UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

Beatriz Carolina Pollo

As personagens femininas de Graciliano Ramos: *estrutura e função*

Versão Original

São Paulo

2017

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

Beatriz Carolina Pollo

As personagens femininas de Graciliano Ramos: *estrutura e função*

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Teoria
Literária e Literatura Comparada da
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas, da Universidade de São Paulo.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Adelia Toledo Bezerra de Meneses

São Paulo

2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

P776p Pollo, Beatriz Carolina
As personagens femininas de Graciliano Ramos:
estrutura e função / Beatriz Carolina Pollo ;
orientador Adelia Toledo Bezerra de Meneses. - São
Paulo, 2017.
126 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Teoria Literária e Literatura
Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e
Literatura Comparada.

1. Graciliano Ramos. 2. Personagens femininas. I.
Meneses, Adelia Toledo Bezerra de, orient. II. Título.

POLLO, Beatriz Carolina. **As personagens femininas de Graciliano Ramos: estrutura e função**. Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof^a. Dr^a. Adelia Toledo Bezerra de Meneses — FFLCH/USP — Orientadora

Prof. Dr. _____ — Instituição:

Prof. Dr. _____ — Instituição:

Prof. Dr. _____ — Instituição:

À Vó Clara, a mulher mais forte que já conheci

Agradecimentos

Em primeiro lugar, agradeço à professora Adélia pela oportunidade incrível que me deu, me ajudando sempre com muita paciência e atenção; obrigada de coração.

À CAPES, pelo auxílio durante a pesquisa.

Aos meus pais e meu irmão, que me apóiam em tudo que preciso; sem vocês eu nunca teria começado.

Ao Gui, companheiro de todos os momentos, meu maior incentivador e meu melhor leitor (e amigo).

Aos meus amigos da vida, Fernanda, Jorge, Luiz, Mac e Thais, que nunca desistiram de mim, mesmo com todas as ausências. Àqueles amigos feitos na faculdade, que me ajudaram muito durante esse processo de pesquisa.

Aos professores inspiradores que tive durante a graduação, sobretudo ao Juca, que deixa saudade.

Por fim, com muito carinho, ao Manu e ao Mujica, por todo o apoio moral que sempre me dão.

"a literatura é o sonho acordado das civilizações. Portanto, assim como não é possível haver equilíbrio psíquico sem o sonho durante o sono, talvez não haja equilíbrio social sem a literatura"

Antonio Candido

Resumo

POLLO, Beatriz Carolina. **As personagens femininas de Graciliano Ramos: estrutura e função**. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2017.

Esta pesquisa tem como enfoque as personagens femininas de Graciliano Ramos em suas obras *Caetés*, *São Bernardo*, *Angústia*, *Vidas Secas* e *Infância*. Partindo dos conceitos de Antonio Candido sobre *estrutura e função*, busca-se analisar como a construção literária se relaciona com os dados sociais e históricos da época em que os livros foram escritos e/ou publicados, a década de 1930. A partir das análises feitas, desenvolve-se a ideia da importância dessas personagens que, mesmo deixadas em segundo plano, são essenciais para a construção dos textos literários.

Palavras chave: Graciliano Ramos, personagens femininas, estrutura e função, regionalismo, romance de 30.

Abstract

POLLO, Beatriz Carolina. **The female characters of Graciliano Ramos: *structure and function***. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2017.

The following research focuses on the female characters of Graciliano Ramos in his works *Caetés*, *São Bernardo*, *Angústia*, *Vidas Secas* and *Infância*. Thinking about the concepts of Antonio Candido on *structure* and *function*, we analyze how the literary construction relates to the social and historical life in the moment that the books were written, the decade of 1930. From the analyzes made, we realized the importance of these female characters, even when left in the background.

Keywords: Graciliano Ramos, female characters, structure and function, Regionalism, novels from the 30's.

Índice

INTRODUÇÃO	11
<i>ESTRUTURA E FUNÇÃO LITERÁRIA</i>	20
PERSONAGENS FEMININAS	24
AS MULHERES NA DÉCADA DE 1930.....	27
1. EDUCAÇÃO, VIDA CULTURAL E POSIÇÕES SOCIAIS	32
A ESTRELA LUÍSA	41
A ESTRELA CAI	47
2. TRABALHO E DEPENDÊNCIA	57
PAPAGAIOS	63
PÁSSAROS E HOMENS	68
3. POSSE E VIOLÊNCIA.....	73
MADALENA COMO MISTÉRIO	76
A METAMORFOSE DE PAULO HONÓRIO.....	88
4. SEXUALIDADE E MATERNIDADE.....	97
JOGO DE GATO E RATO	101
DO FIM DO MUNDO AO INFERNO.....	110
CONSIDERAÇÕES FINAIS	120
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	124

INTRODUÇÃO

Os anos de 1930 foram especialmente importantes para a construção cultural no Brasil, pois ocorreram aí mudanças importantes que têm impacto até hoje. Ao discutir o período, por meio da crítica literária, João Luiz Lafetá (2000) diz que quando há um movimento de inovação estética, além de ser importante verificar a novidade da linguagem, também “é preciso determinar quais as relações que o movimento mantém com os outros aspectos da vida cultural, de que maneira a renovação dos meios expressivos se insere no contexto mais amplo de sua época” (LAFETÁ, 2000, p. 19). É justamente essa a meta desse trabalho, que, por meio da literatura do período, buscará entender melhor também as relações sociais de então.

Para isso, é preciso entendermos um pouco melhor o panorama artístico, intelectual e social do período.

Em 1922, com o Movimento Modernista, o campo artístico cultivava a ideia de se buscar uma identidade nacional que desse conta do Brasil como um todo. As inovações estéticas foram amplamente divulgadas, mas muito do que era reivindicado ainda não tinha condições para ser, de fato, posto em prática. É, então, a partir de 1930 que essas ideias propagadas pelos modernistas da década anterior puderam ser implantadas, pois houve um processo de reflexão crítica mais forte acerca da situação do país. Antonio Candido (1989a) expõe pontos importantes que permitiram essas mudanças: “É o caso do enfraquecimento progressivo da literatura acadêmica; da aceitação consciente ou inconsciente das inovações formais e temáticas; do alargamento das ‘literaturas regionais’ à escala nacional; da polarização ideológica” (CANDIDO, 1989a: 186).

Assim, podemos dizer que os anos de 1920 foram a "sementeira" das mudanças ocorridas na década posterior. O que antes causava aversão logo se tornou mais ou menos rotineiro, graças a uma série de fatores, muitos dos quais foram motivados por reformas promovidas pelo novo governo.

Na educação, por exemplo, foi valorizado o "Movimento da Escola Nova", que buscava separar o ensino da religião; interessava buscar o cidadão, não o fiel. Ocorreu também um aumento ponderável de escolas, incluindo a criação daquelas com ensino técnico. Ampliaram-se as oportunidades de alfabetização e profissionalização, o que fez crescer o número de eleitores e, assim, cidadãos.

Surgiram aí, também, as universidades, o que permitia a criação e também a diversificação do conhecimento. O ensino superior foi expandido; começaram a aparecer novos cursos, entre eles os de humanidades. Com isso, o pensamento brasileiro passa a ser renovado nos anos 30.

Tendo crescido as classes médias, novos valores passam a circular. Nas universidades, começa a formação de professores para o nível médio. No campo artístico, a aceitação do novo estilo foi ampliada, havendo rompimento, a partir do Modernismo, com o artificialismo anterior, o que permitiu mais liberdade à linguagem, tanto na prosa como na poesia. Daí, ocorreu certa normalização das vanguardas, e os escritores modernistas passaram a aparecer nas cartilhas escolares.

Tendo isso em mente, podemos pensar que o decênio de 1930 foi um marco. A partir de novos horizontes políticos — com o fim da República Velha e a ascensão de Getúlio Vargas ao poder presidencial —, a atmosfera do país tornou-se mais fervilhante; no âmbito cultural, sobretudo, foi a partir daí que o que antes era tido como regional passou a ser visto como nacional. É então que o romance regionalista estoura, sobretudo o nordestino. A literatura respondia ao desejo de integrar a cultura do país: era preciso apresentar o Brasil aos brasileiros. Embora houvesse semelhanças com o Romantismo, sobretudo no desejo de integrar e descobrir o país, o romance regionalista era engajado, denunciando o atraso e a miséria.

Esse período foi, portanto, determinante não apenas nas relações entre diversos aspectos da cultura no país, mas também para a construção do pensamento

contemporâneo. Buscando-se conhecer e interpretar o país, surgiram os três grandes clássicos brasileiros nesse sentido, conforme Antonio Candido diz no prefácio a *Raízes do Brasil*¹: *Casa Grande e Senzala* (1933), de Gilberto Freyre, *Raízes do Brasil* (1936), de Sérgio Buarque de Holanda, e *Formação do Brasil Contemporâneo* (1942), de Caio Prado Jr. A esses, devemos acrescentar *Formação da Literatura Brasileira* (1959), do próprio Antonio Candido.

Essas obras foram determinantes para a modernização do pensamento brasileiro: deu-se importância ao negro, à ampliação das classes médias e das cidades, aos imigrantes, à liquidação do passado colonial, ao ponto de vista marxista dos meios de produção, desmistificando o passado.

Assim, podemos dizer que os anos 30 foram essenciais para a literatura e para os estudos brasileiros. O espírito analítico surgido, estimulado pelas mudanças feitas até então, começou a se espalhar. É importante dizermos que, no entanto, essas mudanças não chegaram a uma maioria.

A integração entre as décadas de 1920 e 1930

Pensando na literatura da década de 1930, é praticamente impossível não retomarmos o princípio do Movimento Modernista, no decênio de 1920. De fato, houve muita discussão acerca dos dois períodos no âmbito literário.

Para alguns autores, como Luís Bueno (2006), a década de 1920 e a de 1930 não podem ser vistas como contínuas, pois cada época teria sua especificidade e, segundo o autor, pensar no Modernismo como um único movimento com duas fases implicaria que houve o mesmo *projeto estético* e *projeto ideológico* para ambas. O movimento de 1920 teria sido, então, destruidor (esteticamente); os que começavam, de fato, a construir algo novo eram os autores que viriam na próxima década, que, ao contrário dos anteriores, faziam duras críticas à modernização, sendo considerados "pós utópicos" — como

¹ CANDIDO, Antonio. "O significado de *Raízes do Brasil*". Prefácio a HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26 ed, São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

exemplo temos Graciliano Ramos, com *São Bernardo*. Essas diferenças aconteceriam por conta das diferentes formações geracionais, desencadeando diferentes pontos de vista. Mesmo os autores pertencentes a 1930, diz Luís Bueno, não se reconheceriam como pertencentes ao movimento anterior, negando-o por muitas vezes.

Outros autores, como é o caso de Lafetá (2000), enxergam o Movimento Modernista como um ponto de partida, um modelo do qual a literatura posterior a ele viria a se servir, a partir das rupturas feitas com aquilo que veio antes. Segundo essa visão, portanto, a literatura da década de 1930 seria uma continuidade do período literário anterior.

Entendendo o Modernismo como um movimento contínuo, da década de 1920 para a de 1930, é possível apreender suas diferenças levando em conta a questão de *projeto estético* e *projeto ideológico*, de Lafetá (2000). Para ele, os movimentos de renovação estética dialogam com a série literária, formando as relações intraliterárias, ou seja, conversam com a literatura anterior; e dialogam também com a sociedade, formando relações extraliterárias. Assim, o autor chega à ideia de *projeto estético* e *projeto ideológico*:

Decorre daí que qualquer nova proposição estética deverá ser encarada em suas duas faces (complementares e, aliás, intimamente conjugadas; não obstante, às vezes relacionadas em forte tensão): enquanto *projeto estético*, diretamente ligada às modificações operadas na linguagem, e enquanto *projeto ideológico*, diretamente atada ao pensamento (visão de mundo) de sua época. (LAFETÁ, 2000, pp. 19/20)

Dessa forma, as diferenças entre os dois períodos do movimento que abarca as décadas de 1920 e 1930 se explicaria por uma mudança de foco. O primeiro Modernismo, da fase heróica, daria mais ênfase ao *projeto estético*, enquanto o romance de 30 enfatizaria o *projeto ideológico*. Cabe lembrar que, conforme Lafetá, *projeto estético* e *projeto ideológico* estão associados; a ênfase em um não implica o apagamento do outro. De fato, quando se rompe com a linguagem, nos anos 1920, já se está rompendo, conseqüentemente, com uma antiga visão de mundo, criticando as velhas estruturas — assunto e forma não se dissociam.

É interessante notar a visão de um próprio modernista sobre o assunto. Mário de Andrade, em “A elegia de abril” (1974), vê o Modernismo da década de 1920 como um movimento marcado por uma inconsciência social, uma abstenção de questões ideológicas, em detrimento de forte experimentação e consciência estética. Por outro lado, segundo a visão do autor, a década seguinte foi marcada pela desistência, em dois níveis: no aspecto formal/estético e em relação ao assunto. Assim, em relação à forma, os escritores de 1930 teriam abandonado o experimentalismo e mergulhado muito fundo no pragmatismo. Seja como for, a importância das décadas de 1920 e 1930 para o campo da literatura no Brasil é inegável.

* * *

Partindo dessa premissa de que o romance de 1930 mergulhou fundo no *plano ideológico*, o interesse pelos cantos mais esquecidos do país, fora dos grandes centros urbanos, foi crescendo, sendo esses locais cada vez mais explorados e divulgados. Artistas e intelectuais da época passaram a apresentar o que Antonio Candido (1995) denomina “pensamento radical”:

Pode-se chamar de radicalismo, no Brasil, o conjunto de ideias e atitudes formando contrapeso ao movimento conservador que sempre predominou. [...] o radicalismo [...] é um modo progressista de reagir ao estímulo dos problemas sociais prementes em oposição ao modo conservador. (CANDIDO, 1995, pp. 265/266)

No entanto, como ressalta Candido, o *pensamento radical* não se confunde com o pensamento revolucionário: os interesses radicais não são os mesmos das classes trabalhadoras, que têm potencial revolucionário. O radicalismo é um modo progressista de reagir aos problemas sociais, um pensamento de revolta, não de revolução, sem interferir diretamente em mudanças estruturais, mas que, no entanto, não toma posições conservadoras. O *pensamento radical* permite posicionar-se de forma esclarecedora

sobre os problemas do país. A finalidade desse pensamento é chegar às causas desses problemas.

Focando nas classes dominadas, não nas dominantes, o pensamento radical vai aparecer com força na década de 1930, como vemos em Graciliano Ramos: seus romances se voltam a essas classes dominadas. De fato, os grandes feitos no país a partir de 30 surgem de pensamentos radicais — é o caso das artes surgidas no Modernismo, como as pinturas de Portinari, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti, para sair um pouco do campo literário.

Nesses artistas, impulsores do movimento de renovação de 1922, encontramos a temática nacionalista aliada à preocupação com a questão social e política do país, sempre com uma expressão modernista que aliava experiências e influências internacionais com elementos tipicamente brasileiros. Podemos ver essas questões em obras como "Morro da Favela", de Tarsila do Amaral, "O Lavrador de Café", de Candido Portinari e "Festa no Subúrbio", de Di Cavalcanti², este último sendo um exemplo essencial de retratação do "tipicamente brasileiro".

Voltando para a literatura, temos ainda grandes autores preocupados com essas questões, como é o caso de Carlos Drummond de Andrade, na poesia, e Jorge Amado, na prosa, além de muitos outros que poderiam ser citados.

Precusores radicais nos ensaios sobre o Brasil também podem ser citados, como Joaquim Nabuco, Manoel Bonfim e Sérgio Buarque de Holanda, conforme Antonio Candido nos mostra em "Radicalismos" (1995).

Portanto, rompendo com a visão conservadora comumente adotada em relação às questões sociais, a presença de ideologias nas obras mostrou que os artistas estavam

² As referências das obras citadas são:

MORRO da Favela. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2324/morro-da-favela>>. Acesso em: 29 de Mai. 2017. Verbetes da Enciclopédia.

O Lavrador de Café. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3208/o-lavrador-de-cafe>>. Acesso em: 29 de Mai. 2017. Verbetes da Enciclopédia.

FESTA no Subúrbio. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4620/festa-no-suburbio>>. Acesso em: 29 de Mai. 2017. Verbetes da Enciclopédia.

cada vez mais engajados, tanto política como socialmente. Assim, esse espírito crítico foi se espalhando pelo campo cultural, atingindo cada vez mais pessoas.

As polarizações ideológicas surgidas daí permitiram uma tomada de consciência acerca do Brasil e de suas condições. Com isso, houve um reconhecimento do país como subdesenvolvido, como nos mostra Antonio Candido:

até mais ou menos o decênio de 1930 predominava entre nós a noção de “país novo”, que ainda não pudera realizar-se, mas que atribuía a si mesmo grandes possibilidades de progresso futuro. Sem ter havido modificação essencial na distância que nos separa dos países ricos, o que predomina agora é a noção de “país subdesenvolvido”. Conforme a primeira perspectiva salientava-se a pujança virtual e, portanto, a grandeza ainda não realizada. Conforme a segunda, destaca-se a pobreza atual, a atrofia; o que falta, não o que sobra. (CANDIDO, 1989b, p.140)

Graças ao Regionalismo de 30, que correu em paralelo com grandes livros formadores, a consciência do subdesenvolvimento foi antecipada na literatura, em relação à ciência. As denúncias feitas apareceram em conjunto com o desejo de superação.

Essas produções regionalistas da década de 1930, entretanto, não se mantêm restritas a suas regiões, mas têm seus significados ampliados para todo o país, funcionando em âmbito nacional. Assim, a literatura nacional consegue uma passagem do particular ao universal, na década de 1930, por meio da manifestação dessas literaturas regionais que passam a se misturar com outras produções literárias, como observa Candido (1989a):

Traço interessante ligado às condições específicas do decênio de 1930 foi a extensão das literaturas regionais e sua transformação em modalidades expressivas cujo âmbito e significado se tornaram nacionais, como se fossem coextensivos à própria literatura brasileira. É o caso do “romance do Nordeste”, considerado naquela altura pela média da opinião como o romance por excelência. A sua voga provém em parte pelo fato de radicar na linha da ficção regional (embora não “regionalista”, no sentido pitoresco), feita agora com uma liberdade de narração e linguagem antes

desconhecida. Mas deriva também do fato de todo o País ter tomado consciência de uma parte vital, o Nordeste, representado na sua realidade viva pela literatura. (CANDIDO, 1989a, p.187, grifo meu)

* * *

Esse estilo literário recém surgido não aliava apenas ideologias políticas e religiosas a análises e críticas da realidade, mas também propunha uma desmistificação do homem do campo, mudando a forma como este era retratado até então:

desde o decênio de 1930 tinha havido mudança de orientação, sobretudo na ficção regionalista, que pode ser tomada como termômetro, dadas a sua generalidade e persistência. Ela abandona, então, a amenidade e *curiosidade*, pressentindo ou percebendo o que havia de mascaramento no encanto pitoresco, ou no cavalheirismo ornamental, com que antes se abordava o homem rústico. Não é falso dizer que, sob este aspecto, o romance adquiriu uma força desmistificadora que precede a tomada de consciência dos economistas e políticos. (CANDIDO, 1989b, p.142)

Assim, conforme Candido, a literatura precede outros campos de conhecimento em relação à tomada de consciência, como acontece com o reconhecimento do país como subdesenvolvido, que viria a surgir, nas ciências, após a Segunda Guerra Mundial, enquanto o campo literário já tratava do assunto há algum tempo.

Com essa tomada de consciência dos artistas, vários autores, na década de 1930, começaram a se destacar não apenas por seu papel na construção literária, mas também pelas mazelas sociais que as suas obras denunciavam (e que, não raras vezes, se estendem como denúncia até os dias atuais) — daí a enorme importância que tiveram e continuam a ter para a arte brasileira.

Dentre esses autores, vários fizeram uso do modo de escrever realista, muitas vezes adaptado aos novos tempos, modo este explicado por Candido:

Se considerarmos Realismo as modalidades modernas, que se definiram no século XIX e vieram até nós, veremos que elas tendem a uma fidelidade documentária que privilegia a representação objetiva do momento presente da narrativa. No entanto, mesmo dentro do Realismo, os textos de maior alcance procuram algo mais geral, que pode ser a razão oculta sob a aparência dos fatos narrados ou das coisas descritas, e pode ser a *lei* destes fatos na sequência do tempo. Isso leva a uma conclusão paradoxal: que talvez a realidade se encontre mais em elementos que transcendem a aparência dos fatos e coisas descritas do que neles mesmos. E o Realismo, estritamente concebido como representação mimética do mundo, pode não ser o melhor condutor da realidade.

O Realismo se baseia nalguns pressupostos, inclusive o tratamento privilegiado dos pormenores, pelo seu acúmulo ou pela sua contextualização adequada. (CANDIDO, 1996, p. 135/6)

Pensando nisso, o estudo aqui proposto se valida, pois Graciliano Ramos e sua obra literária têm incontestável importância. Utilizando um modo realista de composição, Graciliano se diferencia, de certa maneira, ao fazer um *realismo crítico*:

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 forma de fixar as tensões sociais como primeiro motor de todos os comportamentos. Esta a grande conquista de Graciliano: superar na montagem do protagonista (verdadeiro “primeiro lutador”) o estágio no qual seguem caminhos opostos o painel da sociedade e a sondagem moral. (BOSI, 2012, p. 429)

Assim, como peças fundamentais da literatura moderna brasileira depois de 1930, os livros de Graciliano Ramos apresentam aspectos importantes da literatura da época e abordam a relação do eu com a sociedade de maneira peculiar, tanto nas obras autobiográficas como nos romances do autor, e por isso justifica-se tomá-los como objetos de estudo, pensando-se nessas questões aqui já discutidas.

ESTRUTURA E FUNÇÃO LITERÁRIA

Com a evidência desse estilo literário mais crítico acerca da realidade em que se situa, estudos sobre o que é externo ao texto, mas, ao mesmo tempo, presente nas linhas de força da sua estrutura³, fazem-se mais necessários para a plena compreensão do fenômeno literário de certo período, autor e movimento. Se o romance é consequência da oposição entre sujeito e mundo, conforme Floriano Gonçalves (1947), a partir do olhar crítico sobre texto e seu contexto, é possível investigar as transformações que permeiam essa relação entre ficção e realidade.

Dentro desse recorte, em “A literatura e a formação do homem” (2002), Antonio Candido destaca a importância das relações entre o que chama de *estrutura* e *função*. Para pensarmos isso, é interessante lembrarmos o Estruturalismo: a crítica francesa da época tinha a ideia básica da supremacia do texto sobre o contexto — era uma “análise pela análise”, em que a crítica era des-historicizada e a análise em si deveria ser interna ao texto.

Já para Candido, a ligação entre história e estrutura é fundamental: o texto se forma a partir do contexto, construindo uma “independência dependente”. Com isso, o trabalho de análise literária supõe duas etapas: o *momento analítico*, do exame da estrutura, em que há a análise interna da obra (que também pode ser chamado de “close reading”); e o *momento crítico*, do exame da função, voltando-se para o que é externo à obra. Dessa maneira, é o momento crítico que leva à interpretação. A interpretação, por sua vez, se valida desde que fundamentada na análise — é o momento analítico que sustenta o momento crítico.

Assim, o estudo da *estrutura* do texto, isto é, a análise interna da obra, é essencial para que se possa fazer um estudo da *função* do texto, ou seja, referente àquilo que é externo à obra.

³ Sobre isso, conferir CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, 12ª ed.

Ao contrário do que propunham os estruturalistas, a ideia de que o que é externo ao texto em si também deve ser levado em consideração pode ser entendida ao se pensar que

na medida em que nos interessa também como experiência humana, não apenas como produção de obras consideradas projeções, ou melhor, transformações de modelos profundos, a literatura desperta inevitavelmente o interesse pelos elementos contextuais. Tanto quanto a estrutura, eles nos dizem de perto, porque somos levados a eles pela preocupação com a nossa identidade e o nosso destino, sem contar que a inteligência da estrutura depende em grande parte de saber como o texto se forma a partir do contexto, até construir uma independência dependente [...]. Mesmo que isto nos afaste de uma visão científica, é difícil por de lado os problemas individuais e sociais que dão lastro às obras e as amarram ao mundo onde vivemos. (CANDIDO, 2002, p. 79).

Portanto, levando em consideração o interesse recorrente do leitor sobre a experiência humana, é cabível dar importância não apenas ao que está escrito, mas também a como, quando, onde e por que se escreve, o que desperta, por sua vez, o pensamento crítico acerca da realidade em que se vive. Tudo isso, claro, deve sempre estar fundamentado no estudo formal da obra, que é o que, inevitavelmente, vai nos levar às questões sociais: “me convenço cada vez mais que só através do estudo formal é possível apreender convenientemente os aspectos sociais” (CANDIDO, 2011, p. 10).

* * *

Pensando nesses aspectos, podemos retomar as questões acerca de Graciliano Ramos. Apesar de ser considerado um autor realista (crítico) e regionalista, devemos ter em mente que, conforme Wander Melo Miranda (1992), Graciliano não se reduz ao documental:

Nem reprodução lingüística, nem reprodução da realidade regional. Para Graciliano, a “observação dos fatos que devem contribuir para a formação da obra de arte” e o estudo das coisas nacionais “de baixo para cima” não supõem que se reduza a literatura ao pinturesco e ao documental. (MIRANDA, 1992, p. 46)

De fato, como observa Zenir Reis (2012), Graciliano vai escrever

contra certa tradição de retórica inflada na literatura brasileira, contra aquele regionalismo de exterioridade, de paisagem, e contra a maneira convencional de expor a voz das camadas populares, simpática mas estereotipada. (REIS, 2012, p. 193)

É importante lembrar que, conforme Candido, em “Dialética da malandragem” (1993),

O romance de tipo realista, arcaico ou moderno, comunica sempre uma certa visão da sociedade, cujo aspecto e significado procura traduzir em termos de arte. É mais duvidoso que dê uma visão informativa, pois geralmente só podemos avaliar a fidelidade da representação através de comparações com os dados que tomamos a documentos de outro tipo. (CANDIDO, 1993, p. 31)

Assim, o que se busca não são informações relativas ao contexto histórico e social de então, mas abordar o olhar do autor sobre a sociedade em que se inseria, transcrito em sua forma literária. Dessa maneira, ao se analisar um elemento dos romances — como as personagens — é possível apreender a maneira como o autor traduziu sua visão sobre uma parcela da sociedade da época em termos de arte, objeto essencial dos estudos literários.

A partir daí, a pesquisa tem como tema as personagens femininas na obra de Graciliano Ramos. Pensando nos conceitos de Antonio Candido sobre *estrutura e função*, buscamos estudar, a partir disso, as relações entre literatura e sociedade por meio de um recorte específico nos livros do autor: o feminino.

Esse tema é válido pois, além de abordar um dos maiores romancistas da língua portuguesa, também busca englobar a questão da mulher, tanto na obra do autor como no contexto social da época, trazendo, assim, um assunto pouco — ou quase nada — explorado nos estudos sobre Graciliano Ramos.

Com as mudanças ocorridas a partir dos anos de 1930, como a universalização de temas antes restritos a certas regiões, o espírito crítico que se instaurou no campo artístico permitiu que aquilo que ficava apenas no campo das ideias, na década de 1920, passasse a ser possível de se concretizar (vide CANDIDO, 1989a), conforme pontuamos. Pensando nisso, Graciliano Ramos é um dos exemplos mais importantes em relação a esse espírito crítico colocado em prática no campo literário.

Para tanto, o autor trata de questões vistas como particulares, mas que se expandem em nível universal porque dizem respeito à humanidade em geral — é o caso de assuntos como amor e sexo, crime e vingança, ciúmes e violência.

Assim, é com o foco no indivíduo que Graciliano Ramos vai compor seus romances. Zenir Campos Reis (2012) aponta essa questão ao lembrar do comentário de Graciliano sobre a crítica feita por Jorge Amado, de que o romance deveria focar nos grupos, não nos indivíduos. Para o alagoano, sem introspecção não há profundidade. Dessa maneira, o foco no indivíduo é essencial para a compreensão da literatura de Graciliano, e estudar as personagens femininas é um passo a mais para esse entendimento.

