretanto, quando se trata de contar ao leitor sucessivas atitudes questionáveis na empreitada para adquirir e acumular bens, ele o faz de maneira ligeira e dinâmica, com a velocidade típica dos valores capitalistas.

As duas técnicas comprovam a energia e a capacidade persuasiva do narrador e o porquê de sua personalidade despertar a atenção de tantos estudiosos. Assim, sua intencionalidade de domínio se estende às suas intenções narrativas, conforme argumenta Marques: “O sentir e viver de cada uma das personagens é visto por Paulo Honório de acordo com o modo que ele viveu e presentificou sua própria história” (MARQUES, 2010, p. 21). Nessa obsessão do narrador pela posição de superioridade, ele tenta inclusive, calar a voz dos outros personagens.

O fazendeiro não aceita desaforos ou supostas traições, mas realiza negócios violentos que, segundo ele, não merecem tanta atenção porque parecem totalmente justificáveis em função de suas metas: “Guardamos menos o acontecido do que as atitudes de Paulo Honório” (LAFETÁ, 1981, p. 193). A técnica narrativa se sustenta, pois, na maneira direta de tratar o assunto, numa semelhança do narrador com o próprio Graciliano Ramos, para quem, se há algo a ser dito, precisa ser comunicado sem rodeios. A objetividade de Paulo Honório tem embasamento na praticidade, na assertividade ao realizar os negócios e,

principalmente, no desejo incessante de obter vantagens em relação ao outro. A tão repetida escrita seca de Graciliano se faz presente novamente, dessa vez porque ganha ares de praticidade.

O tempo da ação e o tempo da escrita conduzem o leitor para o interior de São Bernardo. O mando se instala de forma quase imperceptível, porém intencional, para atender às expectativas de um leitor que deseja ver um projeto de escrita executado. Forma-se a primeira imagem de Paulo Honório, assim descrito por Lafetá: “Um homem empreendedor, dinâmico, dominador, obstinado, que concebe uma empresa, trata de executá-la, utiliza os outros para isso e não se desanima com os fracassos” (LAFETÁ, 1981, p. 191).

O estilo seco de Paulo Honório ocorre por ocasião de sua frieza, objetividade ao narrar e mandonismo sobre a fazenda e as pessoas. Da mesma forma, o estilo seco em *Vidas Secas* se relaciona às vidas minguadas dos retirantes, os corpos esqueléticos, o percurso de opressão e o estilo conciso de Ramos, fazendo uma denúncia social mesmo com uso de poucas palavras. Em suma, temos nesse romance a secura, a rudeza e a miséria do oprimido; naquele, a frieza, a obstinação e domínio do opressor.

Na trajetória dos retirantes, personagem e ação aparecem de forma imbricada e, no percurso do fazendeiro, Paulo Honório e São Bernardo parecem ser um a extensão do outro. Essa força e essa dinamicidade levam o leitor ao romance total, como se obedecesse também à força do personagem, atendendo a seu objetivo de escrita.

Diferentemente de *Vidas Secas*, em que a seca e a miséria são os fios condutores da narrativa, aqui as próprias relações de mando e opressão são interligadas pelo domínio, pela posse e, até mesmo, pela violência do coronel. Eis, pois, a personificação do mando: o domínio que lhe permite enriquecer e realizar o desejo de posse, também confere certa instabilidade ao corroborar os meios pelos quais se administra a fazenda, escapando-lhe às mãos e conduzindo-o à decadência na perspectiva pessoal e financeira.

Percebemos que a segunda parte da obra recorre à memória e está mais voltada para a introspecção que para a objetividade: isso faz vir à tona os traumas vividos pelo protagonista que se sobrepõem à preocupação anterior de acumular dinheiro. O projeto do enriquecimento é abandonado, temporariamente, para deter-se a outro projeto: de reencontro com a própria alma e a tentativa de compreensão dos fatos vividos.

A escrita objetiva se vincula à personalidade do protagonista, resultando numa narrativa preocupada com o tempo e que privilegia a precisão dos fatos. Mas ela também está vinculada à crueldade com que Paulo Honório trata seus rivais. O tempo é, pois, determinante em três aspectos diferentes relacionados ao protagonista: primeiro, na condição de um

personagem narrador que evidencia esse tempo, imprimindo à narrativa seu ritmo de vida; segundo, como protagonista, em que o rigor com o tempo influencia os atos de cobranças e eventos que favoreceram seu enriquecimento; terceiro, como sujeito reflexivo em que ambas as funções, de narrador e protagonista, fundem-se numa atmosfera de consciência e reificação.

Por causa disso, o tempo marcado na narrativa é tão relevante quanto o tempo nas investidas sobre Padilha, quando deseja tomar posse da fazenda onde foi apenas um empregado. No romance, essa marcação temporal confere verossimilhança à obra e está inegavelmente vinculada a uma ação típica de Paulo Honório: era preciso ficar atento ao vencimento “das letras” e cobrar aos devedores. É assim que ele acumula riqueza e também narra uma das cenas mais marcantes do romance que é a posse de São Bernardo, evento sobre o qual é incisivo: “Não tive remorsos” (RAMOS, 2018, p. 30). Os fatos trazidos demonstram que ele se apropria da ideia do espírito capitalista de que o tempo é dinheiro.

No tempo da escrita, o narrador acessa suas memórias, trazendo à tona seus conflitos interiores por meios das reminiscências adormecidas. Assim, retoma sua trajetória pessoal, ruma os fatos, analisa-os e, por vezes, mistura realidade e fantasia.

O tique-taque do relógio diminui, os grilos começam a cantar. E Madalena surge no lado de lá da mesa. Digo baixinho:

– Madalena!

A voz dela me chega aos ouvidos. Não, não é aos ouvidos. Também já não a vejo com os olhos. Estou encostado à mesa, as mãos cruzadas. Os objetos fundiram-se, e não enxergo sequer a toalha branca.

– Madalena... (RAMOS, 2018, p. 118).

Aliás, o tempo é permanentemente empregado em favor das intenções do protagonista-narrador, como no caso da morte de Madalena, que só é inteiramente elucidada no trigésimo primeiro capítulo. Entretanto, no décimo nono capítulo, Paulo Honório relembra sua figura, vislumbra cenas em que a esposa apareceria na sala e revela sua inquietude ante a ausência da mulher. Pode-se notá-lo dividido entre a saudade, a culpa e o desejo incessante de compreender sua dupla perda – um mando que se esvaiu devido ao confronto com Madalena e a perda de um amor irrealizado por não ter compreendido a esposa.

A rememoração, buscando a presença da esposa está presente nas páginas iniciais da narrativa: “Na torre da igreja uma coruja piou. Estremeci, pensei em Madalena” (RAMOS, 2018, p. 9). Em *São Bernardo*, todos os elementos constituintes da obra estão a serviço da formação de sentidos, quer seja baseados na ambição e mandonismo de Paulo Honório, quer seja relacionando as consequências de suas atitudes, que o levaram ao fracasso e à solidão. “A coruja atormenta Paulo Honório com a lembrança da morte de Madalena, e com ela, a

perda de controle do seu mundo. [...] O pio da coruja, assim, reforça a necessidade de contar sua trajetória” (MARQUES, 2010, p. 22).

Entre outros recursos, a alegoria da coruja contribui para a formação de sentidos no texto, podendo ser comparada à alegoria das aves de arribação, sinalizadoras de estiagem e morte em *Vidas Secas*. Além disso, em *São Bernardo*, a coruja contribui para o que o protagonista rememore a tristeza em que vive como parte de um conflito interior que se acalma e se renova incessantemente. Assim, esse pio faz com que Paulo Honório reviva tal conflito da esposa incompreendida e a tragédia marcada pelo suicídio da mesma, diminuindo sua chance de humanização, que morre junto com Madalena.

### **3.2 O protagonista Paulo Honório e o seu caráter dominador**

Paulo Honório é um protagonista que foge aos valores convencionais, mostrando-se mais humano até no seu aspecto mais desumano, por assim dizer: a ambição e a obsessão pelo mando conduzem a suas ações e atitudes. Aliás, se observarmos outros protagonistas construídos por Ramos, como João Valério, de *Caetés*; Luís da Silva, de *Angústia*; e Fabiano, de *Vidas Secas* – são homens que enfrentam seus conflitos, revelam suas contradições e são de um realismo desvinculado do perfeccionismo, mostrando suas fraquezas, ambições e misérias. Com suas especificidades, cada um carrega um pouco de imaginário, um pouco de social e um pouco de seu criador.

Luís da Silva, em *Angústia*, narra seus conflitos emocionais, recorrendo também a reminiscências que incluem a paixão por Marina e seu ódio a Julião Tavares, seu rival, a quem acaba levando à morte. Na obra, o fluxo de consciência e o tempo psicológico se sobrepõem à objetividade, dando mais atenção às emoções do personagem, com suas angústias e frustrações.

No caso de João Valério, em *Caetés*, a obra narra seu romance vivido com Luisa, mulher do amigo e protetor Adrião, assim como o desejo de ascensão social e de escrever um livro sobre índios Caetés. A descoberta do adultério da esposa desencadeia o suicídio de Adrião. Luisa se revela ambiciosa e João Valério tem a ascensão econômica que pretendia. Divididos entre anseios e revoltas, regados ao sentimento de culpa e demais conflitos interiores, são personagens humanos que revelam suas mazelas e problematizações. Enfim, são desumanizados pelas relações problemáticas e as experiências vividas no mundo capitalista.

O ódio de Graciliano ao burguês é representado por Luís da Silva; a denúncia das

desigualdades e exploração, por Fabiano; a avidez do opressor capitalista, por Paulo Honório – para cada personagem, o escritor externou uma crítica social que não aparece em primeiro plano, mas por meio das atitudes e dramas humanos. Seu realismo e sua objetividade com as palavras expuseram o homem do campo, em duas vertentes antagônicas: oprimido e opressor.

*Vidas Secas* é seu romance relativamente mais sereno, relativamente mais otimista. O culpado é – superficialmente visto, numa primeira aproximação – a cidade. O herói de Graciliano Ramos é o sertanejo desarraigado, levado do mundo primitivo, imóvel, para o mundo do movimento. É o vagabundo (“um pobre nordestino...”) e explica-se seu ódio balzaquiano ao mundo burguês, que conseguiu a estabilidade relativa do comércio de secos e molhados. Esta vagabundagem é o aspecto sociológico do egoísmo do sonho quando se choca com a realidade. É o desejo violento do vagabundo de restabelecer-se na terra: “Como a cidade me afastara de meus avós.” Mas é apenas uma explicação em primeira aproximação: pois Paulo Honório consegue o seu fim, e contudo, é uma vida malograda. Por quê? Porque o seu criador quer mais do que ter casa, dinheiro, mulher. Quer realmente voltar aos avós. Voltar à imobilidade, à estabilidade do mundo primitivo. E para atingir este fim, deve antes destruir o mundo da agitação angustiada, à qual está preso. (CARPEAUX, 1977, p. 32).

A vida no mundo capitalista afeta as relações, traz ao homem um desassossego intermitente e condiciona a todos numa experiência de instabilidades. Tudo é incerto e fragmentado e o desejo dos personagens de “voltar aos avós” se relaciona com o desejo de reencontrar um sentido para a vida, percebê-la estável e segura, eliminando os conflitos interiores que se manifestam mediante as transformações que ocorreram também no exterior. Assim, não somente as relações de trabalho que estão sob o comando de Paulo Honório são submetidas ao seu posicionamento dominador, mas também as relações pessoais são afetadas pelo desejo de praticidade, de substituição do quantitativo pelo qualitativo, em que a sensibilidade fica em segundo plano porque o proprietário é embrutecido pelo contexto em que vive.

O processo de reificação do protagonista perpassa o ambiente interno e externo, abrangendo o trabalho e as relações pessoais. Segundo Marques, a obra “projeta a imagem do homem brutalizado pela sua conduta competitiva e agressiva” (MARQUES, 2010, p. 19). Dorme pouco, trabalha muito, cobra as letras aos devedores, cobra produtividade aos empregados até a exaustão, constitui um herdeiro, reprime relações humanizadas, estabelece contatos e parcerias que lhes sejam vantajosas: Paulo Honório é todo revestido de mandonismo e orientado pelo espírito do capitalismo.

Na sociedade da época, com ascendente capitalismo, o ambiente da fazenda como meio de produção, administrada por um ex-empregado e agora patrão, faz de Paulo Honório um homem que inexistiria fora dessas condições, como enfatiza Martins: “Todo o romance existe em torno das relações íntimas de Paulo Honório: a sua luta pela propriedade, o seu



amor infeliz, o fracasso de seu casamento, o seu isolamento e ruína” (MARTINS, 1977, p. 38). Nele, está enraizado o desejo da apropriação, do domínio e da exploração do outro em benefício próprio. É o que também defende Candido: “Paulo Honório é modalidade de uma força que o transcende em função da qual vive: o sentimento de propriedade” (CANDIDO, 2012, p. 32).

Longe da intenção de documentar a sociedade da época, Graciliano opta por fundir indivíduo e classe social, colocando tipos incomuns como o coronel numa condição central na narrativa: “A obra de Graciliano, em sua totalidade, apresenta um painel de diferentes heróis problemáticos” (COUTINHO, p. 79). A congruência com o estilo literário de Paulo Honório escritor e seu criador aparecem em trechos, como o que segue:

Essa conversa, é claro, não saiu de cabo a rabo como está no papel. Houve sem pensar que aquilo vai ser lido. Reproduzo o que julgo interessante. Suprimi diversas passagens, modifiquei outras. O discurso que atirei ao mocinho do rubi, por exemplo, foi mais enérgico e mais extenso que as linhas chochas que aqui estão. A parte referente à enxaqueca de Dona Glória (e a enxaqueca ocupou, sem exagero, metade da viagem) virou fumaça. Cortei igualmente, na cópia, numerosas tolices ditas por mim e por Dona Glória. Ficaram muitas, as que as minhas luzes não alcançaram e as que me pareceram úteis. É o processo que adoto: extraio dos acontecimentos algumas parcelas; o resto é bagaço. (RAMOS, 2018, p. 87).

O coronel representa o capitalismo nascente e a falsa ideia de progresso, tendo suas concepções políticas baseadas na obtenção de privilégios. Eis, pois, a personificação do mando – ambicioso, violento, ciumento. É o que ratifica Marques: “Em busca da conquista de *status* social, como veremos, certas regras do bem e do mal serão totalmente manipuladas em proveito próprio” (MARQUES, 2010, p. 23). Consideramos que o caráter enérgico e autoritário de Paulo Honório pode estar associado à infância pobre e aos esforços que empreendeu para superar as dificuldades. Mas Coelho (1977, p. 63) chama a atenção para a ideia de que Paulo Honório, mesmo vencendo em sua luta com a vida e tornando-se poderoso, não conseguiu fugir ao destino humano de ser desesperadamente solitário.

A autoridade do narrador aparece, inicialmente, pela divisão do trabalho para escrever o livro, agindo como superior aos demais e apresentando essa divisão como algo que tenha o consentimento das partes. Entretanto, trata-se de algo próximo de uma ordem que não pode ser contestada:

Antes de iniciar este livro, imaginei construí-lo pela divisão do trabalho. Dirigi-me a alguns amigos, e quase todos consentiram de boa vontade em contribuir para o desenvolvimento das letras nacionais. Padre Silvestre ficaria com a parte moral e as citações latinas; João Nogueira aceitou a pontuação, a ortografia e a sintaxe; prometi ao Arquimedes a composição tipográfica; para a composição literária convidei Lúcio Gomes de Azevedo Gondim, redator e diretor do Cruzeiro. Eu traçaria o plano,

introduziria na história rudimentos de agricultura e pecuária, faria as despesas e poria o meu nome na capa. (RAMOS, 2018, p. 8).

O fazendeiro insinua que os outros personagens foram consultados sobre essa participação na elaboração do livro e mesmo que não fosse dessa forma, teriam também aceitado. Afinal, a decisão sobre escrevê-lo vem após uma sucessão de fatos que o levam à ascensão e depois, ao declínio. Todos os colaboradores já conhecem a natureza dominadora do escritor e reconhecem que declinar de sua ordem, ainda que disfarçada de convite, não é uma opção. Paulo Honório reproduz, para o momento da escrita, sua atuação como capitalista, colocando São Bernardo, fazenda e obra, sob seu comando.

Sua ambição faz também com que vislumbre a venda dos exemplares e os possíveis lucros: “E já via os volumes expostos, um milheiro vendido graças aos elogios que, agora com a morte do Costa Brito, eu meteria na esfomeada Gazeta, mediante lambujem” (RAMOS, 2018, p. 7). Entretanto, a boa vontade dos colaboradores esbarra nos primeiros desentendimentos – o mando se sobressai, e o fazendeiro se vale da autoridade para cobrar os responsáveis.

Mas o otimismo levou água na fervura, compreendi que não nos entendíamos. João Nogueira queria o romance em língua de Camões, com períodos formados de trás para diante. Calculem. Padre Silvestre recebeu-me friamente. Depois da Revolução de Outubro, tornou-se uma fera, exige devassas rigorosas e castigos para os que não usaram lenços vermelhos. Torceu-me a cara. E éramos amigos. Patriota. Está direito: cada qual tem as suas manias. Afastei-o da combinação e concentrei as minhas esperanças em Lúcio Gomes de Azevedo Gondim, periodista de boa índole e que escreve o que lhe mandam. (RAMOS, 2018, p. 8).

Nas expectativas sobre Gondim, também vê o outro como instrumento para conseguir seus objetivos. Quando se vê contrariado, recorre ao modo imperativo, comunicando suas intenções com autoritarismo: “– É o diabo, Gondim. O mingau virou água. Três tentativas falhadas num mês! Beba conhaque, Gondim” (RAMOS, 2018, p. 9). Logo nos capítulos iniciais, ele revela desconfiança em relação aos outros, admitindo que não revelaria pormenores de sua vida: “Afinal, foi bom privar-me da cooperação de Padre Silvestre, de João Nogueira e do Gondim. Há fatos que eu não revelaria, cara a cara, a ninguém. Vou narrá-los porque a obra será publicada com pseudônimo” (RAMOS, 2018, p. 11).

Mas a relação do coronel com o conhecimento é semelhante à sua relação com as demais questões de sua vida e reconhece que lhe falta conhecimento suficiente para fazer a escrita com a segurança que desejava: “Ora vejam. Se eu possuísse metade da instrução de Madalena, encoivarava isto brincando. Reconheço finalmente que aquela papelada tinha préstimo” (RAMOS, 2018, p. 12).

A forma como critica a escrita de Gondim, revela a manipulação dos fatos narrados e defende que o conhecimento, na visão do fazendeiro, deve estar a serviço de determinados objetivos. Paulo Honório é também um homem orgulhoso que reconhece sua natureza embrutecida, sobrepondo a ambição do ter sobre o ser: “O meu fito na vida foi apossar-me das terras de São Bernardo, construir esta casa, plantar algodão, plantar mamona, levantar a serraria e o descaroador, introduzir nestas brenhas a pomicultura e a avicultura, adquirir um rebanho bovino regular” (RAMOS, 2018, p. 12).

Lembremos que o fazendeiro teve uma infância pobre, com muitas privações. Mas, ao falar dos familiares que não conheceu, faz com severidade e frieza: “Me livrara da maçada de suportar parentes pobres, indivíduos que de ordinário escorregam com uma sem-vergonheza da peste” (RAMOS, 2018, p. 16). Da infância, recorda de um cego, do qual era guia e da velha Margarida, a doceira: esta última, que ele traz para morar na fazenda: “Lembro-me de um cego que me puxava as orelhas e da velha Margarida, que vendia doces” (RAMOS, 2018, p. 16).

Da juventude, rememora o duro trabalho na roça: “Até os dezoito anos gastei muita enxada ganhando cinco tostões por doze horas de serviço” (RAMOS, 2018, p. 16) e, posteriormente, o envolvimento com Germana, a traição, o esfaqueamento do rival, a prisão e a aprendizagem da leitura na cadeia.

O resultado foi eu arrumar uns cocorotes na Germana e esfaquear João Fagundes. Então o delegado de polícia me prendeu, levei uma surra de cipó de boi, tomei cabacinho e estive de molho, pubo, três anos, nove meses e quinze dias na cadeia, onde aprendi leitura com o Joaquim sapateiro, que tinha uma Bíblia miúda, dos protestantes. (RAMOS, 2018, p. 16).

Quando sai da prisão, Paulo Honório é um homem obstinado por riqueza, determinado a possuir os bens, não importando os meios que precisasse valer-se para conseguir o intento: “Nesse tempo eu não pensava mais nela, pensava em ganhar dinheiro. Tirei o título de eleitor, e Seu Pereira, agiota e chefe político, emprestou-me cem mil-réis a juro de cinco por cento ao mês. [...] estudei aritmética para não ser roubado além da conveniência” (RAMOS, 2018, p. 17).

Aqui se estabelece a relação entre instrução e o lucro: valoriza as letras, ou melhor, os números para não ser ludibriado. Mas a busca por saberes só acontece com o intuito de enriquecer, sendo o personagem bem objetivo ao relatar seus sacrifícios e sua obstinação: “A princípio o capital se desviava de mim, e persegui-o sem descanso, viajando pelo sertão, negociando com redes, gado, imagens, rosários, miudezas, ganhando aqui,

perdendo ali, marchando no fiado, assinando letras, realizando operações embrulhadíssimas” (RAMOS, 2018, p. 17). Essa citação resume bem a primeira parte da obra.

Os negócios baseados e mantidos com violência lhes parecem caros e necessários, pois não pode descuidar de suas metas. A exemplo disso, narra a forma como realiza a cobrança ao Dr. Sampaio: “Amarrei-o, meti-me com ele na capoeira, estraguei-lhe os couros nos espinhos dos mandacarus, quipás, alastrados e rabos-de-raposa. [...] Ou paga ou eu mando sangrá-lo devagarinho” (RAMOS, 2018, p. 18). No quarto capítulo do livro, Paulo Honório planeja tomar a posse de São Bernardo e a fazenda, onde foi um mero trabalhador braçal, passa de objeto de desejo para realização pessoal e econômica.

A mudança para Viçosa, em Alagoas, é parte inicial do plano: “Resolvi estabelecer-me aqui na minha terra, município de Viçosa, Alagoas, e logo planeei adquirir a propriedade São Bernardo, onde trabalhei, no eito, com salário de cinco tostões” (RAMOS, 2018, p. 21). Depois, se aproxima propositalmente de Padilha, o dono da fazenda, na época. Ao reconhecer as fraquezas de Padilha – os jogos, as bebidas e as dificuldades financeiras – busca uma maneira mais fácil de tomar-lhe a propriedade. Padilha se torna uma presa fácil diante do oportunismo de Paulo Honório. Assim, ratifica Lafetá: “Padilha, mole, preguiçoso, sem iniciativa, é por ele dominado com facilidade” (LAFETÁ, 1981, p. 195).

