

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS  
ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA**

**ADILMA SECUNDO ALENCAR**

**Fabiano e Macabéa**

A reinvenção dos sertanejos nordestinos em *Vidas secas* e *A hora da estrela*

**Versão corrigida**

São Paulo  
2020

ADILMA SECUNDO ALENCAR

**Fabiano e Macabéa**

A reinvenção dos sertanejos nordestinos em *Vidas secas* e *A hora da estrela*

**Versão corrigida**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Letras

Orientadora: Profa. Dra. Fabiana Buitor Carelli

São Paulo  
2020

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

A368f Alencar, Adilma Secundo  
Fabiano e Macabéa: a reinvenção dos sertanejos  
nordestinos em Vidas Secas e A hora da estrela /  
Adilma Secundo Alencar ; orientador Fabiana Buitor  
Carelli. - São Paulo, 2020.  
132 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,  
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São  
Paulo. Departamento de Letras Clássicas e  
Vernáculas. Área de concentração: Estudos Comparados  
de Literaturas de Língua Portuguesa.

1. Literatura Brasileira. 2. Literatura  
brasileira século XX. 3. Literatura brasileira  
século XIX. 4. Sertanejos. 5. Nordestinos. I.  
Carelli, Fabiana Buitor, orient. II. Título.

## ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

### Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

**Nome do (a) aluno (a): Adilma Secundo Alencar**

**Data da defesa: \_11\_/03\_/2020\_**

**Nome do Prof. (a) orientador (a): \_Fabiana Buitor Carelli**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 27 /04\_/2020\_



---

(Assinatura do (a) orientador (a))

Nome: Adilma Secundo Alencar

Título: **Fabiano e Macabéa**: A reinvenção dos sertanejos nordestinos em *Vidas Secas* e *A hora da estrela*

Dissertação (Mestrado) apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição \_\_\_\_\_

Julgamento \_\_\_\_\_ Assinatura \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição \_\_\_\_\_

Julgamento \_\_\_\_\_ Assinatura \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição \_\_\_\_\_

Julgamento \_\_\_\_\_ Assinatura \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição \_\_\_\_\_

Julgamento \_\_\_\_\_ Assinatura \_\_\_\_\_

*Em 1961 minha mãe, Alzira Secundo de Andrade, cometeu a primeira subversão. Do lado de fora de uma escola localizada no sertão baiano, ela se escondia para aprender as palavras que a professora ensinava para alunos e alunas que não eram ela. Meu avô não podia pagar escolas para minha mãe e seus onze irmãos, ainda assim ela aprendeu a ler e escrever.*

*Nos anos 1990, minha mãe acompanhava com paciência minha profunda aversão à escola primária. Parece que deu certo. Dedico esta escrita ao amor pelas palavras, que me foi nutrido desde as narrativas de tio Zé às histórias da infância de minha mãe. Dedico esta dissertação à mulher da minha vida, Claudiana Gois do Santos, que me inspira todos os dias e para quem a palavra é força tatuada na carne e dita pela voz e pelos olhos.*

*Dedico essa trajetória a Júlia Secundo Rocha, um amor gestado desde a barriga de minha irmã, que ela saiba da força que as palavras produzem. Dedico esta produção a todos os meus irmãos e à minha irmã, todos nós que ao chegar em São Paulo nos descobrimos sertanejos e nordestinos, à nossa infância e ao nosso lugar, Pedras Altas-Bahia.*

*Ao meu pai, tantas vezes Fabiano, à minha mãe tão espertamente Sinha Vitória, os dois que desejaram sempre escolas para seus filhos, a escola que não tiveram, esta dissertação também foi escrita por vocês dois.*

*Dedico também aos meus amigos que são alegria e liberdade.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a tudo que não é só carne, talvez Deus, talvez ânima, às palavras que nos enredam às sensações. Agradeço a esse sem-nome que nos anima a matéria. Agradeço a todo o poder de implosão que a literatura guarda. À minha família que é responsável pelo meu primeiro aprendizado e minhas primeiras subversões, ao meu pai que antes de Manoel de Barros e Alberto Caeiro me revelou as poesias dos xiques-xiques e das frutas de palma, à minha mãe que foi quem primeiro me contou a história dos que me antecederam, aos meus irmãos Aroldo, Antonio, Arlindo, Rodrigo e à minha irmã Arlete, eu agradeço o cuidado de me revelar a cidade de São Paulo.

Aos meus amigos que são o sustento da minha alegria, Vilma, Sheila, Eliseu, Ramon, Ana, Adonias, Shaiene, Fábio, Jaque, Karin e Miria, eu agradeço a alegria dos nossos encontros de tanto amor e vida. Agradeço a todos os meus alunos e todas as minhas alunas, com quem diariamente divido meu amor pelas palavras.

Agradeço à minha orientadora Fabiana Buitor Carelli pela contribuição intelectual presente durante essa jornada, às professoras Davina Marques e Maria Zilda da Cunha pelo olhar atento ao primeiro capítulo desse trabalho. Aos amigos Henrique, Fabiana Prando, Ana Paula, Andréa, Suzie e Ariadne, eu agradeço pela cuidadosa leitura dessa produção. À Ariadne, eu agradeço o cuidado de estar perto e cuidar de dizer que é preciso sempre continuar.

À Claudiana, que é meu sertão, meu lugar, minha carne e ar, a mulher que me faz coragem e força, eu agradeço pelas incontáveis leituras e por segurar minha mão e me dar coragem, eu dedico-me e dedico esta dissertação. Tudo.

## RESUMO

ALENCAR, Adilma Secundo. **Fabiano e Macabéa**: a reinvenção dos sertanejos nordestinos em *Vidas Secas* e *A hora da estrela*. 2020. 126 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas, Universidade de São Paulo, 2020.

A literatura, como produto artístico que é, pode tanto representar modelos sociais como questionar esses modelos a fim de inquirir sobre determinadas engrenagens, tanto do mundo concreto como no âmbito de suas representações ficcionais. O personagem sertanejo nordestino foi retratado em uma vasta produção literária como um sujeito esvaziado de subjetividade, entregue ao fanatismo religioso e à violência. Embora essa descrição seja observada na literatura, sobretudo do século XIX, ela foi inspirada em muitas crônicas e relatos de viajantes europeus, que escreveram suas primeiras impressões sobre as diferentes regiões do Brasil. Assim, a visão estereotipada a respeito do personagem sertanejo na literatura é fruto desse olhar encontrado nos primeiros relatos que marcaram a diferença entre as regiões do país. Desejamos apontar na literatura nacional duas obras que rompem com essa representação pejorativa do personagem sertanejo nordestino, são elas *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, e *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. Para a análise dessa perspectiva, são basilares para este estudo as contribuições de Benedict Anderson, na obra *Comunidades imaginadas*, em consonância com o livro *A invenção do Nordeste e outras artes*, do historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior, assim como as reflexões de Theodor Adorno a respeito do narrador no romance contemporâneo. Acreditamos que o *corpus* selecionado apresenta personagens que implodem a cristalização de uma representação do sertanejo nordestino observada em obras que tentaram dizer do sertão e dos sertanejos e para isso repetiram um olhar hierarquizado, no qual a representação do sertanejo nordestino era esvaziada de subjetividade e colocada como menor. Acreditamos que, ao se aprofundarem na subjetividade dos personagens de *Vidas secas* e *A hora da estrela*, os escritores Graciliano Ramos e Clarice Lispector rompem com essa representação. Essa ruptura é percebida sobretudo no trabalho de composição dos personagens da trama, que são traçados com extrema complexidade subjetiva, como observado ao longo deste estudo.

Palavras-chave: Literatura Brasileira – Literatura Brasileira século XX – Literatura Brasileira século XIX – Sertanejos – Nordestinos

## ABSTRACT

ALENCAR, Adilma Secundo. **Fabiano and Macabéa:** The northeastern backcountry's characters in *Vidas Secas* and *A hora da estrela*. 2020. 126 f. Master's degree dissertation – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas, Universidade de São Paulo, 2020.

Literature, as an artistic product, can represent social models as well as question these models to inquire about certain concrete world's gears, as well as within their fictional representations. The northeastern backcountry's character was represented in a large literary production as someone without subjectivity, given to religious fanaticism and violence. Although this description is observed in literature, especially from the nineteenth century, it was inspired by many chronicles and reports of European travellers, who wrote their first impressions about the different Brazilian's region. Thus, the stereotypical view of the literature's countryman character is the result of this look contained in the first reports that marked the difference between the regions of Brazil. We want to point out in the national literature two books that break with this pejorative representation of the northeastern backcountry characters, they are *Vidas Secas*, by Graciliano Ramos, and *A Hora da Estrela*, by Clarice Lispector. For the hypothesis verification, the contributions of Benedict Anderson in the book *Imagined Communities* in line with the book *A invenção do Nordeste e outras artes*, by the historian Durval Muniz de Albuquerque Júnior, as well as the reflections of Theodor Adorno about study. of the narrator in the contemporary novel. We believe that the selected *corpus* presents characters that implode the representation's repetition of the northeastern backcountry characters observed in other books that tried to tell us about the backcountry and the backcountry people for that they repeated a hierarchical point of view, in which the representation of the northeastern's backcountry characters was emptied of subjectivity and diminished. We believe that by know more deeply the characters subjectivity in *Vidas Secas* e *A Hora do Estrela*, we perceive that Graciliano Ramos and Clarice Lispector break with this representation. This rupture is mainly noticed in the writing work of the characters of the plot, which are made with extreme subjective complexity, as observed throughout this study.

**Keywords:** Brazilian Literature, Brazilian Literature 20th century, Brazilian Literature 18th century, Backcountry characters, Northeast characters.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
1. O NORDESTINO INVENTADO.....	19
1.1 Os ensaístas.....	19
1.2 Os ficcionistas.....	27
1.3 O direito ao grito: os personagens Fabiano e Macabéa.....	37
2. UMA PEDRA DE NASCENÇA ENTRANHA A ALMA: GRACILIANO RAMOS E CLARICE LISPECTOR.....	40
2.1 Graciliano Ramos.....	40
2.2 O desencanto.....	48
2.3 Clarice Lispector.....	51
2.4 O engajamento político.....	54
3. A LÁGRIMA NORDESTINA.....	62
3.1 <i>Vidas secas</i> : uma ternura imensa encheu-lhe o coração.....	62
3.2 O coração grosso de Fabiano.....	68
4. O DIREITO AO GRITO: FABIANO ENCONTRA MACABÉA.....	84
4.1 A pobreza do concreto.....	97
5. <i>VIDAS SECAS</i> , <i>A HORA DA ESTRELA</i> E OUTRAS PALAVRAS.....	113
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	121
REFERÊNCIAS .....	126

## INTRODUÇÃO

O tema abordado nesta dissertação nasce como um grito, como o transbordamento de uma raiva, que, assim como os outros sentimentos hierarquizados como nobres, produz pensamento e ação. É ingênua a ideia de que a raiva somente paralisa, ela pode ser transformada em outra coisa, numa dissertação por exemplo.

As eleições presidenciais do ano de 2014 ocorridas no Brasil deixaram aflorar explicitamente um fato que vigora no território nacional, sobretudo nas regiões Sul e Sudeste do país, o preconceito reservado aos nordestinos. O acirramento do quadro polarizado entre candidatos à presidência não foi o responsável pela onda de xingamentos que inundou as redes sociais, a raiva represada já estava guardada na memória de cada cidadão; assim, apesar de o estopim do resultado das eleições ser responsabilizado, o fato é que quem ofende o nordestino tendo como razão o lugar geográfico de sua origem invoca uma memória internalizada que guarda sua sanha de ferir o outro por sentir-se “superior a ele”.

Como veremos ao longo da dissertação, há uma extensa produção escrita que vincula a violência à falta de acesso à educação formal. Com as ofensas destinadas aos eleitores nordestinos em 2014, observamos que esse pensamento é um equívoco, pois não foram exclusivamente pessoas sem “instrução” que destilaram sua raiva pelas redes, nomes conhecidos do público televisivo das regiões Sul e Sudeste do Brasil, como o jornalista da Globo News<sup>1</sup>, cujo acesso à escolarização e ao ensino superior foi garantido, teve um comportamento que destilou a violência discursiva contra a população do Nordeste.

O que motivou a pesquisa para a realização desta dissertação foi a procura pelos fios que enredaram discursivamente o preconceito contra o nordestino. Preconceito que toma formas diversas nas cidades do Sul e do Sudeste brasileiro, assim o termo “baiano” na cidade de São Paulo é resignificado pejorativamente e já é possível encontrar em dicionários online a acepção pejorativa do termo<sup>2</sup>. Ainda que nos dicionários tradicionais o termo tenha outras acepções, sabemos que a língua é viva e

---

<sup>1</sup> Diogo Mainardi disse que “O Nordeste sempre foi retrógrado, sempre foi governista, sempre foi bovino” Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=WBqj6ietK\\_g](https://www.youtube.com/watch?v=WBqj6ietK_g)>. Acesso em: 26 dez. 2019.

<sup>2</sup> “Pessoa brega, que gosta de chamar atenção de uma forma estranha, ridícula” Disponível em: <<https://www.dicionarioinformal.com.br/significado/baiano/3/>>. Acesso em: 26 dez. 2019.

mutável e os dicionários registram essas mudanças, logo o problema não é o registro dessa forma, mas a associação do termo a uma visão negativa. Sabemos que as palavras constroem os pensamentos e os pensamentos fundam as ações e crenças, portanto o cuidado com as palavras é algo caro em tempos de violências por meio delas.

Além do assombro provocado pelo ódio contra os nordestinos, amplamente divulgado nas redes sociais, após as eleições de 2014, a leitura de *Pragmática da violência: o nordeste na mídia brasileira* (2012), de Daniel do Nascimento e Silva, foi o ponto de partida para pensar o projeto seminal desta dissertação. No livro, o autor registra as primeiras reportagens sobre o Nordeste do Brasil retratado na imprensa do Sudeste do país e observa como se fabrica essa imagem. Daniel do Nascimento discorre sobre como a construção do perfil psicológico do sujeito nordestino na mídia do Sudeste contribuiu para a existência do preconceito.

Com base em sua pesquisa a respeito do nordestino na mídia, surgiu a ideia de falar dessa representação na literatura, tentando a partir do *corpus* traçar um itinerário que esclarecesse como esse preconceito está inscrito na literatura e observar como a literatura nacional retrata esses personagens, se contribui para a sustentação desse preconceito ou rechaça-o. *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, e *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, foram as obras selecionadas para a discussão presente no texto. A escolha do *corpus* relaciona-se com o lugar dessas obras e desses autores na literatura brasileira. Os livros, frequentemente exigidos no vestibular, guardam a quase consensual valoração positiva da crítica literária e figuram entre os títulos mais famosos dos dois autores. Desejamos intencionalmente observar os personagens nordestinos na construção ficcional desses dois escritores, pois, ao se relacionarem a contextos históricos e sociais diferentes e como resultados de estilos de escrita tão diversos, as duas obras, em comparação, renderiam discussões mais abrangentes, conforme se verá no decorrer do texto.

Ao longo do processo de escrita, de silencioso aprendizado, e fundamentalmente após o processo de qualificação do mestrado, que contou com a presença das professoras Davina Marques, Maria Zilda da Cunha e a orientação da professora Fabiana Buitor Carelli, algumas nuances novas ganharam força, e a releitura do *corpus* selecionado fez ver como *Vidas secas* e *A hora da estrela* implodem cristalizações pejorativas a respeito dos personagens nordestinos representados em muitas obras

fundacionais do regionalismo romântico do século XIX e do regionalismo realista de meados do século XX.

Para organizarmos a estrutura desta dissertação e guiarmos a leitura de modo organizado, os capítulos seguem a cronologia das obras discutidas nesta pesquisa. Partimos da hipótese de que Graciliano Ramos e Clarice Lispector, no *corpus* selecionado para esta análise, criam personagens que rompem com ideias pejorativas a respeito da representação do nordestino na literatura. Essa afirmação nos coloca diante da ideia de que há uma descrição estereotipada a respeito desses sujeitos. Sendo assim, o primeiro capítulo discute as contribuições de ensaístas e ficcionistas que pensaram e escreveram sobre o século XIX. Observamos nessas produções como esses autores discorrem sobre o homem nordestino. Nesse capítulo, discutimos as percepções de sociólogos, historiadores, naturalistas, médicos e artistas acerca do homem do sertão. Ainda nesse capítulo, discutiremos, com base nas contribuições do historiador Benedict Anderson, como se forma a ideia de uma comunidade que partilha de traços que se acreditam comuns, a ponto de termos uma ideia do que é ser nordestino e como operam a imprensa e a literatura na divulgação e sustentação da criação desses traços chamados de nacionais. Para isso, observaremos como o termo “sertão” deixou de ter uma acepção mais larga, referenciando lugares ermos, e passou a significar um lugar no Nordeste do Brasil. Nesse sentido, as contribuições de Durval Muniz de Albuquerque Júnior serão fundamentais para entendermos como se dá o nascimento geográfico e cultural dessa região. São igualmente imprescindíveis para esta análise as contribuições dos registros sociológicos de Caio Prado Júnior e Darcy Ribeiro. Assim, o primeiro capítulo “O nordestino inventado” inicia uma discussão que pretende dizer como o homem sertanejo surge nos primeiros documentos de ensaístas e ficcionistas do século XIX, observando aqui a criação de um imaginário que terá no livro *Os sertões*, de Euclides da Cunha, um dos seus maiores expoentes, visto que é essa obra que inaugura com maior vulto a divulgação ficcional a respeito da natureza nordestina e do nordestino.

Ainda no primeiro capítulo, observaremos quando e como o termo “sertanejo” passou a designar, na literatura, os habitantes do sertão nordestino. Como veremos, na literatura oitocentista brasileira o termo sertanejo nomeava habitantes de outras regiões do país. A fim de enfatizarmos essa mudança, ao longo dos capítulos o que nomeamos de “sertanejos nordestinos” presente desde o título da dissertação, são as representações

literárias do século XX, sobretudo após a instituição geográfica da região Nordeste do Brasil, em 1919.

Iniciada a discussão a respeito dessa invenção do que se convencionou chamar de sertanejo/nordestino, no segundo capítulo “Uma pedra de nascença entranha a alma”, cujo título remonta aos versos do poema “Educação pela pedra”, de João Cabral de Melo Neto, propomos uma breve apresentação da biografia de Graciliano Ramos e Clarice Lispector, na qual destacaremos o envolvimento dos autores com os problemas de seu tempo: Graciliano Ramos, que viveu o governo autoritário de Getúlio Vargas, e Clarice Lispector, no contexto da ditadura militar. Observaremos, a partir dessa comparação, como a literatura de ambos relacionava-se com os problemas sociais de seu tempo, sendo imprescindíveis nessa análise as contribuições de Erich Auerbach e Antonio Candido. Esse estudo conseqüentemente propõe uma aproximação entre as produções literárias do autor de *Vidas secas* e da autora de *A hora da estrela* e para tanto realiza uma revisão não exaustiva da fortuna crítica dos dois escritores.

O panorama sobre as produções literárias produzidas por Graciliano Ramos e Clarice Lispector, adotado no segundo capítulo, servirá de alicerce para um estudo vertical de *Vidas secas* e *A hora da estrela*. No terceiro capítulo “A lágrima nordestina”, cujo título retoma a famosa composição de Caetano Veloso, “Cajuína”, serão retomadas as reflexões apresentadas em “O nordestino inventado”, pois ali observaremos, com base na comparação entre as duas obras que compõem o *corpus*, como o nordestino erguido pejorativamente em algumas produções dos séculos XIX e XX é ressignificado com os protagonistas de *Vidas secas* e *A hora da estrela*. Para observar como a construção dos personagens nessas obras alarga a densidade subjetiva desses protagonistas, são importantes as considerações filosóficas de Deleuze e Guattari sobre o poder da palavra artística, pois é pela palavra que os escritores Graciliano Ramos e Clarice Lispector rompem com modelos já fixados na literatura brasileira.

O penúltimo capítulo “O direito ao grito: Fabiano encontra Macabéa”, cujo nome retoma um dos treze títulos da novela clariciana, dá continuidade a essa discussão e concentra seu estudo na construção dos personagens Fabiano e Macabéa, apontando os traços que os unem ao sertanejo nordestino discutido no primeiro capítulo. Desse modo, observamos como o diálogo com esse estereótipo, datado desde as descrições naturalistas dos europeus, está na narrativa não para sustentar sua continuidade, mas para desconstruí-la. Nesse capítulo, destacamos o papel dos narradores de *Vidas secas* e

de *A hora da estrela*, que estão intimamente implicados nas narrativas, deixando escapar de maneira explícita seus comentários a respeito dos personagens. Neste estudo são caras as contribuições de Theodor Adorno a respeito da posição do narrador no romance contemporâneo. Ao aproximar similaridades que unem os dois narradores, percebemos como seus personagens são sensíveis e complexos, contrariando representações de personagens nordestinos de outras épocas, discutidas no primeiro capítulo.

O último capítulo “*Vidas Secas, A hora da estrela e outras palavras*”, baseando-se nas adaptações das obras para outras linguagens artísticas, discorre sobre como *Vidas secas* e *A hora da estrela* inspiraram outras produções e como em momentos diferentes da história do país as adaptações cinematográficas das obras deram outra significação para a voz de Fabianos e Macabéas, com o cuidado constante de manter o que, para nós, é a potência maior dos dois livros, a grandeza subjetiva desses personagens complexos, emparedados pelos problemas sociais do seu tempo.

## 1 O NORDESTINO INVENTADO

### 1.1 Os ensaístas

Apesar de muitas obras de vulto nacional narrarem a história de personagens sertanejos nordestinos (outrora apenas sertanejos, como veremos), a escolha pela obra *Os sertões*, publicado em 1902, para o início desse estudo, deve-se ao fato de o livro ser uma espécie de divisor de águas, visto que não estará dentro de uma visão meramente determinista, devedora do naturalismo e do realismo, tal qual alguns romances do oitocentismo brasileiro, tampouco será considerado um romance moderno. *Os sertões* será uma espécie de ponto de partida para o que acontece solidamente a partir do movimento modernista, datado de 1922, como observa Alfredo Bosi: “o moderno em Euclides está na seriedade com a palavra [...] e na ânsia de ir além dos esquemas e desvendar o mistério da terra e do homem brasileiro” (BOSI, 2006, p. 329).

Em 1902, a publicação de *Os sertões*, de Euclides da Cunha, dá notoriedade nacional ao termo “sertão”. A obra, carregada nas tintas do cientificismo do século XIX, foi apresentada por um olhar apurado que, ao narrar a luta dos soldados da recente República do Brasil contra os sertanejos que viviam em Belo Monte, colocou em evidência a Guerra de Canudos. Republicano, o então jornalista de *O Estado de S. Paulo*, Euclides da Cunha, foi assistir à vitória da República diante dos últimos resquícios da monarquia, como acreditava grande parte da sociedade brasileira. Dessa experiência surgiu a obra *Os sertões*. Nela, não assistimos ao júbilo da República, mas ao que Euclides nomeia de massacre, de fratricídio.

Dividida em três capítulos – “O homem”, “O meio” e “A luta” –, a obra narra não apenas o conflito, mas as percepções que ele conseguiu extrair como jornalista correspondente, que assistia ao final da guerra. A compaixão e empatia com que narra a força dos sertanejos não suprime a filiação determinista pela qual enxerga esses homens. O olhar para a miscigenação, influenciado por uma vasta literatura científica, enxerga o sertanejo como um forte, mas essa força é descrita a partir de um olhar depreciativo que via no negro a degeneração étnica de um povo:

E o mestiço — mulato, mamaluco ou cafuz — menos que um intermediário, é um decaído, sem a energia física dos ascendentes

selvagens, sem a altitude intelectual dos ancestrais superiores (CUNHA, 2016, p. 101)

Portanto, a empatia desse olhar é, como em tantas outras produções artísticas, atravessada pelas ideias de seu tempo, o que produz um discurso que perdura e sustenta relações de opressão até nossos dias.

O conflito armado que o livro narra ganhou destaque nos jornais do final do século XIX. Empenhados pelo furor civilizatório que pretendia silenciar grupos que se colocassem como obstáculo na caminhada “progressista” iniciada pelo país, os soldados da então recente República do Brasil marcharam sertão adentro, a fim de legitimar a força da república contra o discurso de Antônio Conselheiro, ou, nas palavras da crítica literária Walnice Nogueira Galvão, “a chacina dos pobres de Canudos – o mito da Revolução Francesa à moda da casa” (GALVÃO, 2016, p. 618). Assim, *Os sertões* foi recebido com notoriedade pela crítica, autores importantes como Gilberto Freyre e José Veríssimo saudaram sua publicação. Ambos observaram com ressalvas o estilo pomposo, mas asseguraram sua importância enquanto registro da guerra de Canudos dentro da narrativa nacional (GALVÃO, 2016, p. 634, 640).

O autor de *Os sertões* não nos poupa das cenas de violência injustificada praticada pelos soldados, que levaram consigo canhões e armamentos para enfrentar vaqueiros, mulheres e crianças liderados por um beato que pregava o direito do homem à terra e reclamava contra os impostos infligidos pela República. *Os sertões* traz consigo a história da derrota de uma insurgência diante do julgo do “legislador *Comblain*; e esse argumento único, incisivo, supremo e moralizador — a bala.” (CUNHA, 2016, p. 194). Euclides assistiu à guerra e, como consequência dessa experiência, forjou seu testemunho como forma literária. Para o professor Roberto Ventura, o escritor

apresentou as batalhas, a que assistiu como repórter, como quadros e cenas vistos de tribunas elevadas ou de camarotes, representados pelos morros ao redor de Canudos. As metáforas teatrais, enlaçadas com imagens pictóricas, convertem as batalhas em espetáculo, em que o narrador retoma o papel do coro da tragédia clássica, comentando os acontecimentos, lamentando as vítimas e acusando os vencedores. (VENTURA, 2002, p. 25)

Euclides escreveu sobre sua experiência em Canudos. Assim como ele, homens de notoriedade pública da época tentaram explicar o acontecimento que foi a Guerra de Canudos. Entre políticos, intelectuais e cientistas, o debate girava em torno desse

conflito, e muito de longe se escreveu sobre o que pouco se viu, visto que nem todos os intelectuais que escreveram sobre Canudos testemunharam a batalha entre soldados e seguidores de Antônio Conselheiro. Na condição de repórter de *O Estado de S. Paulo*, o autor de *Os sertões* assistiu às atrocidades no calor da caatinga branca, calcificando os corpos que a guerra deixava. A visão do horror da guerra angustiou Euclides, que

Procurou superar com *Os sertões* seu remorso e perplexidade com o desfecho brutal da campanha, para a qual contribuiu, ainda que de modo involuntário, com artigos que se encerravam com brados patrióticos de “viva à república” (VENTURA, 2002, p. 18)

Assim, como o intento de apoiar a ação dos soldados da república foi sentido de maneira conflituosa e ambígua por Euclides da Cunha, no livro a contradição é um dos aspectos que o torna grandioso, pois exprime a visão de um ângulo íntimo dos acontecimentos, que revela não só a sanha republicana em derrotar o grupo liderado por Antônio Conselheiro, mas que sente cada morte, de soldado e de preso.

As notícias da guerra reverberaram para além do campo da política e o discurso médico também contribuiu para as discussões acerca desse evento. No artigo “A loucura epidêmica de Canudos, Antonio Conselheiro e os jagunços”, publicado ao final do ano de 1897, na *Revista Brasileira*, lemos a explicação de um notável médico da época, Raimundo Nina Rodrigues<sup>3</sup>, que discorre sobre o assunto, afirmando que:

A população sertaneja é e será monarquista por muito tempo, porque no estágio inferior da evolução social em que se acha, falece-lhe a precisa capacidade mental para compreender e aceitar a substituição do representante concreto do poder pela abstração que ele encarna, pela lei. (RODRIGUES, 1897, p. 153-154)

Notamos nesse excerto que o discurso médico institucionalizado na voz de Rodrigues endossará, em consonância com outros discursos de sua época, uma ideia de nação que viera desde a Independência do Brasil. Para a incipiente formulação da nacionalidade brasileira, a taxionomia da geografia e dos homens e mulheres das diferentes regiões do Brasil foi uma estratégia que impudentemente oficializou uma hierarquia do preconceito étnico-racial entre as diversas regiões do país.