Pensando nisso, a pesquisa aqui feita teve como *corpus* os textos de Graciliano Ramos, sobretudo seus romances (*Caetés*, *Angústia*, *São Bernardo* e *Vidas Secas*), todos publicados na década de 1930, e o livro de memórias *Infância* (1945) — espécie de transição de sua obra ficcional para a autobiográfica, conforme Candido (1992) —, com foco em suas personagens femininas, pensando-se também no contexto em que as obras foram escritas e publicadas, conhecendo-se assim os aspectos históricos e sociais de então.

Sabemos que as mulheres existem e são importantes nas obras em questão, mas quão importantes? Como elas se relacionam com o todo, sobretudo com os protagonistas de cada romance? Como elas se ligam entre si, deixando entrever um

contexto histórico-social que é pano de fundo para a compreensão de um elemento estruturante das obras? São as respostas a essas perguntas que procuramos obter com essa pesquisa.

PERSONAGENS FEMININAS

A partir da leitura da fortuna crítica de Graciliano Ramos, percebemos que as questões acerca das personagens femininas desenvolvidas nesse período — início do século XX — não são tratadas recorrentemente pela crítica, sendo muito difícil encontrar análises sobre o assunto. De fato, mesmo havendo muitos estudos críticos sobre ficcionistas importantes, como é o caso de Graciliano Ramos, as mulheres na obra não costumam ser o alvo aí.

O livro organizado por Sonia Brayner (1978), com vários textos de diferentes autores, por exemplo, é muito importante para a discussão sobre Graciliano e nos esclarece a respeito de diferentes questões em sua obra, mas não foca as personagens femininas. O mesmo acontece com o livro organizado por Garbuglio, Bosi e Faccioli (1987), onde podemos encontrar apenas um texto de maior relevância sobre o assunto⁴.

Em *Ficção e Confissão*, Antonio Candido (2006) faz análises que atravessam os romances de Graciliano Ramos e chegam a seus escritos autobiográficos, fornecendo uma fundamental visão das obras. Por se tratar de um autor que realmente foca na questão de literatura e sociedade, sobretudo por ser sociólogo de formação, Candido é um crítico essencial para o desenvolvimento do tema proposto, inclusive com seus

⁴ O texto citado é RAMOS, Clara. "Elementos de biografia". In: GARBUGLIO, José Carlos et al. *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1987.

outros ensaios, mas, ainda assim, também não aborda especificamente o tema das mulheres, que parece ser relegado por quase todos os críticos importantes do autor alagoano.

Portanto, sabendo-se que

a literatura é essencialmente uma reorganização do mundo em termos de arte; a tarefa do escritor de ficção é construir um sistema arbitrário de objetos, atos, ocorrências, sentimentos, representados ficcionalmente conforme um princípio de organização adequado à situação literária dada, que mantém a estrutura da obra (CANDIDO, 2011:187),

é possível entender a necessidade de se estudar um autor que colocou sob perspectiva a mulher de então, adequando a matéria literária aos papéis sociais observados na época.

* * *

O embate entre sujeito e mundo vai aparecer ao longo de toda a obra de Graciliano Ramos. Esse embate se mostra tão forte em sua obra que Álvaro Lins (1963) nos reforça a ideia de que o autor é um pessimista. De fato, vemos em seus personagens a impossibilidade de mudança, a fatalidade do destino, o desencanto com o mundo — até mesmo nas crianças.

Floriano Gonçalves (1947) também nos lembra da luta incessante entre o sujeito e a vida, que o submete e o determina, sem chances de saída. Não há dúvida de que encontramos exatamente isso nos protagonistas dos romances de Graciliano. Entretanto, apesar de homens e mulheres compartilharem o sofrimento no embate com o mundo, as personagens femininas parecem ser duplamente desajustadas nesse sentido.

Assim, a hipótese principal que ronda a pesquisa é a de que às mulheres, mesmo padecendo dos mesmos sofrimentos frente à vida que os homens — e outros talvez ainda piores —, cabem apenas papéis secundários e destinos negativos nos quatro romances de Graciliano Ramos.

O sentimento de posse e os impulsos sexuais, por exemplo, são questões amplamente levantadas na fortuna crítica do autor. Apesar de serem eixos fundamentais para as muitas interpretações dos romances, às personagens femininas não parece ser dada tanta atenção quanto seria necessária para se entender a construção das obras.

Mesmo sendo fios centrais para a construção da trama, a essas personagens nunca é dada voz (e mesmo se fosse: dar voz é suficiente?). Sendo esta uma questão de foco narrativo, nos é pertinente investigar os motivos pelos quais esse foco está sempre centrado em personagens masculinos, que passam a sua visão do mundo e das pessoas ao leitor.

Com a análise dos romances de Graciliano, articulada com os textos críticos sobre o assunto, a teoria literária pertinente e os aspectos histórico sociais do período, busca-se entender o papel das personagens femininas dentro do contexto de então, a fim de apreender um olhar específico — o do autor — que sistematiza a realidade, transpondo-a em forma literária.

Para o desenvolvimento da pesquisa, fez-se um recorte da obra de Graciliano Ramos. Os textos abordados foram os romances *Caetés* (1933), *São Bernardo* (1934), *Angústia* (1936) e *Vidas Secas* (1938), além de *Infância* (1945), que transita entre ficção e autobiografia.

Tendo uma obra ficcional relativamente curta, composta apenas por quatro romances, podemos analisá-los e compará-los, a fim de compreender o papel feminino nos textos. Também é interessante comparar essas personagens dos romances com aquelas de *Infância*, sobretudo a mãe do menino, que impulsiona e traz à tona as memórias contidas na obra.

Para além das personagens femininas principais, aquelas que se relacionam mais de perto com os protagonistas — Luísa, Madalena, Marina, Sinhá Vitória, Maria —, também é preciso falar das personagens secundárias, muitas das quais têm também papel fundamental na construção dos enredos.

Para entendermos melhor as questões acerca dessas personagens que compõem o universo literário de Graciliano Ramos, fizeram-se necessárias, em primeiro lugar, leituras analíticas dos romances do autor, a fim de se considerar essas personagens e os

papéis desempenhados por elas no romance. Para isso, foram utilizados materiais de apoio à análise literária, sobretudo textos de críticos que trabalham o tema “literatura e sociedade”, além da fortuna crítica da obra de Graciliano Ramos.

Conforme Candido (2011), no prefácio à terceira edição de *Literatura e Sociedade*, busca-se “averiguar como a realidade social se transforma em componente de uma estrutura literária, a ponto de ela ser estudada em si mesma; e como só o conhecimento desta estrutura permite compreender a função que a obra exerce” (CANDIDO, 2011, p. 9). Assim, é por meio da análise da obra que buscamos observar como a realidade social foi transformada em elemento da estrutura literária, utilizando os conceitos de Antonio Candido sobre *estrutura* e *função*, articulando elementos internos à obra com aqueles que lhe são externos.

É importante, então, como pré-requisito, conhecermos um pouco mais da História feminina no Brasil, quase sempre deixada de lado.

AS MULHERES NA DÉCADA DE 1930

Se a década de 1930 foi importante para a arte e a cultura em geral, o período também foi um marco para as mulheres no Brasil, com algumas conquistas em relação a seus direitos, embora ainda houvesse muitos atrasos.

Apesar de mudanças começarem a despontar, as mulheres ainda estavam muito submetidas aos valores patriarcais do período colonial, nos quais

a mulher deveria obedecer a pai e marido, passando da autoridade de um para a do outro através de um casamento monogâmico e indissolúvel. O domínio masculino era indiscutível. Os projetos individuais e as manifestações de desejos e sentimentos particulares tinham pouco ou nenhum espaço quando o que importava era o grupo familiar e, dentro dele, a vontade do seu chefe, o patriarca, era soberana. (SCOTT, 2013, p. 16)

Mesmo conseguindo conquistas importantes, como o direito ao voto em 1932 (incorporado à Constituição em 1934)⁵, as mulheres ainda eram vistas como "civilmente incapazes":

Sublinhe-se ainda que foi somente no ano de 1943 que a legislação brasileira concedeu permissão para a mulher casada trabalhar fora de casa sem a "autorização expressa do marido". A situação de dependência e subordinação das esposas em relação aos maridos estava reconhecida por lei desde o Código Civil de 1916. Neste código, o *status* civil da mulher casada era equiparado ao "dos menores, dos silvícolas e dos alienados", ou seja, "civilmente incapaz". (idem, p. 23)

Assim, fica claro que a mulher na década de 1930 conquistou mais em relação a períodos anteriores, sobretudo em relação ao século XIX, mas, de qualquer maneira, não havia igualdade — de direitos, de tratamento, de possibilidades — em relação aos homens: as mulheres eram vistas como não-cidadãs e eram, portanto, dependentes dos homens a seu redor.

Conforme Marilza Bertassoni Alves Mestre (2014), na sua tese de doutorado intitulada “Mulheres do Século XX: Memórias de Trajetórias de Vida, Suas Representações (1936-2000)”,

Em nosso país, a situação das mulheres era semelhante ao que ocorria no restante do mundo. No início, apenas a elite brasileira – econômica e cultural – discutia as ideias feministas; depois, com a inserção de imigrantes nos espaços sociais (principalmente décadas de 1920 a 1940), doutrinas e ideias libertárias [e também liberais] estiveram acessíveis à camada das trabalhadoras. Surgiram, então, inúmeras agremiações com este ideal. A característica maior desse movimento

⁵ Sobre isso, ver SOIHET, Rachel. "A conquista do espaço público", in: PINSKY, Carla Bassanezi & PEDRO, Joana Maria (orgs.). *Nova História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2013, pp. 218-237.

era o comprometimento com a fidelidade aos princípios da ordem social e o que elas reivindicavam era espaço no mercado de trabalho e igualdade de direitos políticos entre os sexos (MESTRE, 2004, p.14)

Com isso, não há dúvidas de que durante a primeira metade do século XX as questões acerca do papel feminino na sociedade começaram a ser mais debatidas, havendo alguma mudança na situação da mulher em relação a períodos anteriores — era a modernidade começando a chegar também para as mulheres.

Essencial nesse início de mudança para as mulheres foi o Movimento Feminista, graças ao qual muitos direitos foram finalmente conquistados — e pelo qual muitos outros ainda virão a ser.

Foi na segunda metade do século XIX, com as revoltas e as lutas pela igualdade no Brasil, que a marca feminina passou a ficar forte, a partir da luta abolicionista. Assim, no fim da década de 1880, aparecem com mais força as discussões acerca do direito de voto feminino — o que ainda é deixado de lado pela Primeira Constituição Republicana, de 1891.

Em 1910, é fundado o Partido Republicano Feminino, por Leolinda de Figueiredo Daltro, depois de ter o título de eleitor negado. As mulheres começam, então, a se inserir na política brasileira, com nomes importantes, na década seguinte, como Bertha Lutz. Assim, já em 1927, o Rio Grande do Norte é o primeiro estado a permitir o voto feminino e, em 1928, no município de Lages, é eleita a primeira prefeita mulher, Alzira Soriano. Porém, é somente em 1932, com a instituição do Código Eleitoral Brasileiro, por Getúlio Vargas, que para de haver distinção de sexo para a permissão do voto.

No ano de 1943, a CLT começa a proteger a maternidade — excetuando-se, porém, as empregadas domésticas e as trabalhadoras rurais, representantes de camadas sociais mais baixas que, historicamente, têm seus direitos negados, como ainda acontece.

Apenas em 1962 as mulheres casadas passam a serem igualadas, na teoria, aos homens, por meio do Estatuto da Mulher Casada. Daí, em 1985 surge a primeira Delegacia da Mulher, visando proteger os interesses específicos do gênero. No entanto, mesmo com a ampliação da agenda feminista na década de 1980, é somente no ano de

2006 que surge a Lei Maria da Penha, com o intuito de defender as mulheres das violências ainda muito sofridas por elas pelo simples fato de serem mulheres.

* * *

Essas mudanças que começam a tomar forma, bem como a situação geral das mulheres de então, podem ser vistas a partir das produções literárias do período que, inevitavelmente traziam a figura feminina, por mais secundária que fosse.

Apesar de serem muitas vezes ignoradas — em suas demandas e, até mesmo, em suas existências como indivíduos —, as mulheres são fundamentais nas narrativas, se não como protagonistas, como figuras que vão apoiar o desenvolvimento dos enredos.

Assim, seja como personagens principais ou como secundárias, essas mulheres também fazem parte de uma trama que vai moldar a narrativa, sendo, portanto, essenciais para seu estudo e compreensão, pois, como podemos ver em "A personagem do romance" (1976), de Antonio Candido:

O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam. (CANDIDO, 1976, pp. 53/54)

Como as relações humanas — essenciais para a construção do sujeito —, as relações entre personagens e enredo, tempo, narrador, espaço etc. vão possibilitar a existência do romance, que não pode existir sem uma dessas partes.

É justamente por isso que buscamos nos debruçar sobre este elemento que dá vida à obra literária: a personagem. Sendo as relações entre personagem e estrutura tão primordiais para o romance, é preciso saber, também, como a construção dessas personagens se dá, como se relacionam umas com as outras, como colaboram para o todo do livro e como são afetadas por esse todo.

Essas questões são, podemos dizer, evidentes. De fato, a crítica de Graciliano Ramos tem muitos estudos sobre personagens como Paulo Honório, de *São Bernardo*, e Luís da Silva, de *Angústia*. Entretanto, mesmo tendo em mente a importância do estudo das personagens para a melhor compreensão da obra, há uma questão essencial que parece ter sua importância relegada: as personagens femininas.

Tendo esses pontos em mente e sabendo que

não é a representação dos dados concretos particulares que produz na ficção o senso da realidade; mas sim a sugestão de uma certa generalidade, que olha para os dois lados e dá consistência tanto aos dados particulares do real quanto aos dados particulares do mundo fictício (CANDIDO, 1993, p. 45),

podemos abordar a questão do mundo feminino retratado na obra de Graciliano Ramos não apenas como um recorte reelaborado da realidade, mas também como ideologia e modo de pensar daquele que, mesmo inserido em seu tempo, consegue enxergar para além de suas limitações.

Pensando nisso, é importante abordar rapidamente questões essenciais para a compreensão da realidade social em que nos inserimos — educação e cultura.

1. EDUCAÇÃO, VIDA CULTURAL E POSIÇÕES SOCIAIS

Pensando historicamente, é impossível não refletirmos sobre o fato de que a desigualdade social está diretamente relacionada à desigualdade de acesso à cultura e à educação. Também sabemos com certeza que educação e cultura são essenciais para a construção do pensamento crítico que pode gerar mudanças sociais profundas e que, sem elas, não há revolução.

Atendo-nos ao objeto de estudo mais especificamente proposto neste trabalho — as mulheres — temos essas questões (educação, cultura e posição social) como centrais para a compreensão delas enquanto sujeitos sociais e, daí, enquanto construção literária.

Nísia Floresta (1810 — 1885), uma das primeiras mulheres consideradas feministas no Brasil, vê a educação como o único instrumento da emancipação feminina: "Segundo a autora, os homens se beneficiavam com a opressão feminina, e somente o acesso à educação permitiria às mulheres tomarem consciência de sua condição inferiorizada" (DUARTE, 2003, p. 153).

No entanto, ter direito à educação, que até pelo menos o final do século XX era totalmente precária para a população mais desfavorecida, era algo realmente difícil para as mulheres. As meninas estavam destinadas, inclusive nas escolas, a aprenderem tarefas domésticas, tendo sua instrução justificada pelo papel desejado de mãe, para que pudessem ensinar as crianças em casa: por isso as "mulheres deveriam ser mais educadas que instruídas", isto é, a ênfase deveria estar na educação moral.

Além das distinções relacionadas ao gênero, posição social e questões raciais também eram determinantes para a educação infantil:

Seria uma simplificação grosseira compreender a educação das meninas e dos meninos como processos únicos, de algum modo *universais* dentro daquela sociedade. Evidentemente as divisões de classe, etnia e raça tinham um papel importante na determinação das formas de educação utilizadas para transformar as crianças em mulheres e homens. (LOURO, 2013, p. 444)

Essas diferenças na educação de moças de diversos extratos sociais vão se refletir em seus comportamentos distintos:

Para as filhas de grupos sociais privilegiados, o ensino da leitura, da escrita e das noções básicas de matemática era geralmente complementado pelo aprendizado do piano e do francês que, na maior parte dos casos, era ministrado em suas próprias casas por professoras particulares, ou em escolas religiosas. As habilidades com a agulha, os bordados, as rendas, as habilidades culinárias, bem como as habilidade de *mando* das criadas e serviçais, também faziam parte da educação das moças; acrescida de elementos que pudessem torná-las não apenas uma companhia mais agradável ao marido, mas também uma mulher capaz de bem representá-lo socialmente. O domínio da casa era claramente o seu destino e para esse domínio as moças deveriam estar plenamente preparadas. Sua circulação pelos espaços públicos só deveria se fazer em situações especiais, notadamente ligadas às atividades da Igreja que, com suas missas, novenas e procissões, representava uma das poucas formas de lazer para essas jovens. (idem, p. 446)

De fato, ao lermos a ficção de Graciliano Ramos, são visíveis as diferenças entre as personagens femininas espalhadas nos romances. Começemos falando do livro de estreia, *Caetés* (1933).

O romance é narrado em primeira pessoa por João Valério, um guarda-livros da Teixeira & Irmão, aspirante a escritor e apaixonado por Luísa, a esposa de seu patrão. Enquanto conta sua própria história com Luísa, João Valério narra também o cotidiano de Palmeira dos Índios, cidade pacata onde todos se conhecem. Ao mesmo tempo, ele busca escrever um romance histórico sobre os índios caetés. Não tendo vocação nem para relações amorosas, nem para escritor, o narrador termina abandonando Luísa e a escrita do romance.

Esse primeiro livro, ainda um ensaio da prática literária que seria magistralmente aprimorada nas demais obras, nos apresenta personagens muito diversos daqueles que viriam depois⁶. Como observa Antonio Candido (2006), em *Caetés* esses personagens são compostos horizontalmente, não havendo nenhum aprofundamento que os tornem,

⁶ Sobre o primeiro romance de Graciliano, é interessante conferir a análise "*Caetés*: nossa gente é sem herói", de Erwin Torralbo Gimenez.

como diria Forster (1970), mais esféricos — ou seja, não encontramos personagens capazes de nos surpreender, com um lado oculto que não conhecemos.

As diferenças entre os romances se dão, também, em outros níveis. É o caso das posições sociais, bem como os níveis educacionais e as vidas culturais das mulheres retratadas por Graciliano, como veremos a seguir.

* * *

Dentre as protagonistas dos romances, Luísa é a mais bem posta socialmente. Casada com um comerciante bem sucedido e respeitado, ela vive em uma casa luxuosa, com empregados à disposição. Tudo dá a entender que a moça também é muito bem educada: ela toca piano, aprecia as artes e a literatura, fala bem, sendo capaz de entreter seus convidados em qualquer ocasião. O protagonista, João Valério, apresenta os espaços delimitados pelos gêneros — masculino e feminino — para as atividades que tomam conta da casa nos dias de visitas:

Às quintas e aos domingos ia aos chás de Adrião. Ficávamos tempo estirado cavaqueando — e era para mim verdadeiro prazer tomar parte em duas conversações cruzadas sobre moda e câmbio. Algumas vezes Luísa falava de contos, versos, novelas. (Caetés, p. 10)⁷

Assim também é Marta Varejão que, apesar de enfadonha, desperta interesse por suas posses materiais e sua educação "impecável" — qualidades observadas por Valério a partir de seu ideal enamorado da moça:

Tocava piano. Naquele momento reconheci no piano um caminho seguro para a perfeição. Falava francês. Não havia certamente exercício mais honesto que falar francês, língua admirável. Fazia flores de parafina. Compreendi que as flores de parafina eram na

⁷ Nas citações diretas do romance, utilizaremos apenas "Caetés", seguido da numeração da página. A edição utilizada como referência é: RAMOS, Graciliano. *Caetés*. Rio de Janeiro: Record, 1986.

realidade os únicos objetos úteis. O resto não valia nada. (Caetés, p. 38)

Como a tia, Marta é bem tratada e até mesmo temida por causa de sua posição social, o que a faz ser cobiçável como esposa, mesmo por aqueles que já têm outra paixão em vista, como é o caso de João Valério. É o que se depreende do diálogo do protagonista com o amigo Pinheiro:

- E se você se casasse com a Marta?
- Casar com a Marta? Recuei, desconfiado:
- Que interesse tem você nisso, Pinheiro?
- Interesse? Nenhum. Mas acho...
- O que não compreendo é essa preocupação de me querer amarrar à força. Já me deu três vezes o mesmo conselho.
- É que desejo a sua felicidade, rapaz.
- E quem lhe disse que eu seria feliz casando com ela?
- Quem me disse? E por que não seria? A pequena é bonita, bem-educada, toca piano, esteve no colégio das freiras. Onde se vai achar outra em melhores condições? Se aquela não lhe agrada, só mandando fazer uma de encomenda.
- Interrompeu-se, bateu-me no ombro, exclamou com admiração e energia, quase engasgado:
- Olhe aquilo, veja que prédio. Vale vinte contos. Pedra de madeira de lei. E terras, cada zebu de trinta arrobas, libra esterlina por desgraça, fortuna grossa, meu filho, e tudo da Marta, que o Miranda me contou. Atrique-se com a moça. (Caetés, pp. 37/38)

Aqui, podemos ver uma "tradução" em *bens patrimoniais* do que seria o *matrimônio* com aquela moça. Assim, há uma inversão da tradição entre *matrimônio* e *patrimônio*: quem se casaria para ter acesso aos bens do casamento seria o rapaz, João Valério.

De fato, as moças em Caetés têm uma situação social muito distante daquela em que se encontram as personagens dos demais livros, sobretudo se pensarmos em Marina, de *Angústia* (1936), e Sinha Vitória, de *Vidas Secas* (1938), ou ainda Maria, de *Infância* (1945), sendo Vitória o extremo oposto, socialmente, daquelas primeiras.

Em *Angústia*, Luís da Silva narra sua história com a vizinha, com quem inicia um relacionamento amoroso que termina deixando o rapaz endividado e ainda com mais ódio de seu rival, Julião Tavares, com quem a moça passa a se relacionar e que vai

engravidá-la e abandoná-la. Depois de praticar um aborto clandestino, Marina se torna o estopim para o crime de assassinato que o protagonista comete, matando Julião Tavares.

Com a leitura do romance, sabemos que Marina é uma moça pobre, cujos pais trabalham muito para manter a família e a casa alugada, sem direito a nenhum tipo de conforto ou diversão. Sua mãe, D. Adélia, está sempre envolvida com suas tarefas domésticas que lhe rendem muito pouco, mal bastando para a vida diária:

D. Adélia, bamba, a voz sumida, os olhos assustados, parecia viver escondendo-se. Agora estava resolvida a conversar. Seria a respeito do meu namoro com Marina? Suspirou, mexeu os beiços, tornou a suspirar:

— Tudo pela hora da morte, seu Luís.

— É verdade, tudo pela hora da morte, d. Adélia. A senhora já reparou nos preços dos remédios? A farmácia tem uma goela!

D. Adélia fez um gesto de desalento:

— Nem me fale. A gente não pode adoecer mais não, seu Luís.

Ficamos um instante calado, olhando a rua, constrangidos.

— Sim senhora, murmurei esfregando as mãos e sorrindo para o mulherão sardento.

— É isso mesmo, respondeu d. Adélia.

E, depois de um silêncio comprido, enrolando as mãos no babado da roupa:

— Para sustentar uma casa a gente torce a orelha.

Concordei com alvoroço:

— Torce, d. Adélia. Que dúvida! Depois do dia vinte é preciso que uma pessoa se tranque para encurtar a despesa. Porque na rua é o café, o bilhete de teatro, a subscrição. Um horror.

— E o mercado, seu Luís! Quer chova, quer faça sol, é ali no duro. Ninguém pode passar sem comer.

— Perfeitamente, d. Adélia. Ninguém pode passar sem comer. O pior é o aluguel da casa. O aluguel da casa, d. Adélia! Quanto paga a senhora pelo aluguel da casa?

— Cento e trinta mil-réis. Um roubo.

— Eu pago cento e vinte. Um roubo maior, que aquilo não é casa. Uns quatinhos escuros, sujos. E tanto buraco de rato como nunca se viu. Uns ratinhos miúdos, deste tamanho, não sei se a senhora conhece, danados para roer pano. Não tenho um lenço inteiro, tudo furado.

— Aqui é o mesmo, declarou d. Adélia. (Angústia, pp. 61/62)

A moça não tem estudo e quase não tem acesso a bens culturais, conseguindo apenas ler alguns romances considerados fracos⁸, algumas idas ao cinema e ao teatro. É por seu gosto pouco intelectualizado que o narrador a desdenha, como podemos ver no trecho a seguir:

Frívola, incapaz de agarrar uma ideia, a mocinha pulava de um assunto para outro. O que me aborrecia nela eram certas inclinações imbecis ou safadas.

[...]

Estirava-me na espreguiçadeira, abria o livro, carrancudo. A leitura não me atraía, mas atirava-me a ela. Marina ficava por ali, rondando, machucando pétalas de rosas, acanhada, o nariz comprido, procurando conversa. Dava um giro entre os canteiros, temperava a goela e, de repente:

— Que livro é esse que você está lendo?

Fingia-me distraído, encostava a cara ao volume.

— Deve ser uma obra interessante.

— Nem por isso.

— Eu também estou lendo um livro interessante, da biblioteca das moças. Muito penoso.

Olhava-a com ódio:

— Passe bem, Marina. (Caetés, pp. 48/49)

Assim, Marina se vê deslumbrada pela possibilidade de conseguir bens materiais e status social ao iniciar um relacionamento com Julião Tavares, como observa o narrador, invejoso:

Aos domingos iam ao cinema, juntos, de braço dado, bancando marido e mulher — ele com ar bicudo e saciado, ela bem vestida como uma boneca e toda dengosa. Seda, veludo, peles caras, tanto ouro nas mãos e no pescoço que era uma vergonha. (Caetés, p. 116)

A educação de moças era baseada em uma formação cristã conservadora, e nisto também a protagonista de Angústia, Marina, se diferencia de Luísa, de *Caetés*:

⁸ Sobre as leituras femininas, diz Sílvia Fávero Arend, em "Trabalho, escola e lazer" (2013): "A leitura de romances denominados 'água com açúcar' e de revistas femininas constituía-se em um dos principais passatempos dessas meninas que haviam se tornado estudantes. Muitas das publicações literárias e periódicas, conjuntamente com informações obtidas na escola, difundiam regras de etiqueta e noções de elegância que seriam provavelmente colocadas em prática na vida adulta ao lado do futuro esposo. Tais escritos contribuíam também no processo de construção da subjetividade das meninas, ou seja, na forma como elas expressariam suas emoções". (p. 72)

Ainda que a República formalizasse a separação da Igreja católica do Estado, permaneceria como dominante a moral religiosa que apontava para as mulheres a dicotomia entre Eva e Maria. A escolha entre esses dois modelos representava, na verdade, uma não escolha, pois se esperava que as meninas e jovens construíssem suas vidas pela imagem da pureza da Virgem. Através do símbolo mariano se apelava tanto para a *sagrada missão* da maternidade quanto para a manutenção da pureza feminina. Esse ideal feminino implicava o recato e o pudor, a busca constante de uma perfeição moral, a aceitação de sacrifícios, a ação educadora dos filhos e filhas. (LOURO, 2013, p. 447)

Marina, vista como pecadora, além de recusar totalmente a "sagrada missão da maternidade", não busca o ideal de pureza desejado. Enquanto isso, Luísa, apesar de também não exercer o papel de mãe, é vista como a imagem do pudor e da retidão moral — pelo menos em um primeiro momento.

Já em *Vidas Secas*⁹, que retrata a fuga de sertanejos miseráveis em busca de uma vida melhor, a situação da família de retirantes vai para além da pobreza, chegando à miséria que os faz passar fome e não ter onde morar: "Não possuíam nada: se se retirassem, levariam a roupa, a espingarda, o baú de folha e troços miúdos". (VS, p. 47)

Assim, o acesso a bens culturais é ainda mais diminuto para Sinhá Vitória do que para Marina. Sua maior ambição material é ter uma cama de couro e a ida à festa de Natal na cidade, com a família reunida e usando roupas para ocasiões especiais, é sua única diversão e passeio cultural. A intelectualidade é vista, pelos personagens, como algo não apenas inalcançável, mas também desnecessário.