Ao perceber a fragilidade de seu alvo, Paulo Honório lhe oferece empréstimos e acumula as cobranças para uma hora que considera mais oportuna. Como forma de prejudicá-lo ainda mais, aconselha erroneamente e propositalmente, sobre o cultivo da terra com intenção de levá-lo à ruína total. No momento da cobrança, Padilha se vê sem dinheiro e em meio às negociações, acaba cedendo e repassando-lhe a fazenda por um preço muito abaixo do mercado: “A negociação que se segue é um fogo de negaceios, avanços e recuos, propostas e contrapropostas” (LAFETÁ, 1981, p. 194). Consolida-se o primeiro grande objetivo de Paulo Honório na narrativa: tornar-se dono da fazenda, ascendendo da condição de trabalhador para patrão. Esta é, talvez, a cena mais emblemática da obra:

– Você está maluco? Seu pai dava isto ao Fidélis por cinquenta. E era caro. Hoje que o engenho caiu, o gado dos vizinhos rebentou as porteiras, as casas são taperas, o Mendonça vai passando as unhas nos babados... [...]

Discutimos duas horas, repetindo os mesmos embelecões, sem nenhum resultado.

Resolvi discorrer sobre as minhas viagens ao sertão. Depois, com indiferença, insisti nos trinta e quatro contos e obtive modificação para cinquenta e cinco. Mostrei generosidade: trinta e cinco. [...]

Recuou para cinquenta. Avancei a quarenta e afirmei que estava roubando a mim mesmo. [...] Arranquei-lhe mais dois contos: quarenta e dois pela propriedade e oito pela casa. Arengamos ainda meia hora e findamos o ajuste. Para evitar arrependimento, levei Padilha para a cidade, vigiei-o durante a noite. No outro dia, cedo, ele meteu o rabo na ratoeira e assinou a escritura. Deduzi a dívida, os juros, o

preço da casa, e entreguei-lhe sete contos e quinhentos e cinquenta mil reis. (RAMOS, 2018, p. 27).

A cena da posse de São Bernardo mostra a questão mais relevante da primeira parte do livro: Paulo Honório torna-se proprietário, fazendeiro, coronel. Inscreve-se na obra, o tempo do dinheiro. O detalhamento dado diz respeito à relevância da conquista. Percebamos que, durante a negociação, ele sabe das qualidades da fazenda, mas argumenta que a encontrou “em cacos: mato, lama, e potó como os diabos” (RAMOS, 2018, p. 22). As cenas subsequentes de investimentos na propriedade dão ideia de uma natureza que se transforma com a chegada do capitalismo: a humanidade muda o meio para impor o progresso e conquistar fortuna, ao contrário de *Vidas Secas*, em que a natureza agreste se opõe ao ser humano, subtraindo-lhe a possibilidade de desenvolvimento. Nessa última obra, sobreviver é a primeira necessidade, além de considerarmos que Fabiano “aproveitava um casco de fazenda sem valor” (RAMOS, 2017, p. 35).

O fazendeiro opressor de *Vidas Secas* não pode ser comparado a Paulo Honório na íntegra, mesmo que os dois mantenham certa aproximação. Lá, no entanto, trata-se de um sujeito sem nome que vive da exploração de Fabiano e de quaisquer retirantes, mantendo a propriedade sem grandes ambições. Aqui, em *São Bernardo*, há um investimento de força, energia e dinheiro pautado no domínio da propriedade e dos que dela fazem parte em função de um objetivo maior: torná-la mais produtiva e gerar fortuna.

Depois da posse da fazenda, Paulo Honório exerce seu mandonismo na forma de administrar e cuidar das terras. A fazenda, que foi sua maior ambição, torna-se alvo de uma série de estratégias de seu dono, como a ampliação das terras, o cultivo voltado para alta produtividade além da realização pessoal e o jugo que impõe a seus empregados. Para tanto, Paulo Honório não receia derrubar cercas e eliminar inimigos, como o velho Mendonça, fazendeiro vizinho que se apossa de partes da fazenda como se fosse dele:

- O senhor andou mal adquirindo a propriedade sem me consultar, gritou Mendonça do outro lado da cerca.
- Por quê? O antigo proprietário não era maior? - Sem dúvida, respondeu Mendonça avançando as barbas brancas e o nariz curvo. Mas o senhor devia ter-se informado antes de comprar questão.
- Eu por mim não desejo questionar. Creio que nos entendemos.
- Depende do senhor. Os limites atuais são provisórios, já sabe? É bom esclarecermos isto. Cada qual no que é seu. Não vale a pena consertar a cerca. Eu vou derrubá-la para acertarmos onde deve ficar. (RAMOS, 2018, p. 31).

Por causa da insistência de Mendonça em afrontá-lo, confrontá-lo e expô-lo a humilhações, acaba sendo assassinado. Na ocasião, o coronel estava longe dali e constrói um bom álibi para não ser acusado de mais um crime, contando sempre com a fidelidade de

Casimiro Lopes:

No outro dia, sábado, matei o carneiro para os eleitores. Domingo à tarde, de volta da eleição, Mendonça recebeu um tiro na costela mindinha e bateu as botas ali mesmo na estrada, perto de Bom Sucesso. No lugar há hoje uma cruz com um braço de menos. Na hora do crime eu estava na cidade, conversando com o vigário a respeito da igreja que pretendia levantar em São Bernardo. Para o futuro, se os negócios corresse bem.

– Que horror! exclamou Padre Silvestre quando chegou a notícia. Ele tinha inimigos?

– Se tinha! Ora se tinha! Inimigo como carrapato. Vamos ao resto, Padre Silvestre. Quanto custa um sino? (RAMOS, 2018, p. 41).

Prosseguindo em sua jornada, fez empréstimos, investiu em plantios de mamona e algodão, abriu estradas, trabalhou duro e enfrentou os inimigos. A dinamicidade e força de Paulo Honório são enfatizadas por Marques em: “Paulo Honório luta primeiro com a dureza do sertão e seus rios secos e depois com a hostilidade de homens que não queriam lhe pagar. Também em São Bernardo a luta é contra a dureza da pedra, da terra cheia de mato. Sua força criadora se completa nas ações” (MARQUES, 2010, p. 29).

Ele lança mão de todos os meios ao seu alcance para atender a seus propósitos, buscando sempre a riqueza e o poder. Luís Bueno, em *Uma História do Romance de 30* (2015), chama atenção para o fato de que esse personagem se porta de maneira indiferente em relação ao outro, como o que acontece com Casimiro Lopes, Padilha e Mendonça em diferentes perspectivas: o primeiro, de servir; o segundo, de ser facilmente persuadido/endividado; e o terceiro, de representar um obstáculo aos interesses do capitalista emergente. Assim define Bueno essa relação: “Casimiro Lopes simplesmente serve, Luís Padilha é anulado e o Mendonça é eliminado” (BUENO, 2015, p. 607).

A subserviência de Casimiro Lopes se torna o exemplo mais evidente da superioridade de Paulo Honório, animalizando e inferiorizando o outro. Em Padilha, observa, analisa e percebe facilmente suas fragilidades: conclui que a ligação meramente sentimental com a fazenda herdada do pai não é o suficiente para que disponha de força, energia e dedicação para cultivá-la e fazê-la grande. Em Mendonça, Paulo Honório encontra um rival à altura: os procedimentos usuais com os quais lida com os outros não são suficientes para colocá-lo sob seu domínio e, por isso, é conveniente aos planos de Honório que Mendonça seja eliminado. A contribuição de Luís Bueno permite ver que o mando exercido por Paulo Honório se dá por meio de três processos distintos: a submissão, a anulação e a aniquilação. Para tanto, o protagonista se vale de três estratégias – o discurso, a violência e o ciúme – todos eles respaldados no sentimento de propriedade e na necessidade de domínio do outro.

Com o progresso de São Bernardo, contrata Seu Ribeiro para guarda livros e

cogita a possibilidade de abrir uma escola para causar boa impressão ao governador. Assim, procura agir Paulo Honório, tanto em relação à imprensa quanto em relação à política: busca contrair boas relações e influências que sejam úteis aos seus objetivos. Desse modo, mesmo com ações aparentemente despretensiosas, ele tem sempre uma motivação implícita e questionável em suas atitudes.

É importante registrar outras relações de domínio importantes, como as que envolvem Seu Ribeiro e Dona Glória, seres marginalizados que não se adaptaram às transformações e cujo maior representante é Paulo Honório. Esses dois personagens vivem numa condição de classe subalterna, do proletariado e trazem valores e discursos que estão na contramão dos que são empregados pelo fazendeiro.

Quanto aos empregados da fazenda, sabem da disposição do patrão para fazer o que for preciso para atingir suas metas e, por causa disso, não contestam suas ordens, acatando-as em silêncio. Ademais, são tratados como subjugados e inferiores, uma vez que o fazendeiro esquece sua condição anterior de empregado também. Age com brutalidade, veemência e impiedade: um patrão a quem só interessa manter o poder e explorar os trabalhadores que vivem sob suas ordens – assim se comporta o opressor Paulo Honório. A obra toda se encontra atravessada por suas ordens e seu mandonismo. Em especial, o capítulo oitavo revela um homem cada vez mais violento, frio e ambicioso conforme a passagem seguinte ilustra:

Aqui nos dias santos surgem viagens, doenças e outros pretextos para o trabalhador gazeir. O domingo é perdido, o sábado também se perde, por causa da feira, a semana tem apenas cinco dias, que a Igreja ainda reduz. O resultado é a paga encolher e essa cambada viver com a barriga tinindo. (RAMOS, 2018, p. 63).

A dominação do protagonista é mais evidente na maneira como trata os funcionários: baixos salários, ordens inquestionáveis, castigos de ordem física e psicológica, frieza em relação a sua condição social – o importante, para ele, é que toda mão-de-obra disponível favoreça a lucratividade da fazenda.

Sobre as mortes em que estaria envolvido e as mortes dos próprios empregados, Paulo Honório registra-as indiretamente, nunca assumindo a posição de mandante ou autor. O recurso linguístico da voz passiva ou reflexiva lhe serve ao jeito peculiar de narrar tais acontecimentos, conferindo um tom despretensioso e livrando-o de quaisquer acusações: “O caboclo mal-encarado que encontrei um dia em casa do Mendonça também se acabou em desgraça. Uma limpeza. Essa gente quase nunca morre direito. Uns são levados pela cobra, outros pela cachaça, outros matam-se” (RAMOS, 2018, p. 47).

Um sumário narrativo que repassa a informação rápida, sem nenhuma atenção especial. E, mesmo quando reconhece que tomou atitudes erradas, relembra seus objetivos e defende que tais atitudes foram necessárias:

A verdade é que nunca soube quais foram os meus atos bons e quais foram os maus. Fiz coisas boas que me trouxeram prejuízo; fiz coisas ruins que deram lucro. E como sempre tive a intenção de possuir as terras de São Bernardo, considerei legítimas as ações que me levaram a obtê-las. (RAMOS, 2018, p. 48).

As influências na imprensa e o dinheiro lhe conferem certo prestígio, defendendo-lhe de ter que responder por determinados atos.

Violências miúdas passaram despercebidas. As questões mais sérias foram ganhas no foro, graças às chicanas de João Nogueira. Efetuei transações arriscadas, endividei-me, importei maquinismos e não prestei atenção aos que me censuravam por querer abarcar o mundo com as pernas. Iniciei a pomicultura e a avicultura. Para levar os meus produtos ao mercado, comecei uma estrada de rodagem. Azevedo Gondim compôs sobre ela dois artigos, chamou-me patriota, citou Ford e Delmiro Gouveia. Costa Brito também publicou uma nota na Gazeta, elogiando-me e elogiando o chefe político local. Em consequência mordeu-me cem mil-réis. (RAMOS, 2018, p. 49).

Há sempre a busca por favores e privilégios que repercutam em mais riquezas. É assim quando recebe a visita do governador: “De repente supus que a escola poderia trazer a benevolência do governador para certos favores que eu tencionava solicitar” (RAMOS, 2018, p. 51). Essa questão do patrimonialismo é tratada por Raymundo Faoro, em *Os donos do poder* (2012), e traz importantes contribuições para a análise. Nessa obra, Faoro analisa e interpreta fatos históricos que vão desde a formação do Estado português, a partir de 1835, perpassando o período das grandes navegações e adentrando o período de colonização do Brasil, o Império, a República Velha e após o que se convencionou chamar Revolução de 1930.

Do ponto de vista da revolução sobre o pensamento sociopolítico, essa obra propõe duas perspectivas diferentes: a primeira, transpondo a ideia de um suposto feudalismo português que teria se estendido ao Brasil; a segunda, a ideia de que o patrimonialismo brasileiro se formou a partir da influência da colonização de Portugal. Assim, o regime de dominação e o jogo de poder, implementado desde a chegada dos portugueses, reverberaram nas ações políticas desde a manutenção do mando até o domínio das decisões políticas concentradas nas mãos de uma minoria, que parece estar sempre voltada aos interesses próprios.

As massas populares, as pessoas mais pobres, como Fabiano e sua família, são excluídas dessas decisões e também não são alvos delas em questão de benefícios. A ideia de



apropriação do público para fins privados foi repercutindo além do tempo em todo território nacional, embora em formatos e intensidades relativos ao longo da história. O fenômeno do coronelismo e a política dos governadores, durante a República Velha, ilustram bem essa perspectiva patrimonialista, velada ou explícita, em que os limites entre o público e privado se tornam indistintos. A serviço da manutenção desse poder dos governadores e, conseqüentemente, do presidente, os coronéis atuaram como líderes locais, submetendo e exercendo com legitimidade seu autoritarismo e influência, tanto no entorno quanto além de sua casa ou fazenda. Nesse caso, o mandonismo e o patrimonialismo funcionam como características dessa estrutura maior, o coronelismo.

Partindo do voto de cabresto, os coronéis recebiam anuências às suas estratégias a fim de permanecer no poder e no domínio costumeiro. Favores e concessões lhes eram permitidos. E Paulo Honório é um exemplo típico de coronel que além de administrar sua fazenda, não permite que suas ordens sejam questionadas, valendo-se desse poder para conseguir vantagens, favores e enriquecimento pessoal.

Para manter esse prestígio, Paulo Honório alicia os eleitores, manda-os às urnas para votar no candidato que ele indica e vislumbra a escola como estratégia para ampliar o investimento: a ideia era formar minimamente os trabalhadores e seus filhos, o suficiente apenas para que votassem. À sua maneira, o fazendeiro reconhece as mais variadas possibilidades de educação com as quais convive: a dele, uma instrução específica e necessária que trouxe certa liberdade em relação aos exploradores; a proposta por Padilha, impregnada de subversão e que traz conflitos e prejuízos; a de Madalena, que lhe tornou uma mulher intelectual e perigosa; a dos trabalhadores, que precisa ser dada na medida certa, regrada pelo olhar fiscalizador do proprietário. Temos aqui a educação como mercadoria.

A morte de Madalena desencadeia a decadência do coronel: as tristes memórias levam Dona Glória e seu Ribeiro a ir embora da fazenda; a chamada Revolução de 30 recruta Padilha e Padre Silvestre, além de alguns trabalhadores; além da questão política e amorosa, vem-lhe também a crise financeira. Além disso, muitos fregueses são atingidos pela crise: suicidam-se, fogem e deixam de honrar os pagamentos. A avicultura, a horticultura e a pomicultura sucumbem; das fábricas de tecido, não obtém mais adiantamento; os preços não compensam investimentos em novas máquinas; os bancos não concedem mais empréstimos; os outros coronéis planejam invadir os limites de São Bernardo novamente e ele não conta mais com a benevolência de Dr. Magalhães porque o juiz está noutra comarca.

Com essa sorte de acontecimentos e sem dispor das alianças políticas, o fazendeiro não teve mais energia e vivacidade para recomeçar, mergulhando num profundo

estado de introspecção e questionando se valia a pena viver assim, segundo o espírito do capitalismo. Reflete também se vale a pena reconstruir-se como sempre fez, submetendo a tudo e a todos a seu mando. Eis aí o momento de declínio e decadência do opressor.

Em *São Bernardo*, Paulo Honório compara os empregados e os filhos deles, assim como a própria mulher e até o próprio filho, a animais. O aspecto zoomorizador reforça o estereótipo de inferioridade deles em relação ao capitalista. Sobre isso, João Luiz Lafetá acrescenta que: “Os despossuídos, os cabras que trabalham no eito de sua fazenda, são considerados apenas do ponto de vista de quantidade de trabalho que podem oferecer” (LAFETÁ, 1981, p. 203).

Até no castigo a Padilha, quando o deixa sem dinheiro por causa da desobediência, há a intenção de reduzir-lhe à condição de bicho: emagrecido, de roupas aos farrapos e vivendo em total miséria, resta pouco de sua frente ao poder do patrão enciumado e desumano. O vocábulo cabra tem vinculação com a visão que tem da classe de trabalhadores, sua condição socioeconômica e a exclusão na sociedade. Essa relação, assim como a referência a *Vidas Secas*, em que Fabiano se reafirma como *cabra*, um despossuído que vive a cuidar das coisas alheias, será retomada e melhor explicada no capítulo seguinte.

A nova relação que estabelece com Padilha, antigo proprietário de São Bernardo, agora seu empregado, leva Paulo Honório a calar-lhe a voz revolucionária, tentando restabelecer a ordem perturbada por suas ideias e as de Madalena. Mesmo com toda lealdade de Casimiro Lopes, nem mesmo ele tem poder de fala, sendo comparado a um cão de guarda. É o que salienta Marques em “São Bernardo e o *ethos* do proprietário na era do capitalismo moderno”:

Submisso às vontades e ordens do patrão, Casimiro Lopes representa o homem simples inserido em um sistema de opressão e domínio por parte daqueles que detêm o poder de ordem e controle. O capanga fiel e dedicado funcionaria como o principal instrumento de execução de tarefas ilícitas ordenadas por Paulo Honório. (MARQUES, 2017, p. 3526).

A exemplo da fala suprimida de Casimiro Lopes e de outros personagens, a linguagem é uma das ferramentas mais significativas dentre as empregadas por ele, tencionando o exercício de seu poder. Na obra, há duas formas principais de argumentação empregadas pelo fazendeiro: a primeira, quando sugere pedido ou conselho, mas, na verdade, está induzindo o outro a uma ação que interessa a Paulo Honório; a segunda, quando explicita uma ordem, imposição ou ameaça.

Essa ideia da linguagem de poder de Paulo Honório é também defendida por Gonçalves na obra *Dialogismo e ironia em São Bernardo*: “A natureza indiscutível da fala de

Paulo Honório, em sua instância de domínio, em que ele não admite ser questionado ou analisado, permite identificar seu cunho autoritário” (GONÇALVES, 2012, p. 43).

Assim, quando induz Padilha a tomar as atitudes que aceleram sua ruína e a entregar São Bernardo em função das dívidas que acumulou, Paulo Honório usa uma linguagem que se assemelha a um conselho ou sugestão despretensiosa. Mas, quando se refere aos empregados com voz ativa e ameaçadora, ele usa a fala como ferramenta de mandonismo explícito, livre de quaisquer reservas. Sendo assim, pela linguagem ou pela força da ação, o personagem demarca sua arbitrariedade ao oprimido.

### **3.3 O mandonismo de Paulo Honório e a insubordinação de Madalena – perda do mando e decadência**

A maior parte do livro, que vai do nono capítulo até o trigésimo primeiro, centra-se no desejo de posse do fazendeiro sobre Madalena, sua mulher. De modo geral, mesmo depois que se tornou sua esposa, ela nunca foi submissa a Paulo Honório, isto é, resignada, subalterna, obediente. Sobre isso, observa Lafetá: “Depois da posse de São Bernardo vem a posse de Madalena. Ultrapassada a unidade que se formara em torno da relação entre Paulo Honório e a propriedade, um outro núcleo começa a se esboçar” (LAFETÁ, 1981, p. 197).

O narrador dá uma atenção especial à Madalena por causa da importância que ela passou a ter na vida do protagonista – depois do “fito” sobre a posse de São Bernardo, suas energias e sua escrita encontram uma nova motivação para buscar seus ideais: apropriar-se de Madalena. No conflito com o esposo, Madalena expõe algumas antinomias que merecem ser consideradas, tais como cidade *versus* campo; instrução *versus* ignorância; capitalismo *versus* comunismo. Nesses conflitos, é perceptível que Paulo Honório é conhecedor das atividades do campo e torna-se um sobrevivente em meio às adversidades encontradas nesse espaço. Desprendido de sua sensibilidade, agora ele tem uma alma embrutecida: a riqueza é seu objetivo maior, e a dominação do outro, a forma mais direta de obtê-la.

No caso de Madalena, é moça da cidade, tem instrução e outros costumes que lhe conferem uma consciência crítica, conservando sua sensibilidade ao coletivo e às causas sociais. Assim, o fazendeiro se torna o representante do capitalismo, enquanto ela defende as ideias alinhadas ao comunismo. Nesse caso, sua aspereza contrasta com a sensibilidade da esposa, que centra suas atitudes no ser, enquanto ele se volta para o ter. Para Candido: “Madalena, a mulher – humanitária, mãos-abertas – não concebe a vida como relação de

possuidor e coisa possuída” (CANDIDO, 2012, p. 36). Mas a instrução dota essa mulher de uma consciência social que a faz parecer subversiva mediante o esposo, tornando-a incompreendida.

Primeiramente, a forma como Paulo Honório pensou numa esposa e a forma como é apresentado a Madalena evidenciam uma conduta machista e preconceituosa predominante na sociedade da época e que vigora até hoje. Isso porque ele pensa na mulher não por necessidade de estabelecer uma relação afetiva com ela, mas porque tem outro objetivo: o de deixar um herdeiro para as terras de São Bernardo e, com esse fim, idealiza uma companheira: “Tentei fantasiar uma criatura alta, sadia, com trinta anos, cabelos pretos – mas parei aí” (RAMOS, 2018, p. 68).

De modo geral, o fazendeiro não guardava boa impressão sobre as mulheres e o que julgava importante mesmo era garantir um herdeiro: “... é um bicho esquisito, difícil de governar. A que eu conhecia era a Rosa do Marciano, muito ordinária. Havia conhecido também a Germana e outras dessa laia. Por elas eu julgava todas” (RAMOS, 2018, p. 67). Entretanto, mesmo não sendo um homem cheio de sentimentalismo, apaixona-se pela professorinha: “Com efeito, o patriarca à busca de um herdeiro termina apaixonado, casando por amor; e o amor, em vez de dar a demão final na luta pelos bens, se revela, de início, incompatível com eles” (CANDIDO, 2012, p. 35).