A respeito da existência do ideal da nacionalidade, Benedict Anderson, no livro *Comunidades imaginadas* (2008), faz importantes reflexões a respeito da ideia de

---

<sup>3</sup> O médico Raimundo Nina Rodrigues (1862-1906) foi o precursor da medicina legal no Brasil. Foi sócio efetivo e vice-presidente da Sociedade Médico Legal de Nova York, membro honorário da Academia Nacional de Medicina, do Rio de Janeiro, e membro estrangeiro da Societé Médico Psychologique de Paris. Disponível em <<http://www.bahiana.edu.br/herois/herois.aspx?id=MTA=>>>. Acesso em: 23 maio. 2019.

nacionalidade como (entre outras nuances) um artifício inventado e sustentado a partir de instituições que divulgam notícias, literatura e notas sobre os mais variados assuntos. Para Anderson, a imprensa é um dos pilares que sustentam a ideia de nacionalismo, a língua impressa é um dos alicerces sobre o qual se ergue esse sentimento, pois ela aproxima as pessoas com a falsa ideia de fraternidade e comunhão.

Esses companheiros de leitura, aos quais estavam ligados através da letra impressa, constituíram, na sua invisibilidade visível, secular e particular, o embrião da comunidade nacionalmente imaginada. (ANDERSON, 2008, p. 80)

Interessa-nos, no presente trabalho, a partir do conceito de comunidades imaginadas de Anderson, observar que o sertanejo e a ideia formada a seu respeito configuram um espaço de imaginação criado pelo outro, por esse observador externo: naturalista do século XIX, escritor de romances oitocentistas, jornalista, médico e o poder institucionalizado pelo Estado, todos esses produtores de falas, de imagens e narrativas a respeito de uma região que a capital do Brasil império (ou, no final do século XIX, a capital da República) ainda desconhecia. É, portanto, amparada pelos trabalhos de ensaístas, historiadores e sociólogos que serão observados os personagens e os espaços sertanejos/nordestinos em suas narrativas ficcionais, primordialmente literárias.

No livro *Comunidades imaginadas*, Anderson discorre sobre como a imprensa, o romance e o advento do capitalismo contribuíram para a crença numa comunhão de ideias que na maioria das vezes não comporta a diversidade de um povo, sendo portanto um arranjo que precisa da imaginação. Desse modo, o autor propõe a seguinte definição de nação: “uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana” (ANDERSON, 2008, p. 32). Nesse sentido, o historiador comenta ainda que “qualquer comunidade maior que a aldeia primordial do contato face a face (e talvez mesmo ela) é imaginada. As comunidades se distinguem não por sua falsidade/autenticidade, mas pelo estilo em que são imaginadas.” (ANDERSON, 2008, p. 33). Essas considerações norteiam nossa abordagem da ideia de sertão e de sertanejos como termos produzidos para compor essa representação regional no mosaico das diferenças culturais do Brasil, essa comunidade imaginada que é o tempo todo reformulada durante a história.

Embora *Os sertões* desponte como a obra que coloca o espaço sertanejo no centro do debate intelectual no início do século XX, a palavra “sertão” como

significante que invoca referência a espaços geográficos brasileiros já figurava nos relatos de viagens de importantes naturalistas do século XIX. No livro *Viagens pela província do Rio de Janeiro*, Auguste Saint-Hilaire<sup>4</sup> inicia o capítulo XXX, intitulado “Quadro geral do sertão” explicando o que significa esse termo:

sertão ou deserto não designa uma divisão política de território, não indica senão uma espécie de divisão vaga e convencional determinada pela natureza particular do território e, principalmente, pela escassez de população (SAINT-HILAIRE, 1975, p. 307)

Observamos aqui que não há uma precisão regional do termo, e sim uma determinação da natureza de seu território. É importante notar como a diversidade de descrições desses relatos não nomeia apenas fauna e flora, mas classifica os costumes de parte da população que vive fora das vilas, dos lugares em que havia costumes espelhados nos moldes europeus de “civilidade”, como na cidade do Rio de Janeiro, onde setores da população frequentavam escolas, liam jornais e conseqüentemente seguiam as formalidades nos modos de vestir, trabalhar e comportar-se socialmente, divulgados sobretudo nos folhetins, tão importantes para a consolidação de um mercado leitor brasileiro. Ao caminhar para longe do Rio de Janeiro, Sant-Hilaire registra suas impressões sobre o que ele considera homem do sertão. Nesses relatos fica evidente o choque cultural vivido pelo francês, diante da hospitalidade recebida em sua expedição. Saint-Hilaire relata de modo depreciativo os costumes desses homens do interior

Estranhos a ideias elevadas e combinações generosas, quase que completamente estranhos mesmo, ao exercício das faculdades intelectuais, os sertanejos levam uma vida animal e não saem de sua apatia senão para entregar-se às voluptuosidades mais grosseiras (SAINT-HILAIRE, 1975, p. 307).

O naturalista não se limita em apenas registrar detalhadamente os costumes de um povo, ao longo do seus escritos encontramos o que é apontado como solução para a redenção dos sertanejos, a instrução religiosa. Assim como no artigo do médico Raimundo Nina Rodrigues, constrói-se nesse relato uma imagem negativa dos sertanejos.

---

<sup>4</sup> Naturalista francês, escreveu aproximadamente três mil páginas que catalogam flora e fauna brasileira, assim como descrevem o interior do Brasil na primeira metade do século XIX, inscrevendo em suas memórias as impressões sobre o Brasil e os brasileiros Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/dossies/dossie-antigo/matriz-nacionais/figuras-de-viajantes/as-viagens-de-auguste-de-saint-hilaire/>> Acesso em: 25 maio 2019.

Os registros de Saint-Hilaire foram publicados no Brasil em 1845 no *Recreador Mineiro*, uma das primeiras revistas literária de Minas Gerais (SANTOS, 2011, p. 73). Essa divulgação impressa com relatos que descrevem o Brasil é importante para considerarmos a criação de uma comunidade imaginada, visto que seu surgimento se deu pouco tempo depois da independência do país; sendo, portanto, possivelmente os primeiros registros que classificam as nossas diferenças regionais.

Desse modo, em consonância com Benedict Anderson, entendemos o papel fundamental da imprensa para o nascimento da representação de um povo, visto que nos registros de Saint-Hilaire, essa descrição ganha aspecto de uma verdade científica, assinada por um estudioso. Para Anderson, “o que inventa o nacionalismo é a língua impressa” (ANDERSON, 2008, p. 190), ou seja, o fenômeno se fortalece a partir dos registros escritos que dão contornos à existência dos espaços e das populações que viviam nesses “sertões”, que significaram, para Saint-Hilaire, terras distantes e ermas.

Como observamos nos relatos naturalistas reproduzidos ao longo do século XIX, é a partir do olhar cientificista que são apontadas as diferenças entre o espaço e os habitantes das diversas regiões do Brasil, como também os caminhos para a regeneração desse espírito “embrutecido” do sertanejo, como registra Saint-Hilaire:

Só uma instrução sólida, religiosa e moral poderia arrancá-los a essa espécie de embrutecimento, elevar seu espírito e restituí-los à dignidade de homens. Mas no estado atual das coisas, uma tal instrução só lhes poderia ser ministrada pelo clero. (SAINT-HILAIRE, 1975, p. 307)

A crença nesse embrutecimento do homem do sertão toma vulto e se reproduz em outras análises de importantes ensaístas que escreveram sobre o homem sertanejo, fazendo reverberar uns traços e suprimindo outros. Saint-Hilaire parte de uma concepção etnocêntrica que divide os homens em bárbaros e civilizados, alocando o sertanejo na primeira classificação. Na obra *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem* (1990), a professora Flora Sussekind discorre, entre outras nuances, sobre como o Romantismo brasileiro é devedor dos relatos desses naturalistas, viajantes e artistas europeus que percorreram o Brasil durante o século XIX, como veremos adiante.

Definir e classificar essas diferenças regionais a partir do olhar sociológico é novamente visitar as primeiras impressões escritas sobre o país, portanto uma retomada da literatura de viagem. Assim, no século XX, pensadores importantes como Darcy Ribeiro e Caio Prado Júnior retomam escritos de naturalistas europeus em suas

reflexões e registram o que para eles é a formação do povo brasileiro. Se para Saint-Hilaire o sertão carecia de instrução religiosa para obter o que ele chama de dignidade, o historiador Caio Prado Júnior observa que “O sertão constitui sempre, de fato, refúgio para negros e mestiços provindos do litoral: escapo da justiça, que sobre eles pesava mais que sobre as outras categorias da população” (PRADO JÚNIOR, 2011, p. 119).

O sertão de Saint-Hilaire é reformulado nas letras do historiador, visto que a região pouco habitada descrita nos relatos das viagens do naturalista é observada por Caio Prado Jr. como o espaço para viver longe da opressão que caracterizava a vida dos negros nos espaços das cidades, para ele o “tipo sertanejo” é fruto da miscigenação entre negros e índios (PRADO JÚNIOR, 2011, p. 119).

Darcy Ribeiro, em seu livro *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil* (1995), retoma a definição desse sertanejo. Escreve ele: “O sertanejo arcaico caracteriza-se por sua religiosidade singela tendente ao messianismo fanático, por seu carrancismo de hábitos, por seu laconismo e rusticidade, por sua predisposição ao sacrifício e à violência.” (RIBEIRO, 1995, p. 375).

Interessa-nos nessas observações reparar como a definição sobre o sertão e o sertanejo é continuamente retomada e modificada por diversos olhares. Notemos que o naturalista do século XIX dizia da ausência de instrução religiosa entre os sertanejos; já Darcy Ribeiro, embora corrobore a ideia de violência, aponta para uma religiosidade que tende ao messianismo fanático. A ausência de religião que fora apontada como uma das causas da violência dos habitantes do sertão, portanto, é negada nas reflexões de Darcy Ribeiro, que vê no sertanejo uma predisposição ao sacrifício e à violência, mas, para ele, é a miséria a grande causa desse estado de ferocidade e fanatismo.

Essa comunidade imaginada e apregoada na letra impressa esboça possíveis contornos às populações dessa região. Em consonância com Anderson, entendemos que o papel da imprensa é fundamental no processo de elaboração e ao mesmo tempo uma sustentação da imagem do sertanejo que o país cria para si.

A convergência do capitalismo e da tecnologia de imprensa sobre a fatal diversidade da linguagem humana [dessacralizando o latim] criou a possibilidade de uma nova forma de comunidade imaginada, a qual, em sua morfologia básica, montou o cenário para a nação moderna. (ANDERSON, 2008, p. 82)

A literatura romântica também contribuiu para a formulação dessa caracterização do sertanejo, alargando assim traços dessa comunidade imaginada até o

espaço literário. Os primeiros anos de independência do Brasil coincidem com o surgimento do Romantismo brasileiro. Essa estética literária procurou inicialmente dentro de um passado mítico nossas raízes nativistas, a criação ficcional desse índio herói sustentou nossa visão em relação ao domínio português. Na obra *O guarani* (1857), de José de Alencar, lemos uma nota que exprime uma crença comum aos escritores do Romantismo brasileiro, o desejo de formular a literatura a partir de crônicas, relato de viagens e cartas.

O tipo que descrevemos é inteiramente copiado das observações que se encontram em todos os cronistas. Em um ponto porém variam os escritores; uns dão aos nossos selvagens uma estatura abaixo da regular; outros uma estatura alta. (SUSSEKIND, 1990, p. 49)

Nesse período o Rio de Janeiro modernizava-se, a circulação de revistas e jornais crescia, casas editoras surgiam, e a capital do país consolidava-se como o centro dessa mudança. Na segunda metade do século XIX, sobretudo a partir de 1870, havia um começo de amadurecimento da consciência crítica, que desejava correlacionar a produção literária com a sociedade na qual viviam contribuíram para esse movimento as ideias abolicionistas que começavam a fazer eco no país no final do século XIX (CANDIDO, 2013, p. 61-62).

Marco importante dessa mudança de pensamento foram as *Cartas a Cincinato*<sup>5</sup>. No ano de 1872, o jornal *Questão do dia*, de responsabilidade do português Feliciano Castilho, trazia críticas do escritor cearense Franklin Távora dirigidas a José de Alencar. Segundo o professor Eduardo Vieira Martins,

O eixo da argumentação desenvolvida por Franklin Távora nas *Cartas a Cincinato* é a idéia de Alencar ser um escritor de gabinete, que, por não ter observado as regiões e os tipos humanos representados em seus romances, abusou da imaginação e incorreu em diversos erros e impropriedades. (MARTINS, 2008, p. 1)

Essas cartas expressavam o desejo de Távora de diferenciar sua literatura da literatura produzida por outros escritores românticos. Távora nomeou algumas de suas obras de *Literatura do Norte*<sup>6</sup>. Fruto do regionalismo romântico, embora desejasse

---

<sup>5</sup> Escrevendo com o pseudônimo de Cincinato, Feliciano de Castilho indicava na sua segunda carta quais eram "as duas questões da ordem do dia: poder pessoal e elemento servil" em seu jornal. Franklin Távora, sob pseudônimo de Semprônio, enviou cartas nas quais critica os romances alencarianos (MARTINS, 2008, p. 1).

<sup>6</sup> O livro *O Cabeleira*, de 1876, trazia na folha de rosto "Literatura do Norte", diferente do que comumente havia impresso nos livros da época, que era a descrição "literatura brasileira". Uma carta que abre o livro explica o porquê dessa distinção. Gomes de Almeida, por exemplo, refere-se a essa

afastar suas produções das de José de Alencar, a escrita de Távora se aproximava em muitos pontos da escrita desses autores que, assim como ele, valiam-se de relatos e crônicas de viagem para apontar as diferenças regionais do país “E era amor ao documento que estava presente nas intenções dos sertanistas românticos” (BOSI, 2006, p. 149). Segundo o crítico Nelson Werneck Sodré:

Nesse esforço, o sertanismo, surgindo quando o indianismo está ainda em desenvolvimento, e subsistindo ao seu declínio, recebe ainda os efeitos deste. Não é senão por isso que os romancistas que se seguem a Alencar, ou que trabalham ao mesmo tempo que ele, obedecem às influências do momento, e trazem o índio para as páginas do seu romance. Mas serão, principalmente, sertanistas e tentarão afirmar, através da apresentação dos cenários e das personagens do interior, o sentido nacional de seus trabalhos.

No sertanismo verifica-se o formidável esforço da literatura para superar as condições que a subordinavam aos modelos externos. Existem, nos iniciadores da ficção romântica, sinais evidentes desse esforço. Verificam logo que o índio não tem todas as credenciais necessárias à expressão do que é nacional. Transferem ao sertanejo, ao homem do interior, àquele que trabalha na terra, o dom de exprimir o Brasil. (SODRÉ, 1965, p. 323)

Notemos nessa avaliação que Sodré constata o esforço na busca pela composição dessa nacionalidade, discutida acima a partir dos pressupostos de Benedict Anderson, que destaca o papel fundamental dos jornais, das revistas e da literatura para a criação desse imaginário sobre a nacionalidade, no caso em discussão, do Brasil.

## 1.2 Os ficcionistas

Sobre o regionalismo sertanista romântico, *O Cabeleira*, obra de Franklin Távora, de 1876, recupera essa memória do sertanejo valente e embrutecido que vigorou nos relatos de viagens e reverbera nos documentos sociológicos apontados anteriormente, como observamos no excerto seguinte:

Os trovistas pernambucanos do século XVIII cantaram no Cabeleira, não o matador que fazia tremer populações como um cataclismo, cantaram o grande ânimo que, por desviado do bom caminho, chegou a pagar com a vida no patíbulo os crimes que a bem dizer pertenciam menos a ele do que a outrem. Cantaram o grande exemplo que afirma a necessidade da instrução e da educação, sem a qual espíritos que poderiam chegar a ser úteis à sociedade, e legar um nome honrado e querido, se convertem em instrumentos da destruição dela e de si próprios, e deixam uma memória execrada ou lamentável. (TÁVORA, 1985, p. 88)

---

explicação que abre o romance *O Cabeleira* como “o primeiro manifesto regionalista da literatura brasileira” (1999, p. 91).

Nos prefácio e posfácio do livro, assinados por Távora, o narrador revela a crença na instrução religiosa para “civilizar” homens como Cabeleira. Notemos como o pensamento desse narrador repete a mesma crença de Saint-Hilaire, dando continuidade e sustentação à crença no embrutecimento do sertanejo, assim como na sua redenção a partir da instrução religiosa. No trecho abaixo, o autor indaga-se sobre a culpa infligida ao personagem, afirmando:

A justiça executou o Cabeleira por crimes que tiveram sua principal origem na ignorância e na pobreza. Mas o responsável de males semelhantes não será primeiro que todos a sociedade que não cumpre o dever de difundir a instrução, fonte da moral, e de organizar o trabalho, fonte da riqueza? (TÁVORA, 1985, p. 129)

*O Cabeleira* assemelha-se às obras *O ermitão de Muquém*, de Bernardo Guimarães, *Inocência*, de Visconde de Taunay e *O sertanejo*, de José de Alencar. Nessas obras, o espaço do sertão configura-se como o lugar da violência, um deserto recôndito no qual vigoram a aventura e a coragem em meio aos desmandos de malfeitores violentos. A violência é referenciada nessas obras como consequência da falta de autoridade punitiva, a justiça institucional, e como fruto das paixões desses homens, que como outrora descrevia Saint-Hilaire entregavam-se aos “impulsos grosseiros” dos desejos. Esses sentimentos de violência e paixão eram para esses observadores consequência da falta de instrução religiosa (MARTINS, 2008, s/n).

Não é de data moderna o sentimento pernambucano em desabono dos padres jesuítas que ainda ultimamente foram mandados sair de Pernambuco por ato do governo provincial com aprovação do governo-geral (TÁVORA, 1985, p. 136)

A partir das impressões no prefácio e posfácio de *O Cabeleira*, podemos observar que, nos dois registros, a violência do protagonista é atribuída à ausência da instrução religiosa. Notemos que civilidade e religião são conceitos caros para esse narrador. Na apresentação do livro, escrita em tom epistolar, o narrador dirige-se a um amigo “receberás nessa encantadora Genebra, onde te delicias com a memória de Rousseau, Staël, Voltaire, Calvino — astros imortais, que rutilarão perpetuamente no firmamento da civilização” (TÁVORA, 1985, s/n). A referência a Rousseau sugere a filiação com o Romantismo brasileiro e a crença no bom selvagem.

Ao contar os infortúnios do “homem do Norte”, esse narrador invoca suas referências a seus “astros imortais”. Seu olhar, embora seja o olhar de um brasileiro, recria no gênero romance a dicotomia sertão/civilização, trazida anteriormente nos

relatos de viagem de Saint-Hilaire, e assim a imaginação vai assentando sua continuidade nas primeiras obras de literatura nacional.

No prefácio da obra, o narrador explica-se de modo a persuadir o leitor a respeito da veracidade da história que vai tratar, para isso faz citação direta de *Memórias históricas da província de Pernambuco* (1844), de Fernandes Gama e de jornais da imprensa local. O autor chama *O Cabeleira* de “um tímido ensaio do romance histórico” (TÁVORA, 1985, s/n), no entanto, o que se opera na narrativa é a fluidez da grandiloquência do Romantismo brasileiro, na descrição minuciosa, no pêndulo referencial, ora destacando o sertanejo como um algoz, ora cobrindo-lhe de uma aura de bom selvagem rousseauiano. Esse fazer literário pomposo que construiu narrativa e literalidade a partir dos cenários exuberantes das florestas e do primitivismo apregoados ao homem dos sertões brasileiros não se fez sem um punhado de imaginação para preencher o desconhecimento desses literatos e cientistas a respeito do que viam e mesmo do que não viam, mas precisaram concatenar para criar uma narrativa que seduzisse seu público. Para Eduardo Vieira Martins, que tem no romance oitocentista um dos seus objetos de estudo, o autor de *O Cabeleira* acredita na arte como imitação,

finalidade passível de ser obtida por meio de três fontes: em primeiro lugar, pela observação direta do modelo ou, na sua ausência, pelo estudo da história; em segundo lugar, pelo conhecimento da tradição literária; e por último, mas não menos importante, pelo concurso da verdadeira imaginação, que, como se viu, forma imagens lastreadas pela memória. (MARTINS, 2011, p. 18)

Aqui, a escrita desses autores delimita as regiões do país dentro do território nacional a fim de dar-lhes existência numa memória impressa. Távora marca nesse elucidativo prefácio a “literatura do Norte” em relação às outras produções, para ele,

As letras têm, como a política, um certo caráter geográfico; mais ao Norte, porém, do que no Sul, abundam os elementos para a formação de uma literatura propriamente brasileira, filha da terra. (TÁVORA, 1985, s/n)

Nessa afirmação começa a marcação de uma diferença, Távora faz questão de dizer do caráter primitivo (e portanto, para ele, inicial) do sertanejo em relação ao homem do Sul do país, assim como afirma Sussekind a respeito do romance romântico: “na medida em que o primitivo natural é ainda mais remoto, mais puro, logo mais romântico que a simples evocação dos tempos antigos” (SUSSEKIND, 1990, p. 200). Portanto, ao evocar a literatura do Norte como mais brasileira, Távora propõe, assim

como o nativismo dos românticos, a procura por essa identidade que caracterizaria a literatura romântica brasileira.

Nota-se nessa cisão proposta pelo autor, o início da decadência da estética romântica entre os escritores brasileiros. É importante entendermos como o sertão e os sertanejos transformam-se nesse momento em significantes que evocarão um lugar ao Norte. Diferente dos relatos de Saint Hilaire, nos quais os termos sertão e sertanejo são referenciados para dizer dos habitantes de vilas distantes das cidades, independente da região, podendo ser Goiás ou São Paulo, por exemplo. Ao eleger o homem sertanejo, e não o índio, como principal elemento de identidade brasileira e marcar a diferença da literatura do Norte em relação às demais, Távora aloca o homem sertanejo no Norte do país, portanto o sertanejo e o sertão do escritor cearense trazem uma acepção diversa da de Saint-Hilaire, visto que restringem homem e paisagem, sertão e sertanejo, a uma região.

A literatura brasileira aos poucos imprime uma marca de nacionalidade às narrativas, visto que começa a descrever as regiões do país, sobretudo na segunda metade do século XIX. Flora Sussekind observa que se espera dos narradores ficcionistas do romantismo brasileiro,

que sirvam como guias seguros, museus de tudo, mapas imaginários — mas construídos segundo o modelo dos “itinerários” e das “notícias descritivas” dos viajantes — por meio dos quais se fixem marcos e fundações para uma literatura, uma história e uma história literária que funcionam como verdadeiras expedições de caça à própria origem e a uma sonhada “essência da nacionalidade”.  
(SUSSEKIND, 1990, p. 30)

No final do século XIX, essa tendência tomou outros rumos. Para Candido, as *Cartas a Cincinato*, mencionadas anteriormente, “representam o início da fase final do romantismo, quando já se ia aspirando a um incremento da observação e a superação do estilo poético na ficção (CANDIDO, 1981, p. 366). Portanto, embora José de Alencar e Franklin Távora utilizem documentos históricos para produzir suas obras literárias, como relatos e crônicas de viagem com as primeiras impressões da história do país, nas cartas em que Távora ataca a literatura produzida por Alencar já encontramos críticas à estética romântica:

não há dúvidas de que as críticas a Alencar possuem elementos nitidamente anti-românticos, por outro, as *Cartas* permanecem fiéis a uma idéia bastante tradicional do romance, concebido como gênero edificante, que visa à beleza ideal e à educação dos leitores (MARTINS, 2008, p. 7)

Inauguradas no final do século XIX, as estéticas do Realismo e do Naturalismo consolidaram a construção dos personagens a partir de um olhar antirromântico, no qual se desprezava qualquer idealização. Embora de menor vulto que no romance romântico regionalista, o sertanejo surge no Naturalismo nas obras dos escritores Domingos Olímpio Braga Cavalcanti, Rodolfo Teófilo, Antônio Sales e Manuel de Oliveira Paiva. Nessas obras a descrição da região e com ela a seca, que será um tema importante para os regionalistas do século XX, são tematizadas e trespassadas pelo cientificismo determinista (BOSI, 2006, p. 207). Embora as obras regionalistas do naturalismo brasileiro sejam de importância inquestionável para a formação de nossa literatura, o foco desta dissertação é a representação dos personagens nordestinos; portanto, a ênfase recai sobre o estudo de *Vidas secas* e *A hora da estrela*, tomando por base outras estéticas literárias que têm conexão maior com o que pretendemos esmiuçar aqui.

Nos primeiros anos do século XX, 1902, Euclides da Cunha apresenta à literatura brasileira *Os sertões*, que hoje é lembrado como um grande clássico, tanto que o escritor homenageado na Festa Literária de Paraty (FLIP) do ano de 2019 foi o carioca Euclides da Cunha. O livro foi tão aclamado pela crítica que, no ano seguinte à sua publicação, Euclides foi eleito membro da Academia Brasileira de Letras (ABL).

*Os sertões* não é um livro de fácil classificação. Essa dificuldade está inicialmente na sua própria forma e conteúdo, se literatura ou sociologia naturalista, se paixão ou protesto, ou ainda e mais possivelmente ambos os pares, uma literatura devedora de uma análise sociológica e uma paixão republicana que aponta o primeiro crime republicano. Para Bosi,

Os sertões são um livro de ciência e de paixão, de análise e de protesto: eis o paradoxo que assistiu à gênese daquelas páginas em que alternam a certeza do fim das “raças retrógradas” e a denúncia do crime que a carnificina de Canudos representou. (BOSI, 2006, p. 330)

Embora não seja considerado por muitos críticos um romance moderno, notam-se elementos modernos em sua composição, visto que a ambiguidade com que narra a força e o flagelo da população sertaneja busca ir além dos esquemas e, diferente dos modelos sertanistas do regionalismo oitocentista, *Os sertões* busca desvendar os mistérios da terra com o olhar da ciência, sem abandonar a paixão pelas palavras. Por isso a obra aproxima-se do regionalismo de 1930, que tencionou tematizar os conflitos

sertanejos com obras que denunciaram a miséria, a fome e o sofrimento (BOSI, 2006, p. 323).

A publicação de *Os sertões* marca também um momento de transição literária no Brasil, visto que a literatura nacional viveria as modificações vindas por influência das vanguardas europeias.

Diferente das publicações de livros que inauguram novas estéticas literárias, como no realismo com *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis e no naturalismo com *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, o modernismo estreou como um evento artístico na cidade de São Paulo, a conhecida Semana de Arte Moderna de São Paulo.

No início do século XX, mais precisamente na Semana de Arte Moderna, ocorrida em São Paulo, o grupo de artistas do chamado modernismo brasileiro inaugurou um novo jeito de fazer literatura nacional. Foi preciso falar do Brasil real sem o crivo do pensamento cristão validando nosso herói, como em José de Alencar, e sem as imitações europeias a dissolver os rostos brasileiros.

Diferente de um ufanismo frágil que dava ares de cavalheiros aos índios e castidade às índias, Mário de Andrade e Oswald de Andrade, principais figuras do grupo modernista, tencionavam devorar a cultura europeia não para imitá-la, mas para transformá-la e para isso foi imprescindível falar do negro, do operário e do índio sem idealizações. Lembremos como *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade traz um herói avesso à representação de recato e heroísmo que observamos em Peri, protagonista de um dos romances mais importantes do indianismo brasileiro, *O guarani*, de 1857. Essa diferença marca um momento de ruptura entre essas duas estéticas, a romântica e a modernista. Para o crítico literário Antonio Candido,

O modernismo foi crucial no processo de constituição da cultura brasileira, afirmando o particular do país em termos tomados aos países adiantados. Mais do que ninguém, os modernistas fizeram sentir a verdade segundo a qual só o particular se universaliza (CANDIDO, 2013, p. 221-222)

Com proposta de uma linguagem experimental que falasse a língua do povo e desconfiasse da sintaxe da língua do português, preocupações evidenciadas nas publicações em jornais e revistas, o grupo paulistano scandalizou os artistas mais tradicionais. Esse escândalo é referenciado no ensaio *Literatura e subdesenvolvimento*, de Antonio Candido, no qual ele aponta a reação de escritores importantes diante da

linguagem modernista: “eu sou o último Heleno! – bradava teatralmente em 1924 na Academia Brasileira de Letras o afetadíssimo Coelho Neto” (CANDIDO, 1989, p. 149). Os modernistas abriram espaço para a experimentação da linguagem, se na literatura regionalista do romantismo brasileiro, a geografia do Brasil e o sertanejo foram caracterizados, a nova estética que se apresenta na primeira metade do século XX pretende dar à língua portuguesa impressa a expressão do falante brasileiro, sem os floreios de outrora. Esse é um dos pressupostos do *Manifesto da poesia Pau-Brasil* e do *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade<sup>7</sup>.