Apesar da falta de educação formal e das adversidades de uma vida fadada à pobreza financeira, Sinhá Vitória é quem administra a casa e faz as contas necessárias, tendo sua inteligência admirada pelo marido:

Ora, daquela vez, como das outras, Fabiano ajustou o gado, arrependeu-se, enfim deixou a transação meio apalavrada e foi consultar a mulher. Sinhá Vitória mandou os meninos para o barreiro, sentou-se na cozinha, concentrou-se, distribuiu no chão sementes de várias espécies, realizou somas e diminuições. No dia seguinte Fabiano voltou à cidade, mas ao fechar o negócio notou que as operações de Sinhá Vitória, como de costume, diferiam das do patrão.

⁹ As referências ao romance serão abreviadas por "VS". A edição utilizada aqui é RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. Rio, São Paulo, Record, Martins: 1976.

Reclamou e obteve a explicação habitual: a diferença era proveniente de juro.

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. (VS, p. 99)

Essa situação dos personagens de *Vidas Secas* retrata bem as dificuldades em relação à educação de uma camada social mais pobre, que é constantemente passada para trás:

Até que ponto era imperativo saber ler e escrever ou conhecer as quatro operações? Naquela sociedade escravocrata e predominantemente rural, em que latifundiários e coronéis teciam as tramas políticas e silenciavam agregados, mulheres e crianças, os arranjos sociais se faziam, na maior parte das vezes, por acordos tácitos, pelo submetimento ou pela palavra empenhada. (LOURO, 2013, p. 444)

Num meio termo entre essas situações — a riqueza de Luísa e a pobreza de Marina e Sinhá Vitória —, podemos dizer, está Madalena, de *São Bernardo*. Culta, intelectualizada e muito bem educada, a protagonista de *São Bernardo*¹⁰ aparece pela primeira vez como uma professora que mal ganha para o sustento seu e da tia. Vivendo uma vida privada de ambições, Madalena aceita se casar por interesse em conseguir algo melhor, coisa que ela mesma explicita sem rodeios: "— O seu oferecimento é vantajoso para mim, Seu Paulo Honório, murmurou Madalena. Muito vantajoso. Mas é preciso refletir. De qualquer maneira, estou agradecida ao senhor, ouviu?" (SB, p. 92).

Mesmo sem a aprovação do marido, Madalena consegue levar uma vida se dedicando à leitura e à escrita, pondo em prática os conhecimentos adquiridos por meio de sua formação como professora: "meteu-se no escritório, folheou os livros, examinou documentos, desarmou a máquina de escrever, que estava emperrada" (SB, p. 98).

A educação de Madalena, porém, incomoda o marido. Além de se mostrar mais inteligente que Paulo Honório, a moça dava maior importância à instrução do que à

¹⁰ A edição utilizada neste trabalho é RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. São Paulo, Círculo do Livro, 1976. Utilizaremos a abreviação "SB" para nos referirmos ao romance nas citações utilizadas.

"educação moral". Assim, não tinha uma educação baseada em seu futuro papel de mãe e esposa, mas em seu interesse próprio por conhecimento.

Também em *Infância*¹¹, a mãe do protagonista não se equipara aos extremos aqui expostos. Apesar da pouca instrução, d. Maria não vive numa posição social baixa. Esposa de comerciante, mesmo com a perda da fazenda que possuíam, ela nunca chega à pobreza, conforme narra o menino sobre a mudança da família:

Meu pai, transformado em comerciante, estabeleceu-se no largo da Feira. Aí, num sovação triste, de que mais tarde me lembrei ao ver subterrâneos em folhetins, passou dias abrindo caixas e fardos, empilhando mercadorias, examinando faturas, calculando, a lápis, em pedaços de papel de embrulho. Esperei debalde vê-lo concluir esse exercício, voltar ao banco do alpendre e da vazante. (*Infância*, p. 59)

Mesmo assim, como a maioria das mulheres não abastadas, principalmente no contexto histórico e social de então, Maria não tem a vida cultural como algo acessível e, até mesmo, natural como acontece com Luísa. Como em *Angústia*, ela também se contenta com uma literatura "capenga", pelo menos segundo a visão do narrador:

Zangava-se ouvindo alguém afastar-se de sua prosódia curiosa. Suponho que nunca houve outra igual. A sintaxe e o vocabulário também diferiam bastante do que usamos comumente. Nessa linguagem capenga, d. Maria matracava um longo romance de quatro volumes, lido com apuro, relido, pulverizado, e contos que me pareciam absurdos. (*Infância*, p. 17)

Essas diferenças entre as personagens se refletem nas diferentes maneiras como elas são organizadas e apresentadas pelos narradores. Em *Caetés*, temos um narrador que narra em terceira pessoa, em ordem cronológica. Faz sentido, então, que a matéria narrada seja também mais tradicional. Assim, como nos escritos românticos, a mulher é idealizada, embora, como veremos mais adiante, nem sempre corresponda, de fato, a essa idealização e a visão desse narrador sobre a amada mude radicalmente.

Começaremos por Luísa, de *Caetés*, em que o tom narrativo é completamente diferente daqueles dos futuros livros de Graciliano Ramos.

¹¹ Para as citações de *Infância*, a edição utilizada é RAMOS, Graciliano. *Infância*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

A ESTRELA LUÍSA

Realmente, é notória uma trajetória romântica nos planos amorosos de João Valério, que vê em Luísa uma pessoa extraordinária. Descrita como "uma criaturinha delicada e sensível" (Caetés, p. 10), sua primeira aparição se dá logo na abertura do romance, quando Valério a beija de repente.

Apresentada como uma pessoa pura e inocente, Luísa faz um contra-ponto a João Valério: "Como fiz aquilo? Deus do céu! Lançar em tamanha perturbação uma criaturinha delicada e sensível! Tive raiva de mim. Animal estúpido e lúbrico" (Caetés, pp. 9/10). Ela é, de fato, como a estrela mais brilhante que vai aparecer no capítulo 14, quando o protagonista percebe os sentimentos de Luísa por ele: "um Sol complacente" (Caetés, p. 108), passível de ser admirado como uma deusa. Chegaremos a esse ponto mais à frente, antes é preciso entender melhor a figura que João Valério faz da amada.

Luísa é colocada em um pedestal por Valério: bonita, jovem, bondosa, digna. É, porém, casada com um homem oposto a ela, velho, bruto, doente, insensível. Já Valério, como Luísa, também é jovem, bem apessoado, com qualidades interessantes. Assim, os amantes são descritos como semelhantes que, segundo o narrador, formariam um belo par. Nisto consiste uma das inconstâncias de João Valério: ora ele se coloca como semelhante a Luísa — e por isso digno de ficar com ela —, ora como oposto a ela — e indigno de seu amor. Essa questão é importante porque começa a assinalar que as diferenças nas descrições e nos tratamentos dados a Luísa são, na realidade, fruto da instabilidade do narrador e não necessariamente dela própria.

Essa instabilidade pode ser vista claramente no sexto capítulo, quando João Valério leva a ideia de se casar com Marta em consideração — relembrando a ideia dos atrativos relacionados à posição social sobre os quais falamos brevemente acima —, e, de forma repentina, decide que poderia sim se relacionar com ela, deixando Luísa de lado. Com essa rápida paixão por Marta, vem também uma série de exaltações: Marta é bonita, rica, bem educada.

Cabe atentar ao fato de que o primeiro atrativo é o físico, a beleza da moça. Em seguida, provavelmente o mais interessante para Valério — e também para Isidoro Pinheiro, que insiste no casamento do amigo com a herdeira de D. Engrácia —, é o dinheiro que ela possui. Em nenhum momento se fala em algo relacionado a sentimentos como motivo para um possível casamento, nem se exaltam as qualidades do intelecto da moça, salvo aquelas que estão diretamente ligadas a sua situação econômica. O que se busca é um bom negócio. Essa ideia é recorrente nos romances de Graciliano, e vai aparecer com muito mais força em *São Bernardo*, como veremos mais para frente.

Depois de oito capítulos sem ver Luísa, João Valério volta à casa de Adrião e Luísa. Lá, ao contemplá-la, os desejos por ela voltam à tona, mesmo com a indiferença com que Luísa parece tratar Valério. "Se Luísa me amasse, eu daria por ela de bom grado um milheiro de Martas, um milhão de Clementinas" (Caetés, p. 57). Aí, Luísa volta a ser a preferida de Valério.

Podemos notar, portanto, que a paixão do protagonista por Luísa se dá, num primeiro momento, na medida em que ele a vê; a aparência é essencial. No período em que João Valério fica sem ir à casa dos Teixeira (tudo leva a crer que esse período dure um pouco mais de uma semana), suas fantasias com Luísa desaparecem, e Marta toma o lugar da amada. Ao rever Luísa, Marta é imediatamente deixada de lado, como alguém muito inferior em comparação.

No capítulo seguinte, o protagonista vai comparar Marta e Luísa: aquela é apresentada como alguém que se esconde, muito vestida, "não revela o que tem dentro" (Caetés, p. 59); esta, ao contrário, é franca, deixa transparecer sua alma pelos olhos, dá a impressão de estar nua, como seus pensamentos. Aí, mais uma vez Luísa é exaltada, pintada como uma mulher boa e pura. Entretanto, o narrador reconhece que ele,

exageradamente, lhe atribuía muitas virtudes: "Entretive-me durante um mês a orná-la com abundância de virtudes raras. Além das que ela possui, e que são muitas, dei-lhes as outras" (Caetés, p. 60).

A instabilidade aparece com muita frequência no discurso de João Valério, principalmente no que diz respeito a Luísa, como já pudemos notar. Ainda no mesmo capítulo, por exemplo, o narrador a apresenta como reservada publicamente, mas expansiva em família. Essa característica ambígua, no entanto, também é apresentada não como algo individual de Luísa, mas como uma universalidade entre as mulheres da região Nordeste:

Diante das visitas, era reservada: não ia além de uma ou outra frase risonha lançada na conversação. Em família, tornava-se expansiva. É o que se observa entre as senhoras do Nordeste. Como os homens aqui são indelicados e não raro brutais, elas se esquivam, tímidas (Caetés, p. 60).

E, então, Valério a individualiza novamente, na medida em que a reconhece como alguém que sente a dor do outro, ou seja, aquela mulher bondosa, caridosa e empática que só ela pode ser. E conclui: "Compreendi a razão por que Luísa não *confessou* ao marido a *minha* temeridade. Uma criatura como ela não agravaria nunca o sofrimento alheio" (Caetés, p. 61, grifos meus). Aí já percebemos que Luísa é inigualável, o processo de idealização avança.

Voltando à casa dos Teixeira, Valério procura se explicar para Luísa, que se mantém calma, com muita naturalidade: "Procurei decifrar-lhe a intenção, o que não consegui. Perfeitamente sossegada" (Caetés, p. 62). A calma de Luísa é um problema para João Valério não apenas porque ele não pode compreender o que se passa em seu pensamento, mas também porque pode ser interpretada como indiferença à cena de abertura do romance. Luísa, então, sente pena de João Valério, e o compara a um filho. A voz trêmula da moça vai revelando que os sentimentos dela por ele são mais complexos que dó ou indiferença.

Ao deixar a casa dos Teixeira, João Valério continua ouvindo a voz de Luísa, como um martelo. Há aqui uma alusão ao martelo do sapateiro que Luísa ouve

diariamente, e pelo qual ela se compadece: ela era a única a ouvir as pancadas e a única a se compadecer do sofrimento daquela família. João Valério, por outro lado, é o único a se compadecer de si mesmo, sendo o único a saber os motivos de seu sofrimento. Ao contrário de Luísa, porém, Valério se coloca no centro: o único sofrimento que importa é o dele próprio.

Voltando a fantasiar com Luísa, depois de ter pensado em Marta e de a ter deixado de lado novamente, Valério conclui, a respeito daquela: "eu punha tanto respeito nela que excluí a ideia de que aquilo constituísse uma traição ao Teixeira" (Caetés, p. 91). Aqui, vemos dois aspectos de João Valério: em primeiro lugar, o fato de o narrador se esquivar de qualquer responsabilidade em relação à traição; depois, a exaltação de Luísa, que não o permite vê-la como infiel, mesmo que ela seja exatamente isso. João Valério completa: "Julgava assentado que Luísa se conservaria perfeitamente honesta. E que eu seria completamente feliz" (Caetés, p. 91).

Valério não enxerga o lado humano de Luísa. Para ele, ela é como uma divindade, sem culpas e sem erros. Essa opinião, porém, não se mantém assim o tempo todo, e depois de chegar a um ápice, Luísa começa a decair de acordo com o narrador.

Isso acontece porque Valério não enxerga as mulheres como suas semelhantes, mas como seres muito distantes. Isso se reflete na angústia que ele sente por não saber o que Luísa pensa: "Que entendo eu, pobre rapaz, da alma caprichosa das mulheres?" (Caetés, p. 91).

Depois de sair da casa de Adrião, repellido por Luísa, Valério anda pelas ruas desertas e escuras, pensando no ocorrido. Lá, ele vê o rosto de Luísa, brilhando como uma estrela, como uma aparição. O arrependimento por não ter agido em relação a ela aparece, e João Valério ambiciona poder tocá-la. Luísa, novamente, não é vista apenas como uma mulher; ela é inalcançável, praticamente divina, a própria encarnação das estrelas.

Após ter "o cérebro entorpecido" por vários pensamentos, vem "a passagem mais brilhante" da vida de Valério, o vislumbre de que Luísa pode ter sentimentos amorosos por ele. Novamente, a escuridão se ilumina: "havia uma aurora e [...] aquelas trevas eram absurdas" (Caetés, p. 108). E ele continua:

Bradei: 'Luísa me ama! Estrelas do céu, Luísa me ama!' Imaginei que as estrelas do céu ficavam cientes e isto me deu satisfação. Uma delas tremeluziu mais que as outras, respondeu-me de lá, vermelha e grande. Desejei saber o nome daquele Sol complacente. Belatriz? Altair? Aldebarã? Não conheço nenhum. Se eu fosse selvagem, metê-lo-ia entre os meus deuses. Não estava ali ninguém que me pudesse informar (Caetés, p. 108).

A estrela grande e vermelha que parece responder João Valério provavelmente é Aldebaran, uma das maiores estrelas que podemos observar no nosso céu, muito vermelha e brilhante. Indo um pouco mais a fundo na mitologia que envolve essa estrela, descobrimos que ela é parte da Constelação de Touro, que leva esse nome devido ao mito do rapto de Europa por Zeus¹². Ora, há certa semelhança entre o mito grego e a história de Valério com Luísa. Apesar de não a raptar, Valério quer, podemos dizer, se apossar da esposa de outro. E Luísa se deixa levar por João Valério. Nesse ponto é interessante notar que o nome Aldebaran significa "aquela que segue", segundo o Dicionário Enciclopédico de Astronomia e Astronáutica, de Ronaldo Rogério de Freitas Mourão:

Aldebaran. Nome tradicional de origem árabe da estrela gigante vermelha com diâmetro 36 vezes superior ao do Sol. magnitude aparente 1.06. tipo espectral K5 e temperatura superficial de cerca de 3.000°K. Está situada à distância de 64 anos-luz. Seu nome, de origem árabe, significa aquela que segue as Plêiades; Alpha Tauri; Alfa do Touro (MOURÃO, 1967, p. 18)

De fato, podemos assumir uma comparação entre as mulheres e as estrelas, feita por João Valério, mesmo que nem sempre explicitamente. O narrador diz, sobre as estrelas, que não as conhece e que ninguém ali pode ajudá-lo a conhecê-las. O mesmo se dá em relação às mulheres, com suas "almas caprichosas".

A estrela é um elemento muito utilizado na literatura para falar sobre as mulheres e os amores inalcançáveis. No ensaio que funciona como um prefácio a *Estrela da Vida Inteira*, de Manuel Bandeira, Gilda de Mello e Souza e Antonio

¹² No mito, Zeus, enamorado de Europa, aparece em forma de um touro branco para um grupo de moças, dentre as quais está sua amada. As moças fogem, assustadas, exceto Europa, que é a única a permanecer junto ao touro. Quando as demais reaparecem, o touro está com Europa nas costas, e vai embora até a ilha de Creta, onde o deus revela sua identidade para a moça.

Candido falam sobre o tema recorrente do poeta, que se estende à literatura em geral: "A *estrela* [...] parece na maioria das vezes representar o ângulo atormentado do amor" (CANDIDO & SOUZA, 2009, p. 23). Assim, a comparação da amada com o astro é extremamente eficaz, por um lado, pois dá conta da improbabilidade da concretização da relação amorosa — a estrela é a figuração do inatingível.

Essa impossibilidade de ter a mulher amada também aparece referida na estrela Belatriz: Beatriz é a mulher inacessível de Dante.

Cabe lembrarmos, ainda das palavras escritas por Goethe ao final de *Fausto*:

Das Ewig-Weibliche
Zieht uns hinan

traduzidas¹³ como

O Feminil-Imperecível
Nos ala a si. (GOETHE, 2007, pp. 1064/1065)

Em tradução literal, como é mais conhecida, "O Eterno-Feminino/ Puxa-nos para cima". Com isso, o "Eterno-Feminino" é tido como o desejo de transcendência do homem, em que a mulher aparece como guia dessa jornada. Dessa forma, ligamos a estrela, no alto, a esse desejo inalcançável.

Assim, Luísa, como "estrela", é o contrário do que os autores vão mostrar no ensaio brevemente discutido acima como a figura da rosa, que está "ao alcance da mão". Como veremos mais para frente, porém, haverá uma passagem de estrela à rosa, e Luísa começa a decair aos olhos de Valério.

Ainda pensando na mulher como inalcançável, João Valério diz que se fosse selvagem (coisa que ele virá a descobrir ser), colocaria essas estrelas entre seus deuses. Pois é exatamente isso que ele parece fazer em relação às mulheres, sobretudo Luísa, exaltando-a, colocando-a acima dos demais, afastando-a das outras mulheres. A própria estrela Aldebaran é tida por aqueles que a conhecem e estudam como portadora de honra e riqueza — como Valério julga ser Luísa. Essa comparação vai aparecer explicitamente no capítulo seguinte, quando, ao negar Marta, João Valério justifica:

¹³ A tradução do original em alemão é de Jenny Klabin Segall.

Luísa havia subido tanto que muitas vezes me surpreendi a confundi-la com a estrela amável que avultara em cima do morro, na antevéspera. Altair? Aldebarã? Não conheço as estrelas. Nem conheço as mulheres. Que será Luísa? que haverá nela? Não sei (Caetés, p. 112).

E, assim como as estrelas intocáveis, Valério julga que sua felicidade, dependendo de Luísa, é inalcançável, como ela mesma.

A ESTRELA CAI

O desejo de João Valério por Luísa é intenso, e o narrador resume esse sentimento por ela da seguinte maneira:

Só Luísa me preocupava. Desejei-a dois meses com uma intensidade que hoje me espanta. Um desejo violento, livre de todos os véus com que a princípio tentei encobri-lo. Amei-a com raiva e pressa, despi-me de escrúpulos que me importunavam, sonhei, como um doente, cenas lúbricas de arrepiar. Quando ia à casa dela, mostrava-me taciturno e esquivo. Vinha-me às vezes uma espécie de delíquio, parecia-me que o coração deixava de pulsar, e era um frio, uma angústia, sensação de vácuo imenso. Estava sempre a sobressaltar-me, como se em redor me lessem na alma. Transparecia nos meus modos uma irritação que procurei conter debalde; se alguém me interrogava, respondia com palavras secas e breves (Caetés, pp. 139/140).

Esse trecho apresenta o início do percurso romântico (que vai mudar) dos dois: uma mistura de violência, pressa, sonhos, receio. Há aqui uma espécie de antecipação do que será a relação entre Valério e Luísa, visto que a essa altura — capítulo 18 — os dois ainda não eram amantes e o romance segue uma cronologia linear.

O caso de Luísa e João Valério vai se dar com Adrião fora da cidade, quando João Valério vai à casa dos Teixeira, conversar com Luísa. É nesse episódio que os dois vão consumir o relacionamento amoroso, que pode ser definido, como bem diz o narrador, como um prazer violento:

Soltei-lhe as mãos, agarrei-lhe a cabeça, beijei-a na boca, devagar e com voracidade. Apertei-a, machucando-lhe os peitos, mordendo-lhe os beijos e a língua. De longe em longe, interrompia este prazer violento e doloroso, quando já não podia respirar. E recomeçava (Caetés, p. 144).

A violência contrasta com o esgotamento que vem em seguida e com a figura fraca e infantil de Luísa, que parece muito frágil, precisando ser protegida. Essa fragilidade de Luísa reflete na própria estrela: "Tinha mudado de lugar e estava menor" (Caetés, p. 145). Esse jogo entre violência e fragilidade, prazer e dor vai nortear a relação amorosa entre Valério e Luísa.

Se no primeiro encontro amoroso Luísa parece frágil, nos encontros seguintes João Valério vai se desiludindo com a moça, percebendo que as qualidades que ele lhe atribuía eram maiores do que as que ela realmente tinha. Isso acontece logo após a consumação da traição de Luísa. Apesar de não julgá-la moralmente por seus atos, Valério já não sente que a moça é a mesma de antes.

Essa ausência de culpa e arrependimento pela traição, em Valério e em Luísa, é algo notável. Sobre isso, diz Luísa: "Não estou arrependida, tenho até vergonha de precisar esconder-me" (Caetés, p. 147). E o narrador continua: "Quanto a mim nem me lembrava de Adrião. Se às vezes me espicaçavam alguns espinhos, defendia-me com desespero. Que culpa tive eu?" (Caetés, p. 147). Já que ninguém sabe do caso dos dois, principalmente Adrião, não há problema em ceder à tentação, conclui Valério. E Deus também não vai julgá-los, pois tem preocupações mais importantes. João Valério também acredita que Luísa não tem mesmo culpa, já que ela não se arrepende de nada.

A falta de responsabilidade dos dois é evidente no episódio do passeio com as outras mulheres da cidade. A percepção de outras pessoas sobre o caso deles não os preocupa, pois Luísa não liga para o que os outros pensam, não tem medo de ser

descoberta e não quer sacrificar sua felicidade. Ainda assim, o narrador se desaponta com ela, pois, apesar de não ver com maus olhos a traição a Adrião, Valério sabe que a amante já não é mais inalcançável:

Luísa não mostrou arrependimento, despia-se como se estivesse só, nada ocultava — e eu achava nela uma alma cândida.

Não lhe caí aos pés, com uma devoção mais ou menos fingida. A felicidade perfeita a que aspirei, sem poder concebê-la, rapidamente se desfez no meu espírito. Livre dos atributos que lhe emprestei, Luísa me apareceu tal qual era, uma criatura sensível que, tendo necessidade de amar alguém, me preferia ao Dr. Liberato e ao Pinheiro, os indivíduos moços que frequentavam a casa dela. (Caetés, p. 146)

A desilusão, porém, parece não se dar apenas pelo fato de Luísa não ser mais equivalente às estrelas, mas ser, agora, o inverso. Tendo Luísa, o protagonista já não precisa conquistá-la, e é justamente por meio de suas ambições que João Valério vai sendo impulsionado. A certeza de tê-la passa a ser, então, um entrave.

Ao visitar Miranda Nazaré, que está doente, João Valério se põe, contra sua vontade, a jogar xadrez. Sendo parceiro habitual de Adrião no jogo, Nazaré compara Valério ao patrão: "Sim senhor, é o que lhe digo, substitui o Teixeira com vantagem" (Caetés, p. 156). De fato, essa sempre foi a opinião do próprio Valério: ele poderia facilmente substituir (e superar) Adrião nos negócios e no casamento.

Porém, estando Luísa um tanto mal vista aos olhos de Valério, os comentários de Nazaré fazem com que ele comece a desconfiar dela, mesmo sem motivos concretos:

Como a gente cega! Talvez comigo se desse o mesmo. Não que Luísa fosse como Clementina. Graças a Deus tenho bons olhos, bom olfato, sei o que está limpo e o que é feio. Mas todas as belas qualidades com que me entretive a enfeitar o meu ídolo seriam o que eu julgava? (Caetés, p. 157).

No meio de suas desconfianças, Valério tem a ideia de que Nazaré já estivera com Luísa, e conclui: "Luísa já não era a santa que imaginei. Tinha descido" (Caetés, p. 159), e, como a estrela, ela vai diminuindo. Embora se mantenha desconfiado, a inconstância de João Valério reaparece, quando ele sente saudades dela: "Mas, quando

estava alguns dias sem a ver, eu descobria nela todas as perfeições" (Caetés, p. 159). Mesmo assim, a admiração por Luísa já não é como antes, e podemos ver isso justamente nessa questão: antes, quando Luísa era inalcançável, a paixão por ela se acendia conforme Valério a via; depois, com a queda da estrela, que se faz rosa, as "perfeições" se dão no campo da imaginação, longe dos olhos — temos aí mais uma ambiguidade de personalidade de João Valério.

Atraído para a casa dos Teixeira, Valério compara o casarão com o Pernambuco-Novo, o bairro dos prostíbulos da cidade. Mas, ao contrário das relações carnavais que são procuradas naquele lugar, o que João Valério deseja não é somente o corpo, mas a alma de Luísa, que ele julga já ter:

Andei a vagar pelas ruas. Irresistivelmente atraído, cheguei-me ao casarão dos Italianos. Fiquei de longe, rondando, com uma angústia desconhecida, o vago receio de que alguém me visse entrar. Talvez os vultos esquivos, frequentadores do Pernambuco-Novo, julgassem que eu ia satisfazer necessidades torpes como as deles. Estremeci, indignado com uma comparação tão absurda.

— O corpo! o corpo! É a alma que eu quero, disse a mim mesmo numa exaltação absolutamente desarrazoada.

Com efeito a alma dela creio que sempre a tive, e nunca deixei de mortificar-me a desejar mais. (Caetés, pp. 159/160)

O desejo de Valério pela posse de Luísa atinge outro nível: ele quer a alma da amante, aquilo que a distingue como indivíduo. Aqui, novamente é possível notarmos que o narrador vê a mulher como um outro que não se aproxima dele mesmo, mas que se subordina a ele. Aí, temos uma aproximação clara entre Valério e o protagonista de *São Bernardo*, Paulo Honório.

Nesse ponto da narrativa, já podemos notar que a relação entre os dois está desgastada: a ausência de luar na escuridão (e de estrelas) — as luzes que tantas vezes o acompanham — é como a ausência de esperança, outrora tão presente; é o contrário do

deslumbramento que Valério teve ("aurora!") ao reconhecer os sentimentos amorosos de Luísa por ele.

Apesar do desgosto com Luísa, quando surgem os boatos sobre os dois, ao ser confrontado sobre o assunto pelo patrão, João Valério nega tudo, e Luísa é apresentada como um modelo de virtudes, sem nenhuma culpa e totalmente fiel — a estrela tão alta de antes.

Mesmo dizendo que acredita na inocência dos dois, Adrião tenta se matar com um tiro no peito. João Valério sente uma culpa efêmera, rapidamente dispersada, e, apesar dos acontecimentos, nem ao menos pensa em Luísa:

Coisa estranha: ainda não tinha visto Luísa, e nem uma só vez havia pensado nela. Confessei a mim mesmo que era o causador da morte de Adrião, mas no estado em que me achava esqueci a natureza da minha culpa (Caetés, p. 195).

Durante o tempo entre o tiro no peito e a morte de Adrião, na casa — cenário da traição de Luísa e João Valério — é inevitável que o protagonista relembre as cenas de amor intensas que teve com a amante. O sangue, por ocasião do primeiro beijo violento com a amante, é lembrado agora com o sangue de Adrião, que mancha a camisa do irmão:

Aproximei-me do sofá, onde Isidoro e Nazaré conversavam em voz baixa, sentei-me ao lado deles. Mas levantei-me de súbito. Ali abracei Luísa pela primeira vez. Revi toda a cena: os beijos que lhe dei, beijos de carnívoro, o desfalecimento que ela teve. Lembrei-me de lhe ter mordido a língua com brutalidade, senti gosto de sangue na boca.

Olhei a roupa manchada de Vitorino e virei o rosto, refugiei-me ao pé da janela que dá para o jardim. (Caetés, p. 195)

Os "beijos de carnívoro" de João Valério vão antecipar a conclusão a qual ele chegará ao fim do romance: de fato, ele é selvagem, e muito se aproxima dos índios caetés.