A primeira vez que ouve falar em Madalena é por intermédio de uma conversa entre João Nogueira, Padilha e Azevedo Gondim, e eles lhe falam da mulher como fosse apenas um objeto de desejo dos homens. Ambos elogiam “umas pernas e uns peitos” como se os atributos dela fossem reduzidos apenas ao corpo e ao desejo que ele suscita.

- Mulher educada, afirmou João Nogueira. Instruída.
- E sisuda, acrescentou Azevedo Gondim. Padilha não achou qualidade que se comparasse aos peitos e às pernas.
- Realmente, murmurou esgaravando as unhas com um fósforo. (RAMOS, 2018, p. 53).

Essa é uma visão misógina predominante na época: a mulher como objeto que está a serviço das necessidades do homem e deve a ele submissão e obediência. É o caso de sinha Vitória, que também não se submete ao esposo. Entretanto, longe de causar receio ou ciúmes por sua inteligência e sagacidade, ela é reconhecida e admirada por Fabiano. Ao invés disso, o comportamento de Paulo Honório coincide com os valores patriarcais da época em que o homem age com autoridade e altivez ante a mulher, fugindo à sensibilidade, que é própria do universo feminino, segundo essa visão.

Em uma sociedade patriarcal, por exemplo, ser representado como homem pressupõe os atributos de força, virilidade e insensibilidade, uma vez que, desde a mais tenra infância, a grande maioria dos homens é advertida de que “homem não chora”, e de que qualquer demonstração de sentimentos pode gerar dúvidas em relação à masculinidade. Por outro lado, ser representada como mulher pressupõe a existência de valores tradicionalmente considerados ‘femininos’, tais como a maternidade, a empatia, a sensibilidade, a solidariedade e o sentimentalismo. (BELLIN, 2011, p. 6 *apud* SILVA, 2019, p. 35).

As investidas de Paulo Honório sobre Madalena acontecem desde o encontro casual com D. Glória, a quem tenta convencer de que a vida no campo poderia ser muito boa, e até melhor que na cidade. Antes, ele avistou a moça na casa do juiz Magalhães e percebeu que estava interessado pela professora. Convida-a para um passeio na fazenda junto com a tia, buscando uma aproximação da professorinha. Elas recusam o convite, em um primeiro momento, mas, quando o aceita, ele revela suas reais intenções à moça e a sua tia, que discorda da ideia do casamento da sobrinha.

Mesmo pedindo tempo para pensar, Madalena decide se casar por conveniência, para se assegurar de conforto, mais do que por qualquer sentimento: “– O seu oferecimento é vantajoso para mim, Seu Paulo Honório, murmurou Madalena. Muito vantajoso. [...] A verdade é que sou pobre como Jó, entende?” (RAMOS, 2018, p. 102). Na oficialização do pedido, o caráter prático do protagonista aparece mais uma vez, abrindo mão da sensibilidade que poderia demonstrar nesse momento: “– Dona Glória, comunico-lhe que eu e sua sobrinha dentro de uma semana estaremos embirados” (RAMOS, 2018, p. 107).

À primeira vista, o sim de Madalena parece anunciar a vitória de Paulo Honório, contudo, com o casamento consolidado, não demoram a surgir as divergências entre a esposa e o fazendeiro. De início, nos primeiros contatos com a fazenda e a gente da terra, Paulo Honório orgulha-se da disposição da mulher e do interesse pelas coisas da fazenda: “Ora muito bem. Isto é mulher” (RAMOS, 2018, p. 110). Depois, teme que tamanha energia e a forma com que lida com os trabalhadores lhe tragam problemas e tenta aconselhá-la a evitar exposição desnecessária: “– Esses caboclos são uns brutos. Quer trabalhar? Combino. Trabalhe com Maria das Dores. A gente da lavoura só comigo. – A ocupação de Maria das Dores não me agrada. E eu não vim para aqui dormir” (RAMOS, 2018, p. 111).

Vem a primeira reivindicação em favor dos menos favorecidos. Diferente dele, que percorre a fazenda buscando meios de administrá-la e torná-la mais produtiva, Madalena o faz no intuito de encontrar quem esteja precisando de ajuda e, na primeira oportunidade, fala em favor de Caetano: “– Ele já trabalhou demais. E está tão velho! - Muito, perdeu a força. Põe a alavanca numa pedra pequena e chama os cavouqueiros para deslocá-la. Não vale os seis mil-réis que recebia. Mas não tem dúvida: mande o que for necessário. Mande meia cuia

de farinha, mande uns litros de feijão. É dinheiro perdido” (RAMOS, 2018, p. 111).

As primeiras ideias de Madalena estão voltadas ao cuidado com o outro, soando como prenúncio de uma subversão que atrapalha a capacidade resolutive do administrador: “A bondade humanitária de Madalena ameaça a hierarquia fundamental da propriedade e a couraça moral com que foi possível obtê-la” (CANDIDO, 2012, p. 36). E Coelho assim resume o desejo da professora: “participar da vida dos desvalidos, que para eles eram simples autômatos, peças da engrenagem rural” (COELHO, 2008, p. 3).

Madalena reivindica também melhor um salário para Seu Ribeiro, o guarda-livros, que, na visão de Para Paulo Honório, antes da chegada dela, não gostava de ninguém: “Seu Ribeiro morava aqui, trabalhava comigo, mas não gostava de mim. Creio que não gostava de ninguém” (RAMOS, 2018, p. 113). Entretanto, nutre admiração pela professora, principalmente em razão dos conhecimentos que ela mostra ter: “A excelentíssima, declarou seu Ribeiro, entende de escrituração” (RAMOS, 2018, p. 113). Madalena se mostra interessada e passa a trabalhar com Seu Ribeiro, mas tenta negociar com o marido um salário melhor. Outro motivo para as desavenças do casal é a antipatia que Paulo Honório tem por D. Glória, reprovando todo comportamento da senhora e chegando a ser grosseiro com ela. Para ele, a postura da tia de Madalena e da própria esposa é reprovável, especialmente quando se metem em seus negócios de administrador da fazenda, como acontece na passagem seguinte:

– Sem dúvida. Mas é tolice querer uma pessoa ter opinião sobre assunto que desconhece. Cada macaco no seu galho. Que diabo! Eu nunca andei discutindo gramática. Mas as coisas da minha fazenda julgo que devo saber. E era bom que não me viessem dar lições. Vocês me fazem perder a paciência. (RAMOS, 2018, p. 115).

Os dois conversam e conseguem se entender temporariamente. Os valores e bons modos de Madalena, mas, principalmente, o amor que Paulo Honório demonstra aos poucos, vão penetrando em sua armadura de capitalista e fazem-no voltar atrás em algumas questões. Ela o ouve aqui, ele cede dali: sem que ele perceba, Madalena se torna uma pessoa com influência sobre suas decisões, como no caso em que pede desculpas pela forma como tratou D. Glória e promete um ordenado à mulher pelo trabalho junto a Seu Ribeiro: “– Foi uma dos diabos. Pois faça-me um favor: mostre a ela, por alto, que não tive intenção de magoá-la. Uma pessoa idosa e respeitável... Que não tive intenção [...] Quer ordenado. Perfeitamente, depois combinaremos isso” (RAMOS, 2018, p. 123).

Entretanto, o casal volta a ter novos desentendimentos: Madalena se torna figura popular e querida na fazenda, enquanto o marido sofre críticas e rejeição da parte dos trabalhadores. Aos poucos, o fazendeiro percebe que seu mando, seu jeito prático e

embrutecido de lidar com os negócios da fazenda, estava sendo substituído pela sensibilidade e ideias altruístas de Madalena. A perda da autoridade, entretanto, pode representar prejuízo financeiro caso não retomasse rapidamente o domínio.

Nessa tentativa, encontra presa fácil em Marciano, trabalhador da fazenda que, na visão de Paulo Honório, mostra-se preguiçoso e revoltado: “– Marciano! Gritei em vão. Desci a ladeira, com raiva. Lá embaixo, à porta da escola, descobri Marciano escanchado num tamborete, taramelando com Padilha. – Já para as suas obrigações, safado” (RAMOS, 2018, p. 126). A resposta de Marciano vem impregnada de revolta, e o fazendeiro jamais esperou aquele ato de desobediência de um empregado: “Nunca vi gado comer tanto. E ninguém aguenta mais viver nesta terra. Não se descansa. Era verdade, mas nenhum morador me havia ainda falado de semelhante modo” (RAMOS, 2018, p. 126).

Ao protesto do trabalhador, Paulo Honório responde com violência – a agressão física a Marciano é assim analisada por Gonçalves: “Para defender seus interesses e garantir a manutenção da ordem, uma das atitudes tomadas por ele é a punição dos subversivos pelo emprego de violência, medida eficaz para um ambiente coletivo, porquanto intimida e dá o exemplo a todos” (GONÇALVES, 2012, p. 47). A seu ver, era necessário tomar atitudes enérgicas para que não perdesse a autoridade.

Mas Madalena reprova o jeito violento do marido de manter o domínio e cuidar dos processos e exercer autoridade. Ela pede explicações, exige reparos e aconselha atitudes mais humanas. Entretanto, o que é horror para ela, é frivolidade para ele: a violência está intrínseca em seu modo rude de cuidar dos negócios: “– Fiz aquilo porque achei que devia fazer aquilo. E não estou habituado a justificar-me, está ouvindo? Era o que faltava. Grande acontecimento, três ou quatro muxicões num cabra. Que diabo tem você com o Marciano para estar tão parida por ele?” (RAMOS, 2018, p. 129).

Paulo Honório dá indícios da desconfiança que passa a ter da mulher e de todos os demais da fazenda: acredita que todos falem mal e tramem algo contra ele. Acredita que a mulher, juntamente com Padilha e D. Glória instigam os empregados a conversas e reflexões, levando-os a questionar a autoridade do patrão. Na sua posição de hierarquia, ele se mostra um opressor cada vez mais desumano, chegando a cobrar da esposa grávida a mesma produtividade dos demais funcionários. A ideia era encurtar o tempo para fofocas ou revoltas, principalmente porque isso colocava em xeque a sua autoridade: “– Sua sobrinha, enquanto estiver nesta sala, não recebe visitas, é um empregado como os outros. – Eu não sabia. Pensei que não interrompesse. – Pensou mal. Ninguém pode escrever, calcular e conversar ao mesmo tempo” (RAMOS, 2018, p. 133).

A primeira decepção de Madalena em relação a Paulo Honório está sustentada modo bruto como ele conduz os negócios e impõe sua autoridade; a segunda, no desapareço que ele tem por D. Glória; a terceira, e que mais lhe traz sofrimentos, no ciúme doentio do marido. Essa desconfiança do coronel em relação à mulher tem início no juízo de valor que faz de seu caráter e suas atitudes. Internamente, revolta-se contra a mulher que, para ele, está ganhando cada vez mais espaço e gastando exageradamente. Na “recusa à reificação”, Madalena “não joga de acordo com as regras de seu jogo” (LAFETÁ, 1981, p. 205) e isso tudo, para o fazendeiro, representa uma ameaça ao seu mandonismo. O trecho abaixo ilustra a forma como ele vive perturbado, imaginando que todos estivessem contra ele quer seja falando mal, planejando algo ruim ou mesmo distribuindo seus bens e condenando-o à ruína:

E dirigi-me a casa. No alpendre Madalena, Padilha, Dona Glória e Seu Ribeiro conversavam. Com a minha chegada calaram-se. Puxei uma cadeira e sentei-me longe deles. Era possível que a palestra não me interessasse, mas suspeitei que estivessem falando mal de mim. Provavelmente. Dona Glória sempre com segredinhos ao ouvido de Seu Ribeiro. E Madalena escutando o Padilha. O Padilha, que tinha uma alma baixa, na opinião dela. Para o inferno. [...] Além de tudo vestido de seda para a Rosa, sapatos e lençóis para Margarida. Sem me consultar. Já viram descaramento assim? Um abuso, um roubo, positivamente um roubo. (RAMOS, 2018, p. 142).

Estava zangado de fato com Madalena por causa dos materiais escolares que ela pediu e tinham custado caro. Mas achou em Marciano um alvo mais fraco no qual descarregou sua fúria. Enfim, os conflitos têm sua origem ligada ao dinheiro e Madalena assume papel desestabilizador em São Bernardo. Sua fala, aliada à de Padilha, assim como suas atitudes interessadas no bem-estar do outro vão de encontro ao “estado de alienação” da maioria das pessoas da fazenda e põem em xeque a legitimação do domínio exercido por Paulo Honório.

Percebemos também a frieza com que é tratado o filho do fazendeiro. Primeiro, porque o pai não demonstra qualquer afeto por ele. Segundo, porque, na condição de narrador, ele faz com que o leitor remeta críticas à Madalena, negando indícios de que a esposa possa estar atordoada por sua violência e desconfiança, descuidando inclusive do filho. Ao contrário, faz críticas à falta de dedicação dela ao pequeno. A situação se agrava quando o fazendeiro surpreende Padilha apanhando flores a pedido de Madalena ao invés de seguir suas ordens e fazer o trabalho para o qual foi designado. Padilha é convidado a deixar o emprego e a conversa dos dois sobre as atitudes de Madalena deixa o coronel mais obsessivo, imaginando coisas e farejando revoltas contra ele: “– Você é jardineiro? A Dona Madalena não dá ordens. Você me anda gastando o tempo com falatórios!” (RAMOS, 2018, p. 147).



As ideias revolucionárias de Madalena e a proximidade dela com todos, assim como o domínio de assuntos como política, geram desconfianças a seu respeito e evoluem para o ciúme do marido. O ciúme é a consequência pela insubordinação da esposa: quando escolhe a professorinha pequena e delicada, ele julgou que seria fácil dominá-la, mas não foi. A fragilidade aparente escondia uma mulher entusiasta pelas causas sociais, apaixonante aos olhos do protagonista e perigosa para seus negócios. Na passagem abaixo, temos o momento em que o narrador reconhece seu ciúme, admitindo uma insegurança quando se compara aos outros homens com quem Madalena tem contato:

Procurei Madalena e avistei-a derretendo-se e sorrindo para o Nogueira, num vão de janela. Confio em mim. Mas exagerei os olhos bonitos do Nogueira, a roupa bem-feita, a voz insinuante. Pensei nos meus oitenta e nove quilos, neste rosto vermelho de sobancelhas espessas. Cruzei descontente as mãos enormes, cabeludas, endurecidas em muitos anos de lavoura. Misturei tudo ao materialismo e ao comunismo de Madalena e comecei a sentir ciúmes. (RAMOS, 2018, p. 155).

O aspecto da desumanização do personagem também fica em evidência no trecho acima: basta ver como ele se descreve com uma aparência monstruosa mediante sua obstinação pelo enriquecimento. Com as brigas sucessivas, o casal já não se entende. Lafetá afirma que “O dinamismo de Paulo Honório encontra-se constrangido, impedido de se desenvolver plenamente, pois Madalena não se submete” (LAFETÁ, 1981, p. 206). Estava certo de que a amava, mas o amor entrou pelo coração embrutecido e não se fixou, pois havia ali um abismo que os separava. No trecho abaixo, temos uma ilustração de como o coronel estava dividido entre o amor e a praticidade:

Madalena soltava o bordado e enfiava os olhos na paisagem. Os olhos cresciam. Lindos olhos. Sem nos mexermos, sentíamos que nos juntávamos, cautelosamente, cada um receando magoar o outro. Sorrisos constrangidos e gestos vagos. [...] Não gosto de mulheres sabidas. Chamam-se intelectuais e são horríveis. (RAMOS, 2018, p. 158).

A crítica do fazendeiro às mulheres intelectuais depois de um momento de apreciação da beleza da esposa revela como a razão e o amor suscitavam um novo conflito: Paulo Honório tem repulsa e fascínio pelas mulheres. No vigésimo sexto capítulo, os conflitos chegam a seu ápice: os dois brigam, ofendem-se porque ele exige ler uma de uma carta de Madalena. A vida do casal se torna difícil e os ciúmes tomam conta da rotina: o marido, atormentado pela dúvida, mexe nas malas, fica à espreita e busca supostas evidências de uma traição.

A insistência em ler a carta endereçada à esposa, desperta a resistência de Madalena ante a ofensa e pressão de Paulo Honório: “– Mostra a carta, insisti segurando-a

pelos ombros. Madalena defendia-se, ora levantando com os braços estirados, ora escondendo-o das costas: – Vá para o inferno” (RAMOS, 2018, p. 165).

As ofensas são subsequentes, ambos perdem a razão, o bom senso. Percebe-se nas sucessivas narrativas de conflitos entre os dois que a situação estava quase insustentável. Ainda nesse evento, na reação de Madalena ao chamá-lo de assassino, Paulo Honório percebe a natureza subversiva e incontrolável da mulher, concluindo que ela se mete em assuntos de homem e que deveria ser uma esposa dedicada somente ao lar e ao marido. Não questiona, nesse trecho, suas próprias atitudes e a relação de causa e consequência entre estas e a revolta aparente da esposa. Ao invés disso, questiona sim, a postura de Madalena, rejeitando a ideia de que ela possa julgá-lo.

Essa série de desentendimentos causa sofrimento à Madalena e, por conta de sua infelicidade, ela decide tirar a própria vida. O desfecho é assim definido por Lafetá: “A solução do conflito, o desfecho da narrativa é a morte de Madalena, vitória da reificação que destrói o humano, derrota de Paulo Honório” (LAFETÁ, 1981, p. 206). No enredo, as sucessivas cenas de ciúmes levam a esposa a não suportar mais a situação: as crises de choro, a desconfiança intermitente, os passos que ele pensa ouvir ao redor da casa e julga serem de amantes. Madalena se suicidou e Paulo Honório não sabia que parte dele morreria com ela.

A cena seguinte narra esse momento decisivo da narrativa: “Madalena estava estirada na cama, branca, de olhos vidrados, espuma nos cantos da boca. Aproximei-me, tomei-lhe as mãos, duras e frias, toquei-lhe o coração, parado. Parado” (RAMOS, 2018, p. 194). Na conversa que teve no dia anterior com o marido e na carta de despedida, Madalena fez uma retrospectiva dos conflitos, dos sentimentos e do que deixaram de viver: “Sou um homem arrasado. Cinquenta anos perdidos, cinquenta anos gastos sem objetivo, a maltratar-me e a maltratar os outros. O resultado é que endureci, calejei, e não é um arranhão que penetra esta casca espessa e vem ferir cá dentro a sensibilidade embotada” (RAMOS, 2018, p. 216). Aqui percebemos um momento de tristeza e de consciência do fazendeiro: ele reconhece a forma dura com que tratou Madalena e como descuidou dessa relação.

Foi a natureza de dominador que não lhe permitiu viver e entregar-se ao amor por Madalena, fazendo-lhe ter o casamento arruinado pela impossibilidade de viver seus afetos. É justamente no amor por Madalena que ele descobre “estranhas sementes de moleza e lirismo” que, para ele, é necessário “abafar a todo custo”. Sobre o assunto, Candido chama atenção: “Dois movimentos o integram: um, a violência do protagonista contra os homens e coisas; outro, a violência contra ele próprio. Da primeira, resulta São Bernardo-fazenda [...]; da segunda, resulta São Bernardo-livro-de-recordações” (CANDIDO, 2012, p. 40).

De um modo geral, pode se dizer que a natureza dominadora de Paulo Honório, sua personificação do mando é a causa de sua ruína pessoal, passando posteriormente à ruína econômica. Acostumado a mandar, a submeter e a subjugar, ele reage de uma forma já esperada para alguém cujas ações são compatíveis com os valores patriarcais que sustenta por toda vida: “O senhor de São Bernardo reage pelo ciúme, expansão natural de seu comportamento forte” (CANDIDO, 2011, p. 37).

O suicídio de Madalena não representa a vitória sobre a esposa subversiva e a recuperação de seu mando perdido e sim, um forte golpe contra si, como defende Candido: “Mas nessa luta não há vencedores. Acuada, brutalizada, Madalena se suicida. Paulo Honório, vitorioso, de uma vitória que não esperava e não queria” (CANDIDO, 2011, p. 37). Após o episódio, tomado pela consciência sobre a vida que levou, Paulo Honório se vê arrasado e reconhece que sua brutalidade e sua natureza dominadora sufocaram seus sentimentos e as boas intenções de Madalena.

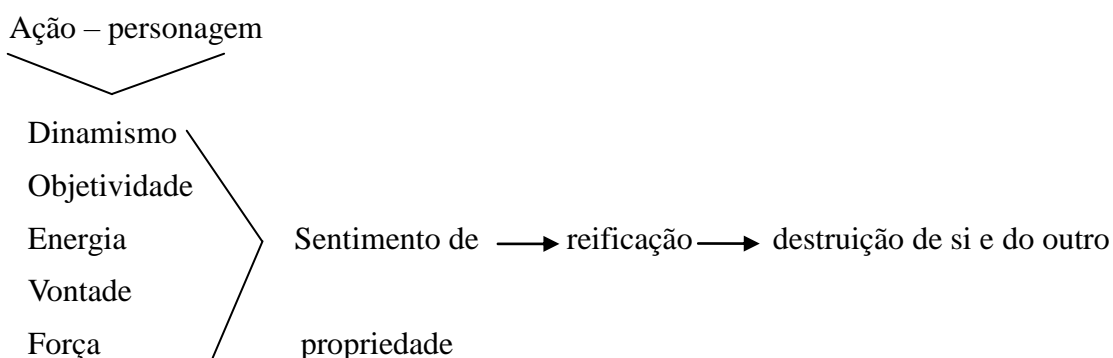
Da decadência do mando à perda do gosto pela propriedade, o personagem reflete sobre o atual estado e são essas reflexões que lhes fazem nascer o desejo e a necessidade da escrita de um livro que conte todo seu percurso de triunfo e de fracasso. Assim, surge sua obra forjada na secura da linguagem, assim como foi seca a vida dos personagens. Envolto numa aspereza de domínio, o personagem se tornou apto à criação literária, retratando toda sua objetividade de vida na escrita seca que propôs no livro: “direto, sem subterfúgio, honesto como um caderno de notas” (CANDIDO, 2012, p. 42).

Percebemos que a morte de Madalena é um ponto decisivo para o nascimento dessa escrita, uma vez que, a partir desse evento, o protagonista se volta para o campo da introspecção, rememorando as experiências que viveu junto à mulher amada, criatura única a questionar seu mando tanto com sutileza quanto com veemência. Na eliminação física dela, ele percebe a destruição de sua vida também, subtraindo-lhe a maior motivação que lhe impulsionava: “Agir, mandar, cultivar S. Bernardo, nada disso terá mais sentido. O mundo desgovernou-se” (LAFETÁ, 1981, p. 207). Ele busca então, nas reminiscências e na literatura, uma forma de se reintegrar ao mundo e à sua humanidade.