Após o acontecimento que foi a Semana de Arte Moderna de 1922, surgem na década seguinte romances que incorporam em seus enredos questões sociais e outro esmero com a linguagem, essas desdobram-se dentro das narrativas de maneira mais fluida e menos gordurosa que nos enredos romanescos do regionalismo oitocentista. Sobre essa mudança, Antonio Candido observa:

A incorporação das inovações formais e temáticas do Modernismo ocorreu em dois níveis: um nível específico, no qual elas foram adotadas, alternando essencialmente a fisionomia da obra; e em nível genérico, nos quais elas estimulam a rejeição dos velhos padrões. Graças a isto, no decênio de 1930 o inconformismo e o anticonvencionalismo se tornaram um direito não uma transgressão, fato notório mesmo nos que ignoravam, repeliam ou passavam longe do Modernismo. Na verdade quase todos os escritores de qualidade acabaram escrevendo como beneficiários da libertação operada pelos modernistas, que operava a operação antioratória da linguagem, com a busca de uma simplificação crescente e dos torneios coloquiais que rompem o tipo anterior de artificialismo. (CANDIDO, 1989, p.186)

Na nova estética literária inaugurada com o Modernismo, o sertão nordestino é trazido por um grupo de escritores importantes, como Rachel de Queiroz, José Lins do Rego e Graciliano Ramos. O Norte de Távora deixa de existir, agora o sertão de Cabeleira é chamado de Nordeste. Essa mudança é consequência de transformações políticas e econômicas que mudaram a representação geográfica do país. Com o advento das secas que assolaram a região Norte, foi preciso catalogar as áreas que mais sofreriam com a estiagem, que fazia o êxodo rural aumentar consideravelmente no início do século XX. É curioso notarmos como o discurso da vida árida do sertanejo nesse espaço inóspito pintado desde as descrições de Saint-Hilaire serão invocadas, novamente, agora para legitimar a necessidade de políticas públicas e econômicas

---

<sup>7</sup> (ANDRADE, 2017p. 15)

aplicadas numa das regiões mais desassistidas do Brasil. Segundo o historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior, o Nordeste surge como uma necessidade política.

O termo Nordeste é usado inicialmente para designar a área de atuação da Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas (IFOCS), criada em 1919. Neste discurso institucional, o Nordeste surge como parte do Norte sujeita às estiagens, por essa razão, merecedora de especial atenção do poder público federal. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 81)

No livro *A invenção do Nordeste e outras artes* (2011), Albuquerque Júnior faz importantes considerações sobre o surgimento dessa região no imaginário nacional. Acreditamos que existe um ponto de convergência entre suas análises históricas e a discussão desenvolvida nesta dissertação, visto que assim como Benedict Anderson, em *Comunidades imaginadas*, o historiador também observa as engrenagens que sustentam discursos nacionalistas e instituem a identidade de um povo.

O que queremos apontar com as discussões propostas é o movimento que assemelha-se a uma colcha de retalhos, cada tempo rasga pedaços, costura outros novos e assim se estabelece a caracterização dos personagens nordestinos na literatura.

Nas primeiras décadas do século XX, o Nordeste encontrava-se empobrecido após o fim da escravidão, a decadência dos engenhos e a seca. A população nordestina, outrora referenciada como sertaneja, deixava seus estados, tendo como destino as cidades do Centro-Sul, sobretudo São Paulo, que vivia a velocidade da industrialização e recebia imigrantes vindos dos países em guerra (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 52). Nessa mudança, o sertanejo que surge não será mais do Norte, pois a partir dessa transformação geográfica e social nas relações entre Norte e Sul do país, o sertanejo terá uma nova região na qual a literatura o representará, o Nordeste do Brasil. Para Albuquerque Júnior,

O Nordeste é uma invenção não apenas nortista, mas, em grande parte, uma invenção do Sul, de seus intelectuais que disputam com intelectuais nortistas a hegemonia no interior do discurso histórico e sociológico. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 117)

Com a criação do território nordestino, nasce a necessidade dessa reterritorialização, mas é importante notarmos nesse nascimento que o Nordeste será gestado em práticas que cartografam lentamente o combate à seca, o combate violento

ao cangaço e ao messianismo, como referenciado anteriormente em obras que antecedem o romance de 30. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 88).

Um evento de importante relevo para a instituição dessa imagem do Nordeste brasileiro foi o Congresso Regionalista do Recife, realizado na capital pernambucana em fevereiro de 1926. O evento girava em torno da figura central de Gilberto Freyre. O grupo propunha um tradicionalismo moderno, um regionalismo que fosse capaz de uma reinterpretação histórico-social, retomando desse modo preocupações como as de Franklin Távora no seu famoso prefácio intitulado “A literatura do Norte” (CANDIDO, 2013, p. 97).

A tensão entre Sul e Norte do país, apontada por Albuquerque Júnior, produziu uma literatura potente. Os artistas do Modernismo brasileiro, patrocinados pelas oligarquias cafeeiras paulistas, não eram bem-vistos pelo grupo de intelectuais tradicionalistas que se reuniam em torno de Gilberto Freyre naqueles primeiros anos da década de 1920. No entanto é notório que nos anos 1930, com o surgimento do chamado romance de 30, escritores como Graciliano Ramos, que recusava o nome de modernista, compreendiam que o modernismo promoveu maior liberdade na formulação da escrita literária para toda uma geração posterior à Semana de 22.

A safra de escritores no decênio de 1930 teve como um assunto comum tratar personagens e espaços nordestinos. O declínio do engenho, o Sudeste industrializado *versus* o Nordeste arcaico surgiam nas nossas letras, e de certo modo a existência imaginária de um garantia a do outro, isto é, o Nordeste arcaico era necessário para validar a modernidade do Sudeste, e vice-versa. Muitos enredos vivenciados no Nordeste brasileiro apresentam o cenário nordestino ao Sudeste como um espaço de decadência, no qual o fanatismo religioso vigora e o coronelismo impera, “esses temas permitiam calcar a própria ideia de Nordeste no polo oposto da modernização capitalista” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 137).

Reunimos neste capítulo um breve panorama da escrita ensaística e ficcional acerca do espaço do sertão e do sertanejo, ao longo do século XIX e primeira metade do século XX. Essa discussão revela que o sertão e o sertanejo enquanto espaço ficcional e personagem, respectivamente, figuram como construções que são ressignificadas de acordo com o arranjo social na qual estão inseridas, além de serem devedoras de uma estética artística que os forja. A partir das contribuições de Benedict Anderson sobre como as comunidades são imaginadas, reformuladas e sustentadas, sobretudo com o

advento da imprensa, peça fundamental para a instituição de uma comunidade socialmente imaginada, observamos como os discursos científicos, jornalísticos e literários divulgados na imprensa validam essa imaginação acerca da nacionalidade brasileira e da criação do personagem “nordestino”.

Assim o sertanejo que Saint-Hilaire encontrava e descrevia nas províncias afastadas do Rio de Janeiro, em pequenas vilas de São Paulo e Goiás, passou a ser representado e reivindicado por Franklin Távora, na segunda metade do século XIX, como um representante primitivo e, portanto, puro da Literatura do Norte. Mais tarde, com a decadência dos estados do Norte do país e da necessidade política de combate às secas que castigaram alguns estados nortistas, instituiu-se na primeira década do século XX, a região Nordeste. A partir da criação institucional dessa região, a literatura, sobretudo o romance de 30, contribuiu para a reinvenção do que é o sertão e o sertanejo, nesse momento representados como pertencentes à região Nordeste do Brasil, como observa Albuquerque Júnior:

O sertão deixa de ser aquele espaço abstrato que se definia a partir da “fronteira da civilização”, como todo o espaço interior do país, para ser apropriado pelo Nordeste. Só o Nordeste passou a ter sertão e este passa a ser o coração do Nordeste, terra da seca, do cangaço, do coronel e do profeta. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p.134)

Com esse traçado não desejamos mostrar uma verdade sobre o que são o sertão, o sertanejo e o nordestino enquanto matéria ficcional. Partilhamos aqui do olhar de Albuquerque Júnior, que não quer sustentar o que é o Nordeste, quer antes dissolvê-lo da obviedade perigosa que foi por tanto tempo repetida: “O Nordeste, na verdade, está em toda parte da região, do país, e em lugar nenhum, porque ele é uma cristalização de estereótipos que são subjetivados como características do ser nordestino e do Nordeste” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 343).

A observação da construção cultural e ficcional do sertão e do sertanejo presente nesse capítulo inicial será retomada posteriormente para pensarmos as obras *Vidas secas*, de 1938, e *A hora da estrela*, de 1977, dos respectivos autores Graciliano Ramos e Clarice Lispector. Se por um lado as duas obras parecem distantes em enredo e tempo, a construção dos personagens demonstra que *Vidas secas* e *A hora da estrela* desfazem muitos retalhos dessa colcha de representações que forjam essa comunidade imaginada chamada sertão/sertanejo, que vem desde os primeiros relatos catalogando e ficcionalizando personagens sertanejos e nordestinos.

Partimos da hipótese aventada pelas professoras Vilma Arêas, no ensaio *Clarice Lispector com a ponta dos dedos* (2005), e Lucia Helena, na obra *Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector* (2010), de que há semelhanças que unem as narrativas *Vidas secas* e *A hora da estrela*. Observamos que essa semelhança repousa principalmente na construção dos personagens. Acreditamos que Graciliano Ramos e Clarice Lispector implodem estereótipos apregoados durante longo tempo na literatura acerca de personagens nordestinos. Obviamente que, ao estudar e expor a feitura desses personagens, serão revelados os pontos de contato e as distâncias que singularizam duas obras expressivas da literatura nacional.

### 1.3 O direito ao grito: os personagens Fabiano e Macabéa

Para continuarmos a discutir a criação desse imaginário coletivo, serão imprescindíveis as considerações da pesquisadora indiana Gayatri Chakravorty Spivak a respeito dos sujeitos subalternos. Spivak pensa a subalternidade a partir das relações colonialistas entre a Índia e a Inglaterra no livro *Pode o subalterno falar?* (2014). Importa-nos, na sua obra, pensar na representação estética e política de sujeitos excluídos do mundo de direitos, de cidadania, isto é, os subalternos. O prefácio da obra, escrito pela professora Sandra Regina Goulart Almeida, nos apresenta às reflexões de Spivak:

O termo subalterno [...] descreve “as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão de mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante [...]” (SPIVAK, 2014, p. 13-14)

Os personagens Fabiano e Macabéa estão alocados nessa definição de subalternidade. Além de pensar sobre esses sujeitos excluídos, Spivak faz um esclarecimento importante acerca do que é a representação literária e filosófica desses sujeitos. Para a pesquisadora, há duas acepções que esse termo invoca, para a explicação ela nos apresenta as palavras alemãs *Vertretung* e *Darstellung*, a primeira significa assumir o lugar do outro por um viés político, a segunda diz de uma representação estética. “Na análise de Spivak, há uma relação intrínseca entre “falar por” e o “representar” (SPIVAK, 2014, p. 15). Essa sutileza é extremamente relevante para pensarmos na representação literária, visto que nas narrativas oitocentistas havia uma

presunção por parte dos escritores de dizer a verdade sobre os fatos, o que fica evidente na leitura de seus prefácios. Acreditamos que os escritores em análise, Graciliano e Clarice, não tiveram a intenção de verdade, mas a vontade de aproximar-se dos sujeitos subalternos a partir da representação, configurando um modo de construí-los literariamente.

No desenvolvimento do livro, Spivak nos responde à pergunta do seu título. Não, o subalterno não pode falar. Do mesmo modo, os personagens subalternos que protagonizam as narrativas de *Vidas secas* e *A hora da estrela* não podem falar.

É importante notar (conforme o claro exemplo da ativista indiana que comete suicídio por uma causa política, ainda que seu gesto seja noticiado pela mídia do país como consequência de uma paixão ilícita<sup>8</sup>) que Spivak não nega a fala dos sujeitos subalternos, mas evidencia o silenciamento imposto sobre suas vozes, o que impede que seus gritos sejam ouvidos. Os subalternos que protagonizam *Vidas secas* e *A hora da estrela* falam pouco, suas vozes são silenciadas em meio à miséria social na qual vivem. Entendemos subalternos de acordo com o que diz Goulart Almeida no prefácio à obra de Spivak, ou seja, são subalternos aqueles que são excluídos do exercício da representação política e legal e principalmente são subalternos aqueles que são excluídos da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante (SPIVAK, 2014, p. 15), bem como observamos na representação da vida social dos personagens protagonistas de *Vidas secas* e *A hora da estrela*.

Fabiano e Macabéa trazem no corpo a marca dos excluídos: cabeça constantemente baixa, o corpo magro, o estômago vazio e uma fome que se alimenta de raiz de umbuzeiro e papelão. Os dois protagonistas de Brasis tão diversos “remetem a uma forma de organização social que faz da exclusão uma forma de tutela. Levas de migrantes, ao longo da história, falam dessa marcha” (HELENA, 2010, p. 121).

*Vidas secas* descreve os retirantes iniciando sua caminhada para a cidade, o narrador aponta para o contexto dos anos 1930, no qual milhares de nordestinos deixavam sua região em busca do industrializado Sudeste, e Macabéa representa a continuidade desse movimento no Rio de Janeiro industrializado, portanto revela a vida do sujeito nordestino na cidade grande. Diferente de Fabiano, ela vai ao cinema, trabalha como datilógrafa, mas a fome e a miséria que a afligia na infância pobre no

---

<sup>8</sup> SPIVAK, 2014, p.161-163.

sertão alagoano não cessam com a chegada e a vida na cidade do Rio de Janeiro, apenas tomam novas configurações.

Um dos treze títulos da novela clariciana, originalmente presentes na folha de rosto do romance, é “o direito ao grito”. Talvez essa obra fale justamente da representação estética do outro, sem que sua fala seja suprimida. Lispector lida com “a miséria anônima”, que, segundo a autora, pegou no olhar de uma nordestina na feira de São Cristóvão, no Rio de Janeiro<sup>9</sup>, e para isso cria, na economia do livro, Rodrigo S.M., o narrador que representa a válvula de escape da classe média brasileira.

Apesar do tom pouco otimista presente nas reflexões de Spivak, a autora pensa sobre o papel importante do intelectual diante de estudos que tematizam e pesquisam os sujeitos subalternos. Para ela, esse intelectual não pode falar pelo outro, tampouco assumir seu lugar, mas pode criar espaços para que esses sujeitos sejam ouvidos. O que queremos dizer é que Graciliano Ramos e Clarice Lispector trazem esses sujeitos subalternos para sua literatura sem silenciá-los, sem anulá-los em sua grandeza de humanidade, portanto fazem o que propõe Spivak, ao criar grandiosidade subjetiva dentro dos dois protagonistas de suas narrativas. Eles combatem a subalternidade instituída (também pela literatura) com os discursos nacionalistas (por vezes perigosos) que insistem em retornar em diferentes momentos da história do nosso país.

---

<sup>9</sup> “A história é de uma inocência pisada, de uma miséria anônima...” Clarice, em entrevista a Júlio Lerner, na TV Cultura. Disponível em: <[https://tvcultura.com.br/videos/5101\\_panorama-com-clarice-lispector.html](https://tvcultura.com.br/videos/5101_panorama-com-clarice-lispector.html)>. Acesso em: 4 jan. 2020.

## 2. UMA PEDRA DE NASCENÇA ENTRANHA A ALMA: GRACILIANO RAMOS E CLARICE LISPECTOR

### 2.1 Graciliano Ramos

Graciliano Ramos de Oliveira nasceu em 27 de outubro de 1892, em Quebrangulo, Alagoas. Filho de Sebastião Ramos de Oliveira e Maria Amélia Ferro e Ramos, ele foi o primeiro dos dezesseis filhos do casal. O homem, que ficou conhecido pelo árduo trabalho com a língua portuguesa e pela economia lexical operada nas suas incansáveis revisões, sofreu pancadas de palmatória e surras para fixar na sua memória os fonemas do alfabeto. Memórias guardadas em *Infância* (1945) revelam uma criação familiar rude e seca. Apesar desse contato amargo com o aprendizado da língua, a leitura que significou na sua meninice uma tortura deu-lhe fama na cidade de Palmeira dos Índios, Alagoas, onde cresceu. Após o seu primeiro casamento, cuidando da loja do pai,

Ele cativou uma clientela fiel, que não dispensava o papo diário no balcão nem seus conselhos nem opiniões sobre os mais diferentes assuntos. Rapidamente atraiu prestígio e fama de sabichão. (MORAES,2012,p.48)

Com o pretexto comercial de ir a Maceió e Recife encomendar mercadoria, Graciliano aproveitava para comprar livros. Informava-se sobre os rebuliços políticos nacionais e internacionais nas páginas dos jornais *Correio da manhã* e do *Diário de Pernambuco*. A vida na pequena cidade do estado de Alagoas seguia tranquilamente, mas o ano de 1920 trouxe-lhe o luto, perdeu a esposa Maria Augusta, vítima de complicações do parto do quarto filho do casal, aos 24 anos, no fim do mês de novembro. A perda da esposa infligiu sofrimento a Graciliano Ramos:

Magro, a cara chupada, sem ânimo, mal cumprimentava as pessoas na rua e limitava-se a atender os pedidos dos fregueses. Andava cabisbaixo e arredio, falando sozinho e agitando as mãos. De madrugada, perambulava pelos cômodos, fumando muito. (MORAES, 2012, p. 51)

Aos 29 anos, após essa perda, Graciliano começou a lecionar francês no Colégio Sagrado Coração e a colaborar com o jornal *O Índio*. Depois de reviravoltas políticas, mesmo sem participar de nenhum comício ou debate, foi eleito o prefeito da cidade de Palmeira dos Índios. Foi na condição de prefeito que sua escrita chamou atenção. Os relatórios nos quais discorria sobre os gastos e economias surpreenderam o governador do estado de Alagoas, Álvaro Paes, que o convidou para ocupar a direção da Imprensa

Oficial do estado, em Maceió. O espanto diante do estilo singular dos relatórios foi tamanho, que o poeta Augusto Frederico Schmidt<sup>10</sup>, dono da editora Schmidt, enviou uma carta a Graciliano Ramos convidando-o a publicar um romance; A partir desse convite, ele estreou na literatura com *Caetés* (1933).

Dessa estreia até a última publicação em vida, *Insônia* (1947), muitas mudanças aconteceram na vida de Graciliano Ramos, e algumas delas foram matéria de sua literatura, como lemos no póstumo *Memórias do Cárcere* (1953). Em 1936, Graciliano foi preso sob a suspeita de comunismo. Não havia nenhum motivo concreto para sua prisão, ele não era filiado ao Partido Comunista Brasileiro, que à época era alvo da Política de Segurança Nacional. Segundo o biógrafo de Graciliano Ramos, Dênis de Moraes,

Na prática, o que se pretendia era retirar de circulação todo e qualquer cidadão que algum dia tivesse torcido o nariz para o governo Vargas – como era o caso de Graciliano. (MORAES, 2012, p. 114)

Apesar da falta de provas e de não ser filiado ao Partido Comunista Brasileiro, o escritor sofreu as consequências da Política de Segurança Nacional do governo de Getúlio Vargas, que

com o apoio do Exército de Góis Monteiro e de Eurico Gaspar Dutra, decretou estado de sítio, suspendendo as garantias constitucionais. As perseguições se disseminaram por toda parte, superlotando as prisões com parlamentares, professores universitários, sindicalistas militares, jornalistas, intelectuais e quem pudesse levar a pecha de subversivo (MORAES, 2012, p. 109)

Graciliano Ramos nunca foi acusado publicamente com base em argumentos reais, o que alegavam eram suspeitas, certamente era subversivo pensar criticamente e sobretudo escrever essas impressões em jornais, como ainda é. Graciliano esteve dez meses e dez dias no cárcere. Nesse período, registrado na obra que não pôde finalizar, *Memórias do Cárcere*, ele viveu experiências amargas e surpreendentes nas relações entre os presos: soldados, homossexuais, ladrões e intelectuais.

Fora da cela, os intelectuais da época, com poucas exceções, lutavam a favor da libertação de presos políticos. Nomes importantes, como José Lins do Rego, Frederico Schmidt e José Olympio, usavam o espaço dos jornais para defender a necessidade da

---

<sup>10</sup> Em *O velho graça*, Dênis de Moraes, o biógrafo fala da existência de duas versões sobre o conhecimento de Schmidt acerca dos relatórios, a primeira de que ele os leu no Diário Oficial, a outra, de que Jorge Amado, conhecendo os relatórios, apresentara-os (MORAES, 2012, p. 73).

soltura de Graciliano Ramos. Esses esforços surtiram efeito e a moção de Octavio Mangabeira solicitando ao então presidente Getúlio Vargas liberdade para presos impronunciados foi aprovada na Câmara dos Deputados por 149 votos a 4. A vitória dessa moção foi sinônimo de liberdade para dezenas de presos políticos, quando Graciliano Ramos atravessou os portões que o apartavam da liberdade, no dia 13 de janeiro de 1937, mais de cem pessoas já haviam sido libertadas. (MORAES, 2012, p.146-147).

Após a saída da prisão, o autor passou a viver na cidade do Rio de Janeiro e nunca mais retornou a Alagoas. Escrevia para os jornais, publicou novos romances e filiou-se ao Partido Comunista Brasileiro, no qual se tornou uma figura notória, visto que sua prisão foi assunto de destaque na imprensa brasileira. Sua saída consequentemente significou uma esperança de retomada de força dentro do partido.

Quando saiu da prisão, em 1937, Graciliano já era reconhecido pelas obras *Caetés* (1933), *São Bernardo* (1934) e *Angústia* (1936). Esse último, publicado quando o autor estava preso, recebeu o Prêmio Lima Barreto. Para comemorar esse acontecimento, a *Revista Acadêmica* publicou artigos assinados por importantes escritores, como Rubem Braga e Mário de Andrade, a capa dessa edição trouxe o retrato do rosto de Graciliano, a obra assinada por Portinari acentuava ainda mais a importância do escritor e sua obra. A premiação de Graciliano revestia-se de inegável significado político. “Prestigiava-se um homem que acabara de sofrer barbaridades na cadeia” (MORAES, 2012, p.153), significava uma esperança para a ideia de justiça, tão aviltada durante o autoritarismo de Vargas.

Em carta publicada em junho de 1937 na *Revista Acadêmica*, Graciliano Ramos comenta a premiação, que fora divulgada quando o autor se encontrava preso, e observa que ela se deveria muito mais a um ato político de protesto à prisão de presos políticos, como ele, do que a intenções que mediam a qualidade da obra, conforme explicita o autor:

Esse caso do prêmio Lima Barreto é diferente dos outros. Parece que não houve precisamente a intenção de julgar um romance nem de saber se o autor dele poderia fazer trabalho menos mau. Estou convencido de que me quiseram dar uma compensação. Aníbal Machado, Álvaro Moreyra e Mário de Andrade desfizeram agravos e combateram moinhos reais. Eu estava sendo triturado por um desses moinhos. E a solidariedade de alguns intelectuais brasileiros teve para mim significação extraordinária.

Refletindo bem, penso que o prêmio não foi concedido a mim, mas a várias centenas de criaturas que se achavam como eu. (RAMOS; SALLA, 2012, p. 152)

Em texto datado de 1939, após o sucesso do livro *Angústia*, ganhador do prêmio Lima Barreto, Graciliano continuava a julgar negativamente a obra e, para justificar seu sucesso, arrematava: “Vendeu mais porque algumas pessoas querendo ou sem querer, fizeram do livro uma propaganda imerecida” (RAMOS; SALLA, 2012, p.196). Apesar do reconhecimento da crítica a respeito do valor literário de *Angústia*, os elogios não rendiam dinheiro e o escritor alagoano passava por apuros financeiros, fato que fez com que Graciliano produzisse e vendesse os contos que mais tarde constituiriam o romance *Vidas secas* (1938). O primeiro conto publicado foi “Baleia”. Alguns críticos avaliam esse conto como um dos mais belos da nossa literatura.

Dênis de Moraes revela, na biografia de Graciliano Ramos, uma curiosidade sobre a publicação do conto. Presença assídua na livraria José Olympio, no Rio de Janeiro, desde que passou a residir na cidade, após a publicação do conto “Baleia”, o autor ficou três dias sem ir até o habitual ponto de encontro entre intelectuais, a livraria José Olympio. O biógrafo conta que Graciliano sentiu-se acabrunhado. O autor, que narrou a vida interior da Baleia e seus sonhos de preás, tinha se convencido de que dera um escorregão no conto da cachorra (MORAES, 2012, p. 159). Em crônica datada de 1939, intitulada “Alguns tipos sem importância”, Graciliano conta como surgiram suas obras.

Em 1937 escrevi algumas linhas sobre a morte duma cachorra, um bicho que saiu inteligente demais, creio eu, e por isso um pouco diferente de meus bípedes. Dediquei em seguida várias páginas aos donos do animal. Essas coisas foram vendidas em retalho, a jornais e revistas. E como José Olímpio me pedisse um livro para começo do ano passado, arranjei outras narrações, que tanto podem ser contos como capítulos de romance. Assim nasceram Fabiano, a mulher, os dois filhos e a cachorra Baleia, as últimas criaturas que pus em circulação. (RAMOS, 1975, p. 196)

Em 1938, a pedido da José Olympio, o escritor reuniu e ordenou os contos que havia vendido para jornais e entregou em formato de romance para publicação. Diferente dessa impressão pessimista de Graciliano, *Vidas secas* foi louvado pela crítica; críticos literários como Otto Maria Carpeaux, Lúcia Miguel Pereira e Antônio Candido publicaram textos na imprensa elogiando o livro. A obra apresentou o drama de Fabiano, Sinha Vitória, menino mais novo, menino mais velho e Baleia em meio à

caatinga nordestina, vivendo a fome e o desamparo de serem pobres no nosso país. Antes do ano de 1938, Graciliano publicou uma série de artigos para a imprensa em que tratava da seca nordestina, do cangaço e de Lampião. Nesses artigos, observamos um caráter comum à sua obra, a busca por uma outra representação do homem sertanejo, a preocupação em não enfeitar o sertão e a fome da população do Nordeste do país, por isso criticava o que lia na literatura sobre os sertanejos

Para o habitante do litoral o sertanejo é um indivíduo meio selvagem, faminto, esfarrapado, sujo, com um rosário de contas enormes, chapéu de couro e faca de ponta. Falso, preguiçoso, colérico e vingativo. Não tem morada certa, desloca-se do Juazeiro do padre Cícero para o grupo de Lampião, abandona facilmente a mulher e os filhos, bebe cachaça e furta como um rato.

É esse, pouco mais ou menos, o sertanejo que a gente da cidade se acostumou a ver em jornais e em livros. Como, porém, livros e jornais de ordinário são feitos por cidadãos que nunca estiveram no interior, o tipo que apresenta é um produto literário. Essa mistura de retirante, beato e cangaceiro, enfeitada com um patuá, duas alpercatas e muitas figuras de retórica, torna-se rara. Os homens de minha terra podem ter por dentro a cartucheira e os molambos, mas exteriormente são criaturas vulgares, sem nenhum pitoresco. (RAMOS, 2014, p. 21)

O texto citado é um artigo publicado em 1931. Nele, como em outros que compõem uma série de artigos nos quais o escritor trata do tema do cangaço e da seca, Graciliano observa que, apesar da tentativa de falar do homem sertanejo desde o regionalismo romântico até os romances de 30, o que se repetia na literatura era um olhar ainda decorrente de um determinismo ralo. Importa-nos chamar atenção para a consciência do escritor sobre o papel da imprensa e da literatura, “os jornais” e “os livros”, citados por Graciliano, na fixação do que seria o sertanejo para o homem da cidade, este que lê jornais, compra folhetins; fica explícita no excerto a preocupação com a representação desses sujeitos.

O que ele chama de criaturas retóricas não são aspectos inexistentes no nosso país. Para ele, o homem sertanejo não se reduzia à fome, à miséria e à violência. Assim como Benedit Anderson, em *Comunidades imaginadas*, Graciliano entende a literatura como um lugar de criações de imaginários, às vezes perigosos, sobre a representação de um povo e suas diferenças, como discutido no primeiro capítulo. Antonio Candido, ao analisar a literatura produzida entre 1922 e 1945, também reflete sobre a representação do sertanejo nessas produções.