O sangue, visto muitas vezes como princípio vital, aqui representa o início de uma traição que vai levar Adrião ao fim da vida, com um tiro no peito. Amor e morte,

temas recorrentes não apenas na literatura, mas no imaginário humano em geral, aparecem como início e fim.

De certa maneira, Adrião, que no leito de morte conversa com Valério e insiste na inocência da esposa, funciona como um redentor dos pecados de Luísa: o motivo pelo qual ele parece ter deixado de lado o caso dos dois é manter Luísa inocente perante os outros: "Luísa está inocente, não é verdade?" (Caetés, p. 198). É claro, porém, que Adrião sabia do caso dos dois, afinal de contas ele tirou a própria vida depois de receber a carta que denunciava tudo. Assim, ele se torna uma espécie de mártir, morrendo para manter sua fé na esposa inabalada.

Neste sentido, há certa inversão de papéis entre João Valério e Adrião: aquele, como agente da traição, se exime de qualquer culpa e se desilude com a amante; este, mesmo como marido traído, se mantém como alguém que crê na fidelidade da esposa a ponto de tirar a própria vida para deixar a reputação dela intacta.

Depois de oito dias, morre Adrião. Luísa não é mencionada pelo narrador nesse período, e, após uma semana sem se comunicar com ela, as suspeitas sobre os dois somem. Logo após a morte do patrão, Valério se lembra da figura de Luísa e a avalia negativamente por sua aparência: "Vesti-me devagar, novamente atormentado com a lembrança daquela outra Luísa, desleixada e de olhos queimados pelas lágrimas" (Caetés, p. 204). A estrela de outrora está completamente sem brilho; já não interessa mais ao narrador.

O aspecto de Luísa afasta João Valério, e a ideia de sua viuvez o faz estremecer. Agora não haveria impeditivos para que o relacionamento dos dois se tornasse sério e público.

Dois meses se passam depois da morte de Adrião, e durante esse tempo, João Valério e Luísa não se encontram, mas Pinheiro cobra Valério pelo casamento com Luísa, que é visto, por aquele, como um dever moral. Entretanto, o narrador não consegue mais desejá-la: "Dois meses sem ver Luísa. À noite distraía-me a repetir a mim mesmo que ainda a amava e havia de ser feliz com ela. Hipocrisia: todos os meus desejos tinham murchado" (Caetés, p. 212).

Apesar de não desejar mais Luísa, João Valério se recorda de pequenos detalhes dela, como o sinal escuro abaixo de seu seio esquerdo, e do episódio em que ela morde violentamente seu pescoço. Novamente, vemos a faceta da brutalidade no relacionamento dos dois, que pode ser espelhada na mancha escura em Luísa: sempre tão branca, pura, bondosa, Luísa tem uma pequena marca escura, justamente do lado do coração. O sinal escuro na pele branca nos remete à traição da própria Luísa: uma mancha que não pode ser apagada de seu caráter exemplar.

A essa altura, é sabido que o olhar de João Valério sobre Luísa está mudado. Isso comprova não apenas a inconstância de Valério, na qual temos insistido, mas também que sua visão passa por filtros que dependem do momento em que ele se encontra sentimentalmente. Até mesmo por isso, o narrador faz um jogo de palavras com as quais descreve o comportamento de Luísa: "impudente" e "imprudente":

Dois meses sem ver Luísa. À noite distraía-me a repetir a mim mesmo que ainda a amava e havia se ser feliz com ela. Hipocrisia: todos os meus desejos tinham murchado. Tentei renová-los, recompus mentalmente os primeiros encontros, na ausência de Adrião, entrevistas a furto no jardim, a tarde que passamos no Tanque, sob árvores. Mas apenas consegui recordar com viveza um raio de sol que atravessava a ramagem e vinha arrastar-se na pedra coberta de musgo, a garça displicente, um sinal escuro que Luísa tem abaixo do seio esquerdo. Lembrei-me também de me haver ela uma vez plantado os dentes no pescoço. Ao cabo de algumas horas a parte mordida estava vermelha e necessitando o disfarce de uma rodela de pano. Depois a mancha se havia tornado gradualmente esverdeada, amarelada, afinal desaparecera.

Naquele tempo eu vivia no céu.

— Que céu! Como se vai morder uma pessoa, brutalmente?

E achei que não fazer caso da opinião dos outros é censurável.

— Imprudente, disse comigo.

Alterando a palavra, corriji-me com severidade:

— Impudente! (Caetés, p. 212)

O protagonista diz que ela agia sem cuidado ao não se importar com o que os outros pensariam deles (como ele próprio fazia, aliás), mas logo Valério se corrige e acaba dizendo que, na verdade, ela agia sem pudor (assim como ele). Certamente as duas palavras servem bem para os dois amantes, mas em nenhum momento João

Valério se coloca em pé de igualdade com Luísa: ela age sem pudor, e cabe a ele apenas julgá-la por isso. Aqui, ao contrário do que vinha acontecendo, Valério faz uma valoração moral negativa de Luísa.

Valério não pensa em se casar por amor, nem ao menos tem a ideia de casamento ele mesmo: "Isidoro pensava que eu devia casar com ela. E eu penso sempre como Isidoro" (Caetés, p. 215). Já que não pode levar a ideia a sério, Valério, para fugir do relacionamento, não pensa em nada que envolva honestidade com a moça: ele decide se tornar inoportuno para Luísa, deixando para ela a responsabilidade de terminar o romance. Daí vem seu desconsolo, quando ela finalmente o recebe depois de tanto tempo ignorando-o.

A casa transformada, triste, condiz com o estado físico de Luísa: muito pálida, vestida de preto, também diferente. Essa mudança de aparência, tanto da casa como de Luísa, faz com que João Valério se afaste ainda mais das duas. Já não há mais nenhum interesse por Luísa, assim como não há interesse em frequentar a casa que antes tanto visitava.

De fato, nenhum dos dois amantes sente mais nada pelo outro; o caso deles tem ali um fim oficial — porque o fim, na verdade, já estava óbvio para os dois. Mas é possível perceber que Luísa se sente deixada de lado: ela lembra que Valério demora dois meses para ir falar com ela, e vai porque se sente obrigado moralmente a lhe dar alguma satisfação.

Ao pensarmos na cena de despedida dos dois, vemos Luísa como uma pessoa completamente mudada: agora ela procura mostrar-se fria. A questão maior parece ser o arrependimento dela pelo suicídio de Adrião, mais do que qualquer sentimento em relação a Valério. Ao ser confrontada por não ter recebido o protagonista em sua casa antes, Luísa responde que não podia encontrá-lo. Isso, junto com a cena final do capítulo — Luísa caído no piano, chorando — dá a dimensão da tristeza da moça, causada pelo remorso da traição a Adrião. Tendo ficado sem marido nem amante, Luísa parece perceber a irresponsabilidade de seus atos.

Quanto a Adrião, o narrador o menciona pela última vez para, novamente, se desobrigar de qualquer culpa e se justificar:

A lembrança da morte de Adrião pouco a pouco se desvaneceu no meu espírito. Afinal não me devo afligir por uma coisa que não pude evitar. A minha culpa realmente não é grande, pois estão vivos numerosos homens que certas infidelidades molestam. E sou incapaz de sofrer por muito tempo. O Dr. Liberato falou em nevrose, e eu não tenho razão para pretender saber mais que o Dr. Liberato. Repito isto a mim mesmo para justificar-me (Caetés, p. 220).

Novamente, ele se afasta de Luísa.

No último capítulo, João Valério revê a estrela vermelha que o fazia lembrar dela, mas ela parece comum e pequena, como a própria Luísa, então, aos olhos dele. E aí, fechando o romance, vem uma reflexão interessante de João Valério: "Tenho passado a vida a criar deuses que morrem logo, ídolos que depois derrubo — uma estrela no céu, algumas mulheres na Terra..." (Caetés, p. 223).

* * *

Levando em consideração essas questões, é interessante notarmos que mesmo com o decair de Luísa aos olhos do narrador, este é o único, dentre aqueles de Graciliano, a idealizar tanto a mulher. Mesmo assim, nos narradores em primeira pessoa, ou seja, com exceção daquele de *Vidas Secas* — em que os personagens parecem estar mais igualitariamente postos em suas misérias —, há sempre um distanciamento entre "eu" narrativo e "ela". Esse distanciamento é feito de maneira negativa em relação à mulher, isto é, o narrador se coloca como superior: tem melhor gosto literário e inteligência, se importa com questões realmente válidas e não com futilidades etc.

Daí, vemos já temos a ideia de que o narrador é, na verdade, um complicador nos romances, sendo uma instância contraditória e não impessoal.

Porém, como vimos, em *Caetés* João Valério se distancia (inicialmente) de Luísa de maneira diferente: Luísa é impecável e ele, indigno dela.

Podemos pensar que essa diferença entre os protagonistas em relação a seus pares românticos está relacionada também, mas não apenas, às diferenças sociais das mulheres narradas.

Basicamente, as mulheres tinham acesso à riqueza econômica por meio do *patrimônio* ou *matrimônio*. A mobilidade social fora do casamento, para aquelas que nasciam pobres, era quase inalcançável. Assim, Madalena é a única que consegue subir na escala econômica, ao contrário das demais, que ou se mantêm onde estão, ou decaem ainda mais¹⁴. E em *São Bernardo*, a personagem só consegue sua ascensão porque se casa com Paulo Honório (matrimônio) — que, por sua vez, ascende com seu trabalho e com a exploração cruel dos outros, criando, assim, seu patrimônio.

No entanto, em *Caetés*, parece haver uma "inversão de papeis". É João Valério que pensa em se casar com a herdeira da beata rica da cidade, ao mesmo tempo em que consegue uma promoção no trabalho com a morte do patrão, esposo da amada. Dessa forma, as diferenças entre as visões dos narradores parecem estar justificadas no personagem que age de maneira "incomum".

É possível pensarmos, então, que os interesses financeiros são ocultados pelos enamorados e, com exceção de *Infância*, em que não há par romântico com o protagonista, é apenas em *Vidas Secas* que tanto homem como mulher estão na mesma situação, pois a vida miserável exige dos dois a mesma coisa: trabalho árduo.

Essa é uma questão essencial para pensarmos no papel da mulher no período e sua relação de dependência com os homens. É preciso, então, fazermos um recuo teórico antes de avançarmos para as próximas análises.

¹⁴ Marina é um pouco diferente, pois o relacionamento com Julião Tavares a faz ter melhores condições financeiras, mas que são momentâneas. Findo o romance, a moça volta à situação precária em que vivia.

2. TRABALHO E DEPENDÊNCIA

Em 1931, Virginia Woolf dava a palestra "Profissões para mulheres", na Inglaterra. No texto, que foi publicado 11 anos depois, Woolf reflete sobre a condição da mulher para o trabalho, pensando, primeiramente, na arte de escrever:

Na verdade, penso eu, ainda vai levar muito tempo até que uma mulher possa se sentar e escrever um livro sem encontrar com um fantasma que precise matar, uma rocha que precise enfrentar. E se assim é na literatura, a profissão mais livre de todas para as mulheres, quem dirá nas novas profissões que agora vocês estão exercendo pela primeira vez? (WOOLF, 2016, p. 17)

Se a realidade para uma mulher que queria ou precisava trabalhar era difícil nos países europeus, aqui no Brasil certamente o cenário era ainda mais precário. O trabalho feminino era uma ameaça à honra da mulher; esta deveria ser direcionada à esfera da vida privada:

Muitos acreditavam [...] que o trabalho da mulher fora de casa destruiria a família, tornaria os laços familiares mais frouxos e debilitaria a raça, pois as crianças cresceriam mais soltas, sem a constante vigilância das mães. As mulheres deixariam de ser mães dedicadas e esposas carinhosas, se trabalhassem fora do lar; além do que um bom número delas deixaria de se interessar pelo casamento e pela maternidade. (RAGO, 2013, p. 585)

Além disso, o trabalho feminino feito em casa, que visava uma renda extra, era desvalorizado e visto com maus olhos, pois sugeria ou a incapacidade do homem da casa de prover o sustento, ou a decadência econômica da família. A desigualdade de gêneros, então, não estava presente apenas na esfera pública e política, mas, sobretudo, dentro do âmbito familiar.

Assim, falar da mulher como uma figura trabalhadora para além de mãe, esposa e dona de casa, no início do século XX, é algo complicado. Maria Izilda Matos e

Andrea Borelli lembram que mesmo as palavras acerca do assunto podem dificultar essa questão:

O próprio termo é marcado pela polissemia: alguns confundem "trabalho feminino" com as funções domésticas, os cuidados com a família e a casa, já outros entendem que ele envolve as atividades remuneradas realizadas no próprio domicílio e mesmo a participação das mulheres no mercado de trabalho. Neste último sentido, o trabalho chegou a ser questionado como elemento impeditivo das ditas "funções naturais" das mulheres, as de mãe e esposa. Entretanto, basta olhar com atenção a história para ver que as mulheres sempre trabalharam, mesmo que em várias situações, seu labor não fosse tão evidente ao confundir-se com os ofícios coletivos e familiares. (MATOS e BORELLI, 2013, p. 127)

Embora o assunto fosse complicado e, como vimos, muitas vezes mal visto, em alguns casos era legítimo — e imprescindível — trabalhar e, em Graciliano, vemos a mulher trabalhadora, em geral, sem julgamento negativo.

É o caso, especialmente, de Sinha Vitória, personagem que se destaca no mundo do trabalho em relação às demais. E por que isso acontece?

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

Já no parágrafo de abertura de *Vidas Secas*, conhecemos a realidade difícil da família de Fabiano, Sinha Vitória, os dois filhos e a cachorra Baleia. Andando à procura de abrigo e alimento, vivem à mercê da sorte, que parece sempre faltar. Daí, já temos uma das diferenças cruciais entre este romance e os outros: em *Vidas Secas*, o espaço é o sertão, lugar de vida ainda mais dura. Não há "modernidade" por perto (como aparece na fazenda São Bernardo, no romance de mesmo nome) e nem mesmo se sonha com qualquer fartura: a meta é sobreviver.

Sinha Vitória sonha com pouco — que, no entanto se faz muito para ela, quase inalcançável —: "Sinha Vitória desejava possuir uma cama igual à de Seu Tomás da

bolandeira. Doidice" (VS, p. 25). E mesmo os sonhos mais terrenos, realidade para tantos, parecem impossíveis:

Ia chover. Bem. A catinga ressuscitaria, a semente do gado voltaria ao curral, ele, Fabiano, seria o vaqueiro daquela fazenda morta. Chocalhos de badalos de ossos animariam a solidão. Os meninos, gordos, vermelhos, brincariam no chiqueiro das cabras, Sinhá Vitória vestiria saias de ramagens vistosas. As vacas povoariam o curral. E a catinga ficaria toda verde.

Lembrou-se dos filhos, da mulher e da cachorra, que estavam lá em cima, debaixo de um juazeiro, com sede. Lembrou-se do preá morto. Encheu a cuia, ergueu-se, afastou-se, lento, para não derramar a água salobra. (VS, pp. 15/16)

Assim, a família busca a sobrevivência em uma realidade tão difícil, e o único meio de consegui-la, então, é por meio do trabalho, ainda que este seja muito raro por conta da seca devastadora: "Viera a trovoadas. E, com ela, o fazendeiro, que o expulsara. Fabiano fizera-se de desentendido e oferecera os seus préstimos, resmungando, coçando os cotovelos, sorrindo aflito. O jeito que tinha era ficar. E o patrão aceitara-o" (VS, p. 20).

Nessas condições, só resta a Vitória também trabalhar. Uma vida como a de Luísa ou Marina é inimaginável; é preciso preparar o que há de comida, cuidar dos meninos, fazer contas para o marido, ser forte para carregar os poucos pertences nas épocas de fugir da seca — trabalho braçal e mental são cruciais para a sobrevivência ali. Diferentemente dos outros romances, aqui as relações estabelecidas pelo casamento são mais igualitárias, pois todos precisam ajudar.

* * *

Bem diferente é a situação das personagens dos outros livros de Graciliano. Luísa, como vimos, é bem abastada e tem sua casa cuidada por seus criados; não tem filhos para criar e o trabalho do marido basta para viver bem. Marina, mesmo levando

uma vida pobre, quer distância de qualquer tipo de trabalho, tanto doméstico como fora de casa, e fica horrorizada com a ideia de ter um emprego qualquer arranjado por Luís da Silva, a pedido de sua mãe:

— Marina, grunhi, sua mãe não lhe falou?

— Sobre quê?

— Sobre uma colocação. Uma colocação para você. Sim, é bom uma pessoa pensar no futuro. Vocês não conversaram?

— Não.

— Ah! Pensei que tivessem conversado. Pois é. Sua mãe me falou e eu andei por aí martelando. Fiz o que pude.

Marina tinha agora o rosto comprido e uma ruga entre as sobrancelhas:

— Parece que minha mãe está com pena do bocado que me dá.

— Não diga isso, criatura. É para o seu bem.

D. Adélia saiu do banheiro com uma bacia de roupa molhada, que ia enxugar lá dentro, a ferro.

— Boa noite, gritou de longe.

E entrou logo. Ia escurecendo, e aquele *boa noite* era uma espécie de censura, que ela não fazia claramente porque tinha medo da filha.

— Está aí, Marina. A pobre a esta hora lavando roupa!

Marina, em silêncio, quebrava torrões com o salto do sapato.

— Você me desculpa a franqueza. Eu não devia estar dando opinião sobre sua casa. É porque lhe tenho muita amizade. Por isso andei pedindo por aí.

— Encontrou alguma coisa? perguntou Marina sem entusiasmo.

— Encontrei, Para bem dizer, não encontrei coisa boa não. Emprego público não há. Tudo fechado, tudo escuro. Enfim sempre achei um gancho.

— Onde é?

— Numa loja. Cem mil-réis por mês. Um princípio. Depois a gente cava serviço mais fácil e mais rendoso. O que é preciso é começar.

— Numa loja? disse Marina com um risinho mau. Obrigação de aturar pilhérias e até descomposturas dos fregueses. E beliscões dos empregados. Muito bem.

— Oh! Marina!

— Julgo que minha mãe está com intenção de me ver na rua. E você também está. (Angústia, pp. 74/75)

Embora seja censurada por seu comportamento, Marina não se abala e se mantém firme em sua recusa pelo trabalho — nem mesmo ajudar a mãe é algo que acontece.

Fica claro para o leitor que o desejo de Marina é ascender socialmente, e a maneira que ela encontra para isso — talvez a única maneira possível para uma mulher pobre então — é por meio de um bom *matrimônio*. Ao ficar noiva de Luís da Silva, mesmo sabendo que a vida dele era sem luxos, Marina tira proveito da situação, pedindo itens de enxoval fora do comum para alguém de seu extrato social. Tendo todas suas economias gastas com a moça, o noivado de Luís e Marina termina, e ela inicia um relacionamento com Julião Tavares, que poderia lhe dar uma vida financeira melhor. Com isso, Marina aproveita bem suas chances de ter mais status social, como vimos anteriormente, por meio de um relacionamento amoroso. É somente no final do romance, quando ela já decaiu totalmente, que Marina parece se voltar mais ao trabalho doméstico com a mãe, desiludida de outra possibilidade.

Nessa questão do trabalho feminino, quem parece ter mais autonomia é Madalena, em *São Bernardo*. Como professora, mesmo ganhando mal, pouco para sustentar a si e à tia que a criou, a moça tinha alguma renda e conseguia viver sem ajuda.

É importante destacarmos que o trabalho com magistério tinha um status diferente de outros feitos por mulheres:

Até os anos 1930, o magistério era uma das poucas possibilidades profissionais atraentes para as mulheres das elites e dos setores médios da sociedade. Seduzia as jovens por proporcionar um ganho financeiro, mas também por conta do aprimoramento intelectual, acenando com as possibilidades de um maior *status* social e de aceitação em funções públicas e ambientes intelectualizados. Algumas, depois de formadas, exerceriam a profissão por toda a vida, enquanto outras abandonariam em função do casamento ou da maternidade. O magistério também foi considerado adequado às mulheres por poder ser um trabalho de "meio período", permitindo concatenar a atividade profissional com as obrigações do lar. (MATOS e BORELLI, 2013, p. 137)

Mesmo deixando de ser professora e se casando por interesse econômico, Madalena consegue continuar a trabalhar na fazenda, exercendo atividades que a

interessam, ou seja, aquelas mais intelectualizadas. Isso incomoda bastante Paulo Honório, pois ele não vê necessidade de trabalho da esposa, que ele, como chefe de família, deveria sustentar sozinho e que tem à disposição empregados que permitem o ócio dela.

Porém, mais do que isso, sabemos que o que aborrece o dono de São Bernardo é o fato de sua esposa ter autonomia para exercer atividades que ele não quer que ela exerça, seja por preconceito, seja por ciúme. Apesar da dependência financeira de Paulo Honório depois do casamento, Madalena tem uma independência intelectual e ideológica que desconcerta o marido inserido nos moldes tradicionais da composição do casamento e da família.

* * *

Tendo essas questões em mente, podemos pensar na relação de dependência entre marido e mulher que perpassa os escritos da época, não apenas em Graciliano Ramos. Nesse universo patriarcal, a mulher é totalmente dependente dos homens da família, sejam pais ou, sobretudo, maridos.

Assim, todas as melhorias econômicas que as personagens femininas alcançam se dão por meio do *matrimônio*: é o caso de Luísa, em que não há nenhuma menção a qualquer tipo de trabalho, sendo ela totalmente dependente financeiramente de Adrião.

Também vemos essa situação em *São Bernardo*, em que mesmo com o trabalho formal de outrora, Madalena decide se casar para melhorar sua vida e a da tia. É assim também com Marina, que, sem renda, busca um relacionamento que lhe possibilite uma melhor situação econômica para satisfazer seus caprichos. Em *Infância*, a mãe também tem no marido o alicerce econômico do lar, mantendo sua aparência de mulher nordestina tradicional, sempre dentro de casa, criando os filhos e cuidando da casa.

Dentre as personagens abordadas, Sinhá Vitória é diferente nesse aspecto. É possível pensarmos que há uma interdependência entre a mulher e Fabiano, ao contrário

das vias de mão única que vimos anteriormente. Tudo isso por causa da miséria assoladora que os envolve, colocando-os no mesmo patamar.

PAPAGAIOS

Ao mesmo tempo em que Vitória depende do marido para fazer o serviço de vaqueiro e levar alguma renda para a família, ele também depende da esposa, que é quem possui a inteligência necessária para as contas da casa e para os planos futuros, atando Fabiano à realidade: "como não sabia ler, acreditara na sua velha" (VS, p. 100).

Sinha Vitória é a alma dessa família sertaneja e, mais do que mão de obra, a trabalhadora oferece a manutenção da casa, mesmo que precária, e o cuidado com os demais membros.

Pensando dessa maneira, temos a miséria apresentada em *Vidas Secas* como niveladora das posições de dependência, isto é, é necessário um trabalho em conjunto para que a vida continue naquele ambiente insípido, como na última fuga da família:

os meninos à frente, conduzindo trouxas de roupa, Sinha Vitória sob o baú de folha pintada e a cabaça de água, Fabiano atrás de facão de rasto e faca de ponta, a cuia pendurada por uma correia amarrada ao cinturão, o aió a tiracolo, a espingarda de pederneira num ombro, o saco da matalotagem no outro. (VS, p. 124)

Essa diferença entre o casal de retirantes e os demais — a interdependência e a solidariedade entre si — se mostra também no "importar-se" com o outro. Em *Caetés*, por exemplo, o narrador chama a atenção para o fato de Adrião ser indiferente aos assuntos de Luísa:

Às vezes Luísa se revoltava. E era sempre em razão de uma desgraça que não podia suprimir. Atirava tumultuosamente expressões confusas, que traduziam ideias justas, com certeza, e bons sentimentos, porque eram dela. Falava do sapateiro que tem a mulher tísica e uma ninhada de filhos:

— Está lá na tripeça, batendo. E os pequenos esfarrapados, sujos... Ouço daqui as pancadas do martelo e a tosse da mulher. Vocês não ouvem?

Ninguém ouvia.

— Os pés inchados, tão amarelos, as roupas imundas!

Adrião erguia os ombros com enfado:

— Que nos interessa isso, filha de Deus? O homem ganha a vida, é natural. Deixá-lo. (Caetés, pp. 60/61)

Em *São Bernardo*, os gostos, as opiniões e os desejos de Madalena não são levados em conta, apesar de ela conseguir se rebelar contra as proibições do marido. Esse ignorar de Paulo Honório pode ser visto em suas conversas atravessadas com a esposa:

— É exato, confessou Seu Ribeiro. Não me falta nada, o que recebo chega.

— Se o senhor tivesse dez filhos, não chegava, disse Madalena.

— Naturalmente, concordou Dona Glória.

— Ora gaitas! berrei. Até a senhora? Meta-se com os romances. Madalena empalideceu:

— Não é preciso zangar-se. Todos nós temos as nossas opiniões.

— Sem dúvida. Mas é tolice querer uma pessoa ter opinião sobre assunto que desconhece. Casa 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 das lições. Vocês me fazem perder a paciência. (SB, p. 103)

Já em *Vidas Secas*, a relação de Fabiano com Vitória é outra, com uma atenção voltada à personagem feminina que não se vê entre os casais dos outros livros: o marido tem vontade de satisfazer os desejos da esposa, tenta agradá-la, sonha com uma vida melhor para ela: "Pobre de Sinha Vitória. Não conseguiria nunca estender os ossos numa cama, o único desejo que tinha. Os outros não se deitavam em camas? Receando magoá-la, Fabiano concordava com ela, embora aquilo fosse um sonho" (VS, p. 121).

Há reconhecimento, por parte de Fabiano, da superioridade da mulher em muitos aspectos, e em nenhum momento, ao contrário do que acontece nos outros livros, isso se

faz um problema para o marido. Pelo contrário, a inteligência da mulher é essencial e reconhecida como tal.

Mesmo assim, há desentendimentos, como é de se esperar. Em uma discussão sobre os gastos da família, após ser acusado de gastar em supérfluos, Fabiano retruca e compara os pés de Sinhá Vitória, em seus sapatos chiques, aos de um papagaio, coisa que a deixa muito ofendida:

[Sinhá Vitória] pensou de novo na cama de varas e mentalmente xingou Fabiano. Dormiam naquilo, tinha-se acostumado, mas seria mais agradável dormirem numa cama de lastro de couro, como outras pessoas.

Fazia mais de um ano que falava nisso ao marido. Fabiano a princípio concordara com ela, mastigara cálculos, tudo errado. Tanto para o couro, tanto para a armação. Bem. Poderiam adquirir o móvel necessário economizando na roupa e no querosene. Sinhá Vitória respondera que isso era impossível, porque eles se vestiam mal, as crianças andavam nuas, e recolhiam-se todos ao anoitecer. Para bem dizer, não se acendiam candeeiros na casa. Tinham discutido, procurado cortar outras despesas. Como não se entendessem, Sinhá Vitória aludira, bastante azeda, ao dinheiro gasto pelo marido na feira, com jogo e cachaça. Ressentido, Fabiano condenara os sapatos de verniz que ela usava nas festas, caros e inúteis. Calçada naquilo, trôpega, mexia-se como uma papagaio, era ridícula. Sinhá Vitória ofendera-se gravemente com a comparação, e se não fosse o respeito que Fabiano lhe inspirava, teria despropositado. Efetivamente os sapatos apertavam-lhe os dedos, faziam-lhe calos. Equilibrava-se mal, tropeçava, manquejava, trepada nos saltos de meio palmo. Devia ser ridícula, mas a opinião de Fabiano entristecera-a muito. (VS, pp. 42/43)

Essa comparação com o papagaio é algo muito forte em *Vidas Secas*. A figura do animal está presente o tempo todo no romance. Ela aparece fundamentalmente pela necessidade de matar o pássaro para a alimentação da família:

Ainda na véspera eram seis viventes, contando com o papagaio. Coitado, morrera na areia do rio, onde haviam descansado, à beira de uma poça: a fome apertara demais os retirantes e por ali não existia sinal de comida. Baleia jantara os pés, a cabeça, os ossos do amigo, e não guardava lembrança disto. Agora, enquanto parava, dirigia as pupilas brilhantes aos objetos familiares, estranhava não ver sobre o baú de folha a gaiola pequena onde a ave se equilibrava mal. Fabiano

também às vezes sentia falta dela, mas logo a recordação chegava. Tinha andado a procurar raízes, à toa: o resto da farinha acabara, não se ouvia um berro de rês perdida na catinga. Sinha Vitória, queimando o assento no chão, as mãos cruzadas segurando os joelhos ossudos, pensava em acontecimentos antigos que não se relacionavam: festas de casamento, vaquejadas, novenas, tudo numa confusão. Despertara a um grito áspero, vira de perto a realidade e o papagaio, que andava furioso, com os pés apalhetados, numa atitude ridícula. Resolvera de supetão aproveitá-lo como alimento e justificara-se declarando a si mesma que ele era mudo e inútil. Não podia deixar se ser mudo. Ordinariamente a família falava pouco. E depois daquele desastre viviam todos calados, raramente soltavam palavras curtas. O louro aboiava, tangendo uma gado inexistente, e latia arremedando a cachorra. (VS, pp. 11/12)

O papagaio aparece sempre de forma negativa em comparação com as pessoas: os pés de Vitória parecem de papagaio, as crianças são sujas como papagaio:

E botou os filhos para dentro de casa, que tinham barro até nas meninas dos olhos. Repreendeu-os:

— Safadinhos! porcos! sujos como...