O crítico construiu um esquema em que retoma a convergência entre ações e personagens, colocando suas principais características a favor do sentimento de propriedade, fio condutor da narrativa. Dessa forma, a reificação leva o protagonista à destruição de si e do outro, uma vez que o espírito do capitalismo o dotou de capacidade para o enriquecimento, mas o tornou fragilizado quanto à capacidade para o sentimento.

Observemos o esquema seguinte que explicita essa abordagem da reificação,

segundo a perspectiva de Lafetá, e com o qual concordamos:



Assim resume Lafetá a derrocada do protagonista: “É enfim, o mando à revelia, fora de controle. [...] O desnorteamento é paralelo à perda do mando” (LAFETÁ, 1981, p. 209). Desolado e sem forças para a dinamicidade de antes, Paulo Honório vê moradores como D. Glória, Seu Ribeiro e até Padilha deixarem pouco a pouco São Bernardo. Não obstante, a chamada revolução de 30 traz prejuízos de ordem econômica, envolvendo problemas antigos de limites de terras, de crédito cessado e de queda dos preços de produtos. Assim, desnortado pela perda de Madalena, que se soma aos prejuízos financeiros, Paulo Honório vai perdendo o domínio costumeiro que tinha sobre seus próprios objetivos, sobre os processos e sobre as pessoas.

Na fazenda, o progresso de outrora dá lugar ao abandono. O mundo do fazendeiro, sustentado pela obsessão da propriedade e embasado sob o mando personificado vê seu maior trunfo lhe escapar às mãos. Assim como sinha Vitória, Madalena era a representação da esperança e, no caso dele, a esperança de que Paulo Honório pudesse vencer à reificação, permitindo-se amar e ser amado, mostrar também sua sensibilidade e não apenas a face de sua brutalidade – enfim, substituir o espírito do capitalismo por relações mais humanizadas.

Mesmo quando se suicida, a ação planejada de Madalena, ainda que lamentável porque que põe fim à vida, oportuniza ao coronel um ingresso em seu interior, numa experiência de introspecção humanizadora que se distancia de suas costumeira busca por bens materiais. Reconhecemos, em todas as ações dela, o desejo e a coragem de se contrapor ao mandonismo do marido. Madalena prefere a morte a viver sem liberdade e sob a ameaça permanente da dominação: o suicídio se torna a estratégia derradeira de dizer que não se submete.

## 4 MANDO QUE SUSCITA E RECUPERA PONTOS DE TENSÃO E INTERSEÇÃO ENTRE AS OBRAS

### 4.1 A questão da linguagem em *Vidas Secas* e *São Bernardo*

Retomamos os pontos de tensão e interseção da análise de *Vidas Secas* e *São Bernardo*, considerando que, tanto no aspecto da criação literária quanto na abordagem crítico-social, existem várias possibilidades de diálogo entre as obras que pode ser aprofundado. Nesse caso, percebemos a linguagem como fator de integração que incorpora os elementos internos aos externos e, por meio dela, reiteramos que, no texto literário, se representa os dramas humanos e dá-se importância à questão do outro. Isso ocorre principalmente, porque é por meio da linguagem que o narrador ou os personagens emitem falas que evidenciam suas ideias e as desigualdades em que vivem, tanto se construindo por intermédio do diálogo quanto enfrentando os conflitos face à sua desumanização e a busca do reencontro com a humanidade.

No trecho de *São Bernardo* a seguir, refletimos sobre a questão da linguagem: “Foi assim que sempre se fez. A literatura é a literatura, seu Paulo. A gente discute, briga, trata de negócios naturalmente, mas arranjar palavras com tinta é outra coisa. Se eu fosse escrever como falo, ninguém me lia” (RAMOS, 2018, p. 9). Nessa passagem, o jornalista Azevedo Gondim tenta explicar a Paulo Honório que o romance que o fazendeiro deseja escrever deve passar por um processo de trato literário e por uma rigorosa seleção de palavras até alcançar e despertar o interesse do leitor. A discussão suscita algumas questões: a primeira, que é indispensável pensar que a palavra é por excelência a matéria-prima da literatura; a segunda, que há uma inegável distinção entre o que se fala e o que se escreve, embora fala e escrita mantenham proximidade.

A literatura só encontra espaço na vida de Paulo Honório quando seu coração, arrefecido pela morte de Madalena procura, na palavra escrita, uma espécie de redenção sobre tantas palavras proferidas com veemência e imbricadas pelo poder. O desejo que essa possibilidade de redenção se efetive instaura a inquietação e o conflito, especialmente na segunda parte do livro. Em sua maneira prática de resolver problemas e posicionar-se mediante os que lhe rodeiam, Paulo Honório decide que sua linguagem será objetiva assim como ele é, embora saiba que o processo de rememorar e buscar o conteúdo desse arranjo literário é reflexivo e moroso.

O fato de a literatura se ocupar da palavra escrita e ser arranjada de forma a

submeter o que precisa ser dito (conteúdo) à maneira como se diz (forma) nos permite uma aproximação com as ideias de Norman Friedman em *O ponto de vista na ficção* (2002). Ele discute a ideia de que há certa “bênção” e “maldição” no fato de a literatura poder e necessitar comunicar o que deseja dizer apenas por meio da palavra: “A arte da literatura, por oposição às outras artes, é, em virtude de seu médium verbal, a um só tempo amaldiçoada e abençoada com uma capacidade fatal de falar” (FRIEDMAN, 2002, p. 168). Diferentemente de outras artes como a pintura e a escultura, que apelam para outros recursos para se fazer entender, no texto literário as palavras estão na essência da criação e também da recepção.

A discussão entre Azevedo Gondim e Paulo Honório acerca da linguagem do texto literário, posta anteriormente, introduz a forma como a linguagem está arranjada no romance em questão e é o ponto de desavença entre os personagens nessa passagem. Azevedo Gondim tem uma dupla missão: primeiramente, a de utilizar suas habilidades de escrita para narrar a história de Paulo Honório, a quem desagrada com uso de uma linguagem rebuscada. E, depois, pensamos que essa preferência do fazendeiro pela linguagem mais enxuta e direta denuncia que Gondim empresta sua voz ao autor para discutir o modo como a linguagem se organiza na obra, perpassando um caráter metalinguístico.

Assim, além das muitas questões levantadas em *São Bernardo*, o romance traz ainda a questão da criação da própria obra e impõe o desaparecimento do autor para que seus personagens, principalmente seu protagonista, tomem a narrativa para si por meio de discursos e atitudes que conduzem o leitor pela trama do enredo.

A natureza e as escolhas de Paulo Honório se ajustam ao estilo seco de Graciliano. Por isso, a escrita e a linguagem de Gondim foram rejeitadas: eram elitistas e destoavam de seus objetivos, tanto do ponto de vista da verossimilhança quanto da crítica social. Dessa forma, o protagonista que não era um escritor por profissão, tornou-se um por necessidade, vaidade ou pelo ímpeto de produzir: necessidade de se conectar com sua humanidade desconstruída pela ambição, vaidade ou capricho de um homem que se recusa a aceitar sua derrota ou uma meta irrealizável, motivação para a escrita como fruto de um automatismo imposto pelo capitalismo, o desejo de produzir sempre, nem que fosse algo incomum para ele – um livro.

Graciliano não apenas opta pela linguagem de Paulo Honório como também critica a criação de alguns romancistas, como ocorre em “O fator econômico no romance brasileiro” – crônica que compõe a obra *Linhas Tortas* (2015) –, ao chamar a atenção para a importância de dar, aos aspectos internos que constituem uma obra literária, a mesma dimensão que se dá aos aspectos políticos e sociais. A abordagem destes não pode excluir o

zelo por aqueles, como ocorre no exemplo citado por Ramos: “Um cidadão é capitalista. Muito bem, Ficamos sem saber donde lhe veio o capital e de que maneira o utiliza. O outro é agricultor. Não visita as plantações, ignoramos como se entende com os moradores se a safra lhe deu lucro” (RAMOS, 2015, p. 363).

E Ramos não apenas diz que Paulo Honório é um capitalista, mas mostra toda a sua trajetória, a origem de sua ambição e os episódios que o tornaram um coronel obstinado e violento. Por outro lado, em *Vidas Secas*, a vida de retirante de Fabiano é exposta também com objetividade: nos cuidados com os bichos, nos episódios na vila, no embate com o patrão e o soldado amarelo, assim como na relação afetuosa com Baleia.

No caso específico de Fabiano, há uma dialética da palavra porque esta consiste em mais uma de suas próprias ausências, contrastando simultaneamente com o fascínio que ela lhe desperta: a palavra é o elemento que ele tanto admira e deseja dominar quanto teme e desconfia, se proferida pelos donos do mando. Quando falada, ela soa como algo admirável, alimentando uma espécie de utopia e seu desejo de domínio sobre ela. Há um poder que emana dessa palavra e está vinculado à ideia do poder que reside no discurso e que é destacado por Foucault: “Suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório” (FOUCAULT, 2014, p. 8).

Sobre a perspectiva da palavra escrita em *Vidas Secas*, Alfredo Bosi afirma: “A palavra escrita, por exemplo, sob cujo limiar se exprimem Fabiano e os seus, é para o sertanejo causa de angústia e opressão” (BOSI, 2003, p. 22). É o que ocorre, por exemplo, nos registros das contas do patrão que sempre são distintos dos cálculos de sinha Vitória e nas leis que permitem que o cobrador de impostos tome parte no porco que ele matou e que julgava lhe pertencer por completo.

O caráter episódico de *Vidas Secas* incorpora esse desaparecimento do autor no romance moderno, sendo essa estratégia bastante comum, a qual funciona como artifício para que a história seja contada na perspectiva dos personagens. As obras também se aproximam em relação às questões sociais que surgem, embora uma destaque a família de retirantes e a outra, um coronel em decadência. Nas palavras de Candido *et al*: “A personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos” (CANDIDO *et al*, 2014, p. 54).

Mais que pensar na literatura como um direito de todo cidadão, independente de sua classe social, como defende Candido, em *Direito à Literatura* (2017), o escritor alagoano concede aos excluídos uma oportunidade de inclusão, permitindo que um personagem como

Fabiano ou Paulo Honório tenha a possibilidade de se apresentar como protagonista, representando tantas outras pessoas marginalizadas e sem voz na sociedade. Na ideia de dar poder de fala aos marginalizados na sociedade, ele apresenta também como a miséria acentua suas ausências, como a da linguagem e até dos desejos genuínos, levando-o a desejar a fala e o sonho que é alheio. Ramos constrói uma literatura que se volta para o outro, suas agruras e seus sofrimentos e que dialoga com algumas ideias de Bakhtin na forma como essa linguagem aparece no romance:

Em toda parte é o cruzamento, a consonância ou a dissonância de réplicas do diálogo aberto com as réplicas do diálogo interior dos heróis. Em toda parte um determinado conjunto de ideias, pensamentos e palavras passa por várias vozes imiscíveis, soando em cada uma de modo diferente. (BAKHTIN, 2018, p. 308).

Essa ação de dar voz aos oprimidos possibilita que múltiplas vozes se juntem e apareçam no diálogo, o que é um exercício do conceito de polifonia proposto por Bakhtin. A coexistência das vozes que se baseiam em algo já falado por outrem e que são construídas a partir de falas já existentes, quer seja concordando ou contestando, representa visões diferentes da miséria em *Vidas Secas*. Essa questão é perceptível na tentativa de Fabiano de imitar o discurso de Seu Tomás e na apropriação do desejo de possuir uma cama de couro, remetendo à ideia de inferioridade do sertanejo.

Embora Bakhtin tenha elaborado tais ideias de polifonia e dialogismo ao se deter na obra de Dostoiévski, elas têm sido amplamente retomadas em relação a outras obras que suscitam reflexões sobre a ambiguidade presente na linguagem motivada por visões de mundo diferentes. E segundo Aubert *et al* (2018, p. 106), para Bakhtin, o indivíduo não existe fora do diálogo, sendo que, nesse diálogo, é possível que a consciência do falante se encontre com a consciência de outro falante, ou seja, as ideias de um sejam repassadas e assimiladas por outro. Assim, na tentativa de falar com desenvoltura e se fazer entendido, Fabiano deseja arranjar bem as palavras, imitando o discurso alheio e admirando as palavras difíceis que ouvia; na busca por ascensão, ela toma parte no desejo da cama de couro também; no intuito de contestar o patrão, ele discute as contas a partir da visão de sinha Vitória – nessas três situações, os discursos e os desejos do sertanejo são resultantes do contato e da influência de outros personagens em sua forma de pensar e agir.

E mesmo em *São Bernardo*, em que pensamos ter um discurso unívoco por causa da predominância da fala do narrador, as vozes de Madalena, Padilha e Marciano discordam do fazendeiro. Percebemos que há um equilíbrio entre o as intenções do autor e a convergência entre o falar e o agir dos personagens. Estes agem, aparentemente, de forma



autônoma e independente, mas, na verdade, estão sob o comando das intenções e do estilo desse autor. Ainda sobre essa construção das vozes no texto e a relação entre autor e personagem, Todorov considera que: “O autor não tem nenhuma vantagem sobre o herói, não há nenhum excedente semântico que o distinga dele, e as duas consciências têm direitos perfeitamente iguais” (TODOROV, 2011, p. 12).

Assim, Todorov discute não apenas o papel do autor mediante seus personagens, mas retoma a ideia de Bakhtin de que, dialeticamente, o autor é o organizador do diálogo e por isso, não pode ser mero participante; mas de outra forma, o autor pode também estar no mesmo plano dos personagens, sem negar o fato de que ele é quem apresenta suas próprias ideias e as de seus personagens. Essa questão não anula a questão proposta por Friedman, já que existem nuances desse desaparecimento do autor e que seu desaparecimento total anula a narrativa. O responsável pela organização da redução estrutural é o autor e, portanto, é indiscutível que é o mesmo autor quem maneja os elementos da história de acordo com seu estilo e seus objetivos.

Segundo essa questão, Bastos defende que: “Fabiano fala por sobre – e não sob – a fala do escritor” (BASTOS, 2017, p. 136). Nesse exercício de liberdade por meio da arte, Graciliano contrapõe um mundo de prisões, misérias e angústias, subscrevendo uma alternativa de sonho e de perspectiva de coletividade. Sua arte literária se baseia na condição humana, encontrando no terreno da linguagem a idealização de superação da miséria e das desigualdades: “Urge então criar novos caminhos.[...] Diretamente ligado a isso, o leitor pode vislumbrar o mundo da liberdade nos pequenos sonhos daqueles seres. Os sonhos são modestos, mas por eles o leitor pode ver um mundo outro, de liberdade” (BASTOS, 2017, p. 131).

A obra de Graciliano está alinhada aos seus posicionamentos críticos, à sua politização e à sua crítica social. Desse modo, considerou a literatura para além de um bem incompreensível, como defende Candido: “bens incompreensíveis, isto é, os que não podem ser negados a ninguém” (CANDIDO, 2017, p. 175). Graciliano tomou a literatura como ferramenta de resistência à opressão, tornando-a um mecanismo de protesto e de humanização: na fala negada ao retirante, o autor encontra meios, no discurso literário, para que ele seja ouvido; na crítica à exploração do trabalhador rural, denuncia a desumanização de um frente ao enriquecimento do outro. Assim, ele constrói os enredos a partir dos conflitos dos personagens e dos discursos imbricados de mandonismo e opressão.

No caso de Paulo Honório, apesar de seu papel evidente de dominador que sempre se impões facilmente, ressaltamos que nem sempre foi assim: “Julgo que rolei por aí à toa.

[...] Até os dezoito anos gastei muita enxada ganhando cinco tostões por doze horas de serviço” (RAMOS, 2018, p. 16). O trecho lembra que Paulo Honório foi pobre, desprovido de bens ou dos meios de produção e detentor apenas de sua força de trabalho. Desde o momento da prisão, passando pelo processo de aquisição da leitura por meio da bíblia protestante, marca-se um despertar para o desejo de enriquecimento – aí nasce um novo ser humano, pautado na reificação.

A ideia de Paulo Honório como um trabalhador oprimido que passa à condição de opressor dialoga com Freire (2020) sobre a reação de indivíduos explorados e subjugados que, ao invés da revolta e da busca de uma solução, tornam-se detentores do poder, passando a humilhar e explorar pessoas que vivem em condições miseráveis semelhantes às que viveram anteriormente. É o que afirma Freire: “Quase sempre, num primeiro momento de descobrimento, os oprimidos, em vez de buscar a libertação na luta e por ela, tendem a ser opressores também” (FREIRE, 2020, p. 44).

Foi assim que ocorreu ao protagonista: ao se reconhecer dominado, vencido pela pobreza, seu sentimento não é de revolta nem de desejo de luta coletiva e enfrentamento da desigualdade, mas de anseio por ficar do lado oposto: o subalterno deseja ser dominador. Foi assim que ele passou à classe dominante: enquanto o mundo de miséria de Fabiano lhe conduziu ao embrutecimento pela ausência do básico à sobrevivência, a condição semelhante de exclusão de Paulo Honório lhe conduziu ao embrutecimento via espírito capitalista.

Freire chama atenção também para o fato de que, quando mergulhado numa realidade opressora, o oprimido tende a se apropriar dela, assumindo uma postura que chama de “aderência ao opressor” (FREIRE, 2020, p. 44). Essas questões se refletem em diferentes posicionamentos dos personagens: ambos iniciam como oprimidos, entretanto Fabiano admira o mandonismo do patrão, do Estado e se conforma. Ao contrário, Paulo Honório se torna um capitalista opressor e se utiliza de falas e atitudes que correspondem à sua posição nessa relação de poder. O retirante sertanejo se comporta como subalterno, obediente, resignado – um conformista, embora esse conformismo apresente a resistência do sertanejo – o silêncio de Fabiano é relevante. O fazendeiro, o opressor, o capitalista e o escritor não-confiável é permeado pelo mando.

Desde o começo mesmo pela luta pela humanização, pela superação da contradição opressor-oprimidos, é preciso que eles se convençam de que esta luta exige deles, a partir do momento em que a aceitam, a sua responsabilidade total. É que esta luta não se justifica apenas em que passem a ter liberdade para comer, mas “liberdade para criar, construir, para admirar e aventurar-se.” (FREIRE, 2020, p. 76).

A questão da linguagem está posta. Análoga à relação entre forma e conteúdo, a

relação entre linguagem e demais ações dos personagens integram e são indispensáveis para a construção de sentidos. Essa mesma linguagem é a ferramenta que estabelece essa dialética, servindo de base ao mandonismo – ela faz aparecer um ser humano que se impõe e outro que silencia. Uma característica humanizadora dos homens é a mesma que reverbera posições antagônicas nas relações de poder. Compreendemos, portanto, como a redução estrutural, nas obras de Graciliano, repercute em escolhas literárias que evidenciam a linguagem associada a três elementos fundantes: a *secura* e/ou brutalidade, o silêncio e a memória.

As diferentes perspectivas de brutalidade de Fabiano e Paulo Honório se relacionam com a escrita seca que se manifesta em cada uma das obras. Em *Vidas Secas*, o recurso do silêncio é mais evidente enquanto em *São Bernardo*, a memória se torna uma ferramenta imprescindível. Em ambos, a criação literária encontra meios na linguagem para tornar mais humanos os protagonistas desumanizados: Fabiano consegue fazer abstrações, aprecia o belo e tem sua visão representada pelo narrador; Paulo Honório recorre à escrita do livro como possibilidade de compreender as experiências vividas e refletir sobre sua ambição. Sobre essa escrita do fazendeiro, Candido acrescenta que: “A narrativa áspera de um homem que se fez na brutalidade e hesita ante a confissão vai aos poucos ganhando contornos mais macios” (CANDIDO, 2012, p. 45). Aqui, o crítico se refere ao período posterior à morte de Madalena, em que o fazendeiro experimenta um momento de introspecção, analisando o próprio ser em detrimento do ter.

Nas obras, a linguagem reside num elo entre os personagens e sua humanidade, estabelecendo vínculos com suas atitudes, sua expressão de pensamentos e principalmente, suas relações de poder. Nessa relação entre linguagem e ação, as atitudes e falas dos personagens são o que mais os caracterizam, conduzindo e envolvendo o leitor na narrativa. “O problema da personagem é, antes de tudo, um problema linguístico, pois a personagem não existe fora das palavras” (BRAIT, 1999, p. 11 *apud* COSTA, 2018, p. 151). Para pessoas secas, palavras secas também; não igualmente secas, mas combinando com o sujeito grosso que é Fabiano, como a Paulo Honório, cada um à sua maneira. Dada a forma antagônica como estão dispostos frente ao mando ou subvertidos por ele, o autor justifica porque a *secura* é o seu mote.

Em *Vidas Secas*, a forma como Fabiano trata o filho chama atenção: “O menino mais velho pôs-se a chorar, sentou-se no chão. – Anda, condenado do diabo, gritou-lhe o pai” (RAMOS, 2017, p. 9). Adiante, temos um momento de introspecção do personagem em que o narrador enfatiza a condição de pessoa grosseira, o que só realça a fala anterior:

O pirralho não se mexeu, e Fabiano desejou matá-lo. Tinha o coração grosso, queria responsabilizar alguém pela sua desgraça. A seca aparecia-lhe como um fato necessário – e a obstinação da criança irritava-o. Certamente esse obstáculo miúdo não era culpado, mas dificultava a marcha, e o vaqueiro precisava chegar, não sabia onde. (RAMOS, 2017, p. 10).

Percebe-se que as ausências vividas pelo sertanejo repercutem na sua forma de ver e agir sobre a vida. O próprio título do romance remete a essas ausências: em *Vidas Secas*, há um adjetivo que caracteriza a vida dos sertanejos, tornando subjacente seu sofrimento, sua resistência e seu retorno sempre ao início de uma trajetória. Numa fuga periódica, um ciclo de vida e morte alterna a forma de esperança e desassossego. Nas palavras de Pacheco: “Nem morte, nem vida, vidas secas. Assim se coloca o tema da vida que não vive” (PACHECO, 2015, p. 35). E esse é o mesmo ciclo de que trata *Céu, inferno* (2003) de Alfredo Bosi:

O paraíso possível dos retirantes de *Vidas Secas* espera-se nos meses que se seguem às águas com o viço novo do pasto. Mas, vindo irregulares as chuvas, os tempos sazonais ficam díspares: ninguém pode prever exatamente quando começam nem quando acabam. (BOSI, 2003, p. 20).