O regionalismo, que desde o início do nosso romance constitui uma das principais vias de autodefinição da consciência local, com José de

Alencar, Bernardo Guimarães, Franklin Távora, Taunay, transformam-se agora no “conto sertanejo”, que alcança voga surpreendente. Gênero artificial e pretensioso, criando um sentimento subalterno e fácil de condescendência em relação ao próprio país, a pretexto de amor da terra, ilustra bem a composição dessa fase que procurava, na sua vocação cosmopolita, um meio de encarar com olhos europeus as nossas realidades mais típicas. Esse meio foi o “conto sertanejo”, que tratou o homem rural do ângulo pitoresco, sentimental e jocoso, favorecendo a seu respeito ideias-feitas perigosas tanto do ponto de vista social, quanto, sobretudo, estético. (CANDIDO, 2011, p. 12)

Graciliano desconfia da linguagem, sabe que entre a palavra e a vida erguem-se relações de poder; algumas dessas relações o protagonista de *Vidas secas* ignora, mas desconfia. No livro *Caetés*, o narrador já se coloca incrédulo quanto à nossa civilidade, que é vista na sua obra como uma cínica estratégia de oprimir. O narrador e personagem João Valério, na ânsia de produzir um romance sobre os caetés, escreve incansavelmente e chega a um resultado medíocre, justifica-o por não haver de fato autênticos canibais entre os índios de Alagoas. Ele procura, entre seus conhecidos, matéria para o romance. No excerto abaixo fica evidente a maleabilidade da linguagem que, na falta da matéria empírica, inventa.

O que me convinha eram canibais autênticos, e disso já não há. Dos xucurus não resta vestígio; os da Lagoa espalharam-se, misturaram-se. Em falta de melhor, aproveitei os últimos remanescentes dos brutos do Cafurna, tirei-lhes os farrapos com que se cobrem, embebedei-os, besuntei-os à pressa, aguicei-lhes os dentes incisivos. Matei alguns brancos, pendurei-os em galhos de árvores e esfolei-os com a ajuda de Balbino. (RAMOS, 2011, p. 81)

A necessidade de atribuir a violência aos índios, e sobretudo sua força diante dos homens brancos, soa como uma ironia se pensarmos que nossa literatura indianista foi erguida a partir da exaltação da força e heroísmo dos índios somados à civilidade dos brancos. No excerto os índios já não existem, e os brancos que escrevem esforçam-se para mentir uma origem heroica do povo brasileiro. O enredo de *Caetés* apresenta no desfecho da narrativa, a resignação de João Valério sobre a intimidade entre doutos e caetés “Diferenças também, é claro. Outras raças, outros costumes, quatrocentos anos. Mas no íntimo, um caeté. Um caeté descrente” (RAMOS, 2011, p. 179).

Para esse narrador, o povo brasileiro continua selvagem, bárbaro e violento, tal qual descreveram os naturalistas nos primeiros escritos sobre o Brasil, nos quais o outro (o índio, o sertanejo) que se apresenta como diferença é sempre o violento. Mas João Valério é caeté e é quem escreve; portanto, Graciliano abre a possibilidade de

interpretamos o escritor dessa narrativa como violento, pois como se revela no excerto, ele sabe que é tão violento como são os índios que ele inventa. Por isso ele descortina os olhos do leitor para revelar a sanha que a intenção de civilidade mascara, João Valério é um caeté, mas um caeté descrente.

Os narradores angustiados de Graciliano marcaram suas obras, são homens desencantados com o presente e desgostosos com o futuro. Em *São Bernardo* (1934), Paulo Honório nos conta a história da sua própria ruína interior. Sem registro de pai e mãe, ele conta os negócios escusos nos quais se metera para conseguir a propriedade que possui. Vinganças, homicídios e chantagem são artifícios contados sem remorsos nem arrependimentos, no entanto aflige Paulo Honório a dificuldade em contar sua própria história. Imagina inicialmente construir o livro pela divisão do trabalho, delegando para cada conhecido seu uma parte, depois de ouvir assombrado o conselho de Gondim:

A literatura é a literatura, seu Paulo. A gente discute, briga, trata de negócios naturalmente, mas arranjar palavras com tinta é outra coisa, se eu fosse escrever como falo, ninguém me lia. (RAMOS, 2011, p. 6-7)

A intenção de escrever suas memórias coletivamente é abandonada, pois o primeiro capítulo produzido por Gondim é adjetivado de “pernóstico”, “safado” e “idiota”. Essas observações sobre a dificuldade de escrever já denunciam para o leitor o desafio de transformar em arte a vivência embrutecida do narrador, calejado das violências que sofrera e praticara. É possível observarmos nas reflexões de Paulo Honório o que Adorno chama de subjetivismo do narrador, que “não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la, solapando assim o preceito épico da objetividade” (ADORNO, 2003, p. 55), pois embora o narrador de *São Bernardo* seja bruto em seus gestos, sua desconfiança e sua subjetividade encarceradas desconfiam das letras frias dos livros.

As reflexões sobre a tessitura artística acompanham toda a prosa de Graciliano Ramos. Mesmo em seu livro de memórias publicado postumamente, observamos a preocupação em ser o mais fiel possível aos fatos, como também a desconfiança sobre essa fidelidade. Paulo Honório decide escrever suas próprias memórias, sem o auxílio dos sabidos que o rodeiam. “As pessoas que me lerem terão, pois, a bondade de traduzir isso em linguagem literária, se quiserem. Se não quiserem, pouco se perde. Não pretendo bancar o escritor, é tarde para mudar de profissão” (RAMOS, 2011, p. 8).

Gondim é editor de um jornal, nas obras de Graciliano, os homens das letras merecem especial atenção, geralmente são corruptíveis, enfeitam a realidade a ponto de alterá-la para que esta atenda a seus próprios interesses.

A história pessoal de Graciliano apresenta-nos essa experiência do poder de quem escreve. Ele, assim como outros tantos intelectuais contemporâneos ao governo de Getúlio Vargas, trabalhou para revistas e jornais financiados pelo famigerado DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), fato que não subtraiu absolutamente a liberdade estética e literária que sempre prezou. Graciliano escrevia para os jornais regularmente. Sobre sua ironia é exemplar o artigo “Lampião entrevistado por *Novidade*”<sup>11</sup>. Nele, o escritor simula uma entrevista com o rei do cangaço. No contexto social dos anos 1930, os jornais dedicavam muitas páginas a Lampião. No entanto, essa inventiva entrevista evidencia para o leitor o poder de implosão da escrita de Graciliano. À época era comum que a imagem de cangaceiros procurados pela polícia e a recompensa para quem os encontrasse estampassem os jornais brasileiros, essas manchetes marcavam discursivamente o lugar do justiceiro e, no extremo oposto, os criminosos que estampavam suas manchetes. Ao simular uma entrevista com Lampião, Graciliano borra essa visão de quem é bandido e quem não é; fato claro no seguinte trecho, em que o jornalista explica a função dos jornais.

Jornalista: — *Novidade* é um jornal.

Lampião: — Um jornal?

Jornalista: — Sim, senhor, um papel com letras para embromar os trouxas. Mas o nosso jornal é um jornal sério, um jornal de bandidos. É por isso que estou aqui. (RAMOS, 2014, p. 32)

O cangaceiro apresentado no início da entrevista conversa com uma organização criminosa representada pelo jornalista; a partir dessa licença artística, ele nos revela as arapucas formadas pelas letras. A educação formal tão louvada pelos narradores do regionalismo romântico não se revela salvadora nos romances de Graciliano, pois seus personagens são vítimas da opressão que corrompe e humilha os pobres a partir de seus códigos, pelos juro, pela multa. Em *Vidas secas*, Fabiano surpreende-se quando é informado que não pode vender livremente o porco que criou.

Como o outro lhe explicasse que para vender o porco devia pagar imposto, tentara convencê-lo, que ali não havia porco, havia pedaços de carne. O agente se aborrecia e insultara-o, e Fabiano se encolhera.

---

<sup>11</sup> A entrevista fictícia foi escrita em Alagoas, em 1931, e publicada na revista *Novidade*. (RAMOS; LEBENSZTAYN; SALLA, 2014). Embora o texto seja atribuído a Graciliano Ramos, a entrevista não traz a assinatura do autor.

Bem, bem. Deus o livrasse de história com o governo. Julgava que podia dispor de seus troços. Não entendia de imposto. (RAMOS, 2018, p.189)

O livro, que traz no título um tema bastante explorado pelo romance de 30, toca numa pobreza funda, numa pobreza que opera no embrutecimento dos homens, que desafia a faculdade de um homem se comunicar com o outro. O drama vivido por Fabiano excede a fatalidade do sol escaldante que queima o pasto e bebe a água dos viventes, seus personagens são vítimas das cercas, dos impostos, da profusão de palavras nas quais Fabiano não encontra sentido.

O romance destaca-se entre as obras regionalistas por aprofundar-se no drama psicológico de Fabiano e por evidenciar também o drama desse narrador tão diverso dele, mas que a partir da sua narração confessa sua consciência sem esperança, de quem sabe que não há lugar para Fabiano na cidade grande, onde este sonha dar uma sina melhor para os meninos. “Chegariam a uma terra desconhecida e civilizada. Ficariam presos nela. E o sertão continuaria a mandar gente para lá” (RAMOS, 2018, p.245).

O futuro do pretérito denota a visão desencantada do narrador, nesse trecho, contrariando os desejos de Sinhá Vitória e Fabiano, o narrador diz o que espera a família ao chegar à cidade grande, ela não será alimentada, e sim alimentará a cidade, que explorará “homens fortes, brutos, como Fabiano” (RAMOS, 2018, p. 245). O olhar do narrador demonstra pessimismo, se ambos partilham da compaixão de não acreditarem (narrador e personagem) na justiça dos homens, há no narrador duas angústias que trespassam o romance: a primeira, que é o mote do livro, é a miséria da família de retirantes que se inicia no capítulo “Mudança” e finda com “Fuga”; a segunda é a lucidez de chumbo sob a qual esse narrador conta a história sabendo do emparedamento de homens como Fabiano, por isso não há saída, heroísmo ou qualquer resquício de esperança. Para Alfredo Bosi, *Vidas secas* transita

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

## 2.2 O desencanto

Cada romance de Graciliano encerra em si um modo muito singular de composição. Os homens representados em cada um deles são muito distintos. João

Valério, Paulo Honório e Luís da Silva desconfiam das letras; este último compara narrativas às prostitutas exibidas nas vitrines. Paulo Honório, de *São Bernardo*, aprendeu a ler com provérbios bíblicos enquanto sofria na cadeia. Depois de sua saída da prisão, colocou em prática a matemática que aprendeu na cela, começou a usar os juro a seu favor e fez negócios questionáveis, tirando vantagens de seus inimigos. João Valério, personagem de *Caetés*, inventa um passado de violência para os caetés, projeta nos índios a violência que guarda em si mesmo. Fabiano, de *Vidas secas*, é analfabeto, desconfia dos juro e julga inútil seu Tomás da Bolandeira estragar os olhos em tantos papéis, pois a seca vem e arrasta todos, saibam ou não ler, para o mesmo sofrimento.

Homens alheios aos outros homens, sem vínculos de uma fraternidade social que os una, sem entendimento das engrenagens sociais que os esmagam e, quando a consciência chega, é tardia, como em *São Bernardo*. Profundamente desencantados com o mundo e sem conexão com ele, é dessa matéria que são feitos os romances de Graciliano. Bichos-homens: Fabiano, Caetés, Marciano, homens cínicos e preguiçosos, padres fuxiqueiros, agregados faladores, todos eles não se reconhecem uns nos outros, todos apartados por relações que exploram e nas quais são também explorados e, por dentro, homens ociosos e angustiados.

A respeito dessa ingrata engrenagem que é explorar e ser explorado, Paulo Honório reflete “Quanto às vantagens restantes – casas, terras, móveis, semoventes, considerações de políticos, etc. – é preciso convir que tudo está fora de mim” (RAMOS, 2011, p. 142). Essa reflexão, após a perda de Madalena, não ilude o protagonista a pensar que poderia ter sido diferente, sua consciência diz que faria tudo novamente e repetiria os passos mal dados. Para o filósofo Theodor Adorno, é dessa matéria que se ocupa o narrador do romance contemporâneo, da “reificação de todas as relações entre indivíduos, que transforma suas qualidades humanas em lubrificante para o andamento macio na maquinaria” (ADORNO, 2003, p.56).

Para o ensaísta Carlos Nelson Coutinho, Graciliano é um crítico do capitalismo que põe a nu as insolúveis contradições dessa engrenagem, pois suas obras denunciam a brutal redução de homens aos estreitos limites de sua vida privada. Segundo Coutinho, o autor de *Vidas secas* revela as incongruências de uma sociedade entre o feudalismo caduco e o capitalismo moderno, revelando assim a derrota trágica dos que lutam para superar um mundo vazio. É essa visão de mundo que permite a Graciliano representar

os conflitos humanos de uma sociedade contraditória. (COUTINHO et al., 1978, p.120-121).

Graciliano fixou na literatura brasileira as angústias e derrotas desses homens, que, apartados de seus semelhantes, exploravam e eram explorados. Das obras escritas pelo autor, entre romances, memórias, crônicas e obras infanto-juvenis, o romance *Vidas secas* é hoje a obra mais vendida do escritor<sup>12</sup>. O livro expressa a dor de Fabiano e sua família na condição de retirantes.

Uma das muitas obras publicadas no fértil período editorial da década de 1930, o livro aprofunda-se na condição subjetiva de sujeitos subalternizados. Nela, Graciliano eternizou a cachorra Baleia em um capítulo dramático do livro. Se os homens apartados entre si não se reconhecem, na cachorra estava o lugar de conforto, confiança e afeto compartilhado pela família de Fabiano e Sinha Vitória. Ao humanizar a cachorra, o endurecimento subjetivo dessa família fica ainda mais evidente na narrativa, revelando a distância desses sujeitos sobre seu próprio estar no mundo, no qual o protagonista mal se reconhece como um homem, Baleia, que é quase um ente da família, é quem entende seus gestos e suas palavras e, portanto, com ela Fabiano encontra mais identificação do que entre outros homens, fato que reforça o estágio de alienação e estranhamento no qual ele está enredado. Para o professor Benjamin Abdala Júnior,

Trata-se de uma luta pela subsistência. Da situação doméstica, a ação vai contextualizar todo um sistema de relações estranho a Fabiano. Ele se mostra um estrangeiro em sua própria terra, por não entender a natureza social dos enredamentos sociais. (ABDALA JUNIOR et al., 2017, p.35)

Assim como esses personagens, a protagonista de *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, vive o drama de retirante pobre. A fome e a miséria anônimas são traços que aproximam as duas obras, apesar da distância temporal nas quais as narrativas se desenrolam. O estranhamento de Fabiano diante do capital simbólico do qual ele não partilha, como os juro, a multa, os jornais, é um dos grandes temas abordados na novela de Lispector, que será estudada em comparação com *Vidas secas* nos capítulos adiante.

---

<sup>12</sup> “Publicado pela Record desde 1975, esta obra-prima da literatura brasileira se tornou o livro mais vendido da editora em 2018, com pouco mais de 1,8 milhões de cópias”. Essa informação pode ser obtida no *site* da Record, editora que detém os direitos do autor. Disponível em: <<http://www.blogdaeditorarecord.com.br/2019/01/21/vidas-secasdegraciliano-ramos-chega-a-140a-edicao-de-cara-nova/>>. Acesso em: 11 out. 2019.

Na vida de Macabéa na cidade do Rio de Janeiro, o estranhamento é um sentimento que a acompanha o tempo todo. Embora sua profissão seja ler e copiar palavras, não saber de seu sentido torna-a tão estrangeira na cidade grande, como se sentiram Fabiano e sua família caminhando em busca de um Sul idealizado nas palavras de Sinha Vitória. Nessa condição de estranhos às engrenagens sociais que os engolem, os personagens são revelados não só na crueza da caatinga ou do asfalto, mas na sua singularidade humana. Para esses narradores “a própria alienação torna-se um meio estético para o romance” (ADORNO, 2003, p. 58).

A escrita dos dois autores apresenta poucas semelhanças. O tema da miséria, tratado nas obras acima mencionadas, e o zelo pela língua são algumas, mas se Graciliano buscava no papel de “registrador” dos fatos, a possibilidade de produzir uma literatura honesta, Clarice foi chamada de alienada justamente por não concentrar sua escrita nos fatos (ao menos de acordo com algumas leituras de suas obras). No entanto, no romance *A hora da estrela*, a autora cria um narrador que responde e até dialoga com os fatos aos quais se reporta: “Estou me interessando terrivelmente por fatos: fatos são pedras duras. Não há como fugir. Fatos são palavras ditas pelo mundo” (LISPECTOR, 2017, p. 51). Esse narrador, cuja existência se limita ao espaço dentro da obra, é um emaranhado de discurso que vai se desenrolando ao longo da história; assim, o último livro publicado pela autora traz o narrador Rodrigo S.M., um intelectual que desejou escrever com o corpo.

### **2.3 Clarice Lispector**

A família de Clarice Lispector chegou ao Brasil no ano de 1922. Estabelecida na cidade de Maceió, Alagoas, repetia a trajetória de muitas famílias judias que deixavam Europa para viver no Brasil. Clarice Lispector tinha menos de 2 anos quando os Lispector chegaram ao Brasil. Após três anos em Maceió, Pedro Lispector (pai de Clarice) decidiu mudar-se para a capital pernambucana. Recife surgia àquela época como uma das cidades mais promissoras do Nordeste do Brasil. Além desse fato, que seduzia migrantes recém-chegados, na cidade de Recife residiam amigos da família Lispector. Para Pedro Lispector, essa rede de conhecidos e familiares significava a chance de melhores condições de vida.

A família de Clarice Lispector foi aos poucos se estabelecendo financeiramente no Brasil. A adaptação ao novo país significou a possibilidade de uma vida nova, que de fato consolidou-se, sobretudo a partir do acolhimento dos amigos e de familiares que já estavam estabelecidos na cidade pernambucana. Apesar disso, a família enfrentou com tristeza uma grave doença que abatia Marieta Lispector (mãe de Clarice), que sofreu em decorrência de uma afecção neurológica <sup>13</sup>, por isso tinha dificuldade para falar e para manter-se de pé. O ano de 1930 trouxe fim ao seu sofrimento:

Faleceu, no dia 21 de setembro, aos 41 anos de idade, em função de uma congestão edematosa, no curso de uma tuberculose. Enterrada no cemitério Israelita do bairro, Marieta Krimgold Lispector enfim descansava após um longo período de sofrimento. O silêncio invadiu o sobrado da rua imperatriz. Durante um ano a família vestiu luto. Com nove anos de idade, Clarice deparava-se com a morte pela primeira vez. (FERREIRA, 1999, p. 48)

Um ano após o falecimento da mãe, Clarice prestou o exame de admissão do ginásio pernambucano e foi uma das 43 aprovadas do ano de 1931. Nessa época, Clarice encantava-se pela prosa de Monteiro Lobato, era uma aluna dedicada, tanto que uma das suas primeiras ocupações foi a de professora particular de seu primo.

Apesar de já estarem familiarizados com a capital pernambucana, antes mesmo de Clarice terminar o ensino secundário, Pedro Lispector decidiu mudar-se com as filhas Tânia, Elisa e Clarice para a cidade do Rio de Janeiro. Na capital fluminense a família Lispector repetia os caminhos traçados em Recife, procurar emprego e fixar suas atividades nesse novo cenário. As irmãs Tânia e Elisa logo arrumaram ocupações para ajudar Pedro Lispector nas despesas de casa. Para contribuir com os esforços das irmãs mais velhas, assim que se sentiu ambientada na capital carioca, Clarice publicou um anúncio no jornal oferecendo aulas de reforço de língua portuguesa e matemática.

Nessa cidade ela desabrochou, terminou o ensino secundário, entrou no curso de Direito, frequentou bibliotecas, conheceu a literatura de Hermann Hesse, Dostoievski, viveu suas primeiras paixões e exerceu a profissão de jornalista. Em 1940, Pedro Lispector faleceu. Logo após essa perda, Clarice passou a morar na casa de sua irmã mais velha. “A irmã Tânia, casada, que morava em apartamento pequeno, mudou-se então para uma casa maior e levou as duas irmãs Elisa e Clarice para morar com eles” (GOTLIB, 2011, p. 167). Ainda como estudante de Direito, Clarice exerceu a função de

---

<sup>13</sup> “Desde pequena ela [Clarice] percebeu que sua mãe era parálitica. No início sentia culpa, porque pensava que o seu nascimento havia provocado essa paralisia. Depois veio a saber que a mãe já era parálitica antes dela nascer”.(FERREIRA, 1999, p.49)

secretária num escritório de advocacia. Lá ocupava-se como tradutora de textos científicos. Foi no Rio de Janeiro que iniciou sua carreira de jornalista. Trabalhou para Agência Nacional, uma das muitas instituições financiadas pelo DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda). Da Agência Nacional foi transferida para o jornal *A Noite*, trabalho que foi a sua primeira profissão registrada. Na redação do jornal, ela conheceu Lúcio Cardoso, por quem nutriu grande afeto até o fim de sua vida. No ano de 1942, Clarice iniciou um namoro com Maury Gurgel, seu colega no curso de Direito.

Um ano depois, Clarice torna-se a senhora Clarice Gurgel Valente. Casada, ela esperava ansiosa a publicação de seu primeiro romance *Perto do coração selvagem* (1943). Recusado pelas editoras Amerique Edite, dirigida por Álvaro Lins, e pela José Olympio, o romance saiu pela editora A Noite, filiada ao jornal em que Clarice trabalhava. A editora aceitou publicar o romance desde que a escritora renunciasse aos direitos autorais. Assim foi feito e aos 23 anos de idade, Clarice publicava seu primeiro livro.

Embora tenha esperado com entusiasmo por essa publicação, ela leu os comentários sobre a obra distante do Rio de Janeiro. Gurgel Valente recebera a incumbência de cônsul e, acompanhado de Clarice, fez a primeira de muitas viagens do casal, que deixaram a escritora longe do Rio por muito tempo. Quando leu as primeiras matérias sobre o romance, ela estava morando na cidade de Belém, na qual passou alguns meses antes de viajar para Nápoles.

Por causa da atividade profissional do marido, Clarice viverá fora do Brasil “uns dezesseis anos”: de 1944 a 1959, com algumas interrupções, períodos estes em que Clarice veio ao Brasil, mas sempre por pouco tempo, aproveitando ou o intervalo entre as mudanças de um lugar para o outro, ou as férias. (GOTLIB, 2011, p.191).

Nesses anos fora do Brasil, ela manteve contato frequente com amigos e com as irmãs por meio de cartas. Nessas cartas, revelava suas impressões das diversas cidades pelas quais passou, confessou às irmãs o cotidiano de casada, dos jantares com embaixadores e diplomatas, de visitas a cemitério onde jaziam pracinhas brasileiros.

Durante a estadia em Nápoles, Clarice aguardou ansiosa os comentários de Lúcio Cardoso a respeito do seu segundo livro, *O lustre* (1946). Esse romance, assim como em *Perto do coração selvagem*, apresenta-nos uma personagem com intensa vida interior, o que se repetirá em todos os textos claricianos. Logo após essa publicação, Maury e Clarice mudam-se para Berna. Nessa cidade, nascem o livro *A cidade sitiada*

(1948) e Pedro, o primeiro filho de Clarice e Maury. Em correspondência a sua irmã, Clarice contou do profundo tédio que foi sua estadia nessa cidade. O silêncio das ruas de Berna incomodava-a. Clarice e o marido viveram em muitas cidades do mundo. Após Berna mudaram-se para a Inglaterra, depois para os Estados Unidos. Durante essas mudanças, nasceu o segundo filho, Paulo.

Embora longe do Brasil, Lispector manteve correspondência com escritores, editores e jornalistas e continuava a escrever crônicas, contos e romances. No final do ano de 1959, a escritora voltou definitivamente para o Brasil, dessa vez divorciada de Maury Gurgel.

## 2.4 O engajamento político

Após o desenlace com o marido, a autora passou a viver com os dois filhos em um apartamento no Leme, Rio de Janeiro. Apesar dos dezesseis anos no exterior, não foi difícil para Clarice retomar o trabalho como jornalista. Instalada novamente no Rio, ela passou a contribuir regularmente para as revistas *Senhor*, *Manchete* e para os jornais *Correio da manhã*, *Diário da noite* e *Jornal do Brasil*. De 1959 até o final de sua vida, em 1977, Clarice Lispector produziu crônicas, contos, romances e uma novela, sua última obra, *A hora da estrela* (1977). Ela viveu o sucesso de sua produção literária, assistiu à adaptação da sua obra para o teatro, viu seus livros traduzidos e recebeu o reconhecimento dos leitores famosos e anônimos.

O momento político do país era aterrorizante, vigorava no Brasil a ditadura militar, jornalistas foram demitidos, torturados e assassinados; artistas, exilados; e obras, censuradas. A escritora não passou incólume às inquietações políticas advindas do golpe de 1964:

Foi em meados do movimentado 1968: num sábado, dia 22 de junho. Uma foto tirada nesse dia mostra um grupo de intelectuais brasileiros. Entre eles, Clarice Lispector [...]. Participavam de uma manifestação popular contra a ação violenta da ditadura militar, instaurada no Brasil em 1964. (GOTLIB, 2011, p. 473).

Apesar de manifestar-se publicamente contra a censura, Clarice não era considerada uma autora engajada por alguns artistas contemporâneos a ela, como o cartunista Henfil, que teceu críticas mordazes aos artistas que, segundo ele, não usavam sua obra para denunciar a realidade social que viviam. Nomes como os de Elis Regina e

Nelson Rodrigues figuraram entre seus cartuns, no *Pasquim*, no espaço intitulado “Cemitério dos Mortos-Vivos”. Muitos artistas contestaram quando a já renomada escritora Clarice Lispector figurou nessa sessão. Henfil, em entrevista cedida a *O jornal*, em 1973, e recuperada por Dênis de Moraes, justifica:

Eu a coloquei no Cemitério dos Mortos-Vivos porque ela se coloca dentro de uma redoma de Pequeno Príncipe, para ficar num mundo de flores e de passarinhos, enquanto Cristo está sendo pregado na cruz. Num momento como o de hoje, só tenho uma palavra a dizer de uma pessoa que continua falando de flores: é alienada. Não quero com isso tomar uma atitude fascista de dizer que ela não pode escrever o que quiser, exercer a arte pela arte. Mas apenas me reservo o direito de criticar uma pessoa que, com o recurso que tem, a sensibilidade enorme que tem, se coloca dentro de uma redoma. (MORAES, 2012, s/n)

Assim como Clarice, Graciliano também teve o desagrado de ser criticado entre os intelectuais de seu tempo, que não julgavam suas obras tão engajadas como desejavam seus companheiros do Partido Comunista Brasileiro. Sendo um membro do partido e um escritor de nome conhecido nos jornais, Graciliano ouviu críticas de colegas, para estes, seus romances poderiam ser mais engajados do que se mostravam, reclame que o escritor ouviu sem que nada de sua literatura fosse modificado para esse fim. Para Graciliano,

o mundo subjetivo não exclui o objetivo; pelo contrário, baseia-se nele; e se dispensarmos o fato concreto, só nos restará falsidade: mistérios duvidosos, sombras vãs um inferno glacial. De certa maneira, toda literatura de ficção é introspectiva, pois somos espelhos da natureza (RAMOS; SALLA, 2012, p. 279)

Clarice Lispector não foi filiada a nenhum partido político, não participou de instituições de escritores, nem ocupou cargos públicos como Graciliano Ramos, mas, assim como ele, sofreu críticas em relação ao engajamento político de seus enredos. Clarice foi cobrada para que explicitasse a situação social da ditadura, configurando-se assim como uma crítica à falta de engajamento, pontuada acima por Henfil. Já Graciliano, autor engajado, filiado ao Partido Comunista Brasileiro, foi pressionado para que suas obras de explícita crítica social apresentassem um herói revolucionário, como aponta a professora Fabiana Carelli, em *Porões da memória: Ficção e História em Jorge Amado e Graciliano Ramos*:

o partido ( a autora refere-se ao Partido Comunista Brasileiro) pedia um monumento épico sobre a luta comunista no Brasil [...] O partido

pedia o artista no meio do povo. Graciliano mostrava um escritor perdido entre intelectuais e militares que não se entendiam. (CARELLI, 1997, p. 68)

A literatura de Clarice Lispector, como pontuamos acima, é muito diversa da literatura do autor de *Vidas secas*. E, diferente dele, Clarice não deixava tão explícitos nas entrevistas seus posicionamentos partidários. Embora ela tenha participado, junto com muitos intelectuais e artistas brasileiros, da marcha dos cem mil, em junho de 1968, e tenha debatido temas referentes ao movimento feminista em entrevistas cedidas a jornais e revistas. A maior parte da produção literária de Clarice não traz na sua centralidade temas como a fome, o racismo, a miséria. “O discurso íntimo diante do seu engajamento sempre foi uma das características de sua literatura” (SANTOS, 2018, p. 44), isto é, a discussão de questões relacionadas à opressão de classe, gênero, violência e política surge em suas obras revestida de conflitos que são vivenciados na subjetividade desses sujeitos. Talvez a descrição dos conflitos sociais entremeados aos dramas existenciais das protagonistas seja o motivo de críticas como a do cartunista Henfil, citada acima.