Deteve-se. Ia dizer que eles estavam sujos como papagaios. (VS, p. 46)

Ao contrário da fama que lhe é dada, o papagaio, em *Vidas Secas*, não fala, assim como as próprias pessoas ali. Aí, novamente, vemos uma vertente da animalização dos personagens, mais bichos que gente. Dessa forma, comer o papagaio é como comer um deles, e traz lembranças dolorosas, não só pelo assassinato da criatura, mas também pela lembrança das dificuldades traduzidas na fome:

Pobre do louro. Na beira do rio matara-o por necessidade, para sustento da família. Naquele momento ele estava zangado, fitava na cachorrinha as pupilas sérias e caminhava aos tombos, como os matutos em dia de festa. Para que Fabiano fora despertar-lhe aquela recordação? (VS, p. 46)

Carlos Alberto Dória (1993) escreve sobre a figura do papagaio em relação à linguagem em Graciliano Ramos:

Enquanto expressão de algo alienado, inútil, caricatural, inumado, a fala do papagaio de Graciliano Ramos sinaliza o terreno

fronteiriço entre a consciência e o meio social e projeta a linguagem como forma de perdição quando desconectada da vida concreta dos homens. A "linguagem" do papagaio é externa ao animal e carente de significação; inversamente, para o entorno humano, aparece como repetidora da forma, colocando o homem diante do aspecto mecânico, maquinal da própria fala. Onde há pouca fala, o papagaio imita a natureza (aboia e late, arremedando a cachorra); onde há muita fala, como nas escolas, crianças papagueiam "medonhos arcaísmos de além-mar". (DÓRIA, 1993, p. 20)

Sendo a fala do animal desvinculada de raciocínio e baseada em repetição, a aproximação com as pessoas do romance é inevitável, pois vivem em um ambiente que emudece e em que as ações são maquinais, feitas por necessidade — vide a aceitação, por falta de opção, de Fabiano em relação a seu pagamento, sempre errado para baixo. Por outro lado, precisando de contato humano para falar, a ave deixa de imitar os homens e passa a imitar o ser mais "humanizado" ali, a cachorra.

Pensando nisso, é interessante notar que o papagaio está associado, no nosso imaginário, tanto à imitação do humano, pela voz, quanto à beleza tropical. Os retirantes, no entanto, não se enquadram aí: falam muito pouco e, notadamente, se afastam do humano — Fabiano é homem ou bicho?

— 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. (VS, p. 19)

Essa situação do homem animalizado pela miséria nos remete à própria história da colonização do Brasil, que também é fortemente ligada à figura do papagaio (afinal, os italianos chamaram nosso país de "Terra dos Papagaios"!). Nesse período, os colonizadores se extasiavam com a ideia de possuir o animal, que, imitando o homem,

induz ao riso. É também representativo do estereótipo do brasileiro (aquele papagaio malandro, que dá seu jeitinho).

E, novamente, no romance de Graciliano se dá o contrário. Distanciando-se do ideário acerca do bicho falante, em *Vidas Secas* o papagaio representa algo de negativo.

Um ponto de encontro, porém, entre o casal e o pássaro se dá justamente em seu relacionamento amoroso, bem diferente dos outros retratados em *Caetés*, *São Bernardo* e *Angústia*: é característica do papagaio o companheirismo, a monogamia e a fidelidade ao parceiro, mesmo que este se vá antes.

Pensando nesses aspectos, podemos dizer que a inversão do papagaio se dá também no nível da dependência, sobre a qual falamos mais acima (ou, no caso, da interdependência entre o casal), que é em si uma inversão dos valores perpetuados então. Zenir Campos Reis observa que há um "idealismo" de Fabiano que se opõe ao "realismo" de Sinhá Vitória. Nesse sentido, o casal, de fato, se completa.

Longe de dar liberdade à mulher, a relação de Vitória com o trabalho, no entanto, permite que o relacionamento amoroso seja diferente daqueles apresentados nos demais romances de Graciliano Ramos — o que impede que a mulher, como os papagaios, alce vôos com o marido são as forças sociais que o prendem na realidade difícil em que se inserem.

PÁSSAROS E HOMENS

Um elemento essencial para se pensar uma relação interessante dos seres humanos com o pássaro é o capítulo "O mundo coberto de penas". Já no fim do romance e o penúltimo episódio, antes da "Fuga", é especialmente simbólico,

começando por seu próprio título: as "penas" nos remetem tanto aos pássaros que trazem as previsões de desgraças, quanto aos "males" que assombram os homens ali.

As migrações de pássaros, cobrindo as árvores, anunciam a chegada da seca devastadora. Elas tomam a pouca água que resta e vão embora, em busca de alimento que não se encontra ali: "O sol chupava os poços, e aquelas excomungadas levavam o resto da água, queriam matar o gado" (VS, p. 115).

Fabiano, perplexo com o pensamento da mulher, julga até que ela estivesse ficando maluca: "impossível compreender a intenção da mulher. Não atinava. Um bicho tão pequeno! Achou a coisa obscura e desistiu de aprofundá-la" (VS, p. 115). Pensando um pouco mais, o vaqueiro compreende o que Vitória quis dizer e, agora, o que o espanta é a esperteza da esposa:

Como era que Sinha Vitória tinha dito? A frase dela tornou ao espírito de Fabiano e logo a significação apareceu. As arribações bebiam a água. Bem. O gado curti sede e morria. Muito bem. As arribações matavam o gado. Estava certo. Matutando, a gente via que era assim, mas Sinha Vitória largava tiradas embaraçosas. Agora Fabiano percebia o que ela queria dizer. Esqueceu a infelicidade próxima, riu-se encantado com a esperteza de Sinha Vitória. Uma pessoa como aquela valia ouro. Tinha ideias, sim senhor, tinha muita coisa no miolo. Nas situações difíceis encontrava saída. Então! Descobrir que as arribações matavam o gado! E matavam. Aquela hora o mulungu do bebedouro, sem folhas e sem flores, uma garrancharia pelada, enfeitava-se de penas. (VS, p. 116)

Cabe pensarmos que é somente aqui, em *Vidas Secas*, que a sabedoria da mulher é tratada como algo inteiramente positivo e fundamental para a sobrevivência: "as palavras de Sinha Vitória encantavam-no" (VS, p. 134). Aqui, vemos o poder da palavra encantatória de Vitória, mesmo que rara, como acontece com o papagaio, com sua fala quase que humana.

Sinha Vitória, como dissemos, tem um papel fundamental para a vida da família: ela mantém Fabiano no chão, cuida da vida prática, tem ideias, encontra saídas. Assim, ela faz as vezes de pés — os pés de papagaio —, dando rumo à jornada deles e, também, os sustentando.

A introspecção de Fabiano também é algo muito notável no capítulo, e funciona como um elemento que redimensiona a desumanização dele, voltando à pergunta: Fabiano é gente ou bicho? Enquanto atira nas arribações danosas, vários pensamentos invadem sua mente, como uma retomada dos fatos do romance: a morte da cachorra Baleia, a necessidade de uma nova mudança, a dificuldade de arrumar alimento, os desentendimentos nas contas com o patrão, o soldado amarelo.

Em meio a tantos pensamentos, a indignação com as arribações é tão grande quanto a indignação com o soldado amarelo: "— Miseráveis". As aves passam a ser a causa da seca, da necessidade de se mudar novamente e de estocar comida para os dias difíceis que estão prestes a chegar. Matar os pássaros é, então, uma necessidade.

Assim, os pássaros passam de parte a todo: a presença deles representa toda a opressão que o meio físico exerce nos viventes dali; acabar com as arribações é, de certa forma, um passo a mais para o prosseguir da vida sertaneja.

As soluções imaginadas por Fabiano envolvem, necessariamente, a morte: matar os pássaros para findar a seca, matar o soldado amarelo para findar a opressão. A própria Baleia, morta por Fabiano, se confunde com os pássaros que, por sua vez, se confundem com a seca. Ela mesma, imagina o vaqueiro, foi comida por pássaros, como eles serão. Assim, esses lugares são amaldiçoados e formam um ciclo que joga com morte e matador: ora Fabiano, ora os pássaros.

As arribações, porém, como o papagaio, também podem ser vistas como uma representação deles mesmos. Migrando para o Sul por falta de água e alimento, Sinha Vitória, Fabiano e os meninos representam todo um povo que precisa se mudar em busca de uma vida melhor e que acaba aprisionado na cidade como em uma gaiola:

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. (VS, p. 134)

Pensando nessas questões, podemos dizer então que os pássaros são repletos de significados no romance: simbolizam a utopia de uma vida melhor, que lhes escape das mãos, pois, mesmo com as migrações, que se mostram como necessidade (não vontade), não há escapatória das tensões sociais que aprisionam; simbolizam também, de maneira forte e ao mesmo tempo, os próprios retirantes e a paisagem que os molda, já que "o drama de *Vidas secas* é justamente esse entrosamento da dor humana na tortura da paisagem" (CANDIDO, 2006, p. 66).

Os pés de papagaio de Vitória se mostram, então, ainda mais necessários na busca pela sobrevivência da família.

* * *

Pensando nesses aspectos, podemos retomar a questão específica do trabalho, vendo, novamente, o avesso do papagaio. O pássaro, ao contrário de outros, não tem a fama de trabalhador e persistente, mas, pelo contrário, é usado como símbolo do vagabundo que ganha a vida por meio de trapagens e espertezas. Assim, é exatamente o oposto de Sinha Vitória e sua família, que mesmo com muito trabalho árduo, persistência e luta, não têm outra alternativa senão fugir da seca, mudar de vida, adaptar-se a um ambiente diferente daquele que conhecem.

Dessa maneira, a força de trabalho da mulher, ao contrário daquilo que se pregava, se faz não apenas importante, mas necessária. E essa relação de Vitória com o batente, físico e intelectual, garante a ela uma não-dependência (que não pode se chamar de "independência", devido às circunstâncias precárias) que as separa das outras protagonistas da obra de Graciliano Ramos. A força da mulher só não a faz ser mais porque o meio não permite.

Apesar dessa diferença essencial, não podemos falar que há, em *Vidas Secas*, alguma revolução, ou mesmo, transgressão, visto que não há nenhuma mudança estrutural que admita esses termos.

A mulher forte, destemida e rebelde vai aparecer, também — e com mais força — em *São Bernardo*. A relação de dependência entre marido e esposa é levada a outro nível, o da posse. Veremos essas questões no capítulo seguinte.

3. POSSE E VIOLÊNCIA

A partir da segunda metade do século XIX, a luta pela igualdade de gênero passa a ganhar força no Brasil, sobretudo com o advento das lutas pela abolição da escravidão. Daí, no fim da década de 1880, surgem as discussões acerca do direito do voto feminino, que só seria legalizado, de fato, no decênio de 1930. Até então, o status social da mulher não era o de cidadão; elas eram consideradas incapazes e, por isso, todas as decisões políticas estavam nas mãos de seus pais, irmãos e, depois, maridos.

O poder estava concentrado nas mãos dos homens, até mesmo para trabalhar era preciso ter autorização do marido. É somente em 1962, com o Estatuto da Mulher Casada, que elas passam, teoricamente, a se igualar aos maridos.

Com isso, a violência era o meio encontrado — e, muitas vezes, ainda é —, pelo sistema patriarcal, para manter seu domínio sobre as mulheres, que, sem amparo judicial, se viam totalmente desprotegidas e à mercê dessa arma poderosa. O cenário começou a mudar apenas na década de 1980, com a criação de delegacias especializadas em violência contra a mulher.

Ainda assim, mulheres são mortas todos os dias por causa do machismo perpetuado em nossa sociedade, o que nos leva a pensar na situação ainda mais difícil do início do século passado, em que as punições físicas e psicológicas visavam garantir os "bons modos" femininos, com um comportamento baseado na moral vigente, e eram social e legalmente aceitas.

Lana Lage e Maria Beatriz Nader, em "Da legitimação à condenação social", tocam no assunto e trazem à luz questões importante para discutirmos a situação feminina:

A ideologia patriarcal, que estruturava as relações conjugais e familiares desde o tempo em que o Brasil era uma colônia portuguesa, conferia aos homens um grande poder sobre as mulheres, justificando atos de violência cometidos por pai e maridos contra filhas e esposas.

Nascida do estilo de vida das minorias dominantes, essa ideologia acabou influenciando todas as outras camadas da sociedade, disseminando entre os homens um sentimento de posse sobre o corpo feminino e atrelando a honra masculina ao comportamento das mulheres sob sua tutela. Assim, cabia a eles disciplinar e controlar as mulheres da família, sendo legítimo que, para isso, recorressem ao uso da força. (LAGE e NADER, 2013, p. 287)

O machismo, então, era legalizado, e a opressão vinha até mesmo de dentro da própria família, que não servia de reduto:

O código Filipino — legislação do período colonial que permaneceu vigente no Brasil até o século XIX — permitia que o marido assassinasse a esposa adúltera. Também era facultado aos homens o enclausuramento forçado da esposa e filhas. (idem)

As leis, permissivas em relação à posse da mulher e, assim, ao controle destas, garantiam a perpetuação da cultura patriarcal, em que os homens concentram o poder. Na literatura, essa situação não é incomum de ser identificada, e um dos marcos literários sobre o assunto é *São Bernardo*, em que o desejo de posse sobre a mulher é levado ao extremo.

* * *

Em *São Bernardo*, temos uma narrativa feita pelo protagonista, Paulo Honório, que vai relembrar sua vida, sobretudo sua relação com a esposa, Madalena. Após um casamento feito por interesses, tanto dele como dela, Paulo Honório vive perseguindo a esposa em sua fazenda, São Bernardo, com o ciúme como base de seus impulsos. Depois de muita pressão, Madalena tira a própria vida e, a partir daí, o marido passa a escrever um livro para rememorar e refletir sobre o que aconteceu em sua vida.

A primeira impressão que podemos tirar do romance de Graciliano Ramos é a de que a relação entre Paulo Honório e Madalena não se baseia em um relacionamento sentimental, mas sim em interesses para além dos amorosos: a vantagem econômica, para ela; a necessidade de suprir seus desejos de posse e continuidade, para ele.

Apesar de ser gritante em *São Bernardo*, essa questão está presente também em outros escritos do autor. Em *Caetés*, João Valério se interessa em possuir não apenas o corpo, mas também a alma de Luísa: "— O corpo! o corpo! É a alma que eu quero" (*Caetés*, p. 160). Daí temos certo contraponto entre o desejo de posse e a violência que aparece em momentos de paixão dos amantes, como o beijo violento que Luísa dá em Valério, pois este último aspecto, a violência, ao contrário do que pode se esperar, parte também da mulher, não apenas do homem que a deseja possuir.

Em *Angústia*, a coisa é um pouco diferente. Embora a violência esteja muito presente na fala de Luís da Silva — muito ligada a questões sexuais —, o sentimento do protagonista não é como o de Paulo Honório, relacionado à necessidade de possuir o outro:

Julião Tavares julgava-se superior aos outros homens porque tinha deflorado várias meninas pobres. Pelos modos, imaginava-se dono delas. Contra-senso. Então Marina era dele? Tolice. (*Angústia*, p. 226)

De fato, "perder" Marina para Julião Tavares se torna um grande problema, mas as questões do protagonista parecem ir para além dos problemas com a moça — seu problema é com o mundo; Marina é, então, uma promessa de inserção social para o sujeito altamente deslocado, para o qual, afinal, não há solução.

É assim, então, Paulo Honório quem dá vida ao assunto por meio de sua complicada relação com a esposa, a qual ele tenta incorporar a suas posses, como a fazenda São Bernardo.

O patriarcalismo é, portanto, algo muito presente no romance, que vai dar o tom e a direção do livro. Paulo Honório, bem ao contrário do que seu nome sugere — um homem honrado —, é a transfiguração do patriarca que tudo sabe e tudo domina. A

relação entre marido e esposa não poderia ser diferente, então. Madalena não se submete e, ao não se submeter, não pode conviver com aquele que busca dominá-la.

MADALENA COMO MISTÉRIO

A primeira menção à Madalena é feita já no primeiro capítulo, embora ela só vá aparecer, de fato, onze capítulos depois. E é o pio da coruja — o mesmo que desencadeia a escrita de Paulo Honório — que vai trazer à tona a lembrança dela: "Na torre da igreja uma coruja piou. Estremeci, pensei em Madalena" (SB, p. 7).

A retomada da escrita, como dissemos, também se dá a partir do som da coruja:

Abandonei a empresa, mas um dia destes ouvi novo pio de coruja — e iniciei a composição de repente, valendo-me dos meus próprios recursos e sem indagar se isto me traz qualquer vantagem, direta ou indireta. (SB, p. 9)

É bastante claro para o leitor que o livro só existe por causa de Madalena — e, assim também, as reflexões de Paulo Honório. A escrita dele funciona como uma organização de sua experiência, formulada em palavras.

Ao contrário do que acontece com João Valério, em *Caetés*, que tenta escrever e falha, Paulo Honório vê a escrita como uma necessidade catártica: é preciso transformar

o caos em cosmos. Organizar seus pensamentos é uma maneira de se organizar por inteiro¹⁵.

Assim, a narrativa sobre a esposa não funciona apenas como rememoração de sua vida com ela, mas também pontua uma das principais discrepâncias entre ambos, que será muito importante para entendermos como a relação dos dois funciona, além de ser motivo recorrente — mesmo que oculto — nas brigas constantes que eles têm: o nível de instrução formal e capacidade intelectual. Madalena é mais instruída, capaz de escrever sem dificuldades, ao contrário dele, que se reconhece como inferior nesse quesito: "não estou acostumado a pensar" (SB, p. 10).

Dessa forma, enquanto Madalena se afirma no campo da intelectualidade, Paulo Honório se afirma no campo da ação e do trabalho prático, tendo conhecimentos que lhe são úteis na vida diária da fazenda. Daí, é relativizada a visão dele sobre a superioridade de Madalena — ou melhor, Paulo Honório reconhece a superioridade dela em certa área, enquanto também percebe a sua própria sabedoria em outros campos —, já que para ele a práxis é mais relevante, pois leva a resultados concretos, como a aquisição de São Bernardo:

Ora vejam. Se eu possuísse metade da instrução de Madalena, encoivarava isto brincando. Reconheço finalmente que aquela papelada tinha préstimo.

O que é certo é que, a respeito de letras, sou versado em estatística, pecuária, agricultura, escrituração mercantil, conhecimentos inúteis nesse gênero. Recorrendo a eles, arrisco-me a usar expressões técnicas, desconhecidas do público, e a ser tido por pedante. Saindo daí, a minha ignorância é completa. E não vou, está claro, aos cinquenta anos, munir-me de noções que não obtive na mocidade.

Não obtive, porque elas não me tentavam e porque me orientei num sentido diferente. 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 descaroçador, introduzir nestas brenhas a pomicultura e a avicultura, adquirir um rebanho bovino regular. Tudo isso é fácil quando está terminado e embira-se em duas linhas, mas

¹⁵ Sobre essa questão, conferir CANDIDO, Antonio. "O direito à literatura". In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995b.

para o sujeito que vai começar, olha os quatro cantos e não tem em que se pegue, as dificuldades são horríveis. Há também a capela, que fiz por insinuações de Padre Silvestre.

Ocupado com esses empreendimentos, não alcancei a ciência de João Nogueira nem as tolices do Gondim. As pessoas que me lerem terão, pois, a bondade de traduzir isto em linguagem literária, se quiserem. Se não quiserem, pouco se perde. Não pretendo bancar escritor. É tarde para mudar de profissão. (SB, pp. 10/11)

Daí, vemos que as ações de Paulo Honório são feitas a partir da sua necessidade de possuir, inclusive em relação a Madalena.

* * *

A primeira vez em que Paulo Honório ouve falar de Madalena se dá a partir da descrição que seus amigos fazem dela: "No outro dia, de volta do campo, encontrei no alpendre João Nogueira, Padilha e Azevedo Gondim elogiando umas pernas e uns peitos" (SB, p. 47). O elogio à mulher se volta sempre às qualidades físicas, como se essas fossem suas principais — senão únicas — qualidades destacáveis e importantes.

Embora Paulo Honório reitere, ao longo de todo o romance, a inteligência de Madalena, a educação da moça é vista, como falamos, por um ângulo negativo, como algo supérfluo e, claro, incomparável à inteligência bruta dele, que lhe permitiu obter São Bernardo: "Professorinhas de primeiras letras a escola normal fabricava às dúzias. Uma propriedade como São Bernardo era diferente" (SB, p. 123). Assim, possuir a fazenda é motivo de orgulho; a educação não.

Com a ideia de se casar — não por amor, mas com o objetivo específico de ter um herdeiro para seu patrimônio (não há desejo de ter um filho, mas sim alguém que dê continuidade a seu papel de dono e mandão) — Paulo Honório volta seu pensamento, tão focado no trabalho, para as mulheres, seres que considera estranhos, difíceis de governar:

Amanheci um dia pensando em casar. Foi uma ideia que me veio sem que nenhum rabo de saia a provocasse. Não me ocupo com amores, devem ter notado, e sempre me pareceu que mulher é um bicho esquisito, difícil de governar. [...] o que sentia era desejo de preparar um herdeiro para as terras de São Bernardo. (SB, p. 61)

Mesmo sabendo que não conhece a natureza dessas criaturas estranhas a ele, Paulo Honório as julga como um todo a partir daquelas que conheceu, incluindo prostitutas: "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" (SB, p. 61). Os sentimentos amorosos não parecem ser, portanto, uma possibilidade para Paulo Honório, pois as relações humanas são vistas tão somente como relações de interesse — sobretudo econômico —, as mesmas que guiam o próprio Paulo Honório: "O próximo lhe interessa na medida em que está ligado aos seus negócios, e na ética dos números não há lugar para o luxo do desinteresse" (CANDIDO, 2006, p. 34).

É por causa dos interesses de Paulo que Madalena vai aparecer concretamente pela primeira vez no romance. Paulo Honório vai até a casa do Dr. Magalhães a fim de observar Marcela, que o interessa fisicamente e pode funcionar como uma boa aquisição a seu patrimônio construído. Madalena, porém, é quem chama a atenção dele, por causa de sua beleza.

Lafetá (2004) ressalta a diferença de tratamento que o narrador confere às moças: "A comparação entre D. Marcela e Madalena liquida, para Paulo Honório, o valor da primeira" (LAFETÁ, 2004, p. 84). Daí é possível notarmos que o valor mais importante estabelecido por Paulo Honório para a busca de uma esposa é a aparência, o que pode ser confirmado quando, já depois de casado, o personagem faz descobertas sobre a moça: "Desde então comecei a fazer nela algumas descobertas que me surpreenderam. Como se sabe, eu me havia contentado com o rosto e com algumas informações ligeiras" (SB, pp. 97/98).

Nessa comparação com Marcela, Madalena é descrita como uma mulher "miudinha" e "fraquinha", "lourinha", parecendo frágil e pequena. Essa visão de Madalena por Paulo Honório é significativa, pois contrasta a percepção dele com a

realidade que ele virá a conhecer — Madalena não é nada frágil e submissa, como seu físico pode sugerir e como ele gostaria que fosse. Pelo contrário, conforme Lima (1966), Madalena é a única que Paulo Honório não consegue quantificar, como faz com os demais; Madalena não se submete.

É interessante estabelecermos uma comparação, aqui, entre Madalena e Marina, de *Angústia*. Embora esta seja apresentada como um "mulherão", com atributos físicos avantajados, ao fim do romance ela parece frágil e fraca. É exatamente o oposto do que acontece com a protagonista de *São Bernardo*, que vai revelar todo seu poder, destoante de sua aparência física, ao final do livro, com sua ação sobre o marido chegando ao limite.

A atração que a suposta fragilidade da moça exerce sobre Paulo Honório é muito grande. Ele não se rende ao interesse que ela lhe desperta, condenando, ele próprio, sua vontade de saber mais sobre ela, julgando parecer ridículo:

tive acanhamento de tocar naquele assunto delicado, receei tornar-me ridículo, imaginei que podia o Nogueira andar também arrastando a asa para a lourinha e, sentindo uma espécie de despeito, pedi informações minuciosas sobre o processo do Pereira. (SB, p. 74)

Isso acontece porque, ao mostrar interesse (fora do âmbito econômico) por outra pessoa, Paulo Honório revela uma parte de si escondida e renegada: o lado privado. Os sentimentos do protagonista se apresentam como um problema para ele, pois, conforme Ana Paula Pacheco (2010), "a reificação aparece como motor da história e a 'humanização' como marca do atraso" (PACHECO, 2010, p. 81).

Implementando uma modernização em sua fazenda, a fim de aumentar a produtividade no trabalho e, assim, seus lucros, não é admissível que haja qualquer tipo de regresso, de sua parte, a algo mais atrasado. Daí, surge uma relação paradoxal no romance, que também vai aparecer em outros escritos de Graciliano Ramos, como *Angústia*, entre modernização e tradição: é preciso modernizar os meios de produção, mas não os pensamentos que estruturam o patriarcado ali presente.

Apesar da resistência do narrador em assumir seu interesse, não há dúvidas de que Madalena é vista como alguém especial, merecendo até mesmo um capítulo à parte para a narrativa do segundo encontro entre ela e Paulo Honório: "Mas não tem dúvida, faço um capítulo especial por causa da Madalena" (SB, p. 82).

Obviamente Madalena recebe tratamento diferente em relação aos demais. Paulo Honório, mesmo continuando frio e distante, se esforça para impressioná-la, embora o esforço dure pouco tempo:

Tive, durante uma semana, o cuidado de procurar afinar a minha sintaxe pela dela, mas não consegui evitar numerosos solecismos. Mudei de rumo. Tolice. Madalena não se incomodava com essas coisas. Imaginei-a uma boneca da escola normal. Engano. (SB, p. 98)

A imagem da mulher ideal criada por Paulo Honório se desfaz logo após o casamento, e ele se desanima por seu "engano". De fato, a moça não se parece com uma boneca e, assim, não pode ser reificada como Paulo Honório faz com as coisas que conhece.

Ao saber que ela escreve para o jornal, se preocupa com os trabalhadores do campo, faz o trabalho intelectual da fazenda, Paulo Honório se decepciona com a esposa, que não corresponde às suas expectativas em relação às mulheres: silenciosas, submissas, incapazes de se defenderem. Essa decepção se dá porque ele percebe que as ações da esposa não fazem com que seu negócio — o casamento — tenha sido muito lucrativo.

De fato, o casamento é um negócio, tanto para Paulo Honório como também para Madalena, e os dois conversam sobre a proposta feita por ele:

— O seu oferecimento é vantajoso para mim, Seu Paulo Honório, murmurou Madalena. Muito vantajoso. Mas é preciso refletir. De qualquer maneira, estou agradecida ao senhor, ouviu? A verdade é que sou pobre como Job, entende?

— Não fale assim, menina. E a instrução, a sua pessoa, isso não vale nada? Quer que lhe diga? Se chegarmos a acordo, quem faz um negócio supimpa sou eu. (SB, p. 92)

Assim, a proposta se parece com uma transação comercial, e é dessa forma que eles acertam o casamento, sem nenhuma pretensão de haver um relacionamento amoroso entre os dois:

— Parece que nos entendemos. Sempre desejei viver no campo, acordar cedo, cuidar de um jardim. Há lá um jardim, não? Mas por que não espera mais um pouco? Para ser franca, não sinto amor.