Esse título é sinônimo de privação e ameaça, remetendo a elementos como os recursos minguados, o coração grosso do sertanejo e a resistência diante da ameaça constante de morte. No trecho seguinte da obra, o narrador situa o leitor em relação a essa condição socioeconômica que atravessa toda a narrativa: “A fome apertara demais os retirantes e por ali não existia sinal de comida” (RAMOS, 2017, p. 11). Por isso, os trechos destacados acima revelam que a brutalidade de Fabiano não têm origem na falta de afeto e sim, de outros elementos como água, alimentação, trabalho, direitos, domínio da linguagem e humanidade. Por isso, sua caracterização se vincula à condição de oprimido.

Num mundo de ausência, exclusão e opressão, a fome parece uma estratégia perversa do opressor para manter o oprimido num lugar permanente de submissão. Negar os recursos necessários à sobrevivência é garantir a reprodução de uma estrutura desumana. É o que se assemelha à ação de Paulo Honório em relação a Padilha: “Estive quatro meses sem lhe pagar o ordenado. E quando o vi sucumbindo, magro, com o colarinho sujo e o cabelo crescido, pilheriei: Tenha paciência. Logo você se desforra” (RAMOS, 2018, p. 157).

A brutalidade de Paulo Honório encontra sua origem na avidez por riquezas, na ideia de que os fins justificam os meios, na proposição de que o trabalho exaustivo gera produtividade e todos esses elementos interferem na qualidade das relações humanas. Por causa disso, ele faz uso de sua força, energia, violência, enfim, seu poder para subjugar os outros e realizar os processos a seu modo.

A dinamicidade, aspereza e energia com que Paulo Honório se coloca, tanto no texto quanto na vida são de um vigor notável. Não se vê, em nenhum dos dois romances, um personagem que tenha personificado tão bem o mandonismo, desde suas entranhas, percorrendo seu corpo, sua fala, sua fisionomia e suas atitudes. E, no próprio texto, o protagonista se vê debruçado sobre essa análise: “Mas eu, naquela vida dos mil diabos, berrando com os caboclos o dia inteiro, ao sol, estava medonho. Queimado” (RAMOS, 2018, p. 165).

Não obstante, o título *São Bernardo* está vinculado à força da personagem, sua relação com a coisa possuída, seu ímpeto de acumular num primeiro momento e de produzir depois. De ambos, resultam duas obras: São Bernardo, a fazenda, em seu momento de ascensão social; e *São Bernardo*, a obra, produzida em seu momento de decadência. Na concepção de Paulo Honório, “São Bernardo era o lugar mais importante do mundo” (RAMOS, 2018, p. 85). Há, inegavelmente, uma ligação muito forte entre o personagem e a propriedade, considerando ainda que coisa possuída e coisa produzida se fundem numa só com o seu possuidor.

Paulo Honório, homem forte, incisivo e prático como queria ser não existiria fora do sentimento de propriedade. E a título de esclarecimento, Martins salienta que: “O objeto do romancista é o personagem e não o ambiente, e nem a sociedade” (MARTINS, 1977, p. 38). Sua dificuldade de se ligar afetivamente aos outros desencadeia seus infortúnios e sua solidão, uma vez que colocou seu lado humano e suas relações em segundo plano, priorizando o possuir e o produzir.

O fazendeiro tem nome e sobrenome, desfruta de um respeito comprado ou conquistado à custa do *status* de proprietário ou forjado tanto na força do argumento quanto no argumento da força. “Daí a angústia desse homem de propriedade, cujos sentimentos eram relativamente bons quando escapavam à tirania dela, e que descobre em si mesmo estranhas sementes de moleza e lirismo, que é preciso abafar a todo custo” (CANDIDO, 2012, p. 39).

Enquanto a natureza hostil castiga Fabiano e reveste-o de rudeza e animalização, a vida agreste, a luta pela fazenda, a expansão das fronteiras e a parceria com pessoas influentes formam um invólucro de rudeza na alma de Paulo Honório. A humanidade, a sensibilidade e a liberdade de Madalena incomodam porque representam para ele ideias que desconhece e que colocam a esposa na contramão de suas metas. Para ele, dar espaço para sentimentalismos lhe parece perda de foco, fraqueza ou inutilidade. Fabiano e Paulo Honório são, pois, dois brutos de naturezas diferentes e em contextos distintos, cada um na busca constante e no desejo intermitente de reconstituir sua humanidade.

Não é finalidade dessa análise se deter à onomástica literária, ciência que se ocupa do estudo de nomes próprios, mas discutir como essa escolha por tais nomeações refletem no entendimento do texto literário. Nesse caso, “o nome do personagem ganha concretização, se já não a possuía. É um recado do autor aos leitores, traça o caráter dos personagens, é parte da trama, vai se transformando em signo linguístico pleno, com significante e significado, se não inteligido, pelo menos intuído” (MEXIAS; SIMON; OLIVEIRA, 2004, p. 63 *apud* ECKERT; RÖHRIG, 2018, p. 1283). Há uma intencionalidade por parte do escritor na composição de cada parte do romance e, por causa disso, a discussão sobre os nomes dos personagens amplia o valor semântico dessa escolha do autor.

Dessa forma, os títulos das obras mostram a condição de cada um frente ao mando: Fabiano não pode escrever um romance sobre sua trajetória ou sobre uma propriedade, sendo ele analfabeto, sem o domínio da palavra e vivendo como um trabalhador rural em condições miseráveis. Sua natureza de despossuído está acostumada ao silêncio. É despossuído de tal forma que o próprio nome é unicamente um nome – Fabiano – enquanto Paulo Honório tem nome e sobrenome. Sua condição social legitima essa distinção: esse último era um coronel, e o primeiro, um retirante. Para um, as regalias do governo e o prestígio social e para o outro, a ausência de políticas públicas e sua quase inexistência.

Ainda nessa perspectiva, voltamos para a construção das falas dos personagens, por meio das quais se colocam em pontos antagônicos nesse jogo de poder de oprimido ou opressor. No caso de Fabiano, oscila entre o conformismo e a revolta, destituindo-se do direito de fala; no caso de Paulo Honório, usa a força e a ambição para submeter os demais, entrando em decadência quando é tomado pela perda do mando e o despertar para a escrita. A linguagem nas duas obras é objetiva por razões diferentes. Primeiramente, essa é uma característica do escritor que se estende aos personagens e ao romance. Em relação à verossimilhança, é compatível que, não podendo Fabiano se expressar como deseja, haja economia nos vocábulos e nos diálogos.

É verossímil também que *São Bernardo* seja igualmente objetivo, uma vez que Paulo Honório não era escritor, nem desejava tornar-se um, como observamos na passagem seguinte: “Começo declarando que me chamo Paulo Honório, peso oitenta e nove quilos e completei cinquenta anos” (RAMOS, 2018, p. 15). A praticidade que ele apresenta para decidir questões por si e pelos outros é a mesma que emprega ao narrar sua trajetória.

Nesses dois romances de Graciliano, a palavra, seja ela escrita ou falada, é objeto de inquietação e de suspeita: essa questão está presente na forma como Fabiano se encanta com as palavras e ora considera-as inúteis, ora julga-as perigosas. Assim como está presente

na inquietação de Paulo Honório e na dificuldade de registrar sua história sob a forma de literatura: “Suspendo às vezes o trabalho moroso, olho a folhagem das laranjeiras que a noite enegrece, digo a mim mesmo que esta pena é um objeto pesado. Não estou acostumado a pensar” (RAMOS, 2018, p. 12). Nesse trecho, Paulo Honório revela a relação com a escrita, ora conflituosa, ora de interesse com o conhecimento. É o caso dos conhecimentos de agronomia e outros bem específicos que o habilitam à obtenção de lucro.

Quando se volta para o individual, no caso do registro de suas experiências pessoais, essa relação se torna problemática: é necessário encontrar o registro adequado às suas intenções e ainda lhe oferecer uma espécie de alívio. Também o texto literário não parece algo que pode ser modulado à energia do narrador: para criar o romance ele sente a necessidade de adotar uma natureza introspectiva porque isso lhe exige a sensibilidade perdida há muito tempo. Essa necessidade de recorrer à memória e à sensibilidade consiste no maior desafio do personagem na construção de seu texto, alinhando-se à ideia de Brasil: “Se o poeta necessita de muita sensibilidade, muita leitura, muita franqueza, o ficcionista precisa disso e muito mais: muita vivência” (BRASIL, 2019, p. 14). Exige-se conhecimentos dos mais variados assuntos, integrados numa obra e intermediados pelo estilo e pelas demais escolhas literárias.

Reconhecemos o valor imensurável da linguagem para mostrar e para narrar o que se pretende, sendo as falas dos personagens um dos elementos mais relevantes dessa construção. Para além da descrição física e da apresentação dos episódios de introspecção, é na fala e na escrita, que o personagem se revela inteiramente ao leitor, posiciona-se mediante os conflitos que enfrenta e abre espaço para maiores interpretações e ressignificações do fazer literário. Nesse caso específico, a voz do oprimido é silenciada enquanto a do opressor verbaliza seu vínculo com a memória e a reificação. Graciliano articula a linguagem de cada um, determinando perspectivas de conformismo e decadência dos protagonistas, respectivamente.

Carina Lessa, em *Graciliano Ramos – O desarranjo interior e a estética da memória* (2017), analisa a obra do autor a partir desse viés da memória. Dessa forma, ela se refere tanto a desarranjo interior quanto à estética da memória como elementos relacionados à recordação, não apenas por pertencerem ao mesmo campo semântico, mas também por representarem uma inquestionável presença de um mal estar interior e a incapacidade de lidar com os desníveis de sua própria alma. Essas questões perpassam diversos personagens de Ramos, dos quais destacamos Paulo Honório.

Seja na construção aligeirada dos sumários, na demonstração do conteúdo das

cenas, no fluxo de consciência que se constrói a partir dos pensamentos ordenados ou desordenados dos personagens, Lessa reitera que “a *secura* virou um mote na obra de Graciliano” (LESSA, 2017, p. 7). Tanto na forma de juízo de valor quanto de preferência por rompimento da tradição, essa construção busca tanto atingir os anseios do autor do ponto de vista estético quanto os sociais, de engajamento e de crítica.

Considere-se as palavras, a forma como estão arranjadas e as falas dos personagens como representações de realidades de opressão e submissão. A linguagem ajuda a demarcar nas obras quem manda e quem é mandado. Justamente por discordar dessa divisão social é que o autor se utiliza da escrita como um exercício de liberdade e de crítica. Há liberdade em poder produzir obras livres de formalidades excessivas e moduladas ao valor semântico trazido por seus personagens que pertencentes a classes sociais tão distintas. Por isso, a linguagem incorpora elementos próximos do cotidiano do sertanejo e realiza um encadeamento harmonioso com o que defende o intelectual Graciliano, constituindo-se numa crítica subjacente.

Em *Vidas Secas*, temos uma linguagem seca porque tudo no texto exala *secura*: “Miudinhos, perdidos no deserto queimado, os fugitivos agarraram-se, somaram as suas desgraças e os seus pavores” (RAMOS, 2017, p. 14). Em *São Bernardo*, temos uma linguagem seca por ser direta, enérgica, familiarizada à brutalidade do dominador Paulo Honório: “O caboclo mal-encarado que encontrei um dia em casa do Mendonça também se acabou em desgraça. Uma limpeza. Essa gente quase nunca morre direito” (RAMOS, 2018, p. 47). Na transformação desse personagem para o momento de decadência, a linguagem também se transforma, ressignificada como elemento de introspecção: “Cinquenta anos gastos sem objetivo, a maltratar-me e a maltratar os outros” (RAMOS, 2018, p. 21).

Percebe-se a ousadia de Ramos em negar o prestígio absoluto da norma padrão, assim como valores arraigados de uma sociedade injusta, para deixar-se ser conduzido por seus personagens e mostrar-se sensível às causas dos que mais necessitam: “A literatura de Graciliano se articula em torno do problema do outro. [...] Numa sociedade como a nossa, em que o outro está soterrado, uma obra como a de Graciliano é algo quase único. [...] Aí se materializa o ponto de vista ideológico do autor” (BASTOS, 2016, p. 136).

Nas obras *São Bernardo* e *Vidas Secas*, a linguagem está vinculada à divisão de classes sociais, distintos níveis de reificação e diferentes papéis dentro do modo de produção capitalista, resguardadas as respectivas particularidades. Então, a relação entre linguagem e mandonismo, poder e destituição de posse é perfeitamente compreensível na medida em que já assimilamos a internalização dos fatores externos por meio dos elementos estruturais da



narrativa. Uma vez que, se a estrutura influi sobre a superestrutura (incluindo a linguagem e as relações), nada mais plausível que ficar atento à forte relação entre as falas dos personagens e as relações hierarquizadas. Nessa perspectiva, segundo Marinho: “A ideia que se repete é a da assimilação do ideológico pelo estritamente linguístico” (MARINHO, 2000, p. 20).

Nessa composição da linguagem, o externo se faz interno e uma dessas formas de internalização é a representação da pobreza, como defende Luís Bueno (2015, p. 87). Nos romances de seca, a própria linguagem se confunde com os retirantes como no caso de *Vidas Secas*. Em *São Bernardo*, permanece essa ideia da divisão de classes que é também representada por meio das falas e das atitudes das personagens. Se *Vidas Secas* traz a estética da seca e do silêncio, *São Bernardo* traz a da memória e do capital. Em ambas, Paulo Honório se destaca porque representa a questão dos dramas humanos, a aspereza, o desarranjo interior e o desejo de retomar sua humanidade. E nesses aspectos, ele não se distancia de Fabiano: a dualidade entre pobreza e riqueza, acúmulo e ausência, silêncio e mandonismo é exposta na linguagem dos dois protagonistas.

#### **4.2 A representação do silêncio do oprimido e da fala do opressor**

Pensar em analisar as falas do oprimido e do opressor é considerar que ambos, mesmo tratando de assunto ou de problemática em comum, fazem isso de perspectivas e modos distintos porque as circunstâncias e as intencionalidades dessas falas são também distintas. E, como estão estruturados em torno do mandonismo de um e da submissão do outro, sabemos que podem ter suas vozes aceitas e legitimadas ou ignoradas e silenciadas.

No caso de Fabiano, consideramos algumas premissas: a primeira, de que Fabiano não tem instrução e por causa disso não aprendeu a comunicar-se formalmente; a segunda, de que os excluídos da sociedade não têm oportunidade de fala; a terceira, de que sua desumanização, e aparente conformismo, servem ao propósito de resistência e de sobrevivência; a quarta, de que o suposto fascínio pelo mando tem origem em sua dificuldade de analisar a partir de uma visão sistêmica a forma como a estrutura determina sua condição de excluído, seguindo os preceitos da ideologia dominante que lhe foi repassada.

A fala de Fabiano está ligada a uma voz insegura que imita bichos ou imita gente que ele considera que fala bonito. Mas, predominantemente, ela se vincula à sua forma de silêncio, seu processo de animalização e sua reiterada dificuldade de domínio das palavras. Não se pode discutir sua condição de oprimido sem antes considerar que o silêncio marca seu

lugar de subalterno num sistema de opressão e animalização, processos que estão interligados. A ideia desse silêncio é referência desde o início de *Vidas Secas* e, na passagem que remete à morte do papagaio, essa mesma ideia suscita as discussões sobre linguagem que são retomadas ao longo da obra: “Não podia deixar de ser mudo. Ordinariamente a família falava pouco” (RAMOS, 2017, p. 12).

Fabiano e toda a família falam pouco, sendo ele o que mais evidencia essa característica. Ao longo do texto, ao autor dá pistas dessa dificuldade e começa mencionando o papagaio que sinha Vitória sacrifica logo no capítulo inicial, alegando sua pouca utilidade, já que só repete as falas que lhe parecem familiares, como o aboio de Fabiano com as vacas e o latido de Baleia. Dessa forma, enfatiza-se o silêncio no qual os retirantes vivem mergulhados, uma vez que há uma forte simbologia em apresentar uma família calada, que de tão silenciosa, até o papagaio, que é bicho dado à imitação, não encontra matéria para se expressar por conviver com esses sertanejos.

Comim chama atenção para a orquestração desse silêncio, instigando-nos à reflexão: “Quer dizer: o narrador detém os meios de produção do discurso – o letramento – mas, a matéria-prima destes pertence às personagens. E aí planta-se a ambiguidade: quem pode reivindicar a autoria do discurso, afinal?” (COMIM, 2016, p. 94). Pensar o silêncio em *Vidas Secas* é pensar a forma como o autor resolve a questão da fala do subalterno e excluído. Diante dessa inaptidão para a fala, o papagaio acaba reduzido a alimento para os demais membros assim como a inapetência de Fabiano o reduz à subserviência.

A redução ou economia na fala do protagonista acontece por três motivos: o primeiro deles é que vivem em terra inóspita, sentem fome e sede e por causa disso é preciso economizar energia; o segundo é que ele não recebeu uma educação formal que viabilize o domínio da palavra; o terceiro, que seu silêncio se distancia de um conformismo e se torna também uma forma de protesto. Nesse primeiro caso, o silêncio é estratégia de sobrevivência e, partindo dessa possibilidade, Ramos constrói o seguinte trecho: “A voz saiu-lhe rouca, medonha. Calou-se para não estragar a força” (RAMOS, 2017, p. 12). Em uma terra de ausências, falar demais é um luxo desnecessário e por causa disso é preciso poupar as forças para permanecer vivo.

Em alguns momentos, assim como o papagaio, a fala de Fabiano é reduzida ao aboio aos animais: “Ecô! Ecô!” (RAMOS, 2017, p. 21) e é caracterizada como “cantada”, “monossílaba”, “gutural”, tendo nas exclamações e onomatopeias os seus elementos principais. No trecho seguinte, o narrador transcreve uma justificativa para essa ideia:

Ele também dizia palavras sem sentido, conversava à toa. [...] Difícil pensar. Vivia tão agarrado aos bichos... Nunca vira uma escola. Por isso não conseguia defender-se, botar as coisas nos seus lugares. [...] Se lhe tivessem dado ensino, encontraria meio de entendê-la. Impossível, só sabia lidar com os bichos. (RAMOS, 2017, p. 35).

A falta de instrução se configura como mais um direito do qual o sertanejo não usufrui, como lhe faltam também outras políticas públicas de inserção social. Do ponto de vista histórico, a partir da assim chamada Revolução de 30, Getúlio Vargas chega ao poder e cria o Ministério da Educação e Saúde Pública, além de instituir a Reforma Francisco Campos que foca no ensino secundário e superior no Brasil. Na prática, entretanto, isso não representa uma transformação em relação à educação ofertada aos mais pobres. Ainda em 1932, *O Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova* é escrito e assinado por um grupo de intelectuais brasileiros, como Anísio Teixeira e Cecília Meireles, reivindicando uma educação laica, gratuita e obrigatória para todos, opondo-se ao elitismo e ao cognitivismo vigentes.

O fato é que a educação brasileira apresentava problemas que permanecem atuais, como a qualidade da educação pública nas zonas rurais e áreas periféricas das grandes cidades, onde essa é uma realidade que acentua e reproduz desigualdades sociais. No caso de Fabiano, ele não recebe sequer uma educação deficitária: esse direito simplesmente inexistiu para ele. E, não tendo frequentado a escola, as poucas aprendizagens das quais dispõe resultam das experiências de trabalho, do convívio com familiares e com os patrões.

Na verdade nenhum deles prestava atenção às palavras do outro: iam exibindo as imagens que lhes vinham ao espírito, e as imagens sucediam-se, deformavam-se, se não havia meio de dominá-las. Como os recursos de expressão eram minguados, tentavam remediar a deficiência falando alto. (RAMOS, 2017, p. 64).

Sendo a linguagem uma das premissas para elaboração cognitiva mais complexa, ao ser privado do direito de estudar, Fabiano é condenado a viver sem voz nem vez na sociedade. Tem seus momentos de introspecção em que se percebe humilhado e explorado, mas não domina a língua para conseguir manifestar essas reflexões: a elaboração do pensamento não caminha junto com a fala. Enfim, faltam-lhe as palavras de seu Tomás ou a segurança e o jeito de se impor de Paulo Honório.

A importância das interações quer seja no espaço escolar quer seja fora dele são importantes para o desenvolvimento cognitivo dos indivíduos como postula Vygotsky (Aubert *et al*, 2018, p. 86) e teriam sido de suma importância para dar ao sertanejo ferramentas necessárias a fim de romper o ciclo de reprodução das desigualdades: a informação, a instrução e a educação.

A ausência da instrução leva o sertanejo à outra ausência: da fala, da voz que se

posiciona e reclama seus direitos: “Fabiano dava-se bem com a ignorância. Tinha o direito de saber? Tinha? Não tinha” (RAMOS, 2017, p. 22). Preso no seu mundo de aprendizagens mínimas não-formais, ele se deixa influenciar por credices e superstições, assim como adere a uma visão fatalista de que deve repassar a sina aos filhos.

Com falas proferidas por outros, retoma o dialogismo já mencionado e pensa nas ideias do opressor como algo aceitável: “Se a humanização dos oprimidos é subversão, sua liberdade também o é. Daí a necessidade de seu constante controle. E, quanto mais controlam os oprimidos, mais os transformam em ‘coisas’” (FREIRE, 2020, p. 64). Uma dessas formas de controle advém do Estado na sua ausência e na sua exclusão. Nos capítulos referentes às contas e à cadeia, Fabiano, ainda que revoltado, resigna-se ao pensar que existe um lugar na sociedade que é reservado para ele.

Aparentemente resignado, sentia um ódio imenso a qualquer coisa que era ao mesmo tempo a campina seca, o patrão, os soldados e os agentes da prefeitura. Tudo na verdade era contra ele. Estava acostumado, tinha a casca muito grossa, mas às vezes, se arreliaava. [...] Tinha a obrigação de trabalhar para os outros, naturalmente, conhecia seu lugar. Bem. Nascera com esse destino. Que fazer? Podia mudar a sorte? Se lhe dissessem que era possível melhorar de situação, espantar-se-ia. Tinha vindo ao mundo para amansar brabo, curar feridas com rezas, consertar secas de inverno a verão. Era sina. O pai vivera assim, o avô também. (RAMOS, 2017, p. 97).

A ideia de uma ideologia da classe dominante como defende Althusser (1985) em *Aparelhos Ideológicos de Estado*, chega ao sertanejo por meio de agentes representativos desse Estado e cujas linguagens e ações reforçam a ideia de que ao retirante cabe apenas a obediência, envolvendo-o numa situação de conformismo. O soldado amarelo, a figura representativa do poder do Estado, retrata essa hierarquia social, atuando tanto de forma repressiva com uso de violência quanto no aspecto ideológico.