O olhar atento à leitura da produção clariciana evidencia que a autora escreve a respeito de questões sociais muito caras ao cenário de desigualdade e preconceito do Brasil. O conto “Mineirinho” ilustra como a escritora ficcionaliza os fatos sociais. Publicado originalmente na revista *Senhor*, em 1962, o texto trazia reflexões sobre o assassinato de Mineirinho, um bandido que foi alvejado com 13 tiros pela polícia carioca. No conto, Clarice parte do assassinato para refletir sobre a violência que zela pelo sono dos que podem dormir: “essa justiça que vela meu sono, eu a repudio, humilhada por precisar dela. Enquanto isso durmo e falsamente me salvo. Nós, os sonsos essenciais” (LISPECTOR; MOSER, 2016, p. 386).

A crônica, que partiu de uma situação concreta, reflete sobre a violência da cidade do Rio de Janeiro e questiona sobre a consciência, o remorso e a satisfação que os moradores da cidade sentem pela morte de Mineirinho. Ao falar do preço que pagamos pela falsa ideia de segurança, Clarice complexifica a pena de morte que vigora para a população marginalizada, apesar de nossa legislação não ter oficializado esse extermínio. Clarice, ainda criança, indignava-se diante das injustiças. Em entrevista realizada no Museu da Imagem e do Som, no Rio de Janeiro, em 1976, Clarice fala da escolha do seu curso superior.

Quando eu era pequena, era muito reivindicadora dos direitos da pessoa, então diziam que seria advogada. Isso me ficou na cabeça[...] fui estudar advocacia [...] No terceiro ano, eu reparei que nunca lidaria com papéis e que a minha ideia – veja o absurdo da adolescência – era estudar advocacia para reformar as penitenciárias (LISPECTOR, 2013, p. 207-208)

Apesar do desencanto com o exercício da profissão na qual se graduou, Clarice não perdeu o espanto e o sentimento de injustiça diante das desigualdades sociais, o que fulgura em algumas obras da autora. Embora o teor social explícito, como já afirmado, não seja a tônica principal da literatura clariciana, em muitas obras a autora tocou de maneira potente em questões ainda urgentes de serem ditas, como o racismo, no conto “A menor mulher do mundo”, que compõe o livro *Laços de família*, publicado em 1960. No conto, o narrador descreve o encontro de um explorador francês, Marcel Pretre, com a menor mulher do mundo, que é “madura, negra, calada” (LISPECTOR, 1998, p. 68). O retrato dessa mulher, nomeada no conto de Pequena Flor, aparece em muitos jornais dentro do enredo. O narrador descreve como os diferentes personagens encaram aquela foto. Nessa narração, o desejo de possuir Pequena Flor e explorá-la atravessa o desejo de todos, revela-se, portanto, o desejo de subjugar a pequena mulher. Esses personagens a enxergam e a querem como um brinquedo, uma animal de estimação, uma empregada doméstica, como diz uma das donas de casa após ver a foto de Pequena Flor: “Imagine só ela servindo a mesa aqui em casa!” (LISPECTOR, 1998, p. 73) Para a professora Maria José Samerlate Barbosa, no conto “A menor mulher do mundo”.

Lispector critica a natureza “objetiva” e “científica” da exploração/pesquisa do francês ao descrevê-lo como uma figura endeusada e cômica que transporta uma lógica alienante das coisas [...] Quando Pretre está catalogando e classificando os dados colhidos, ela trata a mulher da mesma maneira que trataria uma orquídea da floresta ou uma espécie rara de pássaro (BARBOSA, 2001, p.76-77)

Notemos que esse tratamento de um explorador francês sobre o corpo de uma mulher negra africana retoma os primeiros registros sobre os índios, depois os sertanejos, e de certo modo o olhar eugenista sobre a miscigenação, que teve grande influência na literatura do século XIX, como abordamos no primeiro capítulo desta dissertação. Como afirma Darcy Ribeiro, em *O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*:

A característica distintiva do racismo brasileiro é que ele não incide sobre a origem racial das pessoas, mas sobre a cor de sua pele. Nessa escala, negro é o negro retinto (RIBEIRO, 1995, p. 225)

É o racismo brasileiro que é exposto na fala dos personagens que expressam com veemência a crítica social exposta por Clarice, a história que começa a ser descrita no Congo Central é trazida para os lares brasileiros, pois Pequena Flor estampa os jornais de domingo, e sua imagem povoa o imaginário dos leitores provocando reações diversas que giram em torno da ideia de possuir a pequena mulher africana. Para Barbosa,

À medida que a história da mulher pigmeia se afasta da África e se contextualiza no Brasil, os estereótipos raciais e sociais de Pretre são substanciados pela análise pelas observações sarcásticas que Lispector faz dos leitores do jornal que transformam a mulher africana numa coisa. (BARBOSA, 2001, p. 80)

No enredo de “A menor mulher do mundo” como no início do século XIX, o papel impresso vai levando as “verdades” dos discursos institucionalizados para os lares, reforçando o que Anderson chama de comunidade imaginada, pois é a partir da foto da pequena mulher que as narrativas que sustentam as engrenagens de opressão são mantidas e, de certo modo, é por esse papel que essa imagem reverbera, portanto aqui a ficção é devedora da historicidade dos fatos.

Embora problemas relacionados à miséria, política e racismo não sejam explorados com frequência na obra de Clarice, não podemos negar que sua escrita ficcional tocou em questões sociais urgentes para seu tempo. É preciso lembrarmos também que para um entendimento entre quem escreve e quem lê, além de o artista escrever, é preciso que a crítica enxergue o que está escrito. Exemplo de que nem sempre isso acontece é a fortuna crítica do romance *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, que passou muitas décadas sem que nenhum crítico referenciasse a possível inocência de Capitu. Para Barbosa, embora

Nem todos os críticos vejam Lispector como uma escritora engajada<sup>14</sup> na análise de problemas sociais e raciais da sociedade brasileira [...] Muitos textos de Lispector atentam para os danos morais e psicológicos do ser humano, analisando também problemas de ordem material (como a questão dos sem casa, discriminação racial, estratificação de classes, pobreza e migração no Brasil (BARBOSA, 2001, p. 145-146)

No livro *A paixão segundo G.H* (1964), o encadeamento das ações surge a partir do momento em que a narradora-personagem cruza uma fronteira entre o espaço da dona da casa e o espaço do quarto da empregada; aqui a autora escrutina de modo subjetivo a relação de classe entre G.H. e Janair. Já em *Uma aprendizagem ou o livro*

---

<sup>14</sup> Daphne Patai considera a autora Clarice Lispector “apolítica, alienada e desengajada” (BARBOSA, 2001, p. 146).

*dos prazeres* (1969), Lóri e Ulisses discutem ao longo da narrativa qual lugar social que ocupam, como quando Lóri reflete sobre a pobreza de seus alunos ou pensa o seu lugar na classe média brasileira:

- Qual é o meu valor social, Ulisses? O atual, quero dizer.
- O de uma mulher desintegrada na sociedade brasileira de hoje, na burguesia da classe média [...]Você acha que eu ofendo a minha estrutura social com a minha enorme liberdade?
- Claro que sim, felizmente. Porque você acaba de sair da prisão como ser livre, e isso ninguém perdoa. (LISPECTOR, 1998, p. 153)

No entanto, esses dados não ocupam o primeiro plano das narrativas, são conduzidos a partir de outras iscas. Nós, leitores, é que ficamos responsabilizados de “pescar” o que o texto insinua. Na crônica “A entrevista Alegre”, publicada no *Jornal do Brasil*, em 1967, Clarice insinua seu posicionamento político, em um tom que desliza do íntimo ao espaço político externo, ela discorre sobre literatura engajada.

Cristina perguntou-me se eu era de esquerda. Respondi que desejava para o Brasil um regime socialista (...) adaptado aos nossos moldes. Perguntou-me o que eu achava da literatura engajada. Achei válida. Quis saber se eu me engajaria. Na verdade, sinto-me engajada. Tudo que escrevo está ligado, pelo menos dentro de mim, à realidade que vivemos. É possível que esse meu lado se fortifique mais algum dia. (LISPECTOR, 1999, p. 61)

Clarice escreveu livros muito diversos entre si, e fez questão de assegurar sua liberdade artística mesmo em face de demissões, como verificamos no período em que foi dispensada pelo *Jornal do Brasil* e trabalhou na realização de várias traduções da *Artenova* (SANTOS, 2018, p.48). Portanto, apesar de haver uma pressão por parte de intelectuais para que ela usasse de sua literatura para engajar-se, é pouco provável que fosse esse o impulso primeiro para sua narrativa mais concreta, *A hora da estrela* (1977), que a autora fez questão de criar com explosões, sonhos e luxos.

O livro, publicado meses antes de sua morte, apresenta ao público Macabéa, uma protagonista pobre, mas não é estritamente sobre a pobreza da personagem a trama da novela, é também a respeito do intelectual que cria o pobre na literatura. Rodrigo S.M. inquieta-se ética e esteticamente na composição de sua protagonista. Assim como os personagens de Graciliano, Rodrigo S.M. desconfia da linguagem, da boa intenção da letra.

*Vidas secas* e *A hora da estrela* nos apresentam personagens que passam fome, isso dito já revela o caráter urgente das narrativas. O desamparo dos personagens não se revela apenas na descrição da fome, mas na desesperança trazida pela falta de

perspectiva. O que há em ambos é a complexidade humana diante da pobreza. Embora muito diferentes, esses narradores expõem sua compaixão e descrença no futuro desses personagens. Compadecidos e céticos, revelam-nos Fabianos e Macabéas. O modo como esses protagonistas são expostos nas obras não nos permite nem indiferença nem gozo artificial, pois esse narrador que aparece nas obras

destrói no leitor a tranquilidade contemplativa diante da coisa lida. Seus romances, se é que de fato eles ainda cabem nesse conceito, são a resposta antecipada a uma constituição do mundo na qual a atitude contemplativa tornou-se um sarcasmo sangrento, porque a permanente ameaça da catástrofe não permite mais a observação imparcial, e nem mesmo a imitação estética dessa situação. (ADORNO, 2003, p.61)

É essa inquietação que aproxima as duas obras, elas que não fazem da miséria gozo, nem do sonho uma caricatura, por isso a potência de Fabiano, por isso a urgência de Macabéa. Alinhavados a isso, os relatos sobre a vida de Clarice apresentados nesse capítulo são dados importantes para o entendimento de sua escrita literária que, de algum modo, como adesão ou rechaço, respondia também a um contexto social, cultural e político.

Antonio Candido, no ensaio chamado “Crítica e sociologia: tentativa de esclarecimento”, que abre o livro *Literatura e sociedade*, faz considerações relevantes a respeito da importância dos fatores externos à obra ficcional para a análise crítica de uma obra, assim como reitera o quanto é fundamental para essa análise as operações formais postas em jogo. Em texto esclarecedor, Candido revela que a crítica de obras literárias ora elegeu o elemento externo como única chave de leitura (no caso os aspectos sociais: economia, política, cultura etc.), ora descartou os elementos externos, alegando ser as peculiaridades do jogo formal o fator que tornava uma obra ficcional independente de qualquer condicionante, como o fator social, por exemplo. Para Candido,

Sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. (CANDIDO, 2011, p.13-14)

Portanto, como considera o crítico, entendemos que a comparação entre *Vidas secas* e *A hora da estrela* trespassa essa representação social e ficcional do sertanejo discutidas, sobretudo no primeiro capítulo dessa dissertação. Sendo assim,

aproximaremos as obras reconhecendo o contexto social na qual elas estão inseridas e revelando como elementos externos interferem na economia do livro, principalmente porque, dentro da obra, o externo é revestido do jogo ficcional que produz a matéria estética. Sendo assim, o jogo formal, o estilo, que é em Graciliano tão diverso do que em Clarice, é de fundamental relevância para a construção dos personagens, que é tema principal desse estudo.

### 3 A LÁGRIMA NORDESTINA

#### 3.1 *Vidas secas*: uma ternura imensa encheu-lhe o coração

A partir deste capítulo, serão comparadas e discutidas as obras *Vidas secas* e *A hora da estrela*, observando a construção do personagem sertanejo nordestino esboçada nos capítulos anteriores. Dentre os vários aspectos que as obras engendram, é na elaboração dos personagens, como apontado no primeiro capítulo, que nossa atenção repousará, pois presumimos que sua autenticidade rompe com a sustentação de estereótipos outrora representados, na maioria das vezes esvaziados de subjetividade, de vida interior, e inspirados em reproduções cientificistas advindas da sociologia e da equivocada ciência eugenista do século XIX, que ainda se faz presente no século XXI. Assim, o primeiro livro a ser esmiuçado amiúde é *Vidas secas*.

A obra, escrita no ano de 1937 e publicada em 1938, é composta por treze capítulos, todos eles perfeitamente coesos entre si. O livro captura a vida de uma família nordestina entre uma seca e outra. No capítulo “Mudança” o narrador nos apresenta os personagens Fabiano, Sinhá Vitória, os filhos, menino mais novo, menino mais velho, Baleia, como também a lembrança do papagaio morto (pois servira de refeição para a família). Na primeira linha do capítulo “a planície avermelhada” nos diz do sol e do céu anilado, que significa mau agouro para os protagonistas, mas a narrativa não repousa fundamentalmente em descrever o meio, como fica claro nos capítulos que enredam a história. Em “Fabiano”, contrariando o quadro apresentado no primeiro capítulo, a família engorda, vive um tempo sem miséria e sem fome. Encontram uma fazenda abandonada, fixam morada nela. Após a chegada do dono da fazenda Fabiano tem a ocupação de vaqueiro e o narrador escrutina o “coração grosso” desse nordestino.

O terceiro capítulo, “Cadeia”, diz mais de Fabiano, agora sob o jugo da lei do soldado, do contraste entre o homem da cidade e o homem do campo, dos desmandos e injustiças, pois Fabiano apanha injustamente e dorme na prisão. No capítulo “Sinhá Vitória”, sabemos dos sonhos, diferente da necessidade primeira de sobreviver representada no capítulo inicial do romance. Aqui, Sinhá Vitória sonha com uma cama confortável, reflete sobre a dificuldade em economizar e teme a água salobra que toma. Nesse capítulo a memória da seca perturba seus sonhos. No capítulo “O Menino mais novo”, assistimos ao filho mais novo do casal espelhar-se na imagem do pai,

engrandecer os gestos paternos, a ponto de imitá-los, deseja ser vaqueiro como o pai. Já no capítulo “O Menino mais velho”, o que vemos é a raiva de Sinha Vitória diante da pergunta do filho acerca da palavra inferno. Nesse trecho do romance, o menino mais velho sofre e sente raiva, menos pela surra que levou do que pelo motivo que a incitou. Para ele, a surra se deu porque Sinha Vitória, assim como ele, não sabia da resposta (BOSI, 2010,p.27)

O capítulo “Inverno” revela a ternura da família reunida em volta de uma fogueira. Nessa passagem, Fabiano esforça-se para contar histórias para os filhos, lhes dá bons exemplos e tenta impedir as perguntas do filho mais velho. “Festa”, assim como o capítulo “Cadeia”, revela o descompasso entre a família de Fabiano e os moradores da pequena cidade sertaneja. Os meninos, deslumbrados diante de tantos enfeites que veem na pequena igreja, questionam-se sobre a possibilidade de haver palavras o suficiente para tantos objetos. Os trajes de ir à cidade castigam os pés de Sinha Vitória e Fabiano, que decidem andar descalços e só colocar os calçados no pé quando estiverem na cidade.

“Baleia” traz a necessidade da morte da cachorrinha que é parte da família. Fabiano mata a cadela para salvar os filhos da doença que afligia o bicho. Nessa passagem, o narrador descreve as sensações de Baleia, os sonhos, a vontade de morder Fabiano e a ternura diante de seu dono. No capítulo “Contas”, assim como no capítulo “Cadeia”, Fabiano é lesado pelo código de conduta social que esmaga homens como ele: não consegue vender um porco, porque não pagou imposto, recebe menos do que espera do patrão, porque havia os juros e assim toda a família come menos e dorme no escuro para economizar o pouco de querosene que resta. Em “Soldado amarelo”, Fabiano reencontra o soldado que o surrou. Diante da ira trazida pela lembrança, seu primeiro pensamento é matar o soldado e vingar-se, mas Fabiano curva o espinhaço, esmorece o corpo e a intenção, e não mata.

“O mundo coberto de penas” prenuncia o retorno da estiagem do primeiro capítulo, o açude seco, as aves de arribação reafirmam o medo da seca. No último capítulo, “Fuga”, a seca queima as planícies e o céu anilado traz presságios ruins, pensam na dívida com o patrão, impossível de liquidar, juntam os pertences da família e retomam a caminhada. Nesse capítulo, diferente de partirem caatinga adentro, vão para o Sul, que nas palavras de Sinha Vitória e na esperança de Fabiano, representa uma possibilidade de vida melhor, senão para o casal, certamente para seus filhos.

*Vidas secas* foi o primeiro trabalho escrito por Graciliano após a sua saída da prisão e seu único romance composto a partir de contos. A obra começou a ser escrita a partir do pedido de Benjamín Garay, editor argentino dos livros de Graciliano Ramos, que solicitou ao escritor contos a partir de temáticas regionais nordestinas. O escritor, que precisava de dinheiro à época, vendeu os contos. Além de lançá-los na Argentina, Graciliano publicou as narrativas curtas nos periódicos brasileiros *O cruzeiro*, *O Jornal*, *Diário de Notícias*, *Folha de Minas* e *Lanterna Verde*. Em carta a Benjamín Garay, Graciliano discorre sobre essas narrativas:

O meu bárbaro pensamento é este um homem, uma mulher, dois meninos e um cachorro, dentro de uma cozinha, podem representar muito bem a humanidade. E ficarei nisto, enquanto não me provarem que os arranha-céus têm alma. (RAMOS; PERES, 2008)

É essa humanidade que explode em cenas ternas, nas quais Fabiano e Sinhá Vitória surgem amorosos, tão diferentes do rancor e da esterilidade afetiva revelados pelos protagonistas de *Caetés*, *São Bernardo* e *Angústia*, romances que Graciliano escreveu antes de *Vidas secas*. Em 1969, o crítico Otávio de Faria, em prefácio do livro *Infância*, de Graciliano Ramos, fez importantes considerações sobre a literatura do escritor. Para Faria, o escritor alagoano é um autêntico romancista, pois é um criador que experimenta em cada uma de suas obras possibilidades de testemunhar sobre o homem, e essa é a sua intenção ao assumir os vários tipos de humanidade, por isso a curva sobre si mesmo, sobre o menino que ele foi, sobre o adulto que as circunstâncias da vida o tornou. Segundo Faria, o romancista Graciliano dá cor e vida ao sentido do humano nas diversas imagens do homem. Assim o uso da terceira pessoa em *Vidas secas* representa a busca rigorosa do sentido essencial do depoimento humano. (FARIA, 1978, p.186-187).

Graciliano Ramos expôs em *Vidas secas* o que para ele era o homem do sertão nordestino, não o facínora, não o fanático, nem “um forte” como nomeou Euclides da Cunha. Para Graciliano, que julgava medonhos os excessos e floreios na feitura da arte, “os sertanejos são criaturas vulgares, sem nenhum pitoresco” (RAMOS, 2014, p. 21). Com essa declaração, ele rechaça a figura do sertanejo heroico e valente, pois, como afirma em carta a Garay, preocupa-se com a alma desse personagem que foi tão esvaziado de subjetividade ao longo da literatura.

Sua obra é conhecida pela economia lexical, que chega a soar bruta de tão precisa na tessitura da obra, como observamos na aridez de *São Bernardo*. Ele

acreditava que para tecer a literatura era preciso conhecer a realidade das pessoas às quais o artista decidira representar em palavras. Em entrevistas e artigos, fica evidente a tentativa de Graciliano de tocar, a partir da escrita, as angústias do seu tempo. Embora declarasse seu papel de “registrador”, na leitura das obras é evidente o cuidado na criação da arte não como retrato fiel dos fatos da vida, mas como reveladora dessa vida, por isso a referência do escritor à alma dos personagens nos contos que constituem *Vidas secas*.

Desse modo observamos que Graciliano lançava mão da empiria, pensava a literatura não como retrato da realidade, mas como o tecido do qual se faz a arte, revelando a partir de uma concepção de arte aristotélica, na qual o poeta é um fabulador, cria a fantasia, a matéria dos sonhos, mas nem por isso a empiria lhe é descartável para a feitura da arte. Em *Poética*, o filósofo afirma:

[...] o poeta deve ser mais fabulador que versificador, porque ele é poeta pela imitação e porque imita ações. E ainda que lhe aconteça fazer uso de sucessos reais, nem por isso deixa de ser poeta, pois nada impede que algumas das coisas que realmente acontecem sejam, por natureza, verossímeis e possíveis e, por isso mesmo, venha o poeta a ser autor delas. (ARISTÓTELES, 1992, p. 57)

Quando Graciliano Ramos estreia na literatura nacional, os romances de 30 viviam sua mais alta popularidade. Obras como *A bagaceira* (1928), de José Américo de Almeida, *O quinze* (1930), de Rachel de Queiroz, e *Menino de engenho* (1932), de José Lins do Rego, apresentavam o Nordeste do Brasil para os leitores. Graciliano também se debruçou sobre a seca e o sertão. Em *Vidas secas*, o drama do protagonista revela formas mais complexas do que a espera da chuva. Fabiano é um homem que duvida se é homem. Emparedado pela cerca, pelo patrão invisível, pelos urubus e pela seca que desola a região, ele caminha sem saber ao certo para onde.

O romance evidencia o sofrimento do homem diante dos juro, do soldado, do fiscal da prefeitura e da fome, mas há ternura, há compaixão, e, contrariando o esperado, há até esperança em Fabiano, uma esperança sufocada pela lucidez do narrador em terceira pessoa. A arapuca da estereotipia não prende Fabiano, ele destoa das representações literárias de personagens nordestinos apresentados pelas letras nacionais, suas ações e pensamentos profundamente humanos implodem a violência encontrada nos valentes protagonistas dos românticos oitocentistas e no fanatismo

exagerado das descrições euclidianas, a força guardada<sup>15</sup> de Fabiano transborda humanidade. Em entrevista a Brito Broca, para o jornal *A Gazeta*, em 1938, o autor de *Vidas secas* conta do seu desagrado quanto à representação do homem sertanejo

Quem ler os romances regionalistas brasileiros faz uma ideia muito diversa do que seja o homem do mato. A falsidade e o convencionalismo são berrantes. Quer que eu os acuse num detalhe apenas? O sertanejo nordestino aparece na literatura como um tagarela (RAMOS; LEBENSZTAYN; SALLA, 2014, p. 67)

As reflexões de Graciliano Ramos a respeito do fazer literário são fundamentais para pensarmos o tecido artístico de sua obra. O esforço do escritor para assentar na literatura o sertanejo nordestino debruça-se sobre a linguagem. Se para ele o sertanejo é de “pouquíssimo falar” (RAMOS, LEBENSZTAYN; SALLA; 2014, p.67) como acessar a voz desse silêncio preservado na família de retirantes? Graciliano responde com *Vidas secas*, seu discurso indireto livre confunde o leitor, que tem durante a narrativa Fabiano e seu narrador pareados, chegando sempre ao leitor as impressões de um e de outro.

Assim, Graciliano soluciona a angústia de falar do desvalido, do que não é de sua carne. Ele apresenta-nos o narrador e o protagonista sob perspectivas diferentes, assim preserva o desvalido e não mente o intelectual. Em crônica publicada em 1945, escreve: “Acho que o artista deve procurar dizer a verdade. Não a grande verdade, naturalmente. Pequenas verdades, essas que são nossas conhecidas” (RAMOS, 1975, p. 195). Para o historiador Durval Muniz Albuquerque Júnior,

Graciliano quer fazer da linguagem de seus romances e de seu discurso uma forma de fugir das armadilhas do discurso dominante, e para isso era necessário policiar sua linguagem, para que esta não reproduzisse a dizibilidade e a visibilidade da região produzida pelos poderosos. Ele busca escapar dos enunciados e imagens-chavões do discurso oficial. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 258-259)

A observação de Durval Muniz é recorrente na crítica literária que se debruça sobre a obra de Graciliano. Em importante estudo, *Uma história do romance de 30* (2015), Luís Bueno reúne a crítica dos principais autores dessa safra e nos revela os desafios desses intelectuais, que após o impacto dos modernistas, tiveram o terreno limpo para a experimentação da linguagem. Um dos desafios desses escritores era romper o abismo que separava os intelectuais dos pobres. Como falar de um mundo do

---

<sup>15</sup> Após apanhar injustamente do soldado, Fabiano tem a chance de vingar-se, mas reflete: “inutilizar-se por causa de uma fraqueza fardada que vadiava na feira e insultava os pobres! Não se inutilizava, não valia a pena inutilizar-se. Guardava a sua força” (RAMOS, 2018, p. 209).

qual desconheciam? Luís Bueno lembra-nos que a crítica achou inverossímil que Paulo Honório fosse o sofisticado narrador de *São Bernardo* (BUENO, 2015, p. 24). Informação um tanto assombrosa, visto que Paulo Honório era um fazendeiro instruído, de modo informal, é como se a crítica levasse a cabo as fabulações criadas acerca dos “sertanejos primitivos” no romance romântico, e de tão cristalizadas essas, qualquer outra soava inverossímil. Na fortuna crítica de *Vidas secas* também encontramos críticas semelhantes, ao apontar problemas na constituição da obra, Álvaro Lins aponta que

outro defeito [de *Vidas secas*] é o excesso de introspeção em seres tão primários e rústicos, estando constituída quase toda a novela de monólogos interiores. A inverossimilhança, neste caso não provém da substância da novela, mas da técnica (LINS, 1968, p. 167)

O que desejamos apresentar nos apontamentos dessa dissertação é justamente o alargamento dessa subjetividade na construção desses personagens. Essa vida interior dos personagens que tanto nos interessa nesse trabalho foi alvo de críticas de amigos de Graciliano, que apesar de dividirem com ele a mesma inclinação política, divergiam sobre a concepção de suas obras. Estes não viam na literatura do escritor alagoano o que desejavam e apontavam com desgosto os homens desencantados que figuravam em seus romances, como revela seu biógrafo Dênis de Moraes:

Segundo os críticos, Graciliano teria estagnado no realismo e não evoluiria para o realismo socialista<sup>16</sup>. Apontavam-se excessos de subjetivismo em seus romances, em detrimento da análise objetiva e participante. [...] Se Graciliano fosse um escritor revolucionário, raciocinavam alguns, o Fabiano de *Vidas secas* não teria se acovardado perante o soldado amarelo, pois um camponês verdadeiramente consciente reagiria à opressão. (MORAES, 2012, p. 252)

O intelectual Graciliano Ramos sabia que as palavras esclareciam, mas também ludibriavam, como a palavra juro, no capítulo “Contas”, de *Vidas secas*. Nesse capítulo, os juro servem para a riqueza do patrão, mas exploram a ignorância do vaqueiro. Não era só na composição artística de sua obra que a reflexão sobre o poder das letras na confecção artística esteve presente, mesmo em sua correspondência pessoal, o escritor refletiu sobre seu papel de intelectual. Em correspondência trocada com o pintor Candido Portinari, ele dividiu suas aflições a respeito de sua literatura.