— Ora essa! Se a senhora dissesse que sentia isso, eu não acreditava. E não gosto de gente que se apaixona e toma decisões às cegas. Especialmente uma resolução como esta. Vamos marcar o dia.

— Não há pressa. Talvez daqui a um ano... Eu preciso preparar-me.

— Um ano? Negócio com prazo de ano não presta. (SB, p. 96)

Os problemas entre Paulo Honório e Madalena começam quando ele começa a conhecer a verdadeira natureza da esposa — inteligente, bondosa, indomável, com opiniões fortes. O fato de Madalena ser ativa nos assuntos da fazenda e levá-los com uma ideologia muito diferente da sua incomoda Paulo Honório. Como senhor de São Bernardo, é inadmissível para ele que a mulher se envolva em seus negócios, afinal ela também é mais um negócio.

Essa faceta de Madalena que começa a aparecer para Paulo Honório, embora ele nunca a conheça de fato, sugere a construção psicológica mais complexa dos personagens em *São Bernardo*, se comparada ao romance anterior, por exemplo.

Se lembrarmos da descrição de Forster (1974) sobre a categoria das "personagens planas", Madalena, uma das personagens mais "esféricas" de Graciliano Ramos, não se encaixa aí. A descrição desse tipo de personagem serve melhor para falar de Luísa, de *Caetés*:

As personagens planas eram chamadas "humorous" no século XVII, às vezes, chamam-nas tipos, às vezes, caricaturas. Em sua forma mais pura são construídas ao redor de uma única ideia ou qualidade: quando há mais de um fator, atingimos o início da curva

em direção às redondas. A personagem realmente plana pode ser expressa por uma só frase (FORSTER, 1974, p. 54)

Forster ainda diz que

Uma grande vantagem das personagens planas é serem reconhecidas com facilidade sempre que aparecem: reconhecidas pelo olho emocional do leitor, não pelo olho visual, pois este só nota a repetição de um nome próprio. [...] [essas personagens] nunca fogem, nem se espera que se desenvolvam, e têm sua própria atmosfera — pequenos discos luminosos de tamanho preestabelecido, como fichas impulsionadas para cá e para lá através do vácuo ou entre as estrelas, da maneira mais satisfatória.

Uma segunda vantagem é que mais tarde são facilmente lembradas pelo leitor. Permanecem inalteráveis em sua mente pelo fato de não terem sido transformadas pelas circunstâncias, movendo-se através delas. (idem, p. 55)

De fato, Luísa não se altera ao longo do romance: ela começa sendo boa e compassiva, trai Adrião sem se modificar, vela o marido moribundo sendo a mesma, termina o caso com Valério ainda sendo boa e compassiva.

Já Madalena pode ser considerada uma "personagem redonda", conforme Forster: não pode ser resumida em uma só frase, se modifica ao longo do romance, surpreende de modo convincente, e, principalmente, não se deixa conhecer completamente. As personagens redondas, portanto, são aquelas que não podemos conhecer inteiramente, pois evoluem ao longo da narrativa e nos surpreendem. "Só as pessoas redondas podem atuar tragicamente por qualquer espaço de tempo e inspirar-nos qualquer sentimento, exceto o de 'humour' e adequação" (idem, p. 58). Assim é Madalena: ela surpreende várias vezes, sobretudo com seu suicídio, indício máximo de sua rebeldia.

Com sua morte, Madalena não surpreende apenas o leitor, mas também o dono de São Bernardo. Com isso, as relações de poder são postas em xeque no romance: apesar das estruturas fortes do patriarcalismo presentes no livro, Paulo Honório perde todo seu poder, que é, então, transferido para as mãos de Madalena — ninguém pode controlar seu direito à própria vida.

Daí é possível pensar em questões importantes para a agenda feminista, que permanecem essenciais até os dias atuais, como o direito ao próprio corpo. Essa questão será retomada, mais à frente, quando tratarmos do aborto cometido por Marina em *Angústia*.

Surge então o embate entre Paulo Honório e a esposa. O narrador não admite Madalena como alguém tão — ou mais — "complexo" quanto ele mesmo, que, sobretudo, é um "proprietário". Sobre isso, diz Vianna (1990):

A impossibilidade de reconhecer o feminino como alteridade legítima, dado que não o reconhece como igual, torna-se a fonte dos conflitos intransponíveis entre o homem e a mulher (VIANNA, 1990, p. 89)

O lado oculto de Madalena vai despertar o ciúme doentio de Paulo Honório, não apenas em relação a ela, mas também em relação à fazenda. Como proprietário desta, é soberano em suas decisões e assim deseja permanecer; Madalena, no entanto, abala as estruturas patriarcais da propriedade, não apenas por se envolver nos assuntos de lá, indo além do que era esperado para a esposa do fazendeiro — "Mulheres, criaturas sensíveis, não devem meter-se em negócios de homens" (SB, p. 152)—, mas também por não se permitir ser mais um objeto possuído cujo dono é Paulo Honório.

De fato, o não controle de Paulo Honório sobre Madalena a afasta daquela imagem sagrada tão querida à cultura patriarcal, da mãezinha Maria. Ao contrário, ela é Madalena.

Esse não conhecer o outro é inadmissível para o narrador, pois, para ele, não pode haver incertezas sobre as pessoas e coisas que julga possuir. Assim, Paulo Honório desconfia de todos, não apenas de Madalena. Ele inclusive suspeita do padre: "Padre Silvestre passou por São Bernardo — e eu fiquei de orelha em pé, desconfiado. Deus me perdoe, desconfiei. Cavalo amarrado também come" (SB, p. 162). Essa desconfiança o leva à incerteza também sobre si mesmo: "creio que estava quase maluco" (SB, p. 162).

Os problemas, para o narrador, são unilaterais, partindo sempre de Madalena e o atingindo. Também por isso a escrita do livro se dá de maneira difícil: Paulo Honório quer construir uma narrativa que seja um relato moral de Madalena, porém sua visão dela não é nem completa nem imparcial.

Conheci que Madalena era boa em demasia, mas não conheci tudo de uma vez. Ela se revelou pouco a pouco, e nunca se revelou inteiramente. A culpa foi minha, ou antes, a culpa foi desta vida agreste, que me deu uma alma agreste.

E, falando assim, compreendo que perco o tempo. Com efeito, se me escapa o retrato moral de minha mulher, para que serve esta narrativa? Para nada, mas sou forçado a escrever. (SB, p. 105)

Vemos aí que a bondade de Madalena desperta, algumas vezes, a sensibilidade de Paulo Honório, e ele, ao mesmo tempo em que se irrita com a generosidade exacerbada que acaba com seus recursos, reconhece nela uma pessoa decente: "Percebi depois que eram apenas vestígios de bondade que havia nela para todos os viventes" (SB, p. 109).

O incômodo com a generosidade de Madalena é retomado, por exemplo, quando ela se revolta com os atos violentos do marido — vistos com naturalidade por ele —, que espanca um trabalhador da fazenda por não estar fazendo seu trabalho como Paulo Honório gostaria. Aí, a desconfiança dele ressurge e a bondade dela é, novamente, um problema, pois, não conhecendo relações desinteressadas, o protagonista não entende a preocupação da esposa como empatia.

Esse sentimento parece ser mesmo algo que Paulo Honório não compreende:

Paulo Honório embora não seja um tipo que se poderia chamar de visceralmente mau, é incapaz de aderir a outro senão o que se mantenha no limiar do animal doméstico. [...] A sua brutalidade, e sede de poder não se explicam por nenhuma maldade hereditária ou absoluta. É uma maldade inconsciente. Paulo recua, sente remorsos, percebe confusamente os seus erros. Mas a sua consciência é ofuscada porque não vê propriamente pessoas e sim quantidades. (LIMA, 1966, p. 64)

Enquanto Paulo Honório representa a "tradição modernizada", Madalena é a revolução. Mesmo ela não se assumindo como "revolucionária", "comunista" ou "materialista", Paulo Honório a vê e a chama assim, e as discussões acerca de política desencadeiam cada vez mais a desconfiança do narrador sobre essa mulher que, cada vez que opina em algo, fica tão distante dele.

Juntamente com as questões políticas, a questão da intelectualidade e a falta de religião são problemas para Paulo Honório, que em tudo vê motivo para suspeitas. Paulo Honório vê em Madalena o pacote completo de oposição a seus valores tradicionais, composto por: dissolução da família, ausência de religião, materialismo e comunismo.

Paulo Honório não quer ver mulheres, principalmente a sua, no mesmo patamar que ele, com opiniões próprias. Por isso, pensar de maneira diferente ou ser inteligente é um defeito:

Não gosto de mulheres sabidas. Chamam-se intelectuais e são horríveis. Tenho visto algumas que recitam versos no teatro, fazem conferências e conduzem um marido ou coisa que o valha. Falam bonito no palco, mas intimamente, com as cortinas cerradas, dizem:

— Me auxilia, meu bem.

Nunca me disseram isso, mas disseram ao Nogueira. Imagino. Aparecem nas cidades do interior sorrindo, vendendo folhetos, discursos, etc. Provavelmente empestaram as capitais. Horríveis.

Madalena, propriamente, não era uma intelectual. Mas descuidava-se da religião, lia os telegramas estrangeiros.

E eu me retraía, murchava. (SB, pp. 144/145)

Madalena é tudo aquilo que Paulo Honório não é, e aí residem os problemas que ele enxerga nela. Suas expectativas não correspondem à realidade, e ter uma esposa que não se mantém nos moldes tradicionais é inaceitável.

A moça, porém, não se desgruda completamente dos afazeres comuns às mulheres de então, e transita entre o pólo da dona de casa e o pólo da intelectual: "Madalena bordava e tinha o rosto coberto de sombras" (SB, p. 144). O bordado, tarefa

usual das donas de casa, contrasta com as sombras, que trazem à tona o lado misterioso de Madalena, aquele que tem suas próprias ideias e não as revela ao marido.

São essas dúvidas que Paulo Honório tem em relação à esposa e o ciúme crescente que fazem com que seu desejo por violência aumente cada vez mais, uma faceta comum ao desejo de posse: "O meu desejo era pegar Madalena e dar-lhe pancada até no céu da boca" (SB, p. 149).

A violência aparece como forma de reafirmar o domínio que Paulo Honório exerce sobre ela. No entanto, esse domínio não se dá por completo, é interrompido pela própria Madalena. Com isso, a violência que seria cometida pelo marido passa a ser cometida pela própria esposa, contra ela mesma. O suicídio, então, é uma arma poderosa para a afirmação de sua liberdade individual.

Apesar de ver a violência como saída, Paulo Honório também se arrepende das brigas com a esposa e, quando isso acontece, ele busca transferir a culpa atribuída a ela para um terceiro, reconhecendo que Madalena era honesta e boa, que não poderia traí-lo nem fazer nada de ruim. Essas idas e vindas dos sentimentos de Paulo Honório — ora irracionalmente ciumento, ora compreensivo, ora violento, novamente com ciúmes — o colocam em um estado de confusão que parece contribuir mais ainda para os problemas do casal. A falta de comunicação entre os dois também só aumenta as dificuldades.

Ao se sentir traído, novamente ele se mostra irracional. Madalena é culpada até que prove o contrário:

Se eu tivesse uma prova de que Madalena era inocente, dar-lhe-ia uma vida como ela nem imaginava. Comprar-lhe-ia vestidos que nunca mais se acabariam, chapéus caros, dúzias de meias de seda. Seria atencioso, muito atencioso, e chamaria os melhores médicos da capital para curar-lhe a palidez e a magrém. Consentiria que ela oferecesse roupa às mulheres dos trabalhadores. (SB, pp. 159/160)

Mesmo sem ter conhecimento de nenhuma culpa por parte da moça, Paulo Honório imagina que sua vida com ela seria maravilhosa se sua honestidade pudesse ser

comprovada. E embora aja de maneira punitiva, ele parece não perceber que assim o faz, pois também imagina como seria se tivesse certeza das traições de Madalena:

E se eu soubesse que ela me traía? Ah! Se eu soubesse que ela me traía, matava-a, abria-lhe a veia do pescoço, devagar, para o sangue correr um dia inteiro.

Mas logo me enjoava do pensamento feroz. Que rendia isso? Um crime inútil! Era melhor abandoná-la, deixá-la sofrer. E quando ela tivesse viajado pelos hospitais, quando vagasse pelas ruas, faminta, esfrangalhada, com os ossos furando a pele, costuras de operações e marcas de feridas no corpo, dar-lhe uma esmola pelo amor de Deus. (SB, p. 160)

Na realidade, o narrador nada sabe sobre Madalena. Ele não conhece seu passado, seus segredos, suas intenções, suas ideias, seus desejos. Essa mulher misteriosa, aos olhos de Paulo, desperta ciúmes e ira, pois esse mistério da esposa quebra a ordem ali imposta.

A METAMORFOSE DE PAULO HONÓRIO

Nesse sentido, o capítulo 31 é um dos mais importantes do romance. Paulo Honório, tendo subido à torre da igreja para caçar as corujas que ali viviam, observa Madalena de cima, que está no escritório, escrevendo. Encontrando, no jardim, um pedaço da carta que ela escrevia, o protagonista, sem entender o que o papel diz, desconfia que sua esposa escrevera algo a outro homem:

As suspeitas voaram para cima de João Nogueira, do Dr. Magalhães, de Azevedo Gondim, do Silveira da escola normal. Reli a carta um pelotão de vezes, e enquanto lia, praguejava como um condenado, e as fontes me latejavam.

[...]

Sim senhor! Carta a homem!

Estive um tempão caminhando debaixo das fruteiras.

— Eu sou algum Marciano, bando de filhos das putas? (SB, pp. 169/170)

Querendo tirar satisfações sobre o conteúdo da carta, Paulo Honório leva Madalena para a capela da fazenda e mostra a folha escrita para ela. Ao contrário do que ele espera, Madalena se mantém calada, calma, pensativa: "O que me espantava era a tranquilidade que havia no rosto dela. Eu tinha chegado fervendo, projetando matá-la" (SB, p. 171).

Paulo Honório compara a esposa às imagens de santos da capela:

E olhava alternadamente Madalena e os santos do oratório. Os santos não sabiam, Madalena não quis responder.

[...]

As imagens de gesso não se importavam com a minha aflição. E Madalena tinha quase a impassibilidade delas.

Afirmei a mim mesmo que matá-la era ação justa. Para que deixar viva mulher tão cheia de culpa? Quando ela morresse, eu lhe perdoaria os defeitos. (SB, pp. 171/172)

Essa comparação entre Madalena e os santos se apresenta como uma parte do que está por vir: Madalena vai morrer quase como mártir, preferindo tirar a própria vida a renunciar a seus princípios.

A cena final na capela é uma despedida de Madalena, embora Paulo Honório — e mesmo o leitor — não perceba, assim como é a carta encontrada pelo narrador, estopim para seu ciúme. O local da última vez em que Paulo Honório verá viva sua esposa é significativo: a capela é envolta por uma atmosfera sombria, que dá o tom desse último encontro. Além da escuridão, a ventania e os rangidos também estão presentes:

O vento frio da serra entrava pela janela, mordida-me as orelhas, e eu sentia calor. A porta gemia, de quando em quando dava no batente pancadas coléricas, depois continuavam a gemer. (SB, p. 170)

Esse aspecto macabro juntamente com as corujas — que piam e incomodam Paulo Honório — parecem antever o destino de Madalena. As corujas são aves vistas muitas vezes como amaldiçoadas, de mau agouro, ligadas à escuridão e às notícias ruins. De fato, as corujas não apenas abrem o capítulo da morte de Madalena, sendo caçadas por seus pios ensurdecadores, mas também são desencadeadoras das lembranças fantasmais que levam Paulo Honório a pensar em Madalena e, por isso, retomar a escrita de seu livro.

É interessante pensarmos na cena da despedida de Madalena e Paulo Honório em comparação com *Caetés*. Há uma diferença fundamental entre a despedida deles e de João Valério e Luísa. Enquanto em *Caetés* o adeus é marcado por ressentimento e tristeza, terminando com Luísa aos soluços caída por cima do piano e Valério indo embora, em *São Bernardo*, apesar de um fim muito pior para Madalena, ela se mantém calma, dona da situação, que não tem saída.

* * *

Adormecendo sozinho na capela, depois dessa última conversa com Madalena, Paulo Honório sonha com rios cheios e atoleiros: "Pouco a pouco fui me amadornando, até cair num sono embrulhado e penoso. Creio que sonhei com rios cheios e atoleiros" (SB, pp. 175/176). O sonho não é apenas um prenúncio do que vai ser a vida do narrador (embrulhada e penosa): um atoleiro. É também um contraponto interessante entre a morte que ocorre na realidade, longe de Paulo Honório, e a vida que é representada pela água no inconsciente dele.

Ao encontrar a esposa morta, depois dos outros habitantes da casa, Paulo Honório se desestabiliza e se vê completamente impotente, coisa com a qual ele não está acostumado. Madalena, mais uma vez, o surpreende, deixando-o sem aquilo que lhe é mais típico: a ação. Nesse ponto, é interessante pensarmos que a ação é transferida para Madalena, levando-o ao limite — aqui, o poder é todo da esposa.

Com a morte de Madalena, Paulo vai perdendo também, cada vez mais, a sua autoridade de proprietário e mandão, pois vai sendo abandonado por todos ao seu redor: até mesmo D. Glória e S. Ribeiro, considerados incapazes de se sustentarem sozinhos, saem de São Bernardo. Padilha, outrora mandado embora da fazenda, é agora mantido ali, com a função implícita de fazer companhia a Paulo Honório. Assim, a ação de Madalena não afeta apenas o marido diretamente, mas tem força para mudar todo o ambiente ao seu redor.

As relações que Paulo Honório faz entre força e ação, fraqueza e trabalho intelectual ainda são aplicadas, mas mostram o atraso do pensamento dele. No fim das contas, tanto trabalho e violência não resultaram em nada. Ou melhor, resultaram em algo que ficou para trás e no fim das relações humanas de Paulo Honório, que tem consciência que nada seria diferente se houvesse outra chance:

— Estraguei a minha vida estupidamente.

Penso em Madalena com insistência. Se fosse possível recomeçarmos... Para que enganar-me? Se fosse possível recomeçarmos, aconteceria exatamente o que aconteceu. Não consigo modificar-me, é o que me aflige. (SB, p. 198)

Nesse ponto, Paulo Honório "revê" a própria violência: ela não é normal nem necessária; é fruto de seu desejo de posse, nascido da necessidade de *ter* do pequeno burguês. O par posse e violência se dissolve, na medida em que Paulo Honório percebe que seus erros foram cometidos justamente a partir dessa visão que ele carregava. Daí, ele sente pena dos outros, tornando-se empático e sentimental, inclusive saudoso dos antigos moradores de São Bernardo, que já não moram mais lá por causa dos problemas econômicos que levam ao fim trabalho na fazenda. Essas reflexões do narrador só serão

possíveis por causa da morte de Madalena e, conseqüentemente, de sua escrita: fatores determinantes para a humanização do protagonista.

É por causa da necessidade de Paulo Honório controlar tudo o que Madalena faz — o que ela escreve, para quem escreve, o que pensa — que ela vai se matar. O sentimento de posse, é preciso reiterarmos, é imperativo na construção do personagem: a esposa é *dele*, a fazenda é *dele*, os trabalhadores são *dele*. Daí a necessidade de controlar tudo o que acontece ao seu redor. Conforme nos chama a atenção Lafetá (2004), o protagonista de *São Bernardo* representa a introdução da modernidade no sertão, e, assim, tem três características/ideais essenciais da burguesia que vai se formando no Brasil: ação transformadora, velocidade enérgica e posse total, sendo esta última a que mais nos chama a atenção.

Essa necessidade de saber o que acontece com a esposa reflete as desconfianças do narrador que, ao pensar sobre os acontecimentos de sua vida, vai se dar conta de seus exageros:

Madalena entrou aqui cheia de bons sentimentos e bons propósitos. Os sentimentos e os propósitos esbarraram com a minha brutalidade e o meu egoísmo.

Creio que nem sempre fui egoísta e brutal. A profissão é que me deu qualidades tão ruins.

E a desconfiança terrível que me aponta inimigos em toda a parte!

A desconfiança é também consequência da profissão.

Foi este modo de vida que me inutilizou. Sou um aleijado. Devo ter um coração miúdo, lacunas no cérebro, nervos diferentes dos nervos dos outros homens. E um nariz enorme, uma boca enorme, dedos enormes.

Se Madalena me via assim, com certeza me achava extraordinariamente feio. (SB, p. 198).

Os excessos de Paulo Honório vão para além de suas ações e se refletem também em sua aparência física: seu nariz, sua boca e seus dedos parecem demasiadamente grandes e, até mesmo, monstruosos.

Assim como o lobo mau da história infantil, Paulo Honório, ávido em possuir Madalena, com seus dedos enormes, e senti-la por perto, com seu nariz enorme, acaba por devorá-la, com sua boca enorme — são justamente as palavras duras do marido e a sua obsessão em tê-la nas (grandes) mãos que vão levá-la a buscar um ponto de escape e de revolta, encontrado no suicídio.

A essa altura, o protagonista já terá passado de lobo mau a lobisomem: "Julgo que delirei e sonhei com atoleiros, rios cheios e uma figura de lobisomem" (SB, p. 199). Sobre isso, diz Pacheco (2010):

O mundo reificado agora se revela “sobre-natural”, pois a alma que havia nas coisas – vide os morros da propriedade lembrando cabeças de santos – não resiste à ausência do capital, que enfeitiçava o que não tem alma, e à ausência das pessoas, transformadas por ele em mercadorias. A narrativa dá então um giro. Paulo Honório perde o ânimo quando já não pode ser sobre os de baixo, quando não há muitos contra quem exercer a violência que o constitui. A subjetividade assentada no constrangimento de outros ao seu domínio traduz-se retrospectivamente na figura de um lobisomem. O autorretrato que resta não é inteiramente o de um homem, e a narrativa assume como ponto de fuga a autodestruição. (PACHECO, 2010, p. 80)

Sem poder se humanizar, de fato, Paulo Honório se encontra como um híbrido de homem e animal. Preso nesse meio termo, ele não pode ser nem o lobo que ataca sem dó, ao qual se aproximava muito em outros tempos, nem o humano que consegue se arrepender e se colocar no lugar do outro. Longe de ser manso, como Casimiro, que mais parece um cão de guarda, mas também se afastando do lobo feroz de outrora, líder da matilha, Paulo Honório se apresenta solitário e fraco.

Aí, temos o sentimento de posse levado ao extremo, transfigurado não apenas num animal conhecido por seu territorialismo e sua necessidade de devorar o outro, mas em uma besta que ainda mantém ligações com seu eu, a partir do momento que se reconhece como um ser que ficou sozinho por sua própria culpa.

A reflexão, portanto — sobre si e sobre os outros —, só é possível a partir de um Paulo Honório subjetivo, aquele que se reconhece como fera e que só vai surgir depois da morte de Madalena, a qual nunca pôde possuir.

A relação com ela, então, apesar de não ser baseada em sentimentos amorosos e, com isso, acabar mal para ambos, é necessária para que o protagonista perceba que a materialidade com a qual se apegava, no sentido de que busca se apossar de pessoas e objetos, é finita.

Como já pontuamos, há uma relação de causalidade importante para a metamorfose de Paulo Honório, que vai, de certa maneira, "humanizá-lo". É o suicídio da esposa — ação que o leva ao limite — que desencadeia a escrita, organizadora de sua experiência e necessária para sua catarse.

* * *

Com isso, o fim de Madalena não é importante somente para o desfecho de Paulo Honório e sua escrita catártica, mas revela a libertação da mulher em face da opressão no casamento, mesmo que de maneira trágica.

O suicídio, aqui, funciona então como uma arma para Madalena, que quebra os paradigmas patriarcais impostos e rompe com as estruturas calcadas em seu meio. A não submissão dela e sua recusa à reificação, no entanto, aparecem de forma a revelar outra face da violência, que não aquela praticada diretamente por Paulo Honório, mas que vai levá-la, inevitavelmente, à morte. Daí, temos um outro lado da violência contra a mulher que muitas vezes é visto como menos sério, isto é, a violência psicológica, que afeta tanto quanto a física.

Ao não se submeter às expectativas da ordem patriarcal — negando seu papel de esposa obediente, mãe dedicada e dona de casa caprichosa —, Madalena não permite que Paulo Honório se imponha sobre ela, como faz com os demais. Preferindo os

trabalhos letrados às tarefas domésticas, a personagem demonstra, mesmo sem ter essa intenção, sua superioridade intelectual em relação ao marido, notadamente um absurdo não apenas para a ordem social de então, mas principalmente para ele, representante ferrenho desta ordem.

De fato, Paulo Honório é a figura do atraso que se pretende modernizante. O aspecto moderno do personagem, como vimos, reside nas melhorias que ele busca fazer em sua propriedade, comprando máquinas atuais, mais eficientes que o trabalho manual e modernizando sua propriedade, voltada ao trabalho. No entanto, ele mantém seu jeito de agir e suas ideias calcadas no pensamento tradicionalmente patriarcal. Sua relação com as mulheres, por exemplo, se baseia, quando muito, a relações sexuais, e elas são vistas, tão somente, como seres sexuais (vide Germana e Rosa), com exceção da velha Margarida, considerada como mãe.

Já Madalena, apesar de ser o oposto do marido, ainda tem suas ações muito restritas no meio em que vive, sendo impossível manter seu comportamento "moderno" ou transformar o ambiente em que se encontra. Por isso mesmo, seu suicídio é significativo no sentido de mostrar que ela é a única a ter direito sobre sua vida e que pelo menos isso ela pode regular. Paulo Honório, tendo pensado algumas vezes em matá-la, se vê impotente diante do ato audacioso da esposa e, assim, Madalena vai abalar essas estruturas tradicionais, impedindo a imposição do marido sobre ela na medida em que ela mesma decide o que fazer do seu futuro, sem chances de volta.

Assim, podemos dizer que o suicídio de Madalena funciona para revolucionar o interior de Paulo Honório, pois é a partir da morte da esposa que ele vai elaborar sua experiência, por meio da literatura, organizando seu passado e refletindo sobre si mesmo e sobre sua relação com o outro. Nesse sentido, a revolução que não se dá externamente acontece, mesmo que ainda em princípio, no próprio narrador, que não poderia ser visto, num primeiro momento de *São Bernardo* como alguém capaz de voltar seus olhos para dentro, mas que ao se tornar lobisomem — figurando um "eu-monstro", conforme Ana Paula Pacheco (2011) — consegue, de algum modo (e

paradoxalmente) se aproximar de certa humanização, que não chega, no entanto a se completar, visto que ele ainda é o *possuidor*.

4. SEXUALIDADE E MATERNIDADE

A sexualidade da mulher, apesar de essencial, é uma questão que foi muitas vezes banalizada. Se hoje em dia ainda pode ser um assunto considerado tabu, no início do século XX a situação era muito pior. Isso porque a sexualidade da feminina deveria estar limitada à construção da família:

A medicina social assegurava como características femininas, por razões biológicas: a fragilidade, o recato, o predomínio das faculdades afetivas sobre as intelectuais, a subordinação da sexualidade à vocação maternal. (SOIHET, 2013, p. 363)

O prazer sexual estava restrito aos homens, dentro e fora de seus casamentos; às mulheres cabiam a gravidez e a satisfação do marido. A educação das moças se dava, então, baseada em pares — modelos a seguir e modelos a descartar, como diz Carla Bassanezi Pinsky (2013): "casta" x "impura"; "santa" x "pecadora". Esses pares de oposições dão origem a outro que, ainda hoje em dia, é usado para definir e rotular a liberdade sexual das mulheres: "mulher para casar" x "mulher para transar".

Se pensarmos nesses pares opostos que vão definir a mulher então, podemos pensar em duas personagens de Graciliano bem marcadas, nesse sentido. No primeiro pólo, mais para "casta", Luísa, de *Caetés* (pelo menos num primeiro momento, antes dos encontros amorosos com João Valério), e no segundo, pecadora, Marina, de *Angústia*. Sabemos, porém, que essas categorizações não são rígidas e, assim, essas mulheres acabam passeando entre esses pares opostos que, na verdade, se misturam o tempo todo¹⁶.

¹⁶ É importante lembrarmos que essas categorias não são, de maneira nenhuma, algo concretamente existente. São criadas por uma cultura machista que visa impor suas regras às mulheres a fim de manter seu domínio, pautando o comportamento delas pela moral vigente então.