Por isso, o sertanejo reluta em questionar e retoma o silêncio costumeiro, temendo as consequências por parte dos que detém o poder. O ser humano pobre que se acostuma à ideia de que “quem é do chão não se trepa” (RAMOS, 2017, p. 94) e de que deve obediência ao patrão e às autoridades, incorpora essa ideia de submissão como um legado. É a ideologia do dominador que é repassada ao dominado: num jogo de poder e submissão, o retirante oscila entre conformismo e revolta, fazendo com que a redução estrutural revele o entrelaçamento entre domínio econômico e domínio linguístico.

A possibilidade de romper com essa *vida severina* e construir um final diferente tem relação com políticas públicas reparadoras de combate à seca, assegurando direitos e promovendo uma condição cidadã por meio de uma educação de qualidade. Essa proposta é

também diferente da oferta de Paulo Honório a seus trabalhadores, para quem a escola é pretexto para formar um reduto eleitoral com pessoas que se deixam manipular pelo coronel. É a crítica subjacente à ideia de que o simples fato de ofertar educação não é garantia de autonomia nem de transformação social. Assim, a escola, em *São Bernardo*, longe de ser ou de promover uma educação dialógica e libertadora, como sempre defendeu Paulo Freire (Aubert *et al*, 2018, p. 104), aprisiona e submete, reproduzindo um contexto de desigualdade e exploração.

Considere-se também o silêncio de Fabiano como uma forma de protesto: a maneira de dizer, indiretamente, que, mesmo existindo, ele não pode falar. Além disso, embora reprove determinadas atitudes de outrem, teme externar essa reprovação pelo risco de acentuar sua exploração ou miséria, o que o faz retroceder. Nisso reside o perigo das palavras: o possuidor sempre usa a linguagem de forma a legitimar sua exploração e sua visão inquestionável de superioridade. Ao confrontá-lo, o oprimido pode fazê-lo desferir sobre ele sua fúria e acentuar sua condição animalizada.

No trecho: “Ia lá puxar questão com gente rica? Bruto, sim senhor, mas sabia respeitar os homens. Devia ser ignorância da mulher. Até estranhara as contas dela” (RAMOS, 2017, p. 95), vemos outra questão, para além da dificuldade de se expressar: Fabiano percebe que o patrão o enganou nas contas, mas teme ser expulso da fazenda e toma a atitude necessária para garantir sua sobrevivência. O vaqueiro tem sua voz abafada mediante a ameaça que recebe e se conscientiza de que o abrigo e o alimento da família dependem de suas decisões e por causa dessa ameaça, não pode agir de forma impensada.

O sertanejo silencia e reconsidera: prefere o silêncio, pois esse é o discurso permitido ao revoltado, sem que lhe ofereça perigos em demasia: “Se havia dito palavra à toa, pedia desculpa. Era bruto, não fora ensinado. Atrevimento não tinha, conhecia seu lugar” (RAMOS, 2017, p. 94). Entende que pior que não poder protestar sua exploração é fazer com que família receba a consequência imediata dessa revolta. Por isso, compreendemos a outra faceta do silêncio de Fabiano: um silêncio revoltado, mas não necessariamente conformado.

Ao discutir o silêncio de Fabiano e sua animalização, não podemos ignorar que ele faz abstrações que perpassam uma condição momentânea de revolta e transparece encantamento pela fala dos outros, como na admiração por Seu Tomás: “Em horas de maluqueira Fabiano deseja imitá-lo: dizia palavras difíceis, truncando tudo, e convencencia-se de que melhorava. Tolice. Via-se perfeitamente que um sujeito como ele não tinha nascido para falar certo” (RAMOS, 2017, p. 22). Ele admira o domínio e o exercício da palavra, embora não viva na condição que deseja sobre esse domínio. Aprecia não somente Seu Tomás, mas

também a inteligência de sinha Vitória e a desenvoltura de sinha Terta: “As palavras de sinha Vitória encantavam-no” (RAMOS, 2017, p. 127).

Contudo, essa ideia do belo nutrida por ele pode ser mais uma apropriação de pensamento alheio, uma espécie de “dialética domesticada” como menciona Freire (2020, p. 35), que, num só ato, reúne subjetividade e necessidade. Entendemos aqui a estética como sensibilidade, capacidade de fruição do belo, percepção dos elementos harmoniosos que compõem o objeto dessa fruição, ou ainda, nas palavras de Suassuna: “essa espécie de reformulação da Filosofia inteira em relação à Beleza” (SUASSUNA, 2018, p. 32). Sendo uma proposição de sua autoria ou apropriação da ideia do outro, o certo é que, nessa abstração, o sertanejo apresenta autonomia para julgar e emitir juízo de valor sobre o que considera belo e admirável, mesmo que seja inacessível.

Ao mencionar a Teoria Kantiana da Beleza, Suassuna (2018, p. 68) defende a ideia de que o conteúdo do juízo estético é a reação pessoal do contemplador diante do objeto e não, necessariamente, da propriedade dele. Isso permite compreender que, embora Fabiano não tenha o domínio da linguagem, isso não é empecilho para que ele a contemple, admire e anseie por dominá-la. Isso porque também Suassuna (2018, p. 71) chama atenção para a subjetividade desse juízo estético, movido pelas peculiaridades de cada pessoa e pelo interesse em relação ao objeto em questão. No julgamento sobre a beleza da linguagem, sua não apropriação é motivo de animalização, mas por ser objeto de contemplação, ela determina uma tentativa de resgate da humanidade do sertanejo.

Sobre esse aspecto da personagem, Álvaro Lins se refere como um defeito perceptível na obra de Graciliano: “O excesso de introspecção em personagens tão primários e rústicos” (LINS, 1974, p. 92); enquanto Rolando Morel critica o fato de o autor “esquecer as limitações psicológicas de Fabiano e atribuir a ele reações que estão acima de seu nível mental” (PINTO, 1962, p. 59). Nesse último caso, o crítico se refere, principalmente, ao trecho em que Ramos (2017, p. 177) mostra a cena do reencontro de Fabiano com o soldado amarelo. Na ocasião, o sertanejo está prestes a matar o soldado e decide não o fazer porque entende que é inútil, julgando-o não ser o único culpado pelo que ocorreu, mas também os seus superiores.

Ao identificar o retirante oprimido como alguém capaz de pensar; que assimila, ainda que de forma fragmentada, parte da realidade em que se insere; percebe e critica (ainda que não expresse verbalmente) à condição de injustiça em que vive, Graciliano constrói uma narrativa pautada no desejo de liberdade e no exercício da humanidade perdida, em face ao embrutecimento pela miséria. Dessa forma, corroboramos o que defende Bastos: “O falado (e

mal) interpretado fatalismo de Graciliano Ramos pressupõe a liberdade humana como contraparte dialética” (BASTOS, 2017, p. 134). Permanece em silêncio o oprimido, mas não é o autor quem o silencia e sim, o mandonismo advindo dos mais variados opressores.

O impasse acontece porque, para a intelectualidade brasileira daquele momento, o pobre, a despeito de aparecer idealizado em certos aspectos, ainda é visto como um ser humano meio de segunda categoria, simples demais, incapaz de ter pensamentos demasiadamente complexos – lembre-se de que a crítica achou inverossímil que Paulo Honório fosse o sofisticado narrador de *São Bernardo*. O que *Vidas Secas* faz é, com um pretensão não envolvimento da voz que controla a narrativa, dar conta de uma riqueza humana que essas pessoas seriam plenamente capazes. (BUENO, 2015, p. 24).

O escritor não extingue a possibilidade de retomada da dignidade do excluído e tenta lhe restituir por meio da construção literária, superando a ideia de um pobre animalizado que se sente incapaz de fazer abstrações. Por outro lado, conforme defende Bastos: “Se a narrativa segue um rumo fatalista, se a opressão vence, há aí, entretanto, uma lição de liberdade” (BASTOS, 2017, p. 134). Ainda que a ideia de conformismo e opressão se sobreponha à de liberdade, ou seja, reforçada pela crítica literária num tom fatalista, não podemos negar o poder de crítica social que é inerente às criações literárias nesse período: no romance de trinta, temos uma literatura de denúncias e não de convivência com injustiças sociais.

Outra figura fadada ao silêncio diante do mandonismo do opressor é Casimiro Lopes, fiel jagunço de Paulo Honório: calado, resignado, fiel como cão de guarda, moldado à obediência, sem protestá-la. Temos o paralelo entre dois homens pobres, despossuídos, acostumados a servir ao patrão, resignados e adaptados ao mandonismo. Paulo Honório avalia que Casimiro Lopes tem fardo e fidelidade de cão, colocando-se à disposição para servir como nenhum outro empregado: não questiona suas ordens, estima o filho e mata o adversário, se precisar ou se for solicitado pelo patrão. Mais um que se adapta e constitui-se como ferramenta essencial na organização capitalista da qual o fazendeiro é administrador.

Calado como Fabiano e fiel como baleia, Casimiro Lopes se fecha em silêncio, simbolizando a ausência de fala do oprimido que se acostuma à subserviência e é submetido ao mandonismo. Com o retirante, tem em comum a dificuldade de se expressar verbalmente, uma vez que a fala é veladamente permitida aos quem têm o poder, seja ele por meio de instrução ou posse de bens. Fora dos padrões de um privilégio ou de outro, resta-lhe calar. Porém, há distinção entre eles, especialmente no trabalho desenvolvido por ambos: enquanto um é uma espécie de jagunço, o outro é um simples vaqueiro.

Outra distinção é que Fabiano possui uma reserva ética, conserva alguns valores,

mantém relações mais afetivas, menos corrompidas pela reificação conforme observamos em sua relação de respeito com a esposa. Em *Vidas Secas*, embora expostos a um silêncio reinante e sob o jugo do capital, os personagens não são desprovidos de afetividade. Ainda que haja rudeza no uso da linguagem e falta de destreza, Fabiano se preocupa com a família, sinha Vitória idealiza uma mudança que beneficie a todos e o filho admira o pai, tendo-o como herói.

Entretanto, podemos distinguir razões distintas para o silêncio dos dois oprimidos mencionados anteriormente. Enquanto Fabiano silencia discordando do patrão, Casimiro Lopes sequer analisa as atitudes de Paulo Honório como reprováveis: nele sim, percebe-se um típico silêncio de conformismo e concordância. É o que acontece, por exemplo, no trecho seguinte de *São Bernardo* em que Luís Padilha tenta alertar aos empregados sobre o quanto a divisão de bens, na sociedade e na fazenda, dá-se de forma injusta e desigual: “Um roubo. [...] Vejam: mais de uma légua de terra, casas, mata, açude, gado, tudo de um homem. Não está certo” (RAMOS, 2018, p. 68). E Casimiro se posiciona, sendo sua visão resumida pelo narrador da seguinte forma: “Casimiro Lopes franziu as ventas, declarou que as coisas desde o começo do mundo tinham dono” (RAMOS, 2018, p. 68).

Diferentemente de Marciano que é tomado pela revolta: “O senhor tem razão, seu Padilha. Eu não entendo, sou bruto, mas perco o sono assuntando nisso. A gente se mata por causa dos outros” (RAMOS, 2018, p. 68), Casimiro insiste na ideia de que tudo está no seu devido lugar – pobres e ricos. Sobre esse ponto de vista de Casimiro Lopes, Bueno defende que: “Casimiro é contraparte de submissão que o autoritarismo de Paulo exige e, segundo essa sua visão, um mundo composto por Paulos Honórios e Casimiros estaria em perfeito equilíbrio” (BUENO, 2015, p. 611). Esses dois personagens estão em harmonia e, nesse caso, são as vozes como a de Madalena e Padilha que precisam ser abafadas, uma vez que representam um perigo porque argumentam contra o mando do coronel e seu espírito do capitalismo.

Madalena, desde o início da vida na fazenda, discute e reivindica um tratamento mais humanizado para o outro, especialmente para os funcionários. Mas essas intromissões não agradam ao fazendeiro: “Esses caboclos são uns brutos. Quer trabalhar? Combino. Trabalhe com Maria das Dores. A gente da lavoura só comigo” (RAMOS, 2018, p. 11). Insatisfeito, Paulo Honório insiste em separar as funções da mulher do que cabe a ele, como patrão. E é justamente na condição de patrão, que tanto ele quanto o patrão anônimo de *Vidas Secas* se referem aos trabalhadores como *cabra*, marcando um lugar de opressão e herança escravista. Em passagens da narrativa, o próprio Fabiano fala de si como sendo “um cabra”,



ao afirmar: “E pensando bem, ele não era homem: era apenas um cabra ocupado em guardar as coisas dos outros” (RAMOS, 2017, p. 18). E admite: “Encolhia-se na presença dos brancos e julgava-se cabra” (RAMOS, 2017, p. 18).

Chama atenção também a forma como Paulo Honório trata seus trabalhadores e em especial, Marciano. Quando lhe surpreende sentando, conversando, subvertendo a ideia de trabalho e produtividade naquela propriedade, o coronel o agride fisicamente e é reprovado por Madalena, a quem responde se referindo a Marciano como um “molambo”. Essas palavras depreciam o trabalhador pobre e explorado, ampliando a forma como é humilhado pelo patrão através da linguagem: de tão subjugado, o oprimido fica numa condição em que ele mesmo acredita que não seja humanizado o suficiente, em razão das condições miseráveis e repetida sujeição ao dono dos meios de produção. O termo *cabra*, assim como dos demais empregados com o mesmo objetivo, estabelece uma relação direta entre a linguagem e o processo de animalização dos empregados. É por isso que Fabiano, em seus momentos de introspecção, empreende um verdadeiro embate entre um lado humano e outro animalizado.

No artigo “Um cabra de cor ou um cabra de mãe”, Almeida, Amorim e Paula (2017, p. 143) analisam os diferentes sentidos atribuídos a “cabra”, termo largamente empregado no Brasil entre os séculos XVI e XIX, para referir-se a negros ou índios e seus descendentes, ex-escravos ou não. Podemos concluir que o uso de cabra, assim como outras terminologias com valor semântico equivalente, tem suas raízes na ideia de que há um lugar reservado a essas pessoas consideradas inferiores pela elite dominante. No Brasil, a prática escravista perdurou por quase quatrocentos anos e a libertação não foi sinônimo de autonomia, liberdade e nem respeito para esses povos.

A razão para tudo isso, embora injustificável, é a mesma que está posta nas obras de Graciliano: a exploração do outro em benefício de uma minoria. Primeiro, os povos nativos do Brasil, a quem os portugueses nomearam índios; depois, os negros trazidos da África. No caso dos indígenas, foram convertidos ao catolicismo, sofreram o processo de aculturação e foram escravizados na produção de açúcar. Entretanto, percebeu-se uma série de fatores que comprometiam o resultado da escravidão dos nativos: a fragilidade mediante a exposição às doenças, a exaustão, as sucessivas revoltas e a reprovação da igreja. Foi, então, que foi pensada na escravidão do negro como alternativa, por ser mais resistente e apresentar notável força física.

Desse convívio entre africanos, indígenas e portugueses se deu o processo de miscigenação e os mestiços passaram a serem alvos dos exploradores, como alternativa de mão de obra barata. Essa contextualização histórica ajuda a compreender a origem do uso do

termo “cabra” entre os séculos XVI e XIX, assim como permite estabelecer a relação de sentido desse uso com o que foi empregado em *Vidas Secas* e *São Bernardo*. No Dicionário Bluteau, a significação do termo retoma a ideia de que alguns índios foram surpreendidos pelos portugueses ruminando como cabras e daí, estabeleceu-se o uso com base no sentido metafórico (BLUTEAU, 1728, *apud* ALMEIDA, AMORIM, PAULA, 2017, p. 151). Mas Paiva aponta a ideia da miscigenação empregada como fator de inferioridade dos mestiços diante do homem branco (PAIVA, 2014, *apud* ALMEIDA, AMORIM, PAULA, 2017, p. 151).

Entretanto, é Fonseca (2009, *apud* ALMEIDA; AMORIM; PAULA, 2017, p. 153) que atenta para o fato de que “cabra” pode está associado não apenas à ideia de cor da pele como resquício da escravidão, mas como demarcador social, considerando que outras pessoas além dos negros, índios e seus descendentes podem ser submetidos a condições análogas à escravidão, tornando-se subalternos e inferiorizados. Em suma, a discussão no texto inicia no campo metafórico, perpassa a ideia da miscigenação e volta-se para o da exploração de classes sociais mais baixas uma vez que faz referência a cabra como sendo índios comparados a ruminantes; designando a origem de um ser humano e sua cor; demarcando o seu lugar na sociedade e revelando seu *status* social.

A relação direta dessas ideias com a animalização de Fabiano é que ele é nordestino, sertanejo, apegado à terra e não se sente humano, vê-se como um cabra. Apesar de o próprio texto de Graciliano colocá-lo numa similaridade com animais, o termo não é empregado para compará-lo a uma cabra, ele era *um cabra*, na perspectiva dele próprio e dos que exerciam algum poder sobre ele. Ruivo, de pele relativamente branca, também não é cabra por causa de sua cor da pele e sim, por causa de sua condição social: a destituição, a ausência, a vida seca que leva, torna-o subalterno, além de reconhecer que não é o proprietário da terra e nem dos bichos dos quais cuida.

E Fabiano admira o mando porque percebe neste um poder que se alinha ao exercício de autoridade e de prestígio social que ele tanto almeja. Não se trata de um desejo de se tornar opressor, mas de saber que o mando advém de uma condição diferente da fome e da exclusão com as quais convive. O mando representa também o uso da linguagem de uma forma segura e funcional, como ele sempre desejou experimentar. Estas são possibilidades, suposições que ficam no campo senão dos sonhos, dos devaneios e esses sonhos, inspirados pela resiliência de sinha Vitória, são muitos.

Apesar de Bosi apontar estes sonhos numa perspectiva condicional: “Ressuscitaria, voltaria, ficaria. O perto se faz longe” (BOSI, 2003, p. 21) eles são a forma de não se entregar inteiramente ao desânimo e à falta de esperança. Os sonhos podem parecer

irrealizáveis, mas destituir-se deles por conta própria torna a vida sertaneja ainda mais insípida. Para as mesmas “lacunas no cérebro” que Paulo Honório presume ter, Fabiano tem lacunas na alma: um desencontro, um conflito interior entre o que deseja, o que vive e o que realmente quer ser. As denúncias dos verbos no futuro do pretérito, empregados por Bosi, são possibilidades de se restituir a esperança do sertanejo e fazê-lo acreditar que tem sim direito ao sonho.

Voltando à linguagem de dominador de Paulo Honório, salientamos que ele exala autoridade, força, violência, valores arraigados de preconceito e uma visão desumanizada do outro. Para ele, as pessoas e as máquinas devem estar a serviço de seus interesses, que são os mais lucrativos possíveis. Em primeiro lugar, retomemos o planejamento e a execução de sua elaboração da obra *São Bernardo*:

Essa conversa, é claro, não saiu de cabo a rabo como está no papel. Houve suspensões, repetições, mal-entendidos, incongruências, naturais quando a gente fala sem pensar que aquilo vai ser lido. Reproduzo o que julgo interessante. Suprimi diversas passagens, modifiquei outras. (RAMOS, 2006, p. 87).

É imprescindível lembrar que a obra de Graciliano recebeu críticas recorrentes e que se tornaram análises comumente reverberadas: a estética da seca e/ou da fome, o mote da secura, estética do silêncio e essa que agora retomo e que é indispensável à compreensão de *São Bernardo*: a estética da memória. Segundo Carina Lessa, “os distúrbios de memória desestabilizam todos os personagens de Graciliano” (LESSA, 2017, p. 15).

Mesmo que Lessa se refira mais especificamente à *Infância* e *Memórias do cárcere*, romances memorialísticos, percebe-se que esse aspecto da criação literária aparece em *São Bernardo* com suas devidas particularidades. Nesse romance, o protagonista também necessita acessar as experiências registradas em sua memória, dar-se a oportunidade de revivê-las no exercício da imaginação, com o objetivo de se compreender e reencontrar seu lado mais humano. Nessa obra, Ramos concede poder ao protagonista de acessar às reminiscências para a estruturação do texto literário, usando-as como técnica narrativa.

Quando está na proposta de escrita do livro, rememorando suas vivências e suas experiências, tentando reencontrar-se como pessoa e compreender os rumos que sua vida tomou, ainda assim o fazendeiro reconhece que agiria da mesma forma, caso tivesse outra oportunidade: “Não consigo modificar-me, é o que mais aflige” (RAMOS, 2018, p. 220). Para além do processo de introspecção do herói, no processo de elaboração de sua narrativa, Lessa defende que: “Na posição de narrador, vale-se de uma memória seletiva, consciente e reveladora” (LESSA, 2018, p. 19). Ou seja, a manipulação da linguagem é feita naturalmente

no modo do coronel de incorporar o mando.

Acostumado à divisão do trabalho, a impor tarefas e a buscar retorno dos trabalhadores, ele exige produtividade da parte de Padre Silvestre, João Nogueira, Arquimedes e Gondim, cada um com função específica dentro do modo de criação da obra. Como o resultado não sai a seu gosto, ele próprio assume o processo de criação do livro. Mesmo quando Azevedo Gondim lhe chama a atenção para a forma literária, é o fazendeiro quem decide como arranja as palavras e os enredos: “Tenciono contar a minha história. Difícil. Talvez deixe de mencionar particularidades úteis, que me pareçam acessórias e dispensáveis” (RAMOS, 2017, p. 11).

Ao longo da narrativa, Paulo Honório relata sua desumanização num mundo ditado pelo modo capitalista. Interessam-lhe apenas as relações que atendem seus anseios: com os inimigos, estabelece as regras de aparente respeito, mas na verdade, deseja sobrepor-se e aniquilá-los; com o jornalista, encomenda a publicação que traz vantagens nos negócios e prestígio social; com os trabalhadores, mantém uma dinâmica de exploração ao extremo para que a produtividade e o lucro sejam constantes; com o governador, pratica o favorecimento pessoal, mesmo com uso do poder da esfera pública; com a esposa, além de um herdeiro, alimenta o desejo incessante de que ela ceda à sua maneira de administrador e patrão, abandonando a visão humanizada que tem dos trabalhadores.

A narrativa de *São Bernardo*, ao ser entregue à potencialidade de Paulo Honório, desperta as críticas dos que rejeitam a ideia de que ele, um bruto, teria capacidade interior e domínio linguístico suficientes para se apresentar de forma tão singular na obra. Uma dessas críticas mais ferrenhas vem de Álvaro Lins:

O principal defeito de *S. Bernardo* já tem sido apontado mais de uma vez: é a inverossimilhança de Paulo Honório como narrador, é o contraste entre o livro e seu imaginário escritor. [...] Uma novela de tanta densidade psicológica, elaborada com tantos requintes de arte literária, não suporta o artifício de ser apresentada como escrita por um personagem primário, rústico, grosseiro, ordinário, da espécie de Paulo Honório. (LINS, 1970, p. 88).