---

<sup>16</sup> Andrei Zhdanov, comissário para a cultura por Stalin, publicou uma série de artigos em que esclarecia a função do escritor: Inspirando-se nos métodos do realismo socialista, estudando conscientemente e atentamente nossa realidade, esforçando-se por penetrar mais profundamente na essência de nossa evolução, o escritor deve educar o povo e armá-lo ideologicamente. Disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/zhdanov/ano/mes/tarefas.htm>>. Acesso em: 17 dez. 2019.

A sua carta chegou muito atrasada, e receio que esta resposta já não o ache fixando na tela a nossa pobre gente da roça. Não há trabalho mais digno, penso eu. Dizem que somos pessimistas e exibimos deformações; contudo as deformações e miséria existem fora da arte e são cultivadas pelos que nos censuram.

O que às vezes pergunto a mim mesmo, com angústia, Portinari, é isto: se elas desaparecessem, poderíamos continuar a trabalhar? Desejamos realmente que elas desapareçam ou seremos também uns exploradores, tão perversos como os outros, quando o expomos desgraças?

Graciliano Ramos (RAMOS, 2014, s/n)

Cândido Portinari e Graciliano Ramos denunciaram a miséria a partir de suas composições. Eles foram intelectuais munidos de compaixão, mas a afetar-se pela dor alheia não é suficiente para que se ergam obras de arte que resistem, apesar do tempo, apesar da ausência de seus criadores. Por isso nos interessam tanto as obras em análise, porque elas resistem ao tempo e à crítica, que ora enxerga o excesso, ora a falta. Além disso, resistem à falta de uma clara intenção política que deseje a inclusão dos pobres no mundo do conhecimento.

### **3.2 O coração grosso de Fabiano**

Fixados no papel, Fabiano e sua família continuam atuais, apesar de mais de 80 anos de sua publicação, apesar da ausência do criador. O escritor Graciliano inscreveu no romance *Vidas secas* muito mais que a denúncia de condições sociais miseráveis, mas um jeito novo de olharmos para a família de retirantes. É preciso observarmos que a operação estilística que se operou nessa obra toca-nos para além da miséria social, esse arranjo da linguagem nos afeta, acompanhamos de muito perto a angústia da família retirante, vivendo a falta do que comer, do que dizer, até do que sonhar.

Esse romance não é só terra esturricada, é o cenário no qual a cachorra sonha, o menino mais velho quer saber do significado das palavras, o vaqueiro queixa-se do roubo do patrão. O narrador desse romance busca a honestidade de fugir do artificialismo de dizer pelo outro, então aproxima-se desse, se compadece de sua dor e lamenta o destino que adivinha na repetição dos dias. *Vidas secas* foi longamente discutido no cenário acadêmico sob várias perspectivas: como o discurso indireto livre, o cenário, como um romance de 30, como “romance desmontável”. Neste trabalho, além de discorrer sobre essas nuances, pretendemos apontar para o que acreditamos ser uma

das faces mais potentes da obra, que é sua capacidade de dissolver a tautologia do estereotipo do sertanejo nordestino esmiuçada no primeiro capítulo.

Para pensarmos a criação artística desse romance, são caras as proposições expostas no livro *O que é a filosofia?*(2010), de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Nele, os autores discorrem sobre arte, filosofia e ciência, e nos interessa nesta dissertação a fatia do livro que trata da arte. Os autores legitimam a arte como um modo de pensamento, um jeito de organizar o caos.

O jovem sorri na tela enquanto ela dura. O sangue lateja sob a pele deste rosto de mulher, e o vento agita um ramo, um grupo de homens se apressa em partir. Num romance ou num filme, o jovem deixa de sorrir, mas começará outra vez, se voltarmos a tal página ou a tal momento. A arte conserva, e é a única coisa no mundo que se conserva. Conserva e se conserva em si (*quid júris?*), embora, de fato, não dure mais que seu suporte e seus materiais (*quid facti?*), pedra, tela, cor química, etc. A moça guarda a pose que tinha há cinco mil anos, gesto que não depende mais daquela que o fez. O ar guarda a agitação, o sopro e a luz que tinha, tal dia do ano passado, e não depende mais de quem o respirava naquela manhã. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 193)

Os autores revelam o papel do artista como alguém capaz de eternizar sensações em uma matéria vulgar, pedra, tecido, papel. Referenciando gênios da música, da pintura e da literatura, os dois vão escrutinando as obras a partir de uma perspectiva original, que vê o artista como um atleta do caos, alguém que “viu na vida algo muito grande, demasiado intolerável também, e a luta da vida contra quem a ameaça” (DELEUZE; GUATTARI, 2010). A matéria-prima de Graciliano é a língua, ele escreve, revisa, reescreve, tenta representar a partir da literatura a vida dos seus. Em entrevista cedida a Homero Senna, para o jornal *O Globo*, em 1946, o autor afirma

Só posso escrever o que sou. E se as personagens se comportam de modos diferentes, é porque não sou um só. Em determinadas condições, procederia como esta ou aquela das minhas personagens. Se fosse analfabeto, por exemplo, seria tal qual Fabiano... (LEBENSZTAYN; SALLA, 2014, p. 67)

Diferente do que afirmava, Graciliano não “registrava” os fatos ou escrevia o que era. Ele criava mundos, o de João Valério, de Paulo Honório, de Luís da Silva e, no último romance, o silencioso mundo de Fabiano. Embora o real de algum modo penetre a ficção, não é o retrato da realidade o que lemos, é um emaranhado composto de imaginação e de retalhos do mundo real. Como assinala Antonio Candido, é preciso

ter consciência da relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando merece transpô-la rigorosamente, pois a mimese é sempre uma forma de *poiese*. (CANDIDO, 2011, p. 22)

A escrita é um modo de organização do mundo, de instituição de mundos. O artista, talvez mais do que o cientista e o filósofo, foi e continua sendo o responsável por inscrever na imaginação de uma sociedade o que ninguém antes havia enxergado, ou talvez até o que já visto, mas não com a elaboração que só um artista pode criar, pois como afirma Deleuze e Guattari: “A arte luta efetivamente com o caos, mas para fazer surgir nela uma visão que o ilumina por um instante” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 240).

Da luta com as palavras, Fabiano surge nas páginas de *Vidas secas*, amarelo, bruto e bom. Em “Mudança”, o primeiro capítulo de *Vidas secas*, surgem nas páginas do livro Fabiano, Sinha Vitória, Baleia, menino mais novo, menino mais velho, o papagaio (lembrança da última refeição) e o narrador. O corpo de Fabiano toma forma: olhos azuis, barba ruiva e suja, rachaduras entre os dedos dos pés, calcanhares feridos. Assim como a paisagem, ele vai crescendo diante de nossos olhos.

Sem preâmbulos, sabemos que o narrador está distante da família, embora escute argutamente seus resmungos, seu estômago vazio, o crepitar da caatinga seca, o narrador vive o inferno da lucidez, enquanto Fabiano sequer sonha. Na passagem que Baleia traz um preá para saciar a fome da família, o narrador sentencia: “Aquilo era caça mesquinha, mas adiaria a morte do grupo. E Fabiano queria viver” (RAMOS, 2018, p. 35). O protagonista comemora o alimento, deseja viver, mas o narrador assiste à cena que acaba de surgir na sua página e desconfia da alegria, para este, aquilo é apenas uma morte adiada.

O jogo com as palavras, os tempos verbais e a organização sintática dessa narrativa vão criando quadros de extrema complexidade e sutileza para o leitor que acompanha a caracterização de Fabiano dada pelo narrador e, logo em seguida, a implosão do que este acabara de nos narrar. É esse jogo que diz quem é Fabiano, é nesse jogo que o narrador se distancia e se compadece dos seus personagens. Algumas cenas revelam de maneira clara o que desejamos destacar. No capítulo “Fuga”, diante da caminhada exaustiva sob o sol inclemente, o filho mais velho de Fabiano sentou-se no chão e começou a chorar. Com ira, Fabiano esbravejou e “desejou matá-lo, tinha o coração grosso, queria responsabilizar alguém pela sua desgraça” (RAMOS, 2018, p.

28). A violência desse sentimento é dissolvida na compaixão e ternura que o pai sente ao aproximar-se do filho, tomar seu pulso.

frio como um defunto. Aí a cólera desapareceu e Fabiano teve pena. Impossível abandonar um anjinho aos bichos do mato. Entregou a espingarda a Sinha Vitória, pôs o filho no cangote, levantou-se. (RAMOS, 2018, p. 29)

Esse acontecimento de certo modo encoraja a continuidade da caminhada, aproxima o grupo, que, depois de caminhar três léguas sem rumo, reúne-se sob a sombra de um juazeiro, tentando adivinhar cirros no céu, temendo que uma nuvem se desfaça e, com ela, a possibilidade de chuva.

Miudinhos, perdidos no deserto queimado, os fugitivos agarraram-se, somaram as suas desgraças e os seus pavores. O coração de Fabiano bateu junto do coração de Sinha Vitória, um abraço cansado aproximou os farrapos que os cobriam. Resistiram à fraqueza, afastaram-se, envergonhados. (RAMOS, 2018, p. 34)

Notemos, nesses dois últimos excertos da obra, como a linguagem dos afetos aproxima a família, os diminutivos “anjinho” e “miudinho”, tão raros em textos de Graciliano Ramos, assumem a função de contrariar esse “coração grosso” do pai. Fabiano pensa, sente, e se seu coração é grosso, não é senão pelos espinhos da vivência pobre. Sentimento tão diferente da paternidade vivida pelo fazendeiro Paulo Honório, em *São Bernardo*, que projetou no filho o futuro herdeiro de sua fazenda. Com o nascimento da criança, esse quadro de indiferença não muda e ao final da narrativa, ele confessa-nos: “nem sequer tenho amizade a meu filho. Que miséria!” (RAMOS, 2011, p. 145).

O narrador de *Vidas secas* aponta em Fabiano a dificuldade em organizar seu mundo interior em sentenças que serão entendidas pelos outros. Fabiano não partilha de um mundo letrado formalmente, compartilhado por poucos cidadãos dentro daquele enredo, isso não impede que sua ternura transborde nas cenas de afeto. Embaixo do sol escaldante, o menino mais velho não conseguia persistir na caminhada sem rumo, Fabiano, contrariando a raiva sem alvo que embotava seus sentimentos, “pôs o filho no cangote, levantou-se” (RAMOS, 2018, p. 29) e seguiu na direção apontada por Sinha Vitória. Não partilhar dos signos presentes no mundo de seu Tomás da Bolandeira não torna Fabiano um homem sem linguagem, sem apego aos seus, o que Graciliano nos apresenta não é a degeneração do homem, nem um embrutecimento “natural” ao

homem sertanejo, ao contrário, Fabiano surge mais generoso que muitos cidadãos devidamente escolarizados. Para o autor de *Vidas secas*

A figura do retirante celebrada em prosa e em verso inspirou compaixão e algum desprezo, compaixão porque ele era evidentemente infeliz, desprezo por ser um indivíduo inferior, vagabundo e meio selvagem. O sentimentalismo romântico sempre viu as famílias dos emigrantes vagando à toa pelas estradas, rotas, sujas, trocando crianças por punhados de farinha de mandioca. (RAMOS; LEBENSZTAYN; SALLA, 2014 p. 51)

Diverso desse olhar, seu último romance traz a fundura dos afetos num mundo rodeado de cercas e fome.

Notemos nessas observações que os sertanejos representados em *Vidas secas* implodem a representação discutida no primeiro capítulo, não por distanciar-se do cenário seco, da fome e da representação dos problemas sociais, mas sobretudo por explorar esse alargamento da vida interior de seus personagens, trazendo a ternura e o cuidado ao narrar os afetos, sem se dispensar da realidade social que os afetava. Assim, na continuidade do capítulo “Fuga”, a cachorra Baleia, que é quase da família, traz entre os dentes um preá e de novo, em meio ao drama, o narrador repara num beijo

Iam-se amodorrando e foram despertados por Baleia, que trazia nos dentes um preá. Levantaram-se todos gritando. O menino mais velho esfregou as pálpebras, afastando pedaços de sonho. Sinha Vitória beijava o focinho de Baleia, e como o focinho estava ensanguentado, lambia o sangue e tirava proveito do beijo. (RAMOS, 2018, p. 35)

Apesar dessa delicadeza em revelar o beijo que é afeto e comida, esse narrador não descansa de sua descrença e sobre a alegria do grupo sentencia: “era caça bem mesquinha, mas adiaría a morte do grupo. E Fabiano queria viver. Olhou para o céu com resolução.” (RAMOS, 2018, p. 35). O narrador acredita apenas no adiamento da morte dos retirantes, mas Fabiano, confiante, quer viver. Esse jogo de palavras que é a matéria da literatura, revela a diferença, nesse excerto o que Fabiano sente e deseja destoa do que o narrador sabe.

Essa aproximação do narrador, que nos dá a impressão de ser alguém a espreitar silenciosamente a família de retirantes e que depois vem nos contar sobre o que viu, foi um desejo de saber do outro tão diverso de si, como fica claro em uma carta que Graciliano enviou a sua esposa, Heloisa Ramos, no momento em que ele formulava os contos que hoje são *Vidas secas*.

É a quarta história feita aqui na pensão. Nenhuma delas tem movimento, há indivíduos parados. Tento saber o que eles têm por dentro. (RAMOS, 2018, s/n)

“Fabiano” e “Cadeia”, respectivamente segundo e terceiro capítulos do romance, mostram como o grupo de retirantes vai fazendo morada na fazenda abandonada: “o patrão aceitara-o, entregara-lhe as marcas de ferro. Agora Fabiano era vaqueiro, e ninguém o tiraria dali” (RAMOS, 2018, p.46). As marcas de ferro entregues ao vaqueiro não vão marcar apenas o nome e sobrenome do fazendeiro na pele de sua boiada, Fabiano desconfia que ele também é “quase uma rês na fazenda alheia” (RAMOS, 2018, p. 55).

As marcas de ferro revelam também a figura do proprietário, e Fabiano, como posse dele. Se antes a peregrinação sem parada o afligia, agora o patrão, a carestia do querosene e a violência da cadeia o desnorteiam. O ferro frio da cela marca Fabiano, como o ferro ao gado da fazenda, que dói e cria temor no bicho. Enredado em um sistema que o esmagava, a situação ficcionalizada em *Vidas secas* representava o que muitos sertanejos viviam: o trabalho exaustivo que não garantia para o sertanejo pobre nem mesmo o que comer, como observa Darcy Ribeiro:

a vida sertaneja assume outra feição. As fazendas são cercadas por aramados, a exploração pastoril se torna um negócio racionalizado, o vaqueiro se transforma num assalariado, que deve comprar seus mantimentos, inclusive a carne. (RIBEIRO, 1995, p. 351)

Embora, o narrador nos informe que o protagonista “dizia palavras sem sentido, conversa à toa” (RAMOS, 2018, p. 72), o que o narrador nos revela com a introspecção de Fabiano é que ele pensa e enxerga (impotente, mas enxerga) as engrenagens que o massacram. É exemplar a passagem em que Fabiano reflete sobre como ele pode trabalhar tanto e mesmo assim dever ao patrão:

Passar a vida inteira assim no toco, entregando o que era dele de mão beijada! Estava direito aquilo? Trabalhar como negro e nunca arranjar carta de alforria! O patrão zangou-se, repeliu a insolência, achou bom que o vaqueiro fosse procurar serviço noutra fazenda. Aí Fabiano baixou a pancada e amunhecou. Bem, bem. Não era preciso barulho não. (RAMOS, 2018, p.187)

Aqui, as bases do sistema escravagista sobre as quais se sustentam grandes latifundiários são reveladas. Apesar de ser tratado como um escravo, Fabiano não o é, pois como evidencia Darcy Ribeiro:

O criador e seus vaqueiros se relacionavam como um amo e seus servidores [...] embora estas estivessem longe de assemelhar-se à brutalidade das relações prevalecentes nas áreas da cultura crioula. (RIBEIRO, 1995, p. 342)

Dentro da reflexão do vaqueiro, sabemos que ele compreende essas paredes sociais nas quais sua liberdade está encerrada, o que esse narrador de *Vidas secas* nos mostra não é, como nos romances oitocentistas, nem como nos relatos dos nossos primeiros ensaístas, a brutalidade como inata ao corpo sertanejo, tampouco reveste o vaqueiro de valentia que é fruto da miséria, ele revela de modo desconcertante como o interior desse homem, pisado pela lei, pelo patrão e pela sua própria língua, sofre e significa esse sofrimento. E, nessa introspecção, Fabiano surge revoltado e impotente, mas extremamente desconfiado das engrenagens na qual está inserido. Sabendo da injustiça, do racismo e sobretudo da profunda indiferença dos outros homens consigo, Fabiano não encontra uma rede solidária e sua família surge como o lugar em que, apesar da violência, o afeto os une.

Diferente da afirmação do narrador, as palavras de Fabiano comunicam suas vontades, quando interpelado pelo soldado amarelo para jogar, mesmo salpicando uma profusão de advérbios, ele é assertivo em aceitar o convite. Quando desconfia de seu Inácio, interpela-o sobre a aguardente, perde dinheiro e decide sair do jogo. O soldado pisa no seu pé, ele revida dizendo que aquilo está errado. Diante da farda do soldado, organizar o próprio dizer teria livrado Fabiano da surra e da noite na cadeia? Imerso na escuridão externa e interna, ele pensa em possíveis saídas da situação injusta que experimenta:

Entraria num bando de cangaceiros e faria estrago nos homens que dirigiam o soldado amarelo. Não ficaria um para semente. Era uma ideia que lhe fervia a cabeça. Mas havia a mulher, havia os meninos, havia a cachorrinha. (RAMOS, 2018, p. 76)

O poder das autoridades oprimia Fabiano, o cangaço era uma possibilidade que nutria a sua imaginação, mas para além desse desejo, figurava na sua memória a vida de injustiças experimentadas por tantos sertanejos como ele, ecoava a violência destinada a quem se rebela. O massacre de Canudos foi a expressão da violência da República que acabara de nascer. A insurgência dos sertanejos foi calada à bala pelos soldados. No

artigo “Cabeças”<sup>17</sup>, publicado no ano de 1938, o autor de *Vidas secas* discorre sobre a recepção festiva das cabeças dos cangaceiros mortos na fazenda de Angicos, em Sergipe. Essa exibição foi acompanhada de discursos entusiasmados de soldados e recebida com festa pelos sertanejos de Santana do Ipanema. Sobre o evento Graciliano reflete com ironia:

Existem pessoas demasiado sensíveis que estremeçam vendo a fotografia de cabeças fora dos corpos. Essas pessoas necessitam de uma explicação. Cortar cabeças nem sempre é barbaridade. Cortá-las no interior da África, e sem discurso é barbaridade, naturalmente; mas na Europa, a machado e com discurso, não é barbaridade. O discurso nos aproxima da Alemanha. Claro que ainda precisamos andar um pouco para chegar lá, mas vamos progredindo, não somos bárbaros, graças a Deus. (RAMOS; LEBENSZTAYN; SALLA, 2014, p.91)

O que queremos acrescentar com a referência à guerra de Canudos e ao bando de Lampião, que marca a violência entre cangaceiros e soldados, é que os Fabianos já se insurgiram. A guerra de Canudos e o cangaço foram revides de luta armada, e é de conhecimento público ao final quem matou por último, e qual a narrativa dos vencedores. Não é só a família que segura Fabiano, ele “acostumara-se a todas as violências, a todas as injustiças” (RAMOS, 2018, p. 68).

Os personagens que protagonizam essa narrativa são brasileiros pobres, violentados por toda a sorte de necessidades, Fabiano sabe que a rebeldia diante do soldado custaria sua própria vida. Dizer da violência sofrida pelos pobres dentro desse enredo é um caminho já percorrido, o livro é sobre miséria, mas a pobreza de Fabiano não extingue a poesia das cenas ternas, ele não tem a força de matar, a qual inveja do bando de Lampião. Sua reza não responde a inquietações e serve apenas para curar o rastro da rês laranja, o coração de Fabiano é mole, mas seu narrador diz o contrário. No jogo de dizer uma palavra e relatar uma ação que a desmente, o narrador revela Fabiano, que surge pelos olhos do menino mais novo como um herói a ser imitado. Observando o pai montar e amansar o gado arredio, o menino mais novo cresce os olhos e projeta sua admiração para a figura do pai.

Naquele momento Fabiano lhe causava grande admiração. Metido no couro, de perneiras, gibão e guarda-peito, era a criatura mais importante do mundo. (RAMOS, 2018, p. 95)

---

<sup>17</sup> O artigo “Cabeças” saiu no *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro, em 2 de outubro de 1938. (RAMOS; LEBENSZTAYN; SALLA, 2014).

Diferente da compaixão do narrador diante da observação da miséria social desse protagonista, o menino mais novo olhava maravilhado a figura heroica do pai. O narrador ora enxerga Fabiano esmagado pelo meio, ora nos transporta para essas veredas secas e nos abandona diante dos diálogos e gestos de Fabiano e sua família. As cenas são quadros de pobreza material, mas de fundura dos sentimentos brutos e densos, são resmungos, assovios, aboios, são a prosódia própria de uma família, por isso a angústia que experimentamos no pesar pela sorte desses viventes.

No afamado ensaio *Ficção e confissão* (1992), Candido chama atenção para a capacidade de comoção expressa na obra. Segundo ele, *Vidas secas* apresenta: “A alma dos personagens, perquirida com amor e sugerida com desatavio, é apenas uma câmera lenta do mesmo brilho que lhe vai nos olhos” (CANDIDO, 1992, p.46). A lentidão destacada por Candido acentua o nosso olhar para os rostos que compõem essa família, a apresentação de cada capítulo provoca uma nova imagem impressa com a precisão de uma xilogravura.

Esses quadros de pesar são revelados pelo fogo da trempe que ilumina os rostos dos meninos, pela escuridão quando os lampiões da cidade são apagados e na cadeia alguém acende uma fogueira, Graciliano lapida a palavra até transformar a representação numa obra de arte.

Na apresentação das inquietações do menino mais velho diante da palavra inferno, observamos amiúde seus gestos arredios depois que apanha da mãe. Nessa descrição, a angústia encolhe o coração do menino, “ele tinha querido que a palavra virasse coisa e ficara desapontado quando a mãe se referia a um lugar ruim com espetos e fogueiras” (RAMOS, 2018, p. 113). Os questionamentos e os desapontamentos experimentados pelo menino se assemelham às memórias de Graciliano registradas em *Infância* (1945). Nesse livro de memórias, há a descrição das primeiras leituras, dos primeiros espantos de Graciliano criança. Assim como o filho de Fabiano desconfia que sua mãe não sabe sobre o que fala e por isso lhe dirige cocorotes. As memórias de infância do autor registram as impressões sobre a professora: “nos ensinava as lições, mas ensinava de tal forma que percebemos nela tanta ignorância como em nós.” (RAMOS, 2008, p. 168). Essa desconfiança em relação às palavras, que percorre tantas obras do autor, está presente no capítulo “Festa”:

Como podiam os homens guardar tantas palavras? Era impossível, ninguém conservaria tão grande soma de conhecimentos. Livres dos

nomes, as coisas ficavam distantes, misteriosas”. (RAMOS, 2018, p. 157-158)

É a palavra que instaura a existência de Fabiano e sua família. Há dentro do livro imagens que criam vida, pulsação. Embora o autor de *Vidas secas* tenha expressado em várias entrevistas que o papel do artista é representar a realidade, sua obra é bem maior e além, porque o que ela faz é nos transportar para o sertão e nos deixar no copiar<sup>18</sup>, observando os viventes. Se pretendemos alguma novidade ao olhar essa obra, que se faz maior a cada leitura, é a de demorarmos nosso olhar para a fundura da densidade psicológica desses personagens que compõem *Vidas secas*. Podemos presumir que é esse fator, em contato com o realismo das cenas, que torna o livro vivo a cada nova leitura, por isso as contribuições da filosofia de Deleuze e Guattari são um caminho possível para revelarmos o interior desses retirantes.

Para Deleuze, “o escritor se serve da palavra, mas criando uma sintaxe que as introduz na sensação” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 208). Na precisão linguística de Graciliano, não assistimos às cenas descritas, nos envolvemos na escuridão do inverno e sentimos frio, também tememos “a tampa anilada do céu”. Os personagens desse livro têm funduras silenciosas, os gestos modulam gradualmente essa linguagem que compõe os quadros lentos fixados em cada capítulo.

Em 1942, Graciliano proferiu um longo discurso durante o seu aniversário de 50 anos, nele o escritor chama atenção para os principais personagens dos seus romances e diz também da necessidade que sente de falar sobre a má sorte que os açoita, a respeito de sua função diz “Neste caso, aqui me reduzo à condição de aparelho registrador” (RAMOS; SALLA, 2012, p. 212), é preciso reforçarmos nesta dissertação a arte como poder de representar os sentimentos impalpáveis no mundo real, como o sonho de Baleia, tão próximo do sonho de tantas pessoas.

Vemos nessa obra que a figura de Fabiano implode formulações desgastadas e reducionistas do homem sertanejo. Para Graciliano, os autores de romances regionalistas “não estudam, propriamente, a alma do sertanejo” (RAMOS; LEBENSZTAYN; SALLA, 2014, p.67). O estudo da alma é um difícil intento, mas se “o sertanejo” é fruto de uma comunidade imaginada, conforme se discutiu na introdução desse trabalho, a alma esquadrihada por Graciliano, além de ser o produto do seu

---

<sup>18</sup> Aqui, assim como no romance *Vidas secas*, a palavra copiar refere-se a um ambiente da casa, como fica claro na passagem “Sinha Vitória cachimbava tranquila no banco do copiar” (RAMOS, 2018, p. 96).

esforço literário para dar forma a esse homem, é parte integrante de toda uma discussão trazida pelo romance de 30. Para o professor Ivan Teixeira:

Logo, na produção de arte, não é a realidade que se impõe ao artista, mas sim uma certa ideia de arte e de realidade, que integra a dinâmica cultural da época. Mais especificamente, essa dinâmica pode ser chamada de *poética cultural*. O artista demonstrará maior ou menor grau de consciência da poética de sua cultura, mas é ela que lhe apresenta os assuntos (TEIXEIRA, 2001, p. 48)

O assunto apresentado aos artistas da década de 1930 foi consequência das mudanças trazidas pelo grupo modernista de São Paulo, a tentativa de falar do Brasil sem copiar as tendências europeias foi a proposta do grupo, que enxergava nessa mudança de paradigma a necessidade de falar do povo brasileiro na língua do Brasil, no português brasileiro, como Oswald insinua em “Pronominais”<sup>19</sup>.

Assim como o romance romântico regionalista que apresentava o Brasil que estava fora da capital do império, o romance de 1930 também tencionava mostrar a realidade brasileira fora do eixo Rio-São Paulo, onde as primeiras e principais editoras e livrarias mantinham seus negócios. Muito diferente do século XIX, os escritores que despontam na literatura de 1930 têm no fator social um tema caro, e é a partir dele que nasce o que o professor Ivan Teixeira chama, no excerto anterior, de *poética cultural* do seu tempo. As transformações vividas na década de 30 foram mais do que inovações estéticas nas artes. Ocorreram reformas na instrução pública, como a criação do Ministério da Educação, novos meios de difusão cultural, como o rádio, que teve um alcance surpreendente. Junto a isso, uma classe artística que se engajava politicamente compôs um cenário animador, havia nesse momento político o desejo de integração nacional, por isso a importância em conhecer esses Brasis desconhecidos (CANDIDO, 2011, p. 220-221). Para o historiador Albuquerque Júnior:

A busca do interior, do sertão; a “marcha para o Oeste” coloca-se como uma fixação desses intelectuais, e é adotada no pós-30, pelo Estado, com nítido caráter geopolítico de integração dos grandes espaços interioranos do país. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 61)

Graciliano Ramos foi um grande pensador de seu tempo, teve uma carreira no funcionalismo público, foi prefeito, secretário de instrução pública, jornalista. Todas essas funções lhe creditaram um olhar crítico que está presente nos seus romances e nos

---

<sup>19</sup> Pronominais/Dê-me um cigarro /Diz a gramática /Do professor e do aluno /E do mulato sabido/Mas o bom negro e o bom branco /Da Nação Brasileira /Dizem todos os dias /Deixa disso camarada /Me dá um cigarro/De Pau-brasil. (ANDRADE, 2003, p. 167).

artigos que escrevia para os jornais, portanto tinha ciência dos fatores que promoviam essa mudança na produção literária. “Estamos completamente livres de ir à rua do Ouvidor e visitar as livrarias. Trabalharemos em qualquer parte, no Brás ou no Acre” (RAMOS, SALLA, 2012, p.147). Produzir esses retratos de Brasil já é uma tarefa nobre, desejamos apontar a exploração de outras nuances no romance *Vidas secas*, pois entendemos que sua linguagem revela mais do que a capacidade de “registrar” a vida de sertanejos pobres, ela faz emergir uma obra de arte. Todos os capítulos descritos no romance, e anteriormente mencionados, podem ser compreendidos à luz do pensamento de Deleuze e Guattari. Segundo os autores,

O material particular dos escritores são as palavras, a sintaxe criada que se ergue irresistivelmente em sua obra e entra na sensação. Para sair das percepções vividas, não basta evidentemente memória que convoque somente antigas percepções, nem uma memória involuntária, que acrescente a reminiscência, como fator conservante do presente. A memória intervém pouco na arte (mesmo e sobretudo em Proust). É verdade que toda obra de arte é um monumento, mas o monumento não é aqui o que comemora um passado, é um bloco de sensações presentes que só devem a si mesmas a sua própria conservação, e dão ao acontecimento o composto que o celebra. O ato do monumento não é a memória, mas a fabulação. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 198)

*Vidas secas* apresenta um protagonista de “coração grosso, como cururu.” (RAMOS, 2018, p. 223). Apesar dessa afirmação, como vimos, as ações de Fabiano revelam sentimentos de compaixão e pesar, como na cena em que protege seu filho dos urubus que o ameaçam e quando pensa na morte de Baleia.