* * *

Como vimos, Luísa é o ideal de mulher imaginado por João Valério, por isso pode ser comparada à estrela mais alta e mais brilhante. Mas, depois de sua traição ao marido, ela já começa a decair, pois se percebe que a pureza da imagem não correspondia à sua essência.

Marina, por outro lado, já se apresenta como alguém fora da ordem, não sendo aquilo que se espera dela, que é justamente o que vai incomodar Luís da Silva, preso a moldes mais tradicionais e avesso à modernidade.

Assim, Marina também se mostra como dúbia na medida em que recusa se deitar com Luís da Silva, mesmo após as intimidades embaixo da mangueira e, mais tarde, aceita Julião Tavares. O orgulho ferido de homem rejeitado é mais um impulso para o assassinato do rival.

Diferentemente das outras personagens principais — Madalena, Sinha Vitória e Maria —, que não têm sua sexualidade explorada, exceto pelo papel de reprodutoras, Luísa e Marina são as únicas a não cumprirem seu "papel de mãe", tendo o sexo como carro chefe de suas relações com os protagonistas: "A distinção dos tempos coloniais antepondo a 'puta' à 'santa mãezinha' abnegada e pura permanecia como referência" (PINSKY, 2013, p. 471).

Como veremos mais adiante, Marina não apenas se opõe à ideia de mãe, por seu comportamento moralmente inapropriado, na visão do narrador, mas também se recusa a esse papel ao abortar sua gravidez. Ela é, portanto, duplamente inajustada: "puta" e oposta à figura de "mãezinha".

A moça de *Angústia*, já aparece pela primeira vez no romance em oposição à senhora idosa que antes morava ali, e que agradava o narrador, ao contrário dessa de agora, escandalosa:

O vulto que se mexia não era a senhora idosa: era uma sujeitinha vermelhaça, de olhos azuis e cabelos tão amarelos que pareciam oxigenados. Foi só o que vi, de supetão, porque não sou indiscreto, era inconveniente olhar aquela desconhecida como um basbaque. Demais não havia nada interessante nela.

Onde andaria a senhora idosa, que todas as manhãs ia regar as plantas, com um pano branco amarrado à cabeça? Mudara-se, provavelmente, e aquela que ali estava devia ser moradora nova.

— Sim senhor, disse comigo, muito poética, aí entre as roseiras, com os cabelos pegando fogo e a cara pintada.

Sentia a ausência da senhora idosa, cheia de rugas, tranquila, um pano amarrado à cabeça e o regador na mão, movendo-se tão devagar que era como se estivesse parada. Essa outra estava em todos os lugares ao mesmo tempo, ocupava o quintal inteiro. Um azougue.

— Que diabo tem ela?

E mergulhei na leitura, desatento, está claro, porque o livro não valia nada. Virava a página muitas vezes, e quando isto acontecia, olhava, fingindo desinteresse, a mulher dos cabelos de fogo. Tinha as unhas pintadas.

— Lambisgoia! (Angústia, p. 40)

Tendo a aparência como fator determinante para o interesse de Luís da Silva — interesse este implícito, num primeiro momento —, já podemos imaginar que a atração física é o motor do relacionamento que se iniciará.

Como é de se esperar, o estereótipo da mulher sensual é bem explorado no romance: Marina é a moça jovem, loira, branquinha, de olhos azuis, nádegas e coxas salientes, que saltam nos vestidos apertados, usa maquiagem vermelha, exagerada, combinando com seus sapatos inadequados para o quintal da casa e as unhas pintadas. Sua aparência física corresponde, num primeiro momento, ao desejo sexual amplamente reprimido em Luís da Silva.

De fato, as ideias, os gostos e os valores de Marina incomodam excessivamente o protagonista, que a constrói como uma moça fútil e sem pensamentos interessantes, muito inferior a ele.

Apesar dessa construção que mostra o lado defeituoso da mulher, com o passar do tempo e a inevitabilidade da atração de Luís da Silva por Marina, ele percebe que são as qualidades que ele julgava negativa que a faziam ser quem ela era:

Naturalmente gastei meses construindo esta Marina que vive dentro de mim, que é diferente da outra, mas se confunde com ela. Antes de eu conhecer a mocinha dos cabelos de fogo, ela me aparecia dividida numa grande quantidade de pedaços de mulher, e às vezes os pedaços não se combinavam bem, davam-me a impressão de que a vizinha estava desconjuntada. Agora mesmo temo deixar aqui uma sucessão de peças e de qualidades: nádegas, coxas, olhos, braços, inquietação, vivacidade, amor ao luxo, quentura, admiração a d. Mercedes. Foi difícil reunir essas coisas e muitas outras, formar com elas a máquina que ia encontrar-me à noite, ao pé da mangueira. Preguiçosa, ingrata, leviana. Os defeitos, porém, só me pareceram censuráveis no começo das nossas relações. Logo que se juntaram para formar com o resto uma criatura completa, achei-os naturais, e não poderia imaginar Marina sem eles, como não a poderia imaginar sem corpo. (Angústia, p. 83)

Essa "paixão" do protagonista, porém, é sempre ligada a um lado sexual. Luís da Silva tem o sexo como algo repressor, assunto amplamente estudado pela crítica do romance. De fato, objetos fálicos são constantemente apresentados ao longo do livro: cobras, cordas, canos, como nos mostra Antonio Candido, em *Ficção e Confissão* (2006). A angústia do personagem teria, então, três fontes, que culminam nessa insistência àquilo que é sexual: o isolamento na infância, a solidão na idade adulta e o ciúme.

Tendo os impulsos sexuais como algo que precisa ser reprimido em si mesmo, Luís também censura os outros, sobretudo as mulheres ao seu redor. Assim, a liberdade sexual de algumas mulheres — d. Mercedes, d. Rosália, Antonia — é vista de maneira negativa, fato que se estende também, de certa forma, ao rival Julião Tavares, mesmo motivado pela disputa de Marina. Até mesmo os casais pela cidade incomodam: parecem animais com impulsos desenfreados, como ele mesmo se sente.

JOGO DE GATO E RATO

É a partir dessa repressão sexual do protagonista que vão surgir duas figuras que se repetem o tempo todo no romance: os ratos e os gatos. Os primeiros aparecem o tempo inteiro, tanto metaforicamente quanto literalmente.

Ao falar de Marina, que o espiava cochilar, Luís da Silva se lembra do animal:

O cochicho risonho afastava-se, chegava-me aos ouvidos como o chiar de um rato. Chiar de rato, exatamente. Chiar de rato ou carne assada na grelha. Parecia-me que aquilo estava chiando dentro de mim, que a minha carne se assava e chiava. Os tacões vermelhos viravam-se para o outro lado. As biqueiras surgiam e avançavam. Lá vinham pedaços de canelas. As mãos puxavam a saia para trás, distinguíam-se os joelhos e as coxas. Como vinha curvada para a frente, a barriga desaparecia.

— Chi, chi, chi.

O rato roía-me por dentro. Senti cheiro de carne assada. Não, cheiro de fêmea, o mesmo cheiro que antigamente me perseguia, em meses de quebradeira. (Angústia, p. 71)

Depois, se seguem lembranças de mulheres com quem esteve e desejos por Marina. Os ratos internos — evocados também na ordenação das palavras ("cochicho", "chegava", "chiar", como o som que os ratos fazem; "o rato roía", como se estivessem mesmo roendo) — representam os desejos suprimidos e, agora, agudos, de Luís, espelhados também nos ratos externos, num processo de deslocamento:

O que eu devia fazer era mudar de casa. Esta é inconveniente, cheia de barulhos, parece mal-assombrada. Os ratos não me deixavam fixar a atenção no trabalho. Eu pegava o papel, e eles começavam a dar uns gritinhos que me aperreavam. Tinham aberto um buraco no guarda-comidas, viviam lá dentro, numa chiadeira infernal. Às vezes havia um cheiro de podridão. Vitória se enfrenesiava, andava para

cima e para baixo, manejando um regador com água e creolina, molhando tudo. Mas o fedor resistia. Afinal íamos encontrar o armário dos livros transformado em cemitério de ratos. Os miseráveis escolhiam para a sepultura as obras que mais me agradavam. Antes, porém, faziam um sarapatel feio na papelada. Mijavam-se a literatura toda, comiam-me os sonetos inéditos. Eu não podia escrever.

[...]

Os ratos é que me roíam a paciência. Corrote, corrote — era como se roessem qualquer coisa dentro de mim. Lembrava-me do tempo em que andava pelas ruas sentindo o cheiro das mulheres. Miudinhos, deviam ser catitas. Corriam pela sala de jantar, vinham mexer nos meus chinelos, sem medo, sem vergonha. Levantava-me, abri as portas do guarda-comidas, saltavam três, quatro, que se escapuliam para os buracos das paredes. Voltavam, assustados, ganhavam confiança, aproximavam-se, bonitinhos, os olhos vivos e as orelhas arrebitadas. O meio de obrigá-los ao silêncio durante uns minutos era espalhar na sala pedaços de miolo de pão, que eles devoravam depressa. (Angústia, p. 109)

Podemos pensar, então, que esses ratos que habitam a casa de Luís da Silva são, na verdade, os mesmo que vivem dentro de si, assombrando-o, fazendo buracos, estragando refúgios, e só param quando são alimentados — e o próprio protagonista os alimenta.

Já as mulheres estão transfiguradas no gato: Marina e a datilógrafa que ele encontra na rua — "Coçava a barriga do gato, que se espreguiçava, estirava as pernas. Sem-vergonha, parecia mulher" (Angústia, p. 50).

A comparação de Marina com o gato é direta e intimamente ligada à questão sexual: "O gato amava nos telhados, gato ordinário. Uns miados estridentes, indiscretos: — 'Rasga, diabo!' Marina, quando se excitava, enrolava-se como uma gata e miava. Miava baixinho, para não acordar a vizinhança" (Angústia, p. 110).

O gato, além de ser associado ao sexo também está ligado à obscuridade, à morte, à feitiçaria, ao diabólico. Os bichanos pretos, por exemplo, estão no imaginário popular como animais de mau agouro, lembrados como bichos de estimação de bruxas.

A datilógrafa, figura recorrente na imaginação do protagonista, parece ser também um desdobramento da própria Marina:

Quando menos esperava, surgiam os olhos de gato da datilógrafa. Outras vezes, chegava-me de supetão a ideia de que ia vê-la. E acontecia acertar. Sumiu-se umas semanas. Se não tivesse sumido, é possível que a minha vida fosse hoje diferente. E talvez não fosse. Duas criaturas juntam-se um minuto, mas entre elas há um obstáculo. Provavelmente a datilógrafa dos olhos verdes, enquanto sorria para mim no bonde ou na esquina, pensava numa espécie de Julião Tavares que iria visitá-la horas depois. Morava numa casa de quintal sujo, lia romances tolos, admirava uma quenga semelhante a d. Mercedes. O pai era um pobre homem carregado de achaques e consumido pelo trabalho, a mãe lavava roupa e queixava-se da carestia. (*Angústia*, p. 112)

A partir daí, é interessante pensarmos no gato enquanto símbolo recorrente através da História e sua ligação com a questão sexual nas construções literárias.

O andar ondulante do animal, juntamente com seu comportamento imprevisível, seus olhos provocativos e sua ligação com a feitiçaria aparecem como elementos passíveis de serem diretamente comparados às pessoas. No caso de *Angústia*, representa fortemente a figura feminina.

Isso pode ser visto no episódio do roubo do dinheiro de Vitória, em que o gato aparece no escuro como se fosse o próprio diabo:

Os olhos de um gato passaram por cima do muro de d. Rosália. Currupaco mexeu-se na gaiola e bateu as asas.
[...]

Os olhos do gato brilharam outra vez em cima do muro de d. Rosália e ficaram parados, redondos e fosforescentes. Pensei na datilógrafa que tinha desaparecido. Talvez estivesse doente. Ou morta. Franzina, com aquele peitinho estreito, batendo na máquina.

Mexia-me, e não podia desviar os olhos das duas tochas que me espiavam por cima do muro. Sentia os torrões se esfarelarem sob as solas dos sapatos, quase que ouvia o tilintar das moedas. Soaram pisadas perto. Encolhi-me e acocorei-me, receando que alguém trepasse o muro e viesse reforçar a espionagem do gato. Estava cheio de atrapalhação e vergonha.
[...]

Com certeza Vitória estava dormindo, sonhando com os navios e com o Currupaco. Os olhos do gato cresciam, cresciam extraordinariamente, iluminavam o quintal todo.
[...]

O que me incomodava era o gato. Se não fosse o receio de fazer barulho, atiraria um punhado de torrões no animal. As tochas desapareceriam, eu me tranquilizaria. (*Angústia*, pp. 150-154)

O própria Graciliano assume essa aparição diabólica no romance, em carta escrita a sua esposa, Heloísa Ramos:

Aí apareceu um gato que deve ser da família do diabo: creio que nessa história de botija o diabo aparece sempre. Nunca vi nenhum, mas é o que dizem. O meu diabo tem olhos de gato e veio numa sexta-feira da Paixão. Suponho que ele fica bem com olhos de gato. Seu Américo me deu umas informações sobre os olhos dos gatos, mas sem imaginar que eu estava preparando um diabo num dia santo como o de ontem. Quinta-feira passei o dia numa excitação dos pecados. Terminei sua carta às dez horas. Pois daí até meio-dia, e das quatro da tarde à uma da madrugada, escrevi com uma rapidez que me espantou. Nunca trabalhei assim, provavelmente um espírito me segurava a mão. Vou perguntar a d. Luísa. A letra era minha, embora piorada por causa da pressa, mas é possível que aquilo fosse mesmo feitiçaria. Ou efeito de aguardente. O que é certo é que não vi espírito nenhum. Ontem, como já disse, o que vi foi o diabo, mas um diabo doméstico, com olhos de gato. (RAMOS, 2011, p. 237)

Como o gato, em *Angústia* a figura da própria mulher se faz como o demônio, que atenta e persegue Luís da Silva, seja pela visão, pelos cheiros, ou pelos sons (como o da rede em que Marina dorme, que novamente remete às questões sexuais, com o som de vai e vem).

Como os gatos, que têm sua sexualidade animal exposta, com ritos de acasalamento escandalosos, as mulheres "diabólicas" do romance são recriminadas por sua sexualidade ativa:

D. Rosália era casada, mas eu não conhecia o marido dela, caixeiro-viajante que andava sempre no interior. Conhecia a voz. Quando ele chegava, depois de uma ausência de meses, a casa ficava em rebuliço. [...]

Antônia chegava à minha janela e, piscando os olhos, segredava: — "O homem está aí." Mordia o beijo e saía bamboaleando-se, com um risinho canalha, as pernas grossas muito abertas exibindo marcas de feridas. Para não descontentar a rapariga, eu sorria agradecendo a

comunicação, aperreado em excesso, porque nesses dias não me era possível dormir sossegado.

D. Rosália, honesta, vivia excitada, e o marido vinha feito um bode. Aquilo durava uma semana, mais de uma semana, até que o casal se acalmava e surgia nova viagem.

Nessa lua-de-mel, sempre renovada, as crianças marchavam cedo para a cama. Antônia aprontava o café, ia correr a zona. E o trabalho do amor começava, ruidoso, indiscreto. (Angústia, pp. 123/124)

Mesmo considerada "honestas", a vida privada da vizinha, tornada pública, incomoda, pois, tradicionalmente, as mulheres deveriam figurar no espaço íntimo do lar, sem exposição para a rua:

Embora circule pelas ruas, por conta de obrigações sociais e domésticas, atividades culturais e beneméritos, o lar é seu espaço privilegiado e a domesticidade, sua razão de viver. Satisfeita ou submissa à sua condição, não procura mudá-la, mesmo porque sabe que os espaços públicos e o mundo da política são apanágio apenas dos homens. Mantém a virgindade até o casamento e depois de casada é fiel ao marido. Filha obediente, esposa submissa, mãe dedicada, é temente a Deus, virtuosa e recatada. E não faz nada que comprometa essa reputação (PINSKY, 2013, p. 472).

Daí, também, a reprovação de Marina. Como os gatos, a moça figura num meio termo entre espaço público e privado, o quintal. Não está nem lá, nem cá, imitando o gato que observa Luís da Silva de cima do muro.

Com isso, novamente podemos observar a repressão da vida sexual que não seja destinada à maternidade, ainda que as relações aconteçam dentro do lar. Assim, as mulheres vistas com compaixão pelo narrador são aquelas cuja ação, sobretudo sexual, não estão presentes: D. Adélia e Vitória.

* * *

Podemos dizer, portanto, que a relação entre vida sexual e maternidade é estreita para as mulheres nos romances de Graciliano Ramos, transfigurando a realidade observada na época.

Como dissemos, o sexo era visto apenas como necessário para a reprodução, para as mulheres. Por isso, manter relações sexuais fora do casamento era completamente inaceitável. Assim, o comportamento de Marina não é reprovável apenas por seus relacionamentos amorosos um tanto duvidosos — com a finalidade maior de extorquir seus parceiros —, mas também por sua recusa total ao papel de mãe.

De fato, seria impossível para a moça ser bem vista se mantivesse um filho, pois sua gravidez era ilegítima. Além da questão do julgamento alheio, do qual ela já era alvo, há também a questão financeira: sustentar um filho sozinha seria muito difícil. Por isso, Marina esconde a todo custo sua gravidez — até mesmo sua mãe, tida como uma mulher de coração mole, fica sabendo do estado da filha quando já é impossível escondê-lo. O aborto, então, aparece como única opção para Marina.

Procurando uma "parteira diplomada" para a prática ilegal, a moça vai até um lugar bem afastado, na periferia da cidade, sendo seguida por Luís da Silva que, obcecado com o relacionamento dela com Julião Tavares, procura vigiá-la. Lá, em uma atmosfera diferente da habitual, a imaginação do protagonista vai longe e fantasia sobre a parteira: há duas construções diferentes da mesma mulher desconhecida e "assassina":

Como seria a cara de d. Albertina? Imaginei-a magra, pálida, séria, correta. Não havia motivo para Marina esconder os olhos.

— Faça o favor de descobrir o rosto. Não se acanhe. Tão natural! Depois voltariam as regras.

Dois meses? Perfeitamente. Agora a senhora toma precauções, usa isto, usa aquilo.

Exatamente como se Marina estivesse no consultório de um médico, sarjando um tumor. Nenhum sinal de crime ou de ação proibida. A seringa na água que borbulhava, um frasco sobre a mesa da cabeceira, quadros de anatomia nas paredes, a chama do álcool tremendo, a voz calma de d. Albertina a prescrever medidas de segurança. Uma senhora pálida e franzina, de rosto sereno e boas intenções.

— Não se acanhe. Fique à vontade.

Nenhuma alusão a qualquer espécie de falta. Direita, fria, falando baixinho, empregando termos escolhidos.

Mas por que era que d. Albertina, parteira diplomada, com longa prática, deveria ser assim e não de outra forma? Talvez fosse diferente. Os anúncios não valem nada, papel aguenta tudo, como dizem os matutos. D. Albertina era uma velha gorda e mole, sem diploma nem prática, de óculos ordinários e hálito desagradável, mal-educada, resmungona. Marina estava deitada numa cama nojenta; nas paredes nojentas não havia gravuras de anatomia: havia quadros de santos, retratos coloridos, páginas de revistas. Sem lavar as mãos duras, de unha compridas e negras, d. Albertina examinava brutalmente o corpo de Marina, arranhando-a, machucando-a, rosnando:

— Era melhor deixar-se de vergonhas e descobrir a cara. Quando andam na pândega, não têm esses luxos. E depois parem bem na bananeira. Feias coisas.

Mostrava os dentes amarelos de selvagem. Seria assim d. Albertina? A cliente mordida as cobertas sujas, continha a respiração, fechava os olhos, apertava as coxas e engolia o choro.

— Abra as pernas, criatura. Onde vêm esses dengues? Assim ninguém pode trabalhar. (Angústia, pp. 210/211)

Ao contrário do que acontece em *Caetés*, em que João Valério constrói uma Luísa idealizada, diferente da real, em *Angústia* não é possível sabermos qual das duas Albertinas é a real, nem mesmo se a realidade corresponde a uma delas. De fato, isso não é importante para a construção do romance — o mais interessante é pensarmos na visão do narrador sobre os fatos.

Essa duplicidade nos remete a outra, mais importante: a construção de Marina pelo narrador. Há uma Marina "normal", como costumava ser (alegre, arrumada, fútil, espalhafatosa), e outra que surge depois de sua gravidez (cabisbaixa, desleixada, triste). Podemos dizer que a segunda Marina, ao contrário da primeira, se torna uma mulher totalmente desprovida de sexualidade — a gata deixa de existir.

Dentre as personagens femininas, portanto, as mulheres sexualmente ativas não exercem o papel de mãe: ou se é mãe, ou se tem vida sexual — Marina, ao cometer o aborto, recusa a função de mãe¹⁷, por diversas questões (como o fardo financeiro e emocional de criar um filho sozinha, fora do casamento); D. Mercedes, que mesmo tendo filho, marido (e amante) tem uma independência, causada pela ausência de família ali, que preocupa e serve de mau exemplo; D. Rosália, embora também tenha filhos e marido, rejeita as crianças durante os momentos de paixão com o homem que, vivendo longe, não limita a mulher, nem seu sexo, ao ambiente caseiro; e, finalmente, Antônia, a empregada da vizinha que sai abertamente atrás de parceiros sexuais e volta quando os relacionamentos terminam.

A relação com a figura da mãe é muito interessante de ser pensada em *Angústia*. Embora relembre constantemente seu passado, seu pai, seus avós, os empregados, Luís da Silva não guarda qualquer lembrança de sua mãe que seja compartilhada com o leitor: ela nem mesmo aparece ao longo do livro. A única menção a uma mãe acontece no fim do romance, no delírio do protagonista, que confunde o som da vitrola com a voz de uma mãe distante:

O som de uma vitrola coava-se nos meus ouvidos, acariciava-me, e eu diminuía, embalado nos lençóis, que se transformavam numa rede. Minha mãe me embalava cantando aquela cantiga sem palavras. A cantiga morria e se avivava. Uma criancinha dormindo um sono curto, cheio de estremecimentos. Em alguns minutos a criança crescia, ganhava cabelos brancos e rugas. Não era minha mãe a cantar: era uma vitrola distante, tão distante que eu tinha a ilusão de que sobre o disco passeavam pernas de aranha. Um disco a rodar sem interrupção a noite inteira. (*Angústia*, p. 273)

¹⁷ É interessante pensarmos também na recusa do papel de filha: não há obediência nem submissão aos pais.

A partir daí, é interessante fazer um paralelo entre Marina e a mãe de *Infância*, Maria. A figura da mãe parece mesmo ser um obsessão em *Angústia*, junto com a questão do desejo reprimido¹⁸:

Em duas horas escrevo uma palavra: Marina. Depois, aproveitando letras deste nome, arranjo coisas absurdas: *ar, mar, rima, arma, ira, amar*. Uns vinte nomes. Quando não consigo formar combinações novas, traço rabiscos que representam uma espada, uma lira, uma cabeça de mulher e outros disparates. Penso em indivíduos e em objetos que não têm relação com os desenhos: processos, orçamentos, o diretor, o secretário, políticos, sujeitos remediados que me desprezam porque sou um pobre-diabo.

[...] Tristeza e raiva. *Ar, mar, ria, arma, ira*. Passatempo estúpido. (Angústia, pp. 8/9).

Além das palavras, o protagonista também faz desenhos, significativos para pensarmos em sua relação com as mulheres. Erwin Torralbo Gimenez (2012) nos esclarece o paralelo dos desenhos com a figura atordoante de Marina:

Luís da Silva rabisca alguns desenhos: uma espada, uma lira, uma cabeça de mulher – alegorias do épico e do lírico, espada e lira resumem os anseios do sujeito, porém a terceira imagem destoa ambivalente. Alusão ao mito de Medusa, a cabeça de mulher evoca na tradição clássica o encanto feminino portador da desgraça – figura ambígua, reúne êxtase e calamidade. E nos volteios da fantasia, tal símbolo estorva a embriaguez que sublimava os fatos, porque faz rememorar o clima baixo da sua história. Sobrevêm os aspectos do ramerrão, as tarefas cacetes, as humilhações cotidianas, as dívidas e “coisas piores, muito piores”, esfumando tudo em fracasso. (GIMENEZ, 2012, p. 215)

Daí, a associação de Marina com aspectos negativos se estende também para uma "presença-ausente" da mãe, diretamente relacionada à moça, como observa Lúcia Helena Carvalho (1987):

MARINA esconde em seu corpo um outro significante — MARI(N)A — o nome da mãe. Neste nome oculto, mas circulando na brecha de

¹⁸ Sobre isto, ver MENESES, Adélia Bezerra de. "A angústia, em *Angústia* de Graciliano Ramos". In: *Do poder da palavra: ensaios de literatura e psicanálise*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

todos os outros significantes, encontra-se figurado o objeto real do desejo do sujeito. Mãe, presença-ausente no relato de Luís da Silva, ser amado com que o menino de *Infância* tão dificilmente se relacionou. O desejo da mãe, desejo edipiano, mais conflituoso ainda se torna por ser duplamente reprimido: de um lado, por ser incestuoso, de outro, pela própria recusa materna, visto que a mãe não responde à oferta amorosa do filho: "Minha mãe tinha a franqueza de manifestar-me viva antipatia" (*I*, p. 153).

Por não abrir mão do desejo primordial, o sujeito transfere-o para um objeto substitutivo — Marina. Amálgama de partes alheias, esta representação do objeto do amor se dá em clivagem. Não entre uma realidade objetiva e sua figuração significativa, mas entre uma realidade alucinada, inscrição primordial de um objeto perdido ("muitos pedaços de mulher"), e um objeto substitutivo ("a moça de cabelos de fogo"). Desta forma, Marina se constitui simultaneamente como fantasia erótica e corpo físico, naturezas distintas que o sujeito "gastou meses" entrelaçando, até unificá-las em linguagem, numa figuração simbólica. (CARVALHO, 1987, p. 355)

Assim, a mãe em *Angústia*, substituída por Marina — que, por sua vez, também não pode ser mãe — vai ser encontrada em *Infância*, na imagem da mãe do próprio Graciliano. Lá, livre de qualquer traço de sexualidade, ela já pode, de fato, exercer a maternidade, mesmo que esta não corresponda, novamente, ao desejos do filho.

DO FIM DO MUNDO AO INFERNO

A questão da maternidade é uma das mais férteis no que diz respeito às mulheres. Vistas, desde sempre, como seres reprodutores, a sexualidade feminina, como vimos, é

negada e censurada, sendo voltada apenas para a constituição da família, nunca para o próprio prazer.

Na obra de Graciliano a questão não é diferente, e o assunto rende muito quando abordado. Dentre os livros analisados neste trabalho, somente em *Caetés* essa relação entre mulher e maternidade não aparece e não é alvo de julgamentos negativos. O narrador repudia o casamento de Luísa, jovem e bonita, com um velho rabugento e doente; daí, a ausência de filhos não é um problema. Na realidade, a questão nem existe no romance: não há mães — a não ser na imaginação de João Valério, que constitui família com Luísa e Marta Varejão, dependendo de seu interesse do momento.

Já em *São Bernardo*, Madalena aparece como uma mãe relapsa, despreocupada com o filho: ao renegar as imposições feitas por Paulo Honório, de esposa exemplar, ela renega também a criança:

Afastava-me, lento, ia ver o pequeno, que engatinhava pelos quartos, às quedas, abandonado.

[...]

E o pequeno continuava a arrastar-se, caindo, chorando, feio como os pecados. As perninhas e os bracinhos eram finos que faziam dó. Gritava dia e noite, gritava como um condenado, e a ama vivia meio doida de sono. Às vezes ficava roxo de berrar, e receei que estivesse morrendo quando Padre Silveira lhe molhou a cabeça na pia. Com a dentição encheu-se de tumores, cobriram-no de esparadrapos: direitinho uma rês casteada. Ninguém se interessava por ele. Dona Glória lia. Madalena andava pelos cantos, com as pálpebras vermelhas e suspirando. Eu dizia comigo:

— Se ela não quer bem ao filho!

E o filho chorava, chorava continuamente. Casimiro Lopes era a única pessoa que lhe sentia amizade. (SB, pp. 146/147)

De fato, o menino não faz as vezes de filho, mas sim de herdeiro necessário para a continuação do trabalho de Paulo Honório, que também não se importa com a criança, mas com a relação de Madalena com esta.