A crítica de Álvaro Lins reside no fato de ele julgar incoerente que um coronel, moldado à forma de dominação que lhe é habitual, dedique-se à literatura, criação que exige sensibilidade, capacidade de introspecção e técnica. Entretanto, lembremos que ao projetar-se sobre a escrita do texto, Paulo Honório reconhece os desafios que enfrentaria e, após a perda de Madalena, ele submete sua brutalidade ao humanismo das ideias, reavaliando seus valores. Como o tempo da ação é diferente do tempo da escrita, percebe-se que o homem escritor que nele vive já teve seu mandonismo mitigado pela memória e pela culpa intrínseca.

Retomando Paulo Honório e Fabiano, reconhecemos que são homens brutos, animalizados e mergulhados num mundo reificado em que suas linguagens se constroem de formas antagônicas também: de um lado, miséria e silêncio; do outro lado, ambição e austeridade. Enfim, são homens brutos que nasceram pobres, sem direitos e nem regalias, mas, quando submetidos ao capitalismo, assumem papéis totalmente divergentes em seu processo de desumanização, passando de sua condição humana para *coisa, animal*.

Ao discutir a fala e as atitudes de Paulo Honório, consideramos sua relação conflituosa com Madalena. “Se chegarmos a acordo, quem faz um negócio supimpa sou eu” (RAMOS, 2018, p. 102). Nesse trecho, percebemos que a relação com a professorinha inicia sob uma espécie de negócio também – vantajoso para ele, porque é a oportunidade de ter um herdeiro para São Bernardo, assim como poder casar com uma mulher respeitável diante da sociedade. E parece vantajoso para ela também porque a profissão de professora não lhe permite a independência financeira que deseja.

Madalena é assediada para se casar: “Um ano? Negócio com prazo de ano não presta. O que falta? Um vestido branco faz-se em vinte e quatro horas” (RAMOS, 2018, p. 106). Cede por razões financeiras, mas, casada, não se submete e deixa de atender às expectativas do marido. Ao reclamar melhor ordenado para Seu Ribeiro, condenar a violência do marido a Marciano, ceder vestido de seda para Rosa, sapatos e lençóis para Margarida e outros tratamentos humanitários aos trabalhadores, ela mostra que suas atitudes e seu discurso contrapõem as ideias de lucratividade do fazendeiro: “Um abuso, um roubo, positivamente um roubo” (RAMOS, 2018, p. 143).

O conflito que ele tem com a esposa não é o único problema de Paulo Honório com as mulheres: geralmente, divide-as segunda sua visão machista e preconceituosa, em diferentes funções. Primeiramente, no trecho “Abrequei Germana, cabritinha sarará danadamente assanhada...” (RAMOS, 2018, p. 16); depois, em: “O Marciano conheceria as minhas relações com Rosa? Não conhecia. Tive sempre o cuidado de mandá-lo à cidade, a compras, oportunamente” (RAMOS, 2018, p. 160). E, finalmente, com Madalena: “Mulher de escola normal!” (RAMOS, 2018, p. 163). Nessa perspectiva do fazendeiro, há mulheres, como Germana e Rosa, que servem apenas para a satisfação sexual; enquanto Madalena, embora parecesse a esposa ideal, mostra-se subversiva e não obedece ao marido, que deseja que ela coloque a instrução em segundo plano e ocupe seu tempo nos afazeres domésticos e dedicação à família.

Madalena é, na verdade, o que Alexandra Kolontai (2011) denomina como nova mulher ou mulher moderna na obra *A nova mulher e a moral sexual*: ela escreve artigos e

rejeita a ideia de passividade e submissão no casamento. Com traços delicados, ela dava a falsa impressão de que seria fácil dominá-la, mas toma um rumo diferente dos planos de marido. A voz e as atitudes da esposa são ferramentas da resistência frente ao mando personificado. Julgada por sua benevolência e seu domínio da linguagem, ela é perseguida pelos ciúmes até que decide tirar a própria vida.

O perfil de autoritarismo, violência, preconceito e dissimulação estão presentes nessa linguagem de poder do opressor. E Lafetá descreve como a vida do protagonista se modifica dali em diante: a eliminação física de Madalena é a destruição completa da vida de Paulo Honório. Agir, mandar e cultivar São Bernardo perdem total sentido para ele. No seu novo mundo, agora desgovernado e em ruínas, só lhe resta compor a narrativa de sua vida (LAFETÁ, 1981, p. 207).

Aliás, “os romances do autor, são dominados pelas vozes, de certa forma, autoritárias dos homens corroídos pelas próprias fragilidades” (LESSA, 2017, p. 74). É o que acontece, por exemplo, com a voz de Luís da Silva, em *Angústia* e de João Valério, em *Caetés*. Em *São Bernardo*, há o ápice dessa voz autoritária que emana de um homem que deseja tomar para si o comando da situação e sente-se atormentado pela culpa e remorso. Possuir, submeter, subjugar, produzir, enriquecer: enumerando os verbos que melhor definem o desarranjo interior de Paulo Honório, são exatamente estes.

Nessa trajetória, tanto Fabiano quanto Paulo Honório, tiveram a felicidade de conviver com suas esposas, mulheres fortes, determinadas, com uma linguagem que impulsiona ou confronta a condição em que os esposos viviam. Sinha Vitória e Madalena são as vozes do discurso feminino que confrontam o mando, cada uma dentro de suas realidades e de acordo com as ferramentas das quais dispõem.

De modo geral, suas atitudes podem ser assim resumidas: Em *Vidas Secas*, sinha Vitória apresenta uma resistência quando ousa se antecipar às contas do patrão, num planejamento simplório, mas que pretende que o marido seja mais incisivo e reivindique pagamento justo. Outra peculiaridade dela é o cultivo da esperança: ela sabe das dificuldades, mas não se abate, é resiliente e espera alcançar uma vida mais digna e feliz. Para sinha Vitória, superar o ciclo é superar a condição de despossuído: ter uma cama de couro, sair daquele lugar, encontrar local e meio de não serem mais expulsos da terra e dar condição de estudo aos meninos.

E Madalena é mulher instruída, polida e igualmente subversiva: enquanto a resistência de sinha Vitória vem da esperança, a de Madalena vem de sua conscientização. Sua oposição ao mando encontra razão na sua contestação ao capitalismo. Além de visão diferente

do coronel por conta dos estudos, a professorinha tem inclinações humanitárias que não são compreendidas. Por isso, faz críticas às desigualdades, às posturas dominadoras e violentas do fazendeiro. Em contraponto ao brado do coronel, ela se posiciona de forma contida, porém sempre disposta a reclamar alguma reparação.

A própria apresentação dessas figuras femininas, nos dois romances, distingue-se e encaminha a crítica para além de uma fala de combate ao mandonismo, indo para o teor das relações que se constroem com os protagonistas, uma vez que, em *São Bernardo*, Paulo Honório deseja casar para deixar um herdeiro para a fazenda, mas se sente ameaçado pela inteligência e inconformismo da esposa. Enquanto isso, em *Vidas Secas*, sinha Vitória é apresentada já casada com Fabiano e este não se ocupa de submetê-la ou dominá-la, e sim, compartilha com ela esperanças e sofrimentos. A inteligência da mulher renova suas idealizações, não incomoda: pelo contrário, é matéria de admiração.

### **4.3 As estruturas narrativas e a temática crítico-social**

Na obra de Graciliano Ramos, a peculiaridade da integração entre social e estético é um dos motivos que a fez atingir a notoriedade que possui e configurar-se como uma das mais lidas e estudadas na literatura nacional. Sobre essa questão, Candido defende que: “Quando o autor os organiza de modo integrado, o resultado é satisfatório e nós podemos sentir a realidade” (CANDIDO, 2015, p. 29).

Por isso, os romances em análise estão impregnados pelo social, trazendo ao debate uma literatura que aborda o sertanejo e suas agruras, os dilemas do trabalho nas pequenas e nas grandes propriedades rurais, o coronelismo e a reificação da humanidade. Mas esses elementos não são expedientes de um romance meramente documental, e sim, realista e moderno, elaborado a partir das questões do outro que se iniciam no autor e na sua afeição aos menos favorecidos, assim como na elaboração cuidadosa de literatura sob forma de protesto. Sobre isso, acrescenta Candido: “O romance de tipo realista, arcaico ou moderno, comunica sempre uma certa visão da sociedade, cujo aspecto e significado procura traduzir em termos de artes” (CANDIDO, 2015, p. 27).

Nem a arte por si mesma, muito menos a escrita como pretexto: a redução estrutural em Graciliano é consciente e sofisticada. Em suas obras, a realidade social é tão sutilmente e, ao mesmo tempo, profundamente incorporada, que temos a impressão de estarmos mediante as realidades e as pessoas retratadas. Por outro lado, suas escolhas literárias envolvem, surpreendem (mesmo depois de releituras) e convidam a outros pontos de

vistas, numa expansão dos saberes acerca da humanidade e das suas mazelas. Num conflito com o mundo, mas, principalmente consigo, os personagens se mostram humanos, mesmo quando o capital os desumaniza.

Não à toa, o autor se tornou o maior expoente da ficção na década de 30. E seu romance não é apenas de 30, é atual, vivo e interage com toda sorte de leitor, do mais simples ao intelectual. Agora, veremos as particularidades que complementam essa perspectiva: o narrador e seu ponto de vista, as simbologias preponderantes e o valor conotativo de algumas construções. No que se refere ao foco narrativo, as contribuições de Norman Friedman e Walter Benjamin nos levam a refletir sobre o ato de narrar, contar uma história como um dos elementos principais para entendermos a complexidade e a beleza da criação do romance.

Em “Silêncio, miséria e barbárie”, Silva (2014, p. 118) traz a discussão sobre a abordagem benjaminiana acerca do empobrecimento do que chama experiência comunicável. Segundo ele, Walter Benjamin aponta uma decadência da arte de narrar na modernidade, fato que junto à instalação da miséria e da barbárie, são características da sociedade capitalista moderna. Há nessa proposição, a ideia da sobreposição dos aspectos quantitativos sobre os qualitativos, com um olhar voltado para a velocidade, a produtividade e o lucro. Esse fator é o responsável pela crescente perda do patrimônio cultural da tradição.

Assim, a narrativa das experiências vividas permite analogia, na perspectiva de Walter Benjamin (2012, p. 213), com uma criação artesanal, que é manual, lenta e divergente da produção capitalista, que sugere e se baseia em relações individualistas, competitivas, de acumulação de bens e que desencadeiam a perda da tradição e da memória. Nem fábulas, nem parábolas, nem histórias e nem, tampouco, provérbios ou conselhos, na concepção de Silva: “o processo de fragmentação é tão grande que eles próprios não se reconhecem na tradição. É inegável uma espécie de ‘abismo’ estabelecido entre uma geração e outra que os priva de intercambiar as experiências” (SILVA, 2014, p. 119).

Também concordamos com Silva sobre essa dificuldade de realizar o intercâmbio das experiências de vida, quando ele afirma que: “o homem moderno encontra-se impossibilitado de invocar o saber da tradição, restando-lhe somente silenciar diante da realidade” (SILVA, 2014, p. 120). Ainda sobre esse silêncio aludido por Silva, é o próprio Walter Benjamin, em “O Narrador” (2012), quem traz vários pressupostos para fomentar essa discussão sobre a extinção da arte da narrativa. Assim, as pessoas tinham essa ação como uma simples e rotineira, mas agora se veem mediante um grande desafio quando alguém solicita que narrem alguma experiência própria. Enfim, o que era natural, agora, causa estranhamento e insegurança. E mais, a fragmentação presente na vida perpassa as relações e compromete a



habilidade de narrador que todos deveriam ter desenvolvido.

É possível que a baixa na técnica de contar experiências vá diminuindo até seu total desaparecimento. Assim, o senso prático dos narradores, que faziam uso das narrativas também para aconselhar, vem diminuindo. Vivemos agora o fetichismo do novo, do moderno e do momentâneo, até na forma como as narrativas chegam até nós. Enquanto o nascimento do romance moderno, vinculado aos impressos como o livro, representa esse declínio e até a possível morte da narrativa das experiências, a imprensa tem sua parcela de contribuição ao vincular matérias em que tudo vem acompanhado de sua devida explicação.

São ideias mais complexas do que a forma como se apresentam aqui e retomam a importância da linguagem na expressão dos conhecimentos e o questionamento à ordem estabelecida na forma, assim como influenciam também as relações e desvalorizam as experiências em sua essência primeira. Nessa perspectiva, o romance desencadearia o fim da narrativa das experiências por meio do fim do narrador? A subjetividade e a reminiscência estariam sendo extintas em nome de um individualismo pujante? Não em se tratando de um romance de Graciliano.

Pautada na tentativa do encontro do outro, num pensamento de coletividade, ele lança mão de uma estética da memória, não porque a arte de narrar esteja extinta ou insípida à sua construção, mas para referenciar as vozes esquecidas ou negligenciadas no real. Sobre essa natureza da obra de Ramos, Bastos defende que: “Dizer que um mundo outro que não o da reificação é possível pressupõe o mundo real como espaço de uma derrota prévia” (BASTOS, 2017, p. 132). Ramos usa o artifício da forma para se dirigir ao conteúdo, construir e externar a sua crítica, negar o fatalismo de uma realidade opressora e que parece intransponível, embora essa não seja pauta única de discussão nos romances do autor.

Para além de uma crítica do mundo real, ele envolve o leitor num mundo de introspecção das personagens, nos seus desarranjos interiores de forma a acessar suas memórias e seus traumas, mostrando suas perspectivas mais subjetivas e expondo a inteireza de sua humanidade. Em suma, ele mostra o quanto é conflituoso conviver consigo e com o outro, num mundo das relações intermediadas pelo capital. Para isso, ele narra o ser humano pitoresco, o pobre, o sertanejo desumanizado. E fala sua linguagem, linguagem de sua gente, dando ao leitor a oportunidade de conhecer o cotidiano dessas pessoas e seus sabores, mas também sua revolta, resistência e esperança.

E como são sujeitos distintos, com histórias, experiências e formas distintas de perspectivas sobre a realidade, os modos de narrar também se diferenciam, acompanhando tais perspectivas. No primeiro livro, temos um narrador solidário, mesmo sendo objetivo, que

utiliza todos os recursos disponíveis para que os personagens silenciados possam ser ouvidos. Na concepção de Lessa: “para acessar as almas agrestes, utiliza-se do discurso indireto livre, com frases curtas, quase sem adjetivos, cortantes e desprovidas de passionalidade” (LESSA, 2018, p. 23). Noutro livro, temos um narrador persuasivo, com um discurso memorialístico, em que as reminiscências não importam como fim em si, mas para voltar aos efeitos causados, reportando-se ao interior do protagonista. Assim, passado e presente se integram; realidades e devaneios; memórias e traumas: enfim, estético e social.

No romance, as construções acontecem de diferentes pontos de vista, determinando tanto o foco narrativo quanto o tipo de narrador de acordo com as pretensões literárias do autor. Norman Friedman (2002) discute esse desaparecimento do autor no romance moderno, permitindo que a história seja contada por seus próprios personagens, resumindo o fundo estético dessa construção, exemplificando princípios básicos, discutindo sua significação, bem como o efeito disso para a criação literária. Esse suposto desaparecimento do autor, dando voz aos personagens, ainda que o seu comando permaneça subjacente, apresenta dimensões distintas nas mais variadas narrativas. Friedman atenta para o fato de que essas escolhas precisam manter certa consistência, de forma a não comprometer o equilíbrio, a fluidez e a verossimilhança do texto.

Do ponto de vista da narrativa, a dialética se sustenta na harmonia entre a apropriação do conceito de cena e o sumário narrativo, salientando a importância de que o escritor pense em quem fala ao leitor, em qual posição (ângulo) está o narrado, quais canais serão empregados para transmitir a história ao leitor (falas, pensamentos, ações, percepções, emoções – isolados ou combinados) e a que distância esse narrador coloca o leitor da história (próximo, distante, de forma alternada). Ao tratar especificamente da cena e do sumário, lembremos que se apresentam no texto de forma alternada e integrada, construindo diferentes pontos de vista na narrativa. Segundo Norman Friedman (2002, p. 172), esses são os tipos de narrador, considerando os diferentes pontos de vista no texto ficcional:

- a) o narrador onisciente intruso – com marcas de intromissões generalizações autorais, ele se posiciona longe da cena e permite que a voz do autor domine o material falado através de um “eu” ou “nós”;
- b) o narrador onisciente neutro – em que não há intromissão explícita como no caso anterior; o autor fala em terceira pessoa, de modo impessoal; apresenta predileção pela cena e dá liberdade aos personagens para que falem a ajam por eles próprios;
- c) o narrador testemunha – em que há uma entrega total do trabalho de tessitura

- textual ao outro. Há um avanço nesse processo de renúncia do autor à onisciência e as cenas são mostradas de forma direta, como a testemunha as vê;
- d) o narrador protagonista – a responsabilidade pela narrativa é entregue a uma das personagens principais, que conta a estória em primeira pessoa, narrando-a segundo seus pensamentos, sentimentos e percepções;
  - e) a onisciência seletiva múltipla – em que leitor tem acesso à narrativa, de forma direta, das mentes dos personagens. Nessa construção, prevalece ainda a cena, em detrimento do sumário, elaborado de forma mais discreta;
  - f) a onisciência seletiva – em que, contrapondo o conceito anterior, ficamos limitado apenas à perspectiva de um dos personagens;
  - g) o modo dramático – a concepção do drama, focado na ação, fala, aparência dos personagens e no cenário;
  - h) a câmera – que sugere o desaparecimento total do autor e com a qual em execução, a ficção como arte seria extinta.

Por tudo isso, a escolha do ponto de vista é uma das questões cruciais na construção da narrativa, delineando estruturas tradicionais ou modernas, fechadas ou abertas, com múltiplas construções, de forma a enriquecer a criação literária quanto à garantia da fluidez e envolvimento do leitor, uma vez que importa tanto o quê quanto como se pretende narrar.

No caso da escrita, em *São Bernardo*, está vinculada à simbologia da coruja, que suscita o dualismo entre vida e morte, memória e desejo de esquecimento, em decorrência da culpa e do remorso. No trecho “Uma coruja pia em torno da igreja. Terá realmente piado? Será a mesma que piava há dois anos? Talvez seja o mesmo pio daquele tempo” (RAMOS, 2018, p. 119), Paulo Honório nos apresenta essa figura, a mesma que Graciliano apresenta em *Caetés*, como prenúncio da morte de Adrião.

Em diferentes passagens do romance, o narrador retoma essa simbologia como no caso das lembranças sobre a esposa que se suicidou dois anos antes. Ao lembrar a coruja que piou quando estava próxima a morte de Madalena, ele vincula essa ave ao mau presságio, como é conhecida popularmente. Assim, antes de qualquer associação, o pio da coruja é sinal de morte e pedido de atenção. Esse é um símbolo que remonta ao passado do narrador e que no presente, reaviva os fatos em sua memória e impulsiona o processo de escrita.

Em dado momento desse mergulho na introspecção, percebe-se que realidade e devaneio, vida e morte e até a imagem da coruja com a da própria Madalena se confundem. Podemos dizer que a perspectiva dessa integração é um elemento que leva à reflexão em torno

da reificação a que o protagonista se submete: “Creio que nem sempre fui egoísta e brutal. A profissão é que me deu qualidades tão ruins” (RAMOS, 2018, p. 221).

O pio da coruja faz com que Paulo Honório abandone o tom mais agressivo e enérgico do início da narrativa para debruçar-se sobre um tom confessional, de carga introspectiva mais densa e demorada. Em sua vida, o fazendeiro vivencia momentos distintos – um de conquistas e apogeu, seguido de outro de declínio e decadência. Esse último é atravessado por suas reminiscências no ato da elaboração de sua escrita e marca a temporalidade e registros condizentes com um conflito interior.

Assim, divide-se o livro em ascensão e declínio do coronel em relação ao mando exercido. Na primeira parte, temos um Paulo Honório todo ação e coação, transpondo a condição de despossuído passando a possuidor; de empregado a patrão; de oprimido a opressor. Como exemplo, nesse trecho: “Passei o recebo, agradei e despedi-me” (RAMOS, 2018, p.18). Nota-se a sucessão de verbos que aligeira num sumário narrativo, dando fluidez ao texto. Porém, na segunda parte, de natureza mais memorialística, ele é todo pensamento e introspecção, como em: “A culpa foi minha, ou antes, a culpa foi desta vida agreste que me deu uma alma agreste” (RAMOS, 2018, p. 11).

O caráter persuasivo do narrador, selecionando episódios, palavras e moldando-as segundo sua vontade, aparece também nesse trecho seguinte, deixando escapar sua visão distorcida, cruel, enciumada e machista sobre sua mulher: “Afirmo a mim mesmo que matá-la era ação justa. Para que deixar viva mulher tão cheia de culpa?” (RAMOS, 2018, p. 188). O conceito que faz da companheira refletir em seu discurso e em suas atitudes, com veemência, sem titubear. Assim, ele repassa ao leitor a impressão que faz de Madalena, a crítica na tentativa de que suas percepções sejam vistas como plausíveis. Acometido pelos ciúmes, Paulo Honório não reconhece as atrocidades que diz ou comete.

Em *Vidas Secas*, o narrador estabelece conexão entre o interior das personagens e os ciclos da seca e das relações de exclusão às quais foram submetidos, como se percebe na análise do trecho seguinte em que, em meio à trajetória de fuga da seca, Fabiano pensa em abandonar o filho em meio à caatinga, mas acaba reconsiderando: “Fabiano... Acocorou-se, pegou no pulso do menino, que se encolhia... Aí a cólera desapareceu e Fabiano teve pena. Impossível abandonar um anjinho aos bichos do mato” (RAMOS, 2017, p. 10). O narrador apresenta uma transposição da descrição externa ao psicológico, ao emocional dos retirantes. Na cena, fica perceptível a técnica desse desdobramento do espaço exterior ao subjetivismo.

Embora a figura de Fabiano seja a mais presente na obra, o narrador apresenta visões distintas de todos os personagens em relação ao conflito. Acima, vemos a perspectiva

da esperança e do desejo de inclusão de sinha Vitória, em que as condições de miséria não lhe tiram o direito ao sonho. Até mesmo Baleia ganha direito a mostrar sua perspectiva, conforme se observa: “Aprovou com um movimento da cauda aquele fenômeno e desejou expressar sua admiração à dona. Chegou-se a ela em saltos curtos, ofegando, ergueu-se nas pernas traseiras, imitando gente. Mas sinha Vitória não queria saber de elogios” (RAMOS, 2017, p. 40). Esse trecho retrata a humanização de Baleia na obra como um todo e não apenas no capítulo referenciado a ela.