Graciliano humaniza uma cachorra, o sonho trazido na descrição da morte de Baleia é enternecedor. Em meio à dureza da miséria advinda da pobreza vivida pelos personagens, ele dá à morte de Baleia minúcias comoventes. Se Brás Cubas narrou o delírio de sua morte e inaugurou entre nós o realismo, partindo de um fato fantástico, visto que seu narrador é um defunto, ao apresentar a linguagem estética do regionalismo em seu enredo, o narrador de *Vidas secas* apresenta o delírio de morte de um bicho: “a terra se amaciava. E findos os cochilos, numerosos preás corriam e saltavam, um formigueiro de preás invadia a cozinha” (RAMOS, 2018, p. 181).

Antes de sua morte, Baleia compunha a família de Fabiano. Misturados na areia, o menino mais velho, o menino mais novo e a cadela pareciam seres da mesma espécie, os meninos falavam com a cachorra, que respondia com gestos ora alegres, ora indiferentes. Dentro do arranjo narrativo, Baleia integrava a família. Na carta, citada

anteriormente, em que divide as impressões sobre a confecção do conto Baleia com sua esposa, o autor conta da dificuldade em elaborar esse arranjo: “Escrevi um conto sobre a morte duma cachorra, um troço difícil, como você vê: procurei adivinhar o que se passa na alma duma cachorra.” (RAMOS, 1981, p. 194). Esse esforço do artista ao descrever o delírio da cadela, nos faz perceber Baleia do mesmo modo que percebemos a família de retirantes. Ao traçar reflexões sobre o fazer artístico, Deleuze e Guattari nos dão importantes contribuições para observar de um novo ângulo esse capítulo:

A pintura precisa de uma coisa diferente da habilidade do desenhista, que marcaria a diferença entre formas humanas e animais, e nos faria assistir à sua metamorfose: é preciso ao contrário, a potência de um fundo capaz de dissolver as formas e de impor de existência a uma tal zona, em que não se sabe mais quem é animal e quem é humano, porque algo se levanta como o triunfo ou o monumento de sua indistinção; assim Goya, ou mesmo Daumeier, Redon. É preciso que o artista crie os procedimentos materiais ou sintáticos, necessários à empresa tão grande, que recia por toda a parte os pântanos primitivos da vida. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 205)

Baleia sente angústia, aflição e desejo de vingança, mesmo com raiva e vontade de morder. Fabiano titubeia, pois “consumira a existência em submissão, ladrando para juntar o gado quando o vaqueiro batia palmas” (RAMOS, 2018, p. 175), assim como muitas vezes é o sentimento de Fabiano em relação ao patrão, ao soldado, ao fiscal da prefeitura. A escrita do autor representa o desejo do cão, mas faz mais do que isso, pois ao expor o seu último delírio, o narrador representa o sonho de todas as pessoas que lutam por um mundo no qual seus viventes não morram de fome, pois: “O mundo ficaria cheio de preás, gordos, enormes” (RAMOS, 2018, p. 181). Ao dissolver as formas que separam o humano do animal, o narrador promove uma comunhão entre os seres excluídos do mundo dos que comem. Para isso, borra a linha que separa a família de Fabiano e a cachorra Baleia. Nessa cena, não é a descrição animalesca dos sujeitos que desfaz essa linha (como outrora, no naturalismo), mas o desejo de partilha que se revela no sonho de uma cadela.

O penúltimo capítulo do romance, “O mundo coberto de penas”, representa um universo que dissolve a obviedade das relações naturais. Fabiano mata as aves de arribação que serão alimentos para sua caminhada incerta. É importante notarmos a escolha do termo “arribação”. Se atentarmos para o fato de que arribação é o nome que se dá ao movimento migratório de animais em determinadas estações do ano, veremos que o narrador denota nessa escolha a aproximação da família de retirantes com as aves,

que migram para manter sua sobrevivência. Essa aproximação entre retirantes e arriboções é talvez “esse fundo capaz de dissolver as formas”, apontado por Deleuze e Guattari no excerto acima.

A seca voltava a assombrar a família sertaneja. Fabiano sentia que as aves desejavam sua carniça, o homem vira a caça. Embora o vaqueiro tenha vivido seus dias matando as aves que cobrem o açude, ele teme que, num futuro próximo, seu corpo as alimente “Sozinho, num mundo coberto de penas, de aves que iam comê-lo” (RAMOS, 2018, p. 221). Outro jogo semântico se estabelece a partir da palavra pena, que dentro da narrativa adquire as duas significações que a palavra invoca, as penas das aves cobrindo o chão junto ao açude e toda a pena que essa cena causa em nós, leitores.

“O mundo coberto de penas” foi o título escolhido por Graciliano Ramos para dar título à história da família retirante, mas por sugestão de Daniel Pereira, irmão do dono da editora José Olympio e responsável pela editoração da obra, o escritor nomeou-a *Vidas secas*<sup>20</sup>. A decisão acertada, até porque não revela o “desmontável” do romance composto por contos, não dissipa a densidade do penúltimo capítulo do livro, que concentra imagens similares às do capítulo “Baleia”, que borram a linha que separa homem e bicho.

A narrativa finda com a família de retirantes numa situação parecida à do primeiro capítulo, com os sertanejos andando no espaço ermo, e novamente fugindo da seca que começa a matar os bichos e secar os rios. Sem a cachorra Baleia, a marcha é menor. O último capítulo de *Vidas secas*, apesar de muito semelhante ao primeiro, guarda gestos miúdos que não apontam certezas, mas reafirmam a complexidade desses personagens. Nesse capítulo, as emoções da família retirante destoam da aridez da paisagem que o narrador descreve.

O casal e os filhos deixaram a fazenda de madrugada. Embora julgassem útil para a caminhada que iniciavam, não levaram o cavalo, que “Infelizmente pertencia ao fazendeiro – e definhava, sem ter quem lhe desse a ração” (RAMOS, 2018, p. 241), saíram humilhados pela impossibilidade de pagar a dívida ao patrão e pela seca que já secava os rios.

Sinha Vitória chorou ao passar pelo local onde o cadáver de Baleia foi abandonado. Após três léguas adiantadas, iniciam uma conversa. Na fala da esposa, há o desejo de rumar para a cidade, mas Fabiano, temendo não ter lugar numa terra sem gado

---

<sup>20</sup> MORAES, 2012, p. 161.

para cuidar, olhava para trás e via figuras ingratas: o patrão, o soldado, a lembrança da cachorra Baleia, todos esses sentimentos são neblinas dentro de Fabiano: “Encarquilhou as pálpebras contendo as lágrimas, uma grande saudade espremeu-lhe o coração” (RAMOS, 2018, p. 234). Nesse caminhar apurado, mas sem destino de chegada, o casal conversa pela primeira vez sobre o futuro dos filhos. Fabiano espanta-se quando Sinha Vitória deseja que os meninos não sejam vaqueiros, pois para Fabiano era difícil imaginar outro sustento que não fosse cuidar de gado alheio. Aos poucos, o casal se aproxima e começa a sonhar com uma vida que não fosse na fazenda, assim “grávidos” desse futuro recém-fabricado pelas palavras de Sinha Vitória, Fabiano

Não sentia a espingarda, o saco, as pedras miúdas que lhe entravam nas alpercatas, o cheiro de carniças que empestavam o caminho. As palavras de Sinha Vitória encantavam-no. (RAMOS, 2018, p. 244)

Entre elogios ao corpo de Sinha Vitória, lembranças embaraçadas da mocidade dos dois, a educação dos filhos e a firmeza no caminhar, as léguas percorridas pela família de retirantes são deixadas para trás e o futuro que se anuncia nas palavras de Sinha Vitória prevê um outro modo de vida que lhes garanta morada fixa, uma cama de varas e escolas para os filhos. Esses desejos impulsionam o casal a marchar para a cidade, referenciada na narrativa como um lugar ao Sul.

No entanto, no desfecho do romance, a esperança do casal chega para nós, leitores, vinculada à perspectiva niilista do narrador que, por meio do discurso indireto livre, relata sua consciência das engrenagens que engolem Fabiano, e prevê na mudança para o Sul, outra prisão.

Chegariam a uma terra desconhecida e civilizada, ficariam presos nela. E o sertão continuaria a mandar gente para lá. O sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, Sinha Vitória e os dois meninos. (RAMOS, 2018, p. 244)

A perspectiva do narrador é desoladora: Fabiano deixaria de ser uma rês na fazenda alheia para alimentar a cidade, não seria alimentado por ela, a alimentaria. No último parágrafo do livro, o narrador registra a palavra “civilizada”, o que soa pesadamente irônico, pois nessa terra civilizada eles morreriam como bichos “acabando-se como uns cachorros, inúteis, acabando-se como Baleia” (RAMOS, 2018, p. 244). Assim, esse narrador traça com precisão seus personagens, marcando-se

distante deles, preservando sua integridade e a dos viventes, matéria cara ao escritor Graciliano Ramos.

#### 4. O DIREITO AO GRITO: FABIANO ENCONTRA MACABÉA

Quase quatro décadas após a publicação do romance *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, Clarice Lispector publicou *A hora da estrela* (1977). O livro apresenta como protagonista Macabéa, uma alagoana de 19 anos que trabalha em um escritório de representantes de roldanas e mora no subúrbio da cidade do Rio de Janeiro. Ela divide um quarto de pensão com quatro Marias e sonha em ser Marilyn Monroe.

O universo da protagonista é composto por poucas relações pessoais. No trabalho, sabemos de Glória e seu Raimundo, e no quarto de pensão em que vive, há as quatro Marias, com quem Macabéa divide os custos do aluguel. A narrativa é curta e densa. A protagonista da novela começa um desajeitado namoro com Olímpico, nordestino como ela. No entanto, Olímpico não está interessado em permanecer com Macabéa, pois deseja namorar uma “carioca da gema” e com isso, ascender socialmente. Desse modo, Olímpico de Jesus termina o enlace com Macabéa para namorar Glória. Macabéa segue os conselhos da única amiga (que lhe tomara o namorado) e procura uma cartomante na esperança de encontrar um novo amor. Na visita a Madama Carlota, velha cartomante que outrora fora cafetina, esta vaticina um destino de luxo e muita sorte no amor para Macabéa: descreve um homem louro e estrangeiro que a fará feliz, mas logo ao sair da casa da cartomante, grávida de futuro, ela morre atropelada por uma Mercedes - Benz.

A narrativa traz em sua folha de rosto treze títulos que, de certo modo, indicam chaves de interpretação da obra, visto que, no decorrer da narrativa, fica claro como eles estão fundamentalmente imiscuídos no arranjo ficcional. São eles:

A culpa é minha ou hora da estrela ou Ela que se arranje ou O direito ao grito ou Quanto ao futuro ou Lamento de um blues ou Ela não sabe gritar ou Uma sensação de perda ou Assovio no vento escuro ou Eu não posso fazer nada ou Registro dos fatos antecedentes ou história Lacrimogênica de cordel ou Saída discreta pela porta dos fundos (LISPECTOR, 2017, s/n)

Outro aspecto fundamental para a leitura da obra é a presença do narrador Rodrigo S.M., que interfere na narrativa de modo explícito, tecendo comentários reflexivos sobre o ato de narrar e sobre como um intelectual, representante da classe média brasileira, pensa sobre personagens como Macabéa. O narrador afirma durante a

novela ser ele um dos personagens principais do livro. Dois dos títulos do excerto acima podem ser um indício interpretativo da consciência desse narrador: “A culpa é minha” e “Eu não posso fazer nada”, como discutiremos adiante.

Presumimos que a novela clariciana recria o silencioso drama de *Vidas secas* na cidade industrializada do Sudeste. O capítulo que inicia esta dissertação, “O nordestino inventado”, discute como os termos sertão e sertanejo e a descrição desse espaço e dos seus habitantes foram representados pelo discurso de ensaístas, cientistas, jornalistas e artistas ao longo da história, observando a construção e a ressignificação dessas representações, bem como a importância desses escritos na criação de uma comunidade que partilha de certas semelhanças apregoadas à memória nacional, sobretudo a partir de registros escritos, como observou Benedict Anderson.

Neste capítulo, o que desejamos detalhar é como os personagens das obras *Vidas secas* e *A hora da estrela* implodem certas cristalizações a respeito desse nordestino inventado. Mesmo quando retomam traços já explorados desses sujeitos, como a fome e a exploração, Graciliano Ramos e Clarice Lispector desconstroem a obviedade esperada, pois vão mais fundo, não fixam suas descrições apenas no detalhamento do espaço e do arranjo social, revelam a intimidade de seus personagens. Presumimos que, ao explorar de maneira mais profunda a subjetividade dos nordestinos subalternizados, os escritores promovem, com base na literatura, uma aproximação entre o leitor e a realidade representada que a arte privilegia, pois conseguem nos comover e nos permitem a possibilidade de olhar de modo empático esse outro tão diverso, ainda que divida conosco o tempo presente.

Embora os dois livros que formam o *corpus* desta dissertação tragam muitos personagens importantes, vamos explorar preferencialmente os seus protagonistas, enredando sempre que necessário os personagens que orbitam ao redor de Fabiano e Macabéa. A escolha por esses personagens, retirantes pobres, já aponta nas duas obras sua intersecção com a realidade observada pelos seus autores, como aponta Erich Auerbach, em *Mimesis* (2011), sobre a matéria sobre a qual se produz literatura: “tudo é, portanto, uma questão da posição do escritor diante da realidade do mundo que representa” (AUERBACH, 2011, p. 482). Assim, o mesmo recorte de estrato social a ser representado por esses personagens já aproxima os dois escritores. O modo de explorar o interior desses sujeitos é outra nuance que aproxima a representação de Fabiano e Macabéa, afinal é a matéria escrita que nos conduz ao personagem.

Na obra *A personagem de ficção* (2014), Anatol Rosenfeld reflete sobre essa condução:

Os grandes autores, levando a ficção ficticiamente às suas últimas consequências, refazem o mistério do ser humano [...] É precisamente o modo pelo qual o autor dirige o nosso “olhar”, através de aspectos selecionados de certas situações, da aparência física e do comportamento – sintomáticos de certos estados ou processos psíquicos – ou diretamente através de aspectos da intimidade das personagens –[...] é precisamente através de todos esses e outros recursos que o autor torna a personagem até certo ponto de novo inesgotável e insondável (CANDIDO; ROSENFELD; PRADO; SALLES GOMES, 2014, p. 35-36)

Graciliano Ramos e Clarice Lispector direcionam nosso olhar para dois personagens brasileiros pobres, grandiosos em sua inesgotável possibilidade de leitura. Os autores retomam marcas da descrição de sujeitos sertanejos nordestinos e a migração para o Sudeste do país em momentos distintos, 1930 e 1970. Na primeira obra, publicada em 1938, Fabiano e sua família alimentavam a ideia de uma vida melhor na cidade grande, na qual os filhos do casal iriam para a escola e teriam ocupações diferentes da do pai. Para Darcy Ribeiro, os sertanejos que deixavam a sua terra natal acreditavam na “idealização da vida em outras regiões do país, onde a vida é fácil e um homem, com pouco esforço, pode comer fartamente e viver com dignidade.” (RIBEIRO, 1995, p.359). Esse desejo aparece em *Vidas secas*, na caminhada que o casal e os filhos fazem em direção a uma cidade do Sul.

*A hora da estrela*, narrativa publicada em 1970, revela na ficção o que é a realidade de muitos sujeitos como Fabiano, que desejaram viver no Sudeste para livrar-se da fome, mas encontraram novamente a escassez e a miséria, agora no asfalto, na cidade industrializada. Os dois retirantes podem ser lidos como representantes do intenso fluxo migratório que ganhou velocidade no Brasil a partir da primeira metade do século XX. Dentre os vários motivos que impulsionaram essa caminhada, o monopólio da terra talvez seja o que prepondera. Assim, muitos sertanejos deixaram sua região e passaram a viver no Sudeste do país. Sobre esse evento Darcy Ribeiro registrou números impressionantes:

No nosso caso, as dimensões são espantosas, dada a magnitude da população e a quantidade imensa de gente que se vê compelida a transladar-se. A população urbana salta de 12,8 milhões, em 1940, para 80,5 milhões, em 1980. (RIBEIRO, 1995, p.198)

A terra “civilizada e desconhecida”, que povoava o imaginário de Sinha Vitória e encorajava a caminhada de Fabiano, não iludia o narrador de *Vidas secas*, que

vaticinava sobre seus personagens: “ficariam presos nela” (RAMOS, 2018, p.244). Em *A hora da estrela*, o verbo impreciso do subjuntivo, “ficariam”, se fez carne, e o vaticínio anunciado pelo narrador de *Vidas secas* no último capítulo do livro se concretiza na novela clariciana, com a morte de Macabéa no desfecho da narrativa

Em fevereiro de 1977, Clarice falou sobre o enredo de *A hora da estrela*. A ocasião foi a entrevista cedida ao jornalista Júlio Lerner, sob a condição de que a reportagem fosse exibida após a sua morte. Durante a gravação, ela afirma que terminou uma obra, o entrevistador quer saber o nome da heroína e o nome do novo livro. Clarice nega as duas informações, mas diz que o enredo traz “a história de uma moça tão pobre que só comia cachorro-quente, mas a história não é isso só não, a história é de uma inocência pisada, de uma miséria anônima” (GOTLIB, 2011, p. 571). A escritora afirma que é uma novela que tem treze títulos; na folha de rosto, a autora escreve os treze títulos, e ao longo do livro nós conhecemos a importância de todos eles. Esses títulos parecem pontas soltas de uma peça por terminar. Clarice parece deixar por nossa conta a escolha de um deles. Se desejarmos isentar Rodrigo S.M. da sua culpa, escolhemos “Eu não posso fazer nada”, mas se entendermos seu esforço como uma obrigação que ele faz de má vontade, podemos utilizar como chave de leitura “A culpa é minha”.

Para narrar o enredo de *A hora da estrela*, Clarice cria Rodrigo S.M. porque, para falar de Macabéa, ironiza a escritora, é preciso ser escritor e homem, “pois escritora mulher pode lacrimejar piegas” (LISPECTOR, 1998, p. 14). Assim, na espiral narrativa de seus monólogos, Macabéa é apresentada. As vozes são entrelaçadas, o narrador se apresenta enquanto apresenta a datilógrafa. Dos treze títulos separados por uma conjunção alternativa insistente à impalpável dedicatória do autor (na verdade, Clarice Lispector), o leitor tem pontos soltos que se enlaçam para traçar a sina trágica da nordestina “numa cidade toda feita contra ela” (LISPECTOR, 2017, p. 50).

A comparação entre as obras de Graciliano Ramos e Clarice Lispector, apesar de guardar as mencionadas diferenças, possui semelhanças já apontadas por estudiosas dos dois autores. Destacaremos nesse capítulo sobretudo as contribuições das professoras Lúcia Helena e Vilma Âreas. Ambas destacaram em seus estudos o quanto Clarice dialoga ficcionalmente com Graciliano Ramos a partir da obra *A hora da estrela*.

No ensaio *Clarice Lispector com a ponta dos dedos* (2005), Vilma Âreas analisou o conjunto da obra de Clarice e, no capítulo dedicado à análise de *A hora de*

*estrela*, ela afirma que “Clarice sabe o que procura: um modo verossímil de falar da pobreza” (ARÊAS, 2005, p. 81). É nessa busca que a obra clariciana tem um dos principais pontos de aproximação com o romance de Graciliano Ramos:

É essa revolta, compreendida de forma sumária como esforço de objetivação, o que permite que seja visto nesse desordenado processo narrativo certo cruzamento entre *A hora da estrela* e o melhor do romance dos anos 30, quanto à novidade do tratamento do tema do personagem humilde. Penso em Graciliano Ramos, enquanto escritor. (ARÊAS, 2005, p. 75)

São esses personagens subalternizados que interessam ao presente estudo. Macabéa vive no Rio de Janeiro, diferente de Fabiano, que acaba a narrativa temendo a imagem da sombra dos urubus que prenunciam sua morte. Ela está na cidade sonhada pelos seus antecedentes<sup>21</sup>. Ela também é uma Severina<sup>22</sup>, que encontra na terra civilizada a privação, velha conhecida desde sua infância. Um dos títulos da novela é “Antecedentes do meu escrever”. Essa retomada da temática da fome na obra clariciana já é anunciada desde sua abertura. A datilógrafa é nordestina, nasceu no sertão de Alagoas, após a morte dos pais foi viver em Maceió com a tia. Depois disso, “ignora-se por quê – tinham vindo para o Rio, o inacreditável Rio de Janeiro, a tia lhe arranjava emprego, finalmente morrera e ela, agora sozinha” (LISPECTOR, 2017, p. 62).

Rodrigo S.M. pode até ignorar esse porquê, que é explicado com o advento do êxodo rural, como apontado por Darcy Ribeiro. O motivo não explicitado na obra é o tecido externo da ficção, enredado aqui por essa escolhida ausência com o “ignora-se”. A ausência, na verdade, é a seta que revela o intelectual Rodrigo S.M., ensimesmado para representar a pobreza de sua protagonista. Assim como nós, leitores, conhecemos o porquê, ele também o sabe.

Macabéa não compreende algumas palavras e pergunta, do mesmo modo que o filho de Fabiano, que não entendia a palavra inferno e desconfiava da quantidade de palavras para nomear tantos objetos observados na cidade grande. Macabéa sabe pronunciar e copiar muitas palavras, várias delas aprendidas com a escuta da Rádio Relógio, embora ela não saiba o que tem dentro delas, o que seu significante invoca. Assim, o drama de Fabiano, que se achava apartado dos homens da cidade justamente por não saber falar como eles falavam, repete-se na vida de Macabéa, que sente

---

<sup>21</sup> Nascera inteiramente raquífica, herança do sertão – os maus antecedentes de que falei. Com dois anos de idade lhe haviam morrido os pais de febres ruins no sertão de Alagoas” (LISPECTOR, 2017, p. 61).

<sup>22</sup> *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto (MELO NETO, 2000, p. 43).

vergonha diante do médico que lhe dirigiu palavras incompreensíveis, diante de um homem bonito que viu na rua, diante até de seu próprio corpo nu, como nos diz seu narrador: “trata-se de moça que nunca se viu nua porque tinha vergonha” (LISPECTOR, 2018, p. 56)

O fato de Macabéa ser datilógrafa e não entender com clareza as palavras, sobretudo as que lhe são caras, como o seu próprio nome, é uma resposta ao desejo de Fabiano de ver “Os meninos em escolas, aprendendo coisas difíceis e necessárias” (RAMOS, 2018, p. 244); uma resposta desencantada, como se Clarice Lispector, assim como Graciliano Ramos, deixasse com essa narrativa uma interpretação pessimista sobre o país, indicando talvez que a miséria, à qual muitos pobres estão submetidos, depende de mudanças mais profundas. Macabéa representa sertanejos pobres que deixam a terra natal em busca de emprego, comida e escola para os filhos na cidade grande e que foram engolidos por ela, sendo de novo explorados. Na cidade, a fome permanece, agora com a sofisticação dos produtos processados, representados na novela com o cachorro-quente, única refeição regular de Macabéa, ou mesmo quando ela deseja carne e come papel: “Às vezes, antes de dormir, sentia fome e ficava meio alucinada pensando em coxa de vaca. O remédio então era mastigar papel bem mastigadinho e engolir” (LISPECTOR, 2017, p. 64).

A fome que trouxe muitos Fabianos para o Sudeste do país persiste na narrativa. Macabéa é Fabiano, é o menino mais novo que quer saber das palavras, é Sinha Vitória, porque deseja também algum conforto. No caso de Macabéa, não é o desejo de ter uma cama de varas, mas a ilusão de ser um dia uma estrela de cinema. Para Lucia Helena, “Macabéa é de um tempo em que a estrutura do capitalismo há muito deixou seu estágio primitivo e agora dá cartas de modo bem mais sofisticado” (HELENA, 2010, p. 123). Desse modo, as necessidades de Macabéa são guiadas para além da subsistência, porém este além significa menos a satisfação de necessidades reais de que os desejos cooptados pela publicidade.

Os narradores das obras em estudo são céticos em relação ao destino de seus personagens, afligem-se diante da sua linguagem “parca”, dos seus “monólogos guturais”, e enquanto nos apresentam ao ensimesmado mundo de Macabéa e Fabiano muito revelam de sua dificuldade em dar sentido, no registro formal, aos sonhos que povoam a cabeça dos dois. Esses personagens estão distantes da linguagem do poder institucional das leis, dos jornais, etc., mas, no arranjo tecido pelos seus narradores, a

língua toca o que há além do artifício de comunicar, ela comove para dizer de sua fundura, mesmo sem compartilhar dessa língua excludente e intencionalmente abstrata trazida pela “cultura”, pelos “juros”. Eles são profundamente humanizados, não pela língua que comanda a engrenagem do jogo social, mas pelo bruto de dentro deles, por alguma coisa de orgânica que os autores tentaram apreender a partir de suas observações. Para o professor Benjamin Abdala Junior, no livro *Vidas secas*,

Desconstrói-se a imagem do sertanejo rústico, animalizado, quando ele [o autor refere-se a Fabiano] passa à reflexão. Debatem-se contraditoriamente, como se observa, vários tipos de discursos na interioridade de Fabiano (ABDALA JUNIOR, 2018, p. 15)

A partir desse apontamento, pensemos os personagens das duas obras em estudo: o sofrimento de Fabiano não provém apenas do perigo de morte iminente quando os urubus assombam a sua vida, mas da consciência aguda de que há injustiça, portanto ele exerce sua capacidade de refletir sobre os problemas que emparedam sua existência. É o que revela sua preocupação e desespero diante de sua vida de vaqueiro. “Fabiano recebia na partilha a quarta parte dos bezerros e a terça dos cabritos” (RAMOS, 2018, p. 185). Negociado o acordo com o dono da fazenda, ele executa sua função, cura bicheira das vacas, conserta as cercas e na hora de receber a sua parte no acordo é surpreendido pela linguagem matemática do patrão, como verificamos no excerto a seguir

Sinha Vitória mandou os meninos para o barreiro, sentou-se na cozinha, concentrou-se, distribuiu no chão sementes de várias espécies, realizou somas e diminuições. No dia seguinte Fabiano voltou à cidade, mas ao fechar o negócio notou que as operações de Sinha Vitória, como de costume, diferiam das do patrão. Reclamou e obteve a explicação habitual: a diferença era proveniente de juros. (RAMOS, 2018, p. 186)

Não falta a Fabiano nem a Sinha Vitória o discernimento para entender a injustiça da qual são vítimas, o que o narrador mostra não é a debilidade dos personagens, mas os roubos do patrão. Fabiano e sua família não sabem ler nem escrever e desconfiam que por isso o ferro do patrão marque também seus corpos. Mas o sonho, a curiosidade e a fabulação são faculdades presentes na rotina da família. O menino mais velho encanta-se pela palavra inferno, sua curiosidade é calada pelos cocorotes que recebe da mãe. Amuado em seus próprios pensamentos,

Ele tinha querido que a palavra virasse coisa e ficara desapontado quando a mãe se referira a um lugar ruim, com espetos e fogueiras. Por isso rezingara, esperando que ela fizesse o inferno transformar-se. (RAMOS, 2018, p. 113)

*A hora da estrela* toca o tempo todo no mistério das palavras, é na linguagem que Macabéa busca contato com o mundo. Um dos títulos do livro é “Ela não sabe gritar” e ela não grita, mas nos fala sobre a fundura de sua vida “inócua”, evidente por exemplo na passagem que relata sua falta ao trabalho: “estava contente mas como doía” (LISPECTOR, 2017, p. 62). Para Candido,

Clarice mostrava que a realidade social ou pessoal (que fornece o tema) e o instrumento verbal (que institui a linguagem) se justificam antes de mais nada pelo fato de produzirem uma realidade própria, com a sua inteligibilidade específica. Não se trata mais de ver o texto como algo que se esgota ao conduzir a este ou aquele aspecto do mundo e do ser; mas de lhe pedir que crie para nós o mundo, ou um mundo que existe e atua na medida em que é discurso literário. (CANDIDO, 2011, p. 250)

A maioria dos textos que tratam das obras claricianas não se furta em dizer de como suas palavras instituem mundo interiores, mas uma das novidades da novela *A hora da estrela* está na tentativa de Rodrigo S.M. de escrever objetivamente o mundo de Macabéa. Nessa inquietação intelectual trazida pelo narrador, somos surpreendidos por suas falas que oscilam entre a compaixão e a ira diante de seu objeto tão “parco”. Antes de saber o nome da protagonista, Rodrigo S.M. refere-se a Macabéa como “a nordestina” treze vezes. Observamos a ênfase no substantivo comum e a ausência de nome próprio. Só sabemos seu nome quando o narrador nos conta do seu encontro com Olímpico. Ela nasceu anônima, “até um ano de idade eu não era chamada não tinha nome” (LISPECTOR, 2017, p. 74). Nesse ponto, notamos a semelhança com a infância anônima dos filhos de Fabiano e Sinhá Vitória, que são chamados de menino mais velho e menino mais novo, portanto não possuíam um nome que os singularizasse.