A falta de importância dada ao menino pode ser vista na apresentação que o narrador faz do próprio filho:

O pequeno berrava como bezerro desmamado. Não me contive: voltei e gritei para Dona Glória e Madalena:

— Vão ver aquele infeliz. Isso tem jeito? Aí na prosa, e pode o mundo vir abaixo. A criança esgoelando-se!

Madalena tinha tido menino. (SB, p. 132)

As relações de Paulo Honório, baseadas em interesses práticos e econômicos, são assim vistas não apenas na relação com o próprio filho, mas também com sua própria mãe, para a qual apesar de demonstrar, eventualmente, afeição, continua sendo avaliada por números como todos os outros a seu redor:

A velha Margarida mora aqui em São Bernardo, numa casinha limpa, e ninguém a incomoda. Custa-me dez mil-réis por semana, quantia suficiente para compensar o bocado que me deu. Tem um século, e qualquer dia destes compro-lhe mortalha e mando enterrá-la perto do altar-mor da capela. (SB, p. 14)

Bem diferente é Sinha Vitória, de *Vidas Secas*. Destoando das demais protagonistas de Graciliano, seu papel como mãe também é diferenciado. Ao contrário de Luísa, Madalena e Marina, Vitória prioriza a família e a criação dos filhos — ela luta para que eles tenham uma vida melhor que a dela e de seu marido.

Assim, a figura da mulher como mãe está presente de fato, podemos dizer, em *Vidas Secas* e também em *Infância*. Neste, a figura feminina principal é Maria, a mãe do menino que narra suas memórias de infância.

Ao contrário da mãe carinhosa e afável que o nome bíblico sugere, em *Infância* ela é vista como uma mulher rígida, temida, fria:

uma senhora enfezada, agressiva, ranzinza, sempre a mexer-se, bossas na cabeça mal protegida por um cabelinho ralo, boca má, olhos maus que em momentos de cólera se inflamavam com um brilho de loucura. (Infância, p. 16).

Essa descrição da mãe, porém, reiterada ao longo de todo o livro, não pode ser tida como verdade absoluta: o próprio narrador admite que suas lembranças são incertas.

Sempre disposta a disciplinar o menino — sobretudo a partir da violência física —, a mãe se insere em uma ferrenha ordem patriarcal em que, obrigada a casar cedo e a ser mãe muito jovem, fica responsável pela criação dos filhos, até mesmo os que não são seus, como a "irmã natural" do protagonista:

Talvez não a julgassem parenta: as relações dela conosco eram imprecisas. Antes de meu pai casar, Mocinha lhe fora enviada por portas travessas, passara às mãos de tia Dona, viúva pobre que vivia com ele e tinha duas filhas novas. Viera o casamento, viera a mudança, tia e primas se haviam distanciado e Mocinha nos acompanhara ao sertão.

Era branca e forte, de olhos grandes, cabelos negros, tão bonita que duvidei ser do meu sangue. Parece que não queriam tomar conhecimento dela. Aferrolhavam-na em rinhas úmidas, tristes, seguras, fechadas, para as mulheres. Sentava-se a um canto da mesa, rezava, comia de cabeça baixa. O constrangimento devia torturá-la, pois no quintal, na cozinha, no alpendre, ria, cantava, entendia-se com Rosenda lavadeira. Do corredor para a sala de visitas encolhia-se, reprimia expansões, anulava-se.

Minha mãe tratava-a quase cerimoniosamente. Às vezes embirrava com ela, resmungava, largava muxoxos — e nós, viventes fracos, meninos e moleques, observávamos apreensivos essas manifestações, de agouro ruim. A Mocinha não chegavam dissabores. Era como estranha, hóspeda permanente, embora se entretivesse em serviços leves (Infância, pp. 163/164)

A necessidade de conviver com a prova viva de um "pecado" anterior do marido torna a mulher ainda mais dura, como constata o narrador:

Minha irmã natural se desenvolvia, recebendo com frequência arranhões nos melindres. A aversão que inspirava traduzia-se em remoques e muxoxos; quando tomava feição agressiva, fazia ricochete e vinha atingir-nos. Se não existisse aquele pecado, estou certo de que minha mãe teria sido mais humana. De fato meu pai mostrava comportar-se bem. Mas havia aquela evidência de faltas antigas, uma evidência forte, de cabeleira negra, beijos vermelhos, olhos provocadores. Minha mãe não dispunha dessas vantagens. E com certeza se amofinava, coitada, revendo-se em nós, percebendo cá fora, soltos dela, pedaços da sua carne propícia aos furúnculos. Maltratava-se maltratando-nos. Julgo que aguentamos cascudos por não termos a beleza de Mocinha. (Infância, p. 26)

Oprimida, obrigada a conviver com uma menina bonita que não era sua, Maria leva essa opressão adiante, descontando nos filhos e na "irmã natural" a dureza de sua vida, que se reflete em sua aparência: mãos nodosas, lábios finos e sérios, magreza excessiva.

A reprodução da misoginia pelas próprias mulheres é, de fato, uma questão importante para os estudos feministas. Em geral, acredita-se que a mulher é incapaz de ser machista e que, na verdade, ela apenas reproduz os pensamentos comuns na cultura patriarcal. Assim, vemos em Maria uma mulher que reflete àqueles tidos como inferiores a si o peso que ela própria carrega, sobretudo com a filha do marido.

Essa questão é visível nas mudanças de humor da mãe. Quando as coisas a seu redor parecem bem, ela também se mostra boa, inclusive na relação com o marido:

Na harmonia conjugal a voz dele perdia a violência, tomava inflexões estranhas, balbuciava carícias decentes. Ela se amaciava, arredondava as arestas, afrouxava os dedos que nos batiam no cocuruto, dobrados, e tinham dureza de martelos. Qualquer futilidade, porém, ranger de dobradiça ou choro de criança, lhe restituía o azedume e a inquietação. (Infância, pp. 16/17)

O comportamento abrandado da mãe causa confusão e até mesmo desconfiança no filho. Isso porque a violência, a brutalidade e a autoridade de pai e mãe são naturalizadas. Aliás, a mãe nem mesmo pode ser culpada pelas surras na criança:

Batiam-me porque podiam bater-me, e isto era natural.

Os golpes que recebi antes do caso do cinturão, puramente físicos, desapareciam quando findava a dor. Certa vez minha mãe surrou-me com uma corda nodosa que me pintou as costas de manchas sangrentas. Moído, virando a cabeça com dificuldade, eu distinguia nas costelas grandes lanhos vermelhos. Deitaram-me, enrolaram-me em panos molhados com água de sal — e houve uma discussão na família. Minha avó, que nos visitava, condenou o procedimento da filha e esta afligiu-se. Irritada, ferira-me à toa, sem querer. Não guardei ódio a minha mãe: o culpado era o nó. Se não fosse ele, a flagelação me haveria causado menos estrago. E estaria esquecida. (Infância, pp. 33/34)

De fato, a mãe é vista, muito vezes, como alguém impotente e frágil, sobretudo diante dos outros. É o que aparece no capítulo "Uma bebedeira", em que, sendo elogiada e tratada gentilmente, o sentimento de Maria é de desconfiança e inferioridade — ela se resguarda e, muda, perde a autoridade que exercia sobre o filho.

A fragilidade de Maria pode ser vista, como é de se esperar, em seus momentos de dúvida e receio. É o que acontece em "O fim do mundo", em que, inserida em suas leituras religiosas, tem conhecimento de que logo chegará o apocalipse, matando todos os seres da Terra. O medo do desconhecido desmancha a figura fria da mulher, aproximando-a do menino indefeso:

Atraiu-me, segredou queixas sumidas e insensatas. [...] Segui-a, sentei-me perto, calado, esperei que ela me chamasse. As nossas desavenças morreram. Julguei-a fraca e boa, desejei poder aliviá-la, dizer qualquer coisa oportuna. Sentia o coração pesado, um bolo na garganta, e propendia alarmar-me também. Odiei a brochura, veio-me a ideia de furtá-la, escondê-la ou rasgá-la.

A pobre mulher desesperava em silêncio. Apertava as mãos ossudas, inofensivas; o peito magro subia e descia; limitando a mancha vermelha da testa, uma veia engrossava. [...]

Afinal minha mãe rebentou em soluços altos, num choro desabalado. Agarrou-me, abraçou-me violentamente, molhou-me de lágrimas. (Infância, pp. 75/76)

A fraqueza está relacionada, para o menino, à bondade: as mãos de Maria, longe dos cocurutos, se tornam inofensivas. Sem dúvidas, a mãe se torna boa quando parece fraca como uma criança, momentos em que a pouca diferença de idade entre ela e o filho prevalece: "Às vezes minha mãe perdia as arestas e a dureza, animava-se, quase se embelezava. Catorze ou quinze anos mais moço que ela, habituei-me, nesses tréguas curtas e valiosas, a julgá-la criança" (Infância, p. 79). Porém, volúvel, é necessário lidar cautelosamente com ela — apesar da pouca idade, as características infantis a incomodam: é o caso em "O inferno", em que a curiosidade da criança, misturada à ignorância da mãe, é condenada e punida.

Esses dois capítulos têm muitas semelhanças, que serão importantes para pensarmos a construção da figura materna no livro. Em ambos, temos uma atmosfera

religiosa perpassada por aspectos misteriosos que espantam mãe e filho. O ar sombrio, presente ao longo de todo o livro — com nuvens e neblinas, almas, trevas — aparece com força nas leituras "capengas", feitas pela mãe, dos livrinhos religiosos.

Não são apenas os temas parecidos que aproximam os capítulos, mas também o tratamento dado a eles e a forma como são apresentados. As trevas, outrora causadas pela cegueira da criança doente, são reafirmadas, aqui, metaforicamente, pela ignorância do filho e da mãe. De fato, a dificuldade em ler os textos e o distanciamento de uma linguagem familiar de Maria, juntamente com uma educação baseada na religião, a colocam, de certa forma, em outra espécie de cegueira, baseada na fé cega. Assim, é impossível para a mãe esclarecer as dúvidas do filho curioso e cético, e a violência passa a ser a única saída, para qual a criança já sabe que não há alternativa — a sinceridade é idiotice, é preciso conservar-se dócil.

Apesar disso, a criança percebe a necessidade da mãe de se amparar em alguém diante da notícia ruim e, funcionando como um ponto de apoio, o filho tem vontade de acabar com o objeto causador do sofrimento: "Odiei a brochura, veio-me a ideia de furtá-la, escondê-la ou rasgá-la" (*Infância*, p. 75). Daí, temos um dos poucos momentos de cumplicidade entre mãe e filho.

A desconfiança do menino acaba sendo, então, um alívio para a mulher:

Minha mãe estranhou a manifestação rebelde, tentou provar-me que os doutores conheciam as trapalhadas do céu e adivinhavam as consequências delas. Mas queria certificar-se de que se enganava, pelo menos na parte relativa ao enorme incêndio. Refutou a minha afirmação com descomposturas enérgicas lançadas em tom amável. Foi serenando, terminou o debate como se nos referíssemos a visões de sonho. Teimava em declarar-me um animal. Não conseguiu intimidar-me. E era essa ausência de medo, indiferença aos perigos distantes, ao fogo, ao extermínio, que a tranquilizava. (*Infância*, pp. 77/78)

Aí, apesar de tantas diferenças, Maria e o filho se aproximam, e as trevas de outrora parecem se transformar em luz. Como nos lembra Alfredo Bosi, em "Passagens de *Infância* de Graciliano Ramos" (2013), "a relação com a mãe não é menos sofrida,

mas algum raro momento de intimidade parece humanizá-la, o que não acontece com o pai, em geral inabordável" (BOSI, 2013, p. 95).

Essa humanização, portanto, se dá na medida em que a mãe, sempre tão distante, se aproxima do filho, seja por sua própria ignorância acerca do fim do mundo, seja pela ignorância do filho. Esta última, no entanto, retoma a violência já naturalizada nas relações familiares e, assim, afasta-os novamente.

Não podemos deixar de lembrar da mesma pergunta sobre o lugar pós vida dos pecadores que é feita em *Vidas Secas*, como lembra Alfredo Bosi. Neste, conforme o crítico, a criança, punida por sua curiosidade e ingenuidade, recebe algum alento da cachorra da família; em *Infância*, as possibilidades de se abrandar com a mãe são deixadas para trás quando esta perde a paciência, e, então, não há mais ninguém que possa confortá-lo.

A solidão da criança é reiterada ao longo do livro todo, e nisto parece estar a maior diferença entre os capítulos de *Vidas Secas* e *Infância* sobre o inferno: naquele, mesmo com a rudeza da mãe, as crianças nunca estão sozinhas — não há sombras nem trevas, pois ali pelo menos Baleia se aproxima dos meninos e se solidariza com eles.

Assim, o olhar da criança em *Vidas Secas* se afasta bastante daquele pessimismo (ancorado na realidade) do pequeno Graciliano e, embora ali seja, de fato o inferno calorento sobre o qual o menino pergunta, ele não tem consciência disso:

Todos os lugares conhecidos eram bons: o chiqueiro das cabras, o curral, o barreiro, o pátio, o bebedouro — mundo onde existiam seres reais, a família do vaqueiro e os bichos da fazenda. Além havia um serra distante e azulada, um monte que a cachorra visitava, caçando preás, veredas quase imperceptíveis na catinga, moitas e capões de mato, impenetráveis bancos de macambira — e aí fervilhava uma população de pedras vivas e plantas que procediam como gente. Esses mundos viviam em paz, às vezes desapareciam as fronteiras, habitantes dos dois lados entendiam-se perfeitamente e auxiliavam-se. Existiam sem dúvida em toda a parte forças maléficas, mas essas forças eram sempre vencidas. (VS, p. 60)

É possível pensarmos, então, que a violência característica da sociabilidade sertaneja chega não somente ao âmbito físico, como na relação específica entre mãe e filho em *Vidas Secas*, mas também — e principalmente — ao psicológico, em *Infância*, o que vai refletir, por exemplo, no Luís da Silva de *Angústia*, que compartilha muito da biografia de Graciliano Ramos.

De fato, em *Angústia*, temos o reflexo, no homem, do menino de *Infância*. A incapacidade de lidar com o próximo e consigo mesmo revela tensões que vão construir a personalidade de Luís da Silva, tensões essas que sugerem as faltas em sua vida — sendo uma delas, quiçá a mais importante, a falta da mãe.

O relacionamento conflituoso da criança com a mãe, como apresentado em *Infância*, se reflete no homem neurótico para o qual a figura materna só aparece em meio a sonhos e alucinações, sendo, assim, destituída de qualquer senso de realidade: nem mesmo como humana essa figura aparece — é uma vitrola.

Uma vida composta por faltas — de família, de afeto, de bens materiais — e tensões — consigo mesmo e com os outros — parece ser justamente a base da angústia do protagonista, que já começa a aparecer desde as primeiras memórias em *Infância*.

A partir dessas questões, podemos entender que as trevas que encobrem a vida do menino, com imagens similares recorrentes no livro (nuvens, neblinas, sombras), não estão presentes apenas para ele mesmo, mas também para Maria. Como vimos, o casamento e a maternidade acontecidos bem cedo, a submissão aos valores patriarcais impostos, a obrigação de conviver com o "pecado" anterior do marido são fatores que vão desumanizando a mãe, passando a violência adiante. É apenas na medida em que ela mesma se vê como fragilizada que pode ver o outro também dessa maneira, coisa muito breve e pouco recorrente.

A relação entre mãe e filho, portanto, em *Infância*, abre espaço para pensarmos a imposição da maternidade às mulheres sob qualquer custo, lembrando sempre a

oposição entre "puta" e "santa mãezinha". Essa reflexão é capaz de nos levar à oposição muitas vezes feitas entre as personagens bíblicas Eva e Maria. No entanto, é preciso lembrar que Eva, embora "pecadora", também é mãe, e a mãe primeira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da exposição aqui feita, vimos que os anos de 1930 tiveram grande importância para a literatura brasileira, sendo um marco para o pensamento crítico, que ganhou mais espaço nas artes a partir do Movimento Modernista em 1922. Com isso, o país deixou de ser visto como "país novo" e passou a ser entendido como "subdesenvolvido"¹⁹. Foi a partir daí que apareceram nomes importantes do romance regionalista, romance de denúncia, com foco nas classes dominadas.

Um desses *radicais* foi Graciliano Ramos, que traduziu em palavras e situações ficcionais questões importantes da sociedade de então, que continuam sendo pertinentes nos dias atuais. Partindo dessa ideia, relembremos os conceitos de Antonio Candido sobre *estrutura e função*, essenciais para os estudos sobre a relação entre literatura e sociedade, base de nossas análises.

Com foco nas personagens femininas de *Caetés*, *São Bernardo*, *Angústia*, *Vidas Secas* e *Infância*, personagens estas pouco estudadas pela crítica do autor, buscamos entender qual é a importância delas dentro do conjunto das obras. Assim, percorremos brevemente a História das mulheres no Brasil nos últimos séculos, a fim de entendermos a situação em que se encontravam socialmente no período em que Graciliano Ramos escrevia sobre elas.

As análises aqui feitas buscaram mostrar a essencialidade das personagens femininas dentro da obra do autor, funcionando como fio condutor para o desenvolvimento das narrativas. Sua relação com outras personagens, sobretudo com os protagonistas, nos mostra um contexto histórico-social cujas linhas de força se deixam

¹⁹ Tal questão, desenvolvida por Mário Vieira de Mello, nos é lembrada por Antonio Candido em "Literatura e subdesenvolvimento".

entrever na estrutura dos escritos estudados, que também pode ser percebido na relação entre as mulheres dos diferentes textos. Questões como educação, cultura, trabalho, violência, posse, maternidade e sexualidade foram abordadas, nos mostrando que, mesmo em situações ficcionais diferentes, há relação entre essas personagens, representantes de mulheres reais.

A partir dessas análises, notamos também que apesar de completamente inseridas em uma ferrenha ordem patriarcal, que oprime e desumaniza, as personagens femininas são capazes de mostrar sua força, mesmo que muito timidamente.

É o que acontece em *São Bernardo*, romance no qual a protagonista, Madalena, leva seus atos ao extremo para se proteger da submissão ao outro. Com isso, vimos que ela é capaz de abrir uma fenda na estrutura patriarcal posta em prática por Paulo Honório: Madalena abala seu mundo e o faz refletir sobre toda sua existência, o que vai acontecer por meio da escrita do protagonista — elemento fundamental para a construção narrativa.

É interessante pensarmos que a decadência do protagonista de *São Bernardo*, a partir da morte da esposa, se dá tanto no âmbito econômico como no âmbito moral, ambos diretamente relacionados no romance: Paulo Honório, para *ser*, precisa *ter*. Nesse sentido, a objetificação de Madalena, apesar de não se completar (pois ela dá um fim a isso), é sentida até o fim, pois não possuí-la destrói completamente o marido, inclusive com o empobrecimento de sua fazenda.

Já em *Angústia*, há um rumo diferente. Não podemos dizer que há propriamente uma decadência, apesar de o protagonista ter um momento final muito complicado, pois Luís da Silva já aparece, desde um primeiro momento, como alguém que há tempos (desde gerações passadas, na verdade) perdeu seu status e sofre por estar deslocado em um mundo moderno.

Sua relação problemática não se dá apenas com a personagem feminina, Marina, mas com todos ao seu redor, revelando sua própria personalidade perturbada e seu desajuste com o mundo. Nesse sentido, Marina, como Madalena, é uma representação da modernidade que se introduz no meio e abala a ordem patriarcal.

Também no primeiro romance analisado, *Caetés*, temos um protagonista com uma visão distorcida da realidade, seja no endeusamento inicial da amada, seja em seu decair a partir dos ideais que ele tem, porém essa distorção se dá de maneira um pouco diferente da que acontece em *Angústia*. A partir daí, a única certeza que o leitor pode ter sobre Luísa é que a instabilidade em sua posição frente a Valério reflete a instabilidade dele próprio, que ora a vê como alguém superior a ele, ora se coloca como superior ele mesmo.

Essa característica do narrador também é encontrada em *Infância*, em que ele próprio admite sua incerteza em relação aos fatos narrados, já passados há muito tempo. A representação da mãe como uma mulher com muitas características negativas e, até mesmo, de uma mãe relapsa, é colocada em xeque nos momentos de ternura entre ela e o filho, mesmo que esses sejam escassos.

Principalmente a partir de *Infância* — mas não somente —, podemos ver claramente as relações complexas entre mãe e filho, sobretudo no que diz respeito ao que se espera da mulher no papel da maternidade, papel este imposto.

Vimos, ainda, que *Vidas Secas*, apesar de fazer parte do mesmo período literário, é construído de maneira muito diferente por Graciliano Ramos. A partir das análises feitas, foi possível identificarmos uma relação entre homem e mulher distante daquelas vistas nos outros romances que aqui citamos. Em *Vidas Secas*, as relações entre os gêneros se dão de maneira mais horizontal, na medida em que a miséria iguala as posições entre os personagens protagonistas, em vez de distanciá-los.

Com isso, abordamos temas, dentro do universo das personagens femininas, que nos permitiram ver não apenas as disparidades entre os gêneros, amplamente discutida, mas também aquelas que se apresentam mesmo entre as próprias mulheres dos diferentes romances, na medida em que elas se situam em diferentes posições sociais, dando a elas oportunidades diferentes, ou mesmo a ausência de oportunidades.

Assim, é possível afirmarmos aquilo que nos apareceu como hipótese no início da pesquisa, ou seja, o fato de que as personagens femininas sofrem duplamente: o desajuste com o mundo, comum ao sujeito moderno, e também os males do sistema patriarcal, que as coloca como inferiores, mesmo que, no fundo, elas se mostrem de maneira diferente dessa imposta.

A partir daí, podemos entrever a posição de um escritor crítico, moderno, *radical* e alinhado à esquerda: seu trabalho é transcrever em situações ficcionais mazelas, a fim de denunciá-las.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981.
- ANDRADE, Mário. "A elegia de abril". In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974.
- AREND, Silvia Fávero. "Trabalho, escola e lazer". In: PINSKY, Carla Bessanezi e PEDRO, Joana Maria (orgs.). *Nova História das mulheres no Brasil*. São Paulo, Contexto, 2013.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2012, 48ªed.
- _____. "Passagens de *Infância* de Graciliano Ramos". In: *Entre a Literatura e a História*. São Paulo, Editora 34, 2013.
- BUENO, Luís. *Uma História do Romance de 30*. São Paulo: Edusp, 2006.
- CANDIDO, Antonio. "A Revolução de 1930 e a Cultura". In: *A Educação pela Noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989a.
- _____. "Radicalismos". In: *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- _____. "Literatura e Subdesenvolvimento". In: *A Educação pela Noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989b.
- _____. "Realidade e realismo (via Marcel Proust)". In: *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. "A Literatura e a Formação do Homem". In: *Textos de Intervenção*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- _____. *Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, 12ª ed.
- _____. "Dialética da Malandragem". In: *O Discurso e a Cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

- _____. "A personagem do romance". In: CANDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- _____. *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- _____. "O significado de *Raízes do Brasil*". Prefácio a HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26 ed, São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. "O direito à literatura". In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995b.
- CANDIDO, Antonio & SOUZA, Gilda de Mello. Posfácio a BANDEIRA, Manuel. *Estrela da Vida Inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- CRISTÓVÃO, Fernando Alves. "Graciliano Ramos: estrutura e valores de um modo de narrar". In: GARBUGLIO, José Carlos et al. *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1987.
- DÓRIA, Carlos Alberto. "Graciliano e o paradigma do papagaio". In: Revista do IEB, 35, São Paulo, 1993.
- DUARTE, Constância Lima. "Feminismo e literatura no Brasil". Estudos Avançados 17 (49), 2003.
- FESTA no Subúrbio. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4620/festa-no-suburbio>>. Acesso em: 29 de Mai. 2017. Verbetes da Enciclopédia.
- FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Rio Grande do Sul: Globo, 1970.
- GIMENEZ, Erwin Torralbo. "Mal sem mudança — Notas iniciais sobre *Angústia*". In: Estudos Avançados 26 (76), 2012.
- _____. "Caetés: nossa gente é sem herói". In: Revista do IEB nº 47, 2008.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto: uma tragédia — Segunda Parte*. São Paulo: Ed. 34, 2007. Tradução de Jenny Klabin Segall.
- GONÇALVES, Floriano. "Graciliano Ramos e o romance; ensaio de interpretação". In: RAMOS, Graciliano. *Caetés*. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1947, prefácio.
- LAFETÁ, João Luis. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- _____. "O mundo à revelia". In: *A Dimensão da Noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora 34, 2004.

- LAGE, Lana e NADER, Maria Beatriz. "Da legitimação à condenação social". In: PINSKY, Carla Bessanezi e PEDRO, Joana Maria (orgs.). *Nova História das mulheres no Brasil*. São Paulo, Contexto, 2013.
- LIMA, Luiz Costa. "A reificação de Paulo Honório". In: *Por que literatura*. Petrópolis: Vozes, 1966.
- LOURO, Guacira Lopes. "Mulheres na sala de aula". In: DEL PRIORE, Mary (org.). *História das mulheres no Brasil*. 10 ed., São Paulo: Contexto, 2013.
- MARTINS, Wilson. "Graciliano Ramos, o Cristo e o Grande Inquisidor". In: RAMOS, Graciliano. *Caetés*. Rio de Janeiro: Record, 1986 (posfácio).
- MATOS, Maria Izilda e BORELLI, Andrea. "Espaço feminino no mercado produtivo". In: PINSKY, Carla Bessanezi e PEDRO, Joana Maria (orgs.). *Nova História das mulheres no Brasil*. São Paulo, Contexto, 2013.
- MENESES, Adélia Bezerra de. "A angústia, em *Angústia* de Graciliano Ramos". In: *Do poder da palavra: ensaios de literatura e psicanálise*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- MESTRE, Marilza Bertassoni Alves. "Mulheres do Século XX: Memórias de Trajetórias de Vida, Suas Representações (1936-2000)". Tese de doutorado, Universidade Federal do Paraná, Programa de Pós Graduação em História, Curitiba, 2004. Disponível em http://marilzamestre.com/arquivos/66204_12.pdf, acesso em julho/2014.
- MIRANDA, Wander Melo. *Corpos Escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1992.
- MORRO da Favela. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2324/morro-da-favela>>. Acesso em: 29 de Mai. 2017. Verbetes da Enciclopédia.
- O Lavrador de Café. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3208/o-lavrador-de-cafe>>. Acesso em: 29 de Mai. 2017. Verbetes da Enciclopédia.

- PACHECO, Ana Paula. "A subjetividade do Lobisomen (*São Bernardo*)". *Literatura e Sociedade* (USP), v. 13, pp. 45-57, 2011.
- PINSKY, Carla Bassanezi. "A era dos modelos rígidos". In: PINSKY, Carla Bassanezi e PEDRO, Joana Maria (orgs.). *Nova História das mulheres no Brasil*. São Paulo, Contexto, 2013.
- RAGO, Margareth. "Trabalho feminino e sexualidade". In: DEL PRIORE, Mary (org.). *História das mulheres no Brasil*. 10 ed., São Paulo: Contexto, 2013.
- RAMOS, Clara. "Elementos de biografia". In: GARBUGLIO, José Carlos et al. *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1987.
- RAMOS, Graciliano. *Angústia*. Rio, São Paulo: Record, 2009.
- _____. *Caetés*. São Paulo: Record, 1986.
- _____. *Cartas*. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- _____. *Infância*. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- _____. *São Bernardo*. São Paulo, Círculo do Livro, 1976.
- _____. *Vidas Secas*. Rio, São Paulo, Record, Martins: 1976.
- REIS, Zenir Campos. "Tempos Futuros". In: *Revista de Estudos Avançados da USP*, 26 (76), 2012.
- SCOTT, Ana Silvia. "O caleidoscópio dos arranjos familiares". In: PINSKY, Carla Bassanezi & PEDRO, Joana Maria (Orgs.). *Nova História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2013.
- SOIHET, Rachel. "A conquista do espaço público", in: PINSKY, Carla Bassanezi & PEDRO, Joana Maria (orgs.). *Nova História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2013.
- VIANNA, Lúcia Helena de Oliveira. "Masculino e Feminino: Papéis em jogo em São Bernardo". In: GOTLIB, Nádía Battela (Org.). *A mulher na literatura*. Belo Horizonte: Imprensa da UFMG, 1990.
- WOOLF, Virginia. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Porto Alegre: L&PM, 2016.