Nesse outro trecho, Fabiano empreende um conflito interior entre o humano e o animal que nele coexistem: “Sim senhor, arrumara-se. Chegara naquele estado, a família morrendo de fome, comendo raízes. Caíra no fim do pátio, debaixo de um juazeiro, depois tomara conta da casa deserta. [...] – Fabiano, você é um homem” (RAMOS, 2017, p. 18). É um embate que tem a função de fazê-lo acreditar em sua dignidade humana. É na mesma perspectiva que dá fala e vazão aos pensamentos do retirante.

Em suma, percebemos que a questão levantada por Bueno sobre a integração entre social e estético: Em *Vidas Secas*, há a “problemática de um conflito entre um eu e um outro passa para o problema da representação que se pode fazer de um outro pela literatura – transfere-se de todo para a estrutura narrativa – saindo completamente da esfera da tematização do conflito” (BUENO, 2015, p. 6421). A estrutura fragmentada e segmentada dialoga representa o universo rudimentar e também fragmentado dos personagens. Os quadros justapostos ofuscam a ideia e dão ideia de apresentação de visões diferentes sobre um mesmo problema.

O mandonismo dos opressores torna o discurso do subalterno algo irrealizável, mas isso não é de todo fatalismo, uma vez que a obra literária encontra meios de subverter essa realidade de opressão: “O trabalho literário é, assim, ao mesmo tempo, amaldiçoado porque lembra ao homem, pelo revés, a sua falta de liberdade, mas também um espaço de resistência porque reafirma o horizonte da liberdade” (BASTOS, 2017, p. 137).

E é no terreno da linguagem que os protagonistas aproximam suas asperezas – dois brutos, animalizados, cada um à sua maneira, buscam o reencontro com o ser humano reificado mediante o capital e as ausências. Um, pelo desejo de apropriação da linguagem do outro; o outro, pela realização do conhecimento literária na narrativa de suas próprias experiências. E assim, Graciliano Ramos desconstrói a tão arraigada ideia de seu pessimismo pungente.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante desse estudo, permeado de análises que propomos realizar, consideramos relevante destacar alguns aspectos mediante o que foi exposto, levantado e sustentado ao longo dos capítulos que compõem esta dissertação. Primeiramente, sobre a natureza do paralelo entre as obras e sua aproximação, ambas, *Vidas Secas* e *São Bernardo*, mencionam e permitem abordagens a partir das relações que se entrelaçam sob o jugo do capital. Nelas, temos dois protagonistas que, ao modo Graciliano, enfrentam o meio, os grandes desafios e os conflitos de um mundo reificado em que as formas do mando se manifestam, distintamente. E percebemos que tais conflitos, quando narrados exteriormente, tiveram início em seu interior e, por isso, a introspecção é matéria recorrente desse estudo.

Assim como é perceptível que o mando como forma de subordinação do oprimido sob o opressor está presente nos dois romances e essas relações de poder determinam o entrelaçamento entre os elementos externos e internos das obras. Desse modo, sob a ótica da redução estrutural proposta, chegamos à ideia de que as escolhas literárias do autor integram uma crítica social fecunda a uma elaboração estética harmoniosa e precisa. Temos então, num primeiro momento, Fabiano, retirante com sua família e que vive a fugir da seca, num fenômeno cíclico, que também é narrado sob a forma de ciclo, em capítulos interdependentes de forma a referenciar a alternância entre desalento e esperança das personagens. Na sua visão de oprimido, é explorado pelo patrão, que não é identificado, mas exerce um mando abstrato ao qual o sertanejo não questiona e se submete. E sujeita-se também ao soldado amarelo, representante de um Estado que é, não diríamos apenas ausente, mas também excludente e seletivo.

Além da estrutura cíclica, percebemos que outras escolhas literárias compõem essa obra, caracterizando sua *secura*, tanto na perspectiva dos elementos externos quanto dos internos. Destacamos, pois, alguns desses elementos: a ideia da destituição de bens e de fala que perpassam toda a obra; a não-nomeação dos meninos; o sonho de uma cama de varas e as idealizações de sinha Vitória; a apresentação da natureza como ora hostil, ora auxiliadora na resistência do sertanejo; assim como a animalização do ser humano e a humanização da cachorra Baleia.

Mas é a questão do aparente conformismo de Fabiano com o conseqüente fascínio pelo mando que mais chama atenção. Sua concisão linguística e sua animalização caminham junto a esses outros fatores. Numa primeira interpretação, somos levados a pensar que se trata

apenas de conformismo. Entretanto, vamos descobrindo ao longo da análise outras perspectivas: Fabiano muda com a família, é considerado um líder e um herói pelo filho, reflete sobre as consequências antes de tomar atitudes impensadas. Por causa disso, considerando a natureza de sua submissão ou conformismo, mas também sua força, resistência e idealização, uma esperança advinda da mulher, é o que os reanima mesmo quando a morte os rodeia e ameaça.

Estamos diante de um forte que, mesmo não tendo domínio das palavras, admira-as e considera-as perigosas. Para ele, na condição de explorado pelo patrão, ainda mais. Por isso, resiste a elas para protestar e adota o silêncio, receando que atitudes precipitadas possam comprometer a sobrevivência dos seus. Nas alternâncias entre aparente conformismo e revolta, preferimos o entremeio da esperança por compartilharmos com o autor a ideia de que outro mundo, para além do que é exposto (pautado nas desigualdades e na exploração), é possível.

É importante considerar também a percepção sobre as distintas formas como o modo de produção capitalista se organiza nas duas obras. No charco de fazenda encontrada por Fabiano, há um proprietário que lhe paga um soldo minguado; há pessoas da vila que também se relacionam com ele, e outras formas de mandonismo, como do soldado amarelo e do cobrador de impostos. É diversa a situação que se apresenta em São Bernardo, uma grande propriedade rural, comandada pelo ímpeto do progresso e do lucro de seu proprietário. Aí, o modo de produção capitalista está mais solidificado, mais organizado. O trabalho também é exaustivo e a exploração do trabalhador rural é permanente. Mas, temos um mando personificado: nas mãos de Paulo Honório, tudo deve gerar lucros e as subjetividades, os relacionamentos, assim como os pensamentos humanitários, são supérfluos e trazem prejuízos e aborrecimentos.

Além disso, como pensávamos constatar, a obra *São Bernardo* está dividida entre duas partes principais, de acordo com o estado de ascensão e decadência do fazendeiro, ou o tempo do dinheiro e o tempo da escrita. A figura de Madalena é determinante para essa divisão, e são as reminiscências do narrador, bem como sua escrita memorialística, impulsionada pelo pio da coruja, que complementam essa diferença. Por isso, ainda que tenha tentado escrever um texto linear e objetivo, Paulo Honório se vê obrigado a recorrer a digressões e momentos de introspecção.

Para harmonizar-se com a perspectiva do opressor, temos um narrador protagonista que persuade, seleciona e exclui os fatos, manipula-os segundo a visão que pretende manifestar. Como parte dessa técnica, seleciona quais episódios serão narrados sob a

forma de sumário e quais serão mostrados sob a óptica da cena. Vale lembrar que, com Madalena, o fazendeiro estabelece uma relação conflituosa, uma vez que a esposa se trata de uma moça instruída, com espírito humanitário e livre. O sentimento de propriedade não consegue subordiná-la e assim, tanto a linguagem quanto as atitudes de Madalena o incomodam. Mas é, sobretudo, por meio da linguagem do opressor, que a violência e os ciúmes perpassam a história a partir daí até culminar em seu suicídio. É a vitória e a derrota do personagem: dessa experiência, nasce a necessidade da escrita.

Notamos ainda que existe uma relação direta entre as formas do mando e a maneira como o autor articula a linguagem nelas, especialmente em relação às falas do oprimido e do opressor. Assim, como a própria fala de Madalena e sinha Vitória aparecem como formas de negação, subversão ou insubordinação ao mando. Uma, na perspectiva de quem alimenta a esperança num mundo de vidas ameaçadas continuamente; a outra, de quem rebate e protesta as relações hierarquizadas.

E, por fim, temos o ponto de vista das narrativas, o olhar de quem conta os fatos: assim percebemos, seja ao escolher um narrador onisciente e um discurso indireto livre, seja ao escolher um narrador protagonista e um discurso em primeira pessoa, que está voltado para a internalização do externo. Desse modo, em *Vidas Secas*, temos um narrador que se solidariza com os personagens e empresta-lhes a voz, enquanto, em *São Bernardo*, temos a personificação do mando, do espírito de propriedade e da superação do qualitativo pelo quantitativo até no processo de escrita.

Certamente, reconhecemos ainda haver muito a ser discutido – a complexidade e a completude das obras permitem e convidam a uma percepção cada vez mais cuidadosa e expandida dos sentidos e dos valores, das leituras e dos pontos de tensões possíveis, a partir dessa marcante experiência que é a leitura desses dois romances. Trouxemos até aqui as contribuições de grandes pensadores, para além da literatura, por pensá-las sempre mais completa quando vista com um teor literário bem elaborado, sem desprezar os problemas humanos e sendo o mais sensível possível aos conflitos e às relações, como foi a proposta do autor – construir uma literatura baseado no problema do outro, pensando em tipos humanos excluídos, nos dramas da humanidade e na subjetividade dos sujeitos.

Decerto, o assunto não foi esgotado, mas discutimos pontos de vista que podem suscitar outros estudos e discussões, a fim de contribuir para que outros estudiosos possam tecer e elaborar outras visões, perspectivas distintas de leitura sobre essas obras. Atentamos, para tanto, aos pontos que poderiam ser interessantes ao debate comparativo e não conclusivo.



## REFERÊNCIAS

- ABADE, Alexsander. Vidas secas e o Abuso de poder. **Linguagem Libertária**, São Paulo, 2016. Disponível em: <http://bit.ly/385i8CM>. Acesso em: 4 mar. 2018.
- ALMEIDA, José Américo de. **A Bagaceira**. 45. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.
- ALMEIDA, M. A. R. de; AMORIM, A. M. de; PAULA, M. H. de. Um cabra de cor ou um cabra da mãe: dinâmicas de sentido para “cabra” entre os séculos XVI e XIX. **Filologia e Linguística Portuguesa**, São Paulo, v. 19, n.1, p. 143-161, jul. 2017. Disponível em: <http://bit.ly/355zxtf>. Acesso em: 5 set. 2019.
- ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos ideológicos de estado**. 8. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.
- AMADO, Jorge. **Seara Vermelha**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**. 1. ed. Barueri: Novo Século Editora, 2017.
- ATAÍDE, Vicente de. Vidas Secas: Articulação Narrativa. *In*: BRAYNER, Sônia (org.). **Graciliano Ramos**: seleção de textos. Direção de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Instituto Nacionaldo Livro, 1977, v. 2, p. 196-203. (Coleção Fortuna Crítica de Graciliano Ramos, v. 2).
- AUBERT, Adriana *et al.* **Aprendizagem dialógica na sociedade da informação**. 1. ed. São Carlos: EduFSCar, 2018.
- BAKTHIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.
- BARBOSA, João Alexandre. O método crítico de Antonio Candido. **Revista Cult.**, São Paulo, v. 61, p. 50-57, jul. 1998.
- BASTOS, Hermenegildo. Inferno, Alpercata: Trabalho e Liberdade em *Vidas Secas* (Posfácio). *In*: RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. 134. ed. Rio de Janeiro: Record, 2017, p. 129-138.
- BENJAMIM, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In*: BENJAMIM, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 8. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012. p. 197-221.
- BOSI, Alfredo. Céu, Inferno. *In*: BOSI, Alfredo. **Céu, inferno**: ensaios de crítica literária e ideológica. 2. ed. Coleção Espírito Crítico. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2003. p. 19-50.
- BOSI, Alfredo. **Entre a literatura e a história**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2015.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2017.

BOSI, Alfredo. Uma caixa de surpresas: nota sobre a volta do romance de 30. **Teresa Revista de Literatura Brasileira**, São Paulo, n. 16, p. 15-19, 2015. Disponível em: <http://bit.ly/3oda0py>. Acesso em: 1 dez. 2020.

BRANDÃO, Gilda Vilela. Graciliano Ramos e o sentimento de Absurdo. **Revista Diadorim**, v. 13, n. 0a3986, p. 99-122, 2013. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br>. Acesso em: 17 ago. 2018.

BRASIL, Luiz Antonio de Assis. **Escrever ficção: um manual de criação literária**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BRAYNER, Sônia (org.). **Graciliano Ramos: seleção de textos**. Direção de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1977. (Coleção Fortuna Crítica de Graciliano Ramos, v. 2).

BUENO, Luís. **Uma história do romance de 30**. 1. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2015.

CAMUS, Albert. **Calígula**. 1. ed. Madrid: Editora Alianza, 2010.

CAMUS, Albert. **O Estrangeiro**. 10. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2017.

CAMUS, Albert. **O homem revoltado**. 11. ed. Rio de Janeiro: Record, 2017.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. 9. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2017.

CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos**. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 8. ed. São Paulo: T.A. Queiroz; Publifolha, 2000.

CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem. *In*: CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2015.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. *In*: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017.

CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. 20. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CARPEAUX, Otto Maria. Visão de Graciliano Ramos. *In*: BRAYNER, Sônia (org.). **Graciliano Ramos: seleção de textos**. Direção de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1977. v. 2.

CARVALHO, Francisca Fernandes de Sales Taveira. O conceito de redução estrutural na crítica literária de Antonio Candido. **Jangada**, Brasília, DF, n. 10, p. 83-103, jul./dez. 2017. Disponível em: <http://bit.ly/38S71wg>. Acesso em: 10 fev. 2020.

CHAUÍ, Marilena. Coleção Cultura é o quê? *In*: CHAUÍ, Marilena. **Cultura e Democracia**. 2. ed. Salvador: Secretaria de Cultura, Fundação Pedro Calmon, 2009. Disponível em: <https://bit.ly/385SvBL>. Acesso em: 1 jun. 2020.

COELHO, Nelly Novaes. Solidão e Luta em Graciliano Ramos. *In*: BRAYNER, Sônia (org.). **Graciliano Ramos**. Direção de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1977. v. 2.

COELHO, Victor de Oliveira Pinto. Vidas Secas e o sol da esperança: uma análise de obra de Graciliano Ramos. **Revista Literatura e Autoritarismo**, Santa Maria, n. 11, p. 1-8, jan./jun. 2008. Disponível em: <http://bit.ly/38WhS8q>. Acesso em: 20 jun. 2019.

COMIM, Clarissa Loyola. Linguagem e alteridade em Vidas Secas. **Revista Letras**. Curitiba, v. 18, n. 23, p. 19-37, jul./dez. 2016. Disponível em: [periodicos.utfpr.edu.br](http://periodicos.utfpr.edu.br). Acesso em: 17 set. 2018.

COSTA, Marta Morais da. **Teoria da literatura II**. 2. ed. Curitiba: IESDE Brasil, 2018.

COUTINHO, Carlos Nelson. Graciliano Ramos. *In*: BRAYNER, Sônia (org.). **Graciliano Ramos**: seleção de textos. Direção de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1977. v. 2.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. 1. ed. São Paulo: Martin Claret, 2016.

ECKERT, Kleber; Röhrig, Maiquel. Onomástica literária em Graciliano Ramos: os nomes dos personagens de Vidas Secas e de São Bernardo. **Revista de Estudos da Linguagem**, Belo Horizonte, v. 26, n. 3, p. 1277-1294, 2018. Disponível em: [file:///D:/Downloads/Onomastica\\_Literaria\\_em\\_Graciliano\\_Ramos\\_os\\_nomes\\_.pdf](file:///D:/Downloads/Onomastica_Literaria_em_Graciliano_Ramos_os_nomes_.pdf). Acesso em: 24 set. 2020.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 13. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Mini Aurélio**: o dicionário da língua portuguesa. Curitiba: Positivo, 2002.

FERREIRA, Raul Azevedo de Andrade. O caráter problemático de Paulo Honório. **Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Federal do Pará**. Moara, n. 46, p. 321-342, ago./ dez. 2016. ISSN: 0104 –0944. Disponível em: <https://bit.ly/355NtmW>. Acesso em: 1 jun. 2019.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Aula inaugural no College de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 24. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 73. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2020.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, p. 166-182, 2002. Disponível em: <http://bit.ly/2LiBGdV>. Acesso em: 20 jul. 2019.

GOLDMANN, Lucien. A reificação. *In*: GOLDMANN, Lucien. **Dialética e cultura**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 105-152.

GONÇALVES, Gustavo Rogério. **Dialogismo e ironia em São Bernardo, de Graciliano Ramos**. 1. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2012.

GRAMSCI, Antonio. **Concepção dialética da história**. 7. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1987.

HOLANDA, Lourival. **Sob o signo do silêncio**: Vidas secas e O estrangeiro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Melo. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JESUS, Ângela Regina Binda da Silva de. **A indiferença e o sol**: Mersault, o herói absurdo em O Estrangeiro de Albert Camus. Vitória, ES: EDUFES, 2013. *E-book*. Disponível em: <https://bit.ly/2KVbo1F>. Acesso em: 5 maio 2018.

JESUS, Ângela Regina Binda da Silva de. **O sol por testemunha**: o acordo do homem absurdo e a ambiguidade da natureza em *Noces L'etrangerde Albert Camus*. 2015. 188 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, ES, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/383ZLy9>. Acesso em: 5 maio 2018.

KNOTH, Sebastian. **Graciliano Ramos – São Bernardo – O significado do pio da coruja**. 1. ed. Alemanha: Editora GRIN Publishing, 2013.

KOLONTAI, Alexandra. **A nova mulher e a moral sexual**. 2. ed. São Pulo: Expressão Popular, 2011.

LAFETÁ, João Luiz. O mundo à revelia (Posfácio). *In*: RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. 38. ed. Rio de Janeiro, Record, 1981.

LEAL, Victor Nunes. **Coronelismo, enxada e voto**: o município e o regime representativo no Brasil. 7. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

LESSA, Carina. **Graciliano Ramos**: o desarranjo interior e a estética da memória. 1. ed. Rio e Janeiro: Gramma, 2017.

LINS, Álvaro. Valores e misérias das vidas Secas (Posfácio). *In*: RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. 45. ed. Rio de Janeiro, Record, 1974. Disponível em:

file:///D:/Downloads/Vidas\_Secas\_Graciliano\_Ramos\_45a\_EDICAO.pdf. Acesso em: 1 nov. 2019.

LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2009.

LUKÁCS, Georg. **História e consciência de classe**. 3. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

MANDO. *In*: DICIONÁRIO on-line Michaelis. São Paulo: Melhoramentos, 2021. Disponível em: <http://bit.ly/3pI27ca>. Acesso em: 20 mar. 2019.

MARINHO, Maria Celina Novaes. **A imagem da linguagem na obra de Graciliano Ramos: uma análise da heterogeneidade discursiva nos romances Angústia e Vidas Secas**. 1. ed. São Paulo: Humanitas, 2000.

MARQUES, Gracielle. São Bernardo: caminho e desilusão. *In*: MARQUES, G. **Geografias do drama humano**: leituras do espaço em São Bernardo, de Graciliano Ramos, e Pedro Páramo, de Juan Rulfo. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. *E-book*. Disponível em: <https://bit.ly/2MsHTEU>. Acesso em: 5 maio 2018.

MARQUES, Helton. **São Bernardo e o ethos do proprietário na era do capitalismo moderno**. Niterói: Abralic, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3pJbF6M>. Acesso em: 27 jan. 2018.

MARTINS, Wilson. Graciliano Ramos, o Cristo e o Grande Inquisidor. *In*: BRAYNER, Sônia (org.). **Graciliano Ramos**: seleção de textos. v. 2. Direção de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro -INL, 1977. p. 34-45.

MARX, Karl. A mercadoria. *In*: MARX, Karl. **O capital**: crítica da economia política. Livro I: O processo de produção do capital. Trad. Rubens Enderle. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2017.

MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2010.

MENEZES, Ebenezer Takuno de; SANTOS, Thais Helena dos. Verbete Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova. *In*: DICIONÁRIO Interativo da Educação Brasileira: Educabrazil. São Paulo: Midiamix, 2001. Disponível em: <https://bit.ly/2X35bmH>. Acesso em: 24 set. 2020.

MORAES, Dênis de. **O velho Graça**: uma biografia de Graciliano Ramos. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2012.

NETO, João Cabral de Melo. **Morte e vida Severina**: auto de Natal pernambucano. 1. ed. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

PACHECO, Ana Paula. O vaqueiro e o procurador dos pobres: Vidas Secas. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 60, p. 34-55, abr. 2015. Disponível em: <http://bit.ly/38YnFu8>. Acesso em: 2 jun. 2019.

PINTO, Rolando Morel. **Graciliano Ramos, autor e ator**. 1. ed. Assis, São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1962.

QUEIROZ, Rachel de. **O Quinze**. 107. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.

RAMOS, Graciliano. **Alexandre e outros heróis**. 57. ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

RAMOS, Graciliano. **Angústia**. 70. ed. Rio de Janeiro: Record, 2017.

RAMOS, Graciliano. **Caetés**. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

RAMOS, Graciliano. **Infância**. 47. ed. Rio de Janeiro: Record, 2012.

RAMOS, Graciliano. **Linhas Tortas**. 22. ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. 100. ed. Rio de Janeiro: Record, 2018.

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. 134. ed. Rio de Janeiro: Record, 2017.

RAMOS, Graciliano. **Viventes de Alagoas**. 19. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

REGO, José Lins do. **Menino de engenho**. 110. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.

REGO, José Lins do. **Fogo morto**. 78. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

ROSENDO, Teodulindo Manguiera. Para além das Vidas Secas, resistência: linguagem-poder. **Domínios de Linguagem**, Belo Horizonte, v. 11, n. 4, p.1386-1403, 7 nov. 2017. Disponível em: <http://bit.ly/2JDHGxD>. Acesso em: 14 fev. 2019.

SILVA, Jean Michel de Lima. Silêncio, miséria e barbárie: o declínio da experiência e o fim da arte de narrar na perspectiva benjaminiana. **GEWEBE: Cadernos Walter Benjamin**, Fortaleza, v. 9, n. 12, p. 118-131, 2014. Disponível em: <http://bit.ly/2XapJtr>. Acesso em: 7 jul. 2020.

TODOROV, Tzvetan. Prefácio à edição francesa. Prefácio. In: BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 6. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ. Biblioteca Universitária. **Guia de normalização de trabalhos acadêmicos da Universidade Federal do Ceará**. Fortaleza, 2019.

WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. 1. ed. Coleção a obra-prima de cada autor. São Paulo: Martin Claret, 2013.