Rodrigo S.M. cuida para que saibamos que ele sabe escrever de outro jeito que não esse que nos revela em *A hora da estrela*, por isso nos diz: “É claro que, como todo escritor, tenho a tentação de usar termos suculentos: conheço adjetivos esplendorosos” (LISPECTOR, 2017, p. 50), mas nos assegura que a história dispensará enfeites, e para isso o narrador tem de suspender sua maldição de Midas. “Mas não vou enfeitar a palavra pois se eu tocar no pão da moça esse pão se tornará em ouro – e a jovem poderia mordê-lo, morrendo de fome” (LISPECTOR, 2017, p. 50).

A novela mostra os personagens ganhando forma, seus rostos vão sendo talhados, e é preciso que seja revelado sem pudor, sem enfeite, assim como Olímpico faz nascer da madeira o corpo do menino Jesus como veio ao mundo “Todos os detalhes

ele punha e, sem faltar ao respeito, esculpia tudo do Menino Jesus. Ele achava que o que é, é mesmo, e Cristo tinha sido além de santo um homem como ele, embora sem dente de ouro” (LISPECTOR, 2017, p.76)

De modo diverso, Rodrigo S.M. nos revela Macabéa, mas se assemelha nos dois a intenção de representar “o que é como é”. Porém, o narrador sabe que sua protagonista, assim como toda “vida primária que respira”, guarda o indizível em si. Assim como as cismas de Fabiano são significadas por aboios tristes, a angústia de Macabéa não ganha a partir de sua língua um modo de dizer convencionalizado pela norma. Para dizê-los, esses narradores descrevem a subjetividade deles, a dor, o caiporismo.

Fabiano, encaiporado, fechou as mãos e deu murros na coxa. Diabo. Esforçava-se por esquecer uma infelicidade, e vinham outras infelicidades. (RAMOS, 2018, p. 217)

– Eu me doo o tempo todo.

– Aonde?

– Dentro, não sei explicar.

Aliás cada vez mais ela não se sabia explicar. Transformara-se em simplicidade orgânica. (LISPECTOR, 2017, p. 90)

Esse cuidado com a linguagem que confecciona a obra aproxima esses dois narradores, que desejam revelar Fabianos e Macabéas a partir dessas representações. *Vidas secas* apresenta a narrativa de modo sucinto; já *A hora da estrela* traz um zig-zague de digressões em momentos que surpreendem o leitor, guardadas suas diferenças, que se explicam pela poética cultural<sup>23</sup> de seu tempo, além da singularidade de cada autoria. Esses protagonistas se veem cercados de palavras que esmagam a sua própria existência. No romance de Graciliano, as palavras que oprimem Fabiano e sua família vêm da lei que lhes é imposta goela abaixo. Um exemplo claro desse desajuste social é o já mencionado capítulo “Contas”, em que ele deseja apenas vender um porco a fim de sanar suas despesas:

Um bruto, está percebendo? Supunha que o cevado era dele. Agora se a prefeitura tinha uma parte, estava acabado. Pois ia voltar para casa e comer a carne. Podia comer a carne? Podia ou não podia? O funcionário batera o pé agastado e Fabiano se desculpara, o chapéu de couro na mão, o espinhaço curvo: — Quem foi que disse que eu queria brigar? O melhor é a gente acabar com isso. (RAMOS, 2018, p. 190)

---

<sup>23</sup>Anteriormente mencionado (TEIXEIRA, 2001, p.48).

Apesar da raiva silenciosa diante da cobrança injusta, Fabiano afirma que não deseja brigar, como de fato não briga durante toda a narrativa. A palavra que institui os mundos desses retirantes e revela o sonho da cachorra Baleia diz também da “longa meditação sobre o nada” da personagem Macabéa. O arranjo literário dessas obras ilumina com luz de fachos tanto as horas silenciosas dos monólogos interiores dos dois protagonistas, como os fugazes instantes de insurgência de Fabiano e Macabéa. Embora Fabiano indague se tem ou não permissão para comer o que lhe pertence, revelando assim sua revolta diante da injustiça, o seu “espinhaço curvo” revela a submissão à força da lei que marcou seu corpo com pancadas injustas. Tão diversa de Fabiano, e tão faminta quanto ele, Macabéa não se rebela, é paciente e inócua. Mas houve um instante de quase:

Mas um dia viu algo que por um leve instante cobiçou: um livro que Seu Raimundo, dado a literatura, deixara sobre a mesa. O título era “Humilhados e Ofendidos”. Ficou pensativa. Talvez tivesse pela primeira vez se definido numa classe social. Pensou, pensou e pensou! Chegou à conclusão que na verdade ninguém jamais a ofendera, tudo que acontecia era porque as coisas são assim mesmo e não havia luta possível, para que lutar? (LISPECTOR, 2017, p.71)

O excerto acima revela a tensão entre a palavra e o seu sentido, esse quase perceber a si mesmo como pertencente ou não a uma classe acontece novamente no livro, quando ela observa que ela e Olímpico são respectivamente datilógrafa e metalúrgico. Embora ela saiba os nomes das profissões que os classificam, dar um sentido pleno para essas palavras não é alcançado por Macabéa, que sente orgulho de ser datilógrafa, “embora ganhasse menos que o salário mínimo” (LISPECTOR, 2017, p. 75). Essa vaidade é compartilhada por Fabiano: “Você é um bicho, Fabiano. Isto para ele era motivo de orgulho” (RAMOS, 2018, p. 45). Esses dois momentos dos personagens são passagens que duram pouco na vida de cada um. Ela, que percebeu a si mesma quando acreditava formar um par com Olímpico, que a descartou assim que conheceu Glória, deixando-a novamente sem vínculo com o mundo, e Fabiano, que vive brevemente a abonaça de ser bicho gordo e volta ao calvário nômade de retirante, temendo ser comido pelos urubus.

A palavra que constrói esse quadro de desamparo nos revela fortalezas. A largura dos sonhos de Macabéa e a compaixão de Fabiano trazem o que é grandioso nos dois livros, que é a densidade humana:

Os meninos corriam. Sinha Vitória procurou com a vista o rosário de contas brancas e azuis arrumado entre os peitos, mas, com o

movimento que fez, o baú de folha pintada ia caindo. Aprumou-se e endireitou o baú, remexeu os beiços numa oração. Deus Nosso Senhor protegeria os inocentes. Sinha Vitória fraquejou, uma ternura imensa encheu-lhe o coração. Reanimou-se, tentou libertar-se dos pensamentos tristes e conversar com o marido por monossílabos. Apesar de ter boa ponta de língua, sentia um aperto na garganta e não poderia explicar-se. Mas achava-se desamparada e miúda na solidão, necessitava um apoio, alguém que lhe desse coragem. Indispensável ouvir qualquer som. (RAMOS, 2018, p. 232)

O excerto do último capítulo de *Vidas secas* revela o desejo de Sinha Vitória de libertar-se a partir das palavras, necessitava de coragem para ser o contraponto da cena que os cercava. “Os mandacarus e os alastrados vestiam a campina, espinho, só espinho.” (RAMOS, 2018, p. 231). O que não tem nome é referenciado, pois Sinha Vitória “não poderia explicar-se”. O narrador, diante do desamparo no passo, incomum à personagem, nos informa que ela “fraquejou”, e fraquejamos todos ao ler. Como ela, desejamos nos libertar dos pensamentos tristes que percorrem nossas impressões sobre a marcha triste que ruma à cidade. Esses momentos em que o contraponto surge nas obras rasgam nossa expectativa, elevam nossa compaixão. A necessidade de som, de reza, é sentida no íntimo de Sinha Vitória, do mesmo modo percebemos em Macabéa a mesma urgência de som, de encantamento, fabulação:

- Sabe o que mais eu aprendi? Eles disseram que se devia ter alegria de viver. Então eu tenho. Eu também ouvi uma música linda, eu até chorei.
- Era samba?
- Acho que era. E cantada por um homem chamado Caruso que se diz que já morreu. A voz era tão macia que até doía ouvir. A música chamava-se “Una Furtiva Lacrima”. Não sei por que eles não disseram lágrima. “Una Furtiva Lacrima” fora a única coisa belíssima na sua vida. (LISPECTOR, 2017, p. 80)

A necessidade de contar uma narrativa, de fabular um acontecimento, trespassa também o desejo de Fabiano. O personagem de coração grosso<sup>24</sup> é tocado pela necessidade de organizar seus pensamentos, impaciente diante das perguntas do menino mais velho, deseja falar com Sinha Vitória sobre a educação dos meninos, suas fabulações servem para afugentar suas lembranças do soldado amarelo<sup>25</sup>, é então uma válvula para que ele continue a acreditar na sua força, mesmo depois do episódio indigesto que aperta seu coração.

<sup>24</sup> “O pirralho não se mexeu, e Fabiano desejou matá-lo. Tinha o coração grosso, queria responsabilizar alguém pela sua desgraça.” (RAMOS, 2018, p. 28).

<sup>25</sup> “Necessitava esta convicção. Algum tempo antes acontecera aquela desgraça: o soldado amarelo provocara-o na feira, dera-lhe uma surra de facão e metera-o na cadeia.” (RAMOS, 2018, p. 129).

Fabiano contava façanhas. Começara moderadamente, mas excitara-se pouco a pouco e agora via os acontecimentos com exagero e otimismo, estava convencido de que praticara feitos notáveis. (RAMOS, 2018, p.129)

Fabiano gesticulava. Sinha Vitória agitava o abano para sustentar as labaredas no angico molhado. Os meninos sentindo frio numa banda e calor na outra, não podiam dormir e escutavam as lorotas do pai. Começaram a discutir em voz baixa uma passagem obscura da narrativa. (RAMOS, 2018, p.130)

A necessidade de fabulação, de sentimento, não está condicionada ao grau de instrução escolar desses personagens. Seus narradores escrutinam suas entranhas com o cuidado de não ferir o seu íntimo, e nesse íntimo descobrem luxos, alegrias e angústias que afligem qualquer ser. Esse fato faz com que *Vidas secas* e *A hora da estrela* nos apresentem, portanto, a alteridade numa projeção tão grandiosa que nos desconcerta. Macabéa não sabe o que é cultura<sup>26</sup>, mas chora ouvindo um tenor italiano; Fabiano não sabe o que são juro<sup>27</sup>, mas reclama o roubo que o patrão aplica na hora do pagamento, e nas horas de angústia, ele aboia<sup>28</sup>. Esses personagens são seres sensíveis e, apesar dos calos e da fome, ainda sonham.

A sensibilidade de Macabéa e Fabiano diante da complexidade do mundo que os cerca é o que faz com que os dois rompam com um modelo repetido de personagens empobrecidos, que durante muito tempo foram explorados apenas em sua exterioridade. Ao sondar a interioridade desses personagens, Graciliano Ramos e Clarice Lispector desconstroem a ideia do embrutecimento inato ao homem sertanejo, explorada no primeiro capítulo dessa dissertação. Para a professora Lucia Helena,

tanto no texto de Ramos quanto no de Lispector, *o outro* (vale também dizer, nesse caso, *o excluído*) não está nunca além ou aquém, nem fora de nós. Emerge, com força, na complexidade dinâmica da migração e da metamorfose, numa troca permanente entre o eu e o ele, e aparece como forma de re-significar, como exílio e errância, o deslocamento a que são impulsionados, mesmo que não queiram, todos os que, de algum modo, foram banidos (HELENA, 2010, p. 117)

---

<sup>26</sup> “A rádio Relógio diz que dá a hora certa, cultura e anúncios. Que quer dizer cultura?” (LISPECTOR, 2017, p. 79).

<sup>27</sup> “Alarmou-se. Ouvira falar em juro e em prazos. Isto lhe dera uma impressão bastante penosa: sempre que os homens sabidos lhe diziam palavras difíceis, ele saía logrado” (RAMOS, 2018, p. 192-193).

<sup>28</sup> “O negro aboiava. Era um soluço. Um canto tristíssimo que impressionava. Cantos doloridos de pesar, era o aboio, o lamento lançado ao sol moribundo, como se imprecasse a sua luz que fecundava a terra que depois a ressequia” (CASCUDO, 2014, p.2).

A fabulação trespassa os principais personagens de *Vidas secas* e *A hora da estrela*. O contraponto à engrenagem que os esmaga é a sua grandeza interior, apesar da miséria anônima<sup>29</sup> e da vida miserável<sup>30</sup>, que inspirou seus autores a fixá-los na literatura. Eles fabulam.

Macabéa sentia alegria: “Não se tratava de uma idiota mas tinha a felicidade pura dos idiotas” (LISPECTOR, 2017, p. 95) e, mesmo ao longo do enredo duro de *Vidas secas*, por vezes nos desconcertamos diante de sentenças como “uma alegria doida enchia o coração de Fabiano.” (RAMOS, 2018, p. 36). Comentando sobre a grandiosidade de importantes obras de arte, Deleuze e Guattari debruçaram-se sobre personagens considerados medíocres e sobre como eles não são medíocres. Os filósofos observam a grandeza desses autores que erguem mundos instigantes, a partir de representações de homens e mulheres que socialmente estão jogados à margem

Pouco importa que esses personagens *sejam* medíocres ou não: eles *se tornam* gigantes [...] sem deixar de ser o que são. É por força da mediocridade, mesmo de besteira ou infâmia, que podem tornar-se (não simples, jamais simples), mas gigantescos. Mesmo os anões ou os inválidos podem fazê-lo: toda fabulação é fabricação de gigantes. Medíocres ou grandiosos, são demasiadamente vivíveis ou vividos. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 202-203)

Assim, os escritores Graciliano Ramos e Clarice Lispector denunciam a condição social dos pobres no Brasil, aquele ao inserir o tema da fome dentro da sua obra, e esta por tematizar a pobreza urbana. Mas se o espaço e o corpo dos seus personagens são sinônimos de pobreza, suas necessidades são comuns a todos, carecem de pão e de sonho, assim como quem agora lê, assiste à TV e vai ao cinema porque deseja histórias. Da mesma forma, eles desejam organizar sua angústia interior. A fome é premente, mas não lhes cessa o desejo do sonho, por isso Macabéa vai ao cinema uma vez por mês e sonha em ser Marilyn Monroe, desejo tão distante da protagonista, quanto distante de Sinha Vitória está a compra da cama de varas que tanto deseja.

Observemos que estes personagens estão apartados da representação do sertanejo discutida no primeiro capítulo. É notório o diálogo que Fabiano e Macabéa mantêm com a ideia de sertanejo esboçada desde o século XIX. No entanto, esse

---

<sup>29</sup> “A história é de uma inocência pisada, de uma miséria anônima...” Clarice, em entrevista a Júlio Lerner, na TV Cultura. Disponível em: <[https://tvcultura.com.br/videos/5101\\_panorama-com-clarice-lispector.html](https://tvcultura.com.br/videos/5101_panorama-com-clarice-lispector.html)>. Acesso em: 4 jan. 2020.

<sup>30</sup> “São as vidas dos sertanejos nordestinos, existência miserável de trabalho, de luta”, resposta de Graciliano Ramos, quando questionado sobre o título *Vidas Secas* (RAMOS; LEBENSZTAYN; SALLA, 2014, p.67).

diálogo é uma pergunta sem resposta, ou a resposta para qual elaboramos lentamente uma outra questão. Como nos coloca Rodrigo S.M.: “a moça é uma verdade da qual eu não queria saber. Não sei a quem acusar, mas deve haver um réu” (LISPECTOR, 2017, p. 70). Nesta dissertação, nosso esforço é apontar as minúcias que revelam como esses protagonistas rompem com a ideia do sertanejo “violento” e “embrutecido”, tão arraigada nas representações ficcionais (inclusive jornalísticas e científicas) do século XIX, e, para esse fim, essas pontas soltas deixadas na narrativa nos são fundamentais.

#### 4.1 A pobreza do concreto

As obras em estudo trazem personagens que passam fome. Além desse fato, comum entre eles, outro aspecto que os aproxima é a falta de um lugar ao qual eles se sintam pertencentes. No sertão e na cidade, esses personagens estão retirantes, é um estado social que esmaga sua vivência. Ser desgarrado não é uma sina. É a pobreza que afugenta esses personagens, é o luxo revestido de marcas estrangeiras que atropela a inocência pisada de Macabéa. Cinco anos antes da publicação de *Vidas secas*, Graciliano Ramos discorreu sobre os problemas sociais do Nordeste em artigo publicado no *Jornal de Alagoas*. Para o escritor, nessa região, os pobres

Que suportam as secas alimentados com raiz de imbu e caroços de mucunã, os que não trabalham porque não têm onde trabalhar, vivem nas brenhas, como bichos, ignorados pela gente do litoral. Os que têm coração mole encontram-se, quando o verão queima a catinga, numa situação medonha. Três saídas: morrer de fome, assentar praça na polícia, emigrar para o Sul. (RAMOS; LEBENSZTAYN; SALLA, 2014, p. 42-43)

O excerto acima compõe o artigo “Comandante dos burros” e foi publicado em 27 de maio de 1933, na revista *Novidade*. É a situação medonha da pobreza que produz a miséria que Fabiano e Macabéa experimentam, pobres são estrangeiros no próprio país, como sentir-se afetivamente pertencente a um lugar no qual só existe a memória da violência e da expropriação? Até a língua materna, quando passa à condição formal, vira gatilho dos poderosos apontados contra os pobres. É assim que, empossado na palavra de lei, o fiscal da prefeitura explica para Fabiano que “para vender o porco, devia pagar imposto, tentara convencê-lo de que ali não havia porco, havia quartos de porco, pedaços de carne. O agente se aborrecera, insultara-o” (RAMOS, 2018, p. 189).

Humilhado pelos códigos que regulam a vida dos homens da cidade, Fabiano inveja a sabedoria que vê em Seu Tomás da Bolandeira, pois, para ele, é o palavreado de Seu Tomás que inspira respeito.

Em horas de maluqueira Fabiano desejava imitá-lo: dizia palavras difíceis, truncando tudo, e convencia-se de que melhorava. Tolice. Via-se perfeitamente que um sujeito como ele não tinha nascido para falar certo. Seu Tomás da bolandeira falava bem, estragava os olhos em cima de jornais e livros. (RAMOS, 2018, p. 52)

Além da privação da própria liberdade de possuir um lugar, uma rês, um porco, ele passou por outros apuros, pois quando vagava sem paradeiro, antes do encontro com a fazenda abandonada e do tempo de chuva, comia raízes, ou mesmo o papagaio mudo, que fora sentenciado de inútil para tornar-se refeição. A cidade não mata a fome desse retirante; do asfalto, nem raízes brotam, o pobre prende-se a ela pelo trabalho e a possibilidade de dias melhores, ainda que este não lhe garanta um prato de comida. Vivendo na cidade grande sonhada por Fabiano, Macabéa sente fome, mas não tem o que comer, então lhe resta sentir o cheiro de carne quando entra no açougue, ou à noite comer papelão, quando deseja coxa de vaca. Sobre a relação dos personagens nordestinos com o Sudeste brasileiro, o pesquisador Albuquerque Júnior nos adverte:

A esperança dos retirantes da seca, dos pobres da região, de sua terra da promessa, aparece sempre num indefinido lugar ao Sul. Seja o Sul de Pernambuco com suas usinas, seja o Sul da Bahia com seu cacau, ou o Rio de Janeiro e São Paulo com o café e a indústria. [...] O Sul é o caminho da libertação do nordestino, mesmo que possa significar inicialmente, o aprisionamento na máquina burguesa do trabalho. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 224)

Os autores Graciliano e Clarice apresentam narrativas brasileiras nessas duas obras em estudo. A escolha por esse *corpus*, que traz histórias em regiões diferentes do país e em momentos distintos, quer mostrar como, a partir de obras tão diversas, esses autores nos aproximam da miséria na qual muitos brasileiros vivem. A pobreza que rodeia os dois personagens não despe de sua inteireza humana a densidade subjetiva que carregam, por isso os entendemos como personagens que promovem a ruptura de modelos anteriores e nos propõem uma aproximação íntima, pois eles nos tocam a partir de nossas angústias comuns, o medo da morte, a vontade de ser o outro, a saudade.

Apesar de dizer da infância amarga de Macabéa, seu narrador nos fala de sua saudade: “tinha saudade de quando era pequena – farofa seca – e pensava que fora feliz” (LISPECTOR, 2017, p. 66-67). Não assistimos à chegada e morada de Fabiano na

cidade grande, mas ao se distanciar da fazenda, na qual era vaqueiro, ele e Sinha Vitória pensam na vida nova que terão “Não voltariam mais, resistiriam à saudade que ataca os sertanejos” (RAMOS, 2018, p. 237).

Essas reflexões da intimidade dos personagens desmancham a ideia de violência e animalidade apregoadas aos personagens sertanejos nordestinos em tantas literaturas. Assim Rodrigo S.M. reescreve a afirmação euclidiana “O sertanejo é antes de tudo um paciente” (LISPECTOR, 2017, p. 93). Escrutinar essa vida íntima dos personagens faz com que nos aproximemos deles em nossa fragilidade, saudade e nossa pobreza: “que cada um a reconheça em si mesmo porque todos nós somos um e quem não tem pobreza de dinheiro tem pobreza de espírito” (LISPECTOR, 2017, p. 48).

No corpo, os personagens trazem as marcas da fome. Na caminhada à procura do Sul civilizado, Fabiano observa o corpo franzino dos meninos: “Agora se recordava da viagem que tinha feito pelo sertão a cair de fome. As pernas dos meninos eram finas como bilros.” (RAMOS, 2018, p. 73). Para Albuquerque Junior, esses corpos magros e famintos marcaram todo um imaginário sobre o Nordeste brasileiro:

O drama regional da seca nordestina é elevado à condição de símbolo das injustiças sociais e da necessidade de construção de um novo mundo. Os retirantes, vistos pelo olhar expressionista de Portinari, adquirem uma veemência emocional, externalizam a dor de suas almas. A deformação do desenho e da cor fala da deformação da própria sociedade e de sua realidade perversa. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 280)

Enquanto Portinari deformava as cores, a fim de expressar a dor das almas desses retirantes, Graciliano Ramos exigia de seu tecido literário a precisão cirúrgica no uso das palavras para obter o mesmo fim desejado por Portinari: externalizar a dor dessas almas. No texto “Discurso de Graciliano Ramos”, publicado em 1942 na *Revista do Brasil*, ao referir-se aos personagens Paulo Honório, Luís da Silva e Fabiano, Graciliano comenta: “Apenas fiz o que pude por exibi-los sem deformá-los, narrando, talvez com excessivos pormenores, a desgraça irremediável que os açoita” (RAMOS; SALLA, 2012, p. 212). Apesar de afirmar o cuidado em “não deformar” seus personagens, Graciliano o fazia com maestria, se pensarmos que a deformação é condição necessária para que haja a criação literária, como observamos quando o narrador descreve as últimas impressões da cachorra Baleia antes de sua morte. Para Antonio Candido:

o quinhão da fantasia, que às vezes precisa modificar a ordem do mundo justamente para torná-la mais expressiva, de tal maneira que o sentimento de verdade se constitui no leitor graças a esta traição metódica. (CANDIDO, 2011, p. 22)

Assim, o corpo magro trazido por tantas imagens que repetem uma descrição do homem na danação do meio agreste é pensado por esses artistas como um lugar das agruras e fantasias humanas. O corpo de Macabéa traz descrições avessas à consensual beleza apregoada nos romances, o corpo cariado e morrinhento, a cara com ferrugem, as roupas manchadas de sangue das frequentes tosses de tuberculosa inspiram compaixão. Seu narrador nos adverte: “Cuidai dela porque meu poder é só mostrá-la para que vós a reconheçais na rua, andando de leve por causa da esvoaçada magreza” (LISPECTOR, 2017, p. 53). Rodrigo S.M. revela muito mais que a magreza do corpo de sua protagonista, revela a felicidade de sua delicadeza no mundo, nos mostra as dúvidas inteligentes que povoam os pensamentos de Macabéa, como fica claro nos diálogos com Olímpico:

- Não sei bem o que sou, me acho um pouco... de quê? ... Quer dizer não sei bem quem eu sou.
- Mas você sabe que se chama Macabéa, pelo menos isso?
- É verdade. Mas não sei o que está dentro do meu nome. Só sei que eu nunca fui importante... (LISPECTOR, 2017, p. 85)

Ela não sabe o que o seu nome invoca e talvez essa sua inocência a livre da consciência de sua pobreza, mas nós, leitores, estamos presos ao desenvolvimento da narrativa e desconfiamos do que tem dentro de seu nome, inferimos que não é uma coincidência que *macchabée*, em francês, signifique cadáver. Rodrigo S.M. não nos poupa: “Os que me lerem, assim, levem um soco no estômago para ver se é bom.” (LISPECTOR, 2017, p. 107) e assim lemos *A hora da estrela*, com sensação de dor dente e soco no estômago. Além do nome da protagonista remeter a cadáver, no primeiro encontro com seu desajeitado namorado, Olímpico não escuta atentamente o seu nome e confunde-o com a terminologia de uma doença.

- E, se me permite, qual é mesmo a sua graça?
- Macabéa.
- Maca — o quê?
- Bea, foi ela obrigada a completar.
- Me desculpe mas até parece doença, doença de pele.  
(LISPECTOR, 2017, p. 73-74)

Essa confusão não está no livro fortuitamente, não é só mais uma desarranjada conversa do casal. Morfeia é o mal de Hansen ou mal de Lázaro. É uma doença

infecciosa causada pelo bacilo *mycobacterium leprae* (também conhecida como bacilo-de-*Hansen*) que causa danos severos aos nervos e à pele<sup>31</sup>. A região Nordeste foi um dos lugares que registrou o maior número de pessoas com hanseníase no país. A doença tem maior incidência e propagação entre as pessoas pobres, os maus antecedentes<sup>32</sup>, indicados ironicamente por Rodrigo S.M. Mas não é só de pesar que é feito seu nome, ele também é resistência. Para a professora Suzi Frankl Sperber:

Em verdade Clarice faz uso de uma forma de conhecimento. Como no caso do nome de Macabéa. Macabeu é o ilustre guerreiro vingador, redentor do povo judeu, chefe militar da resistência judaica, numa luta da qual os judeus acabam saindo perdedores, mas Macabeu glorificado. O nome de Macabéa não é usado em vão, sem dúvida. Do mesmo modo é significativo que esta redentora de um povo, essa moça que representa a resistência de um grupo, seja mulher. (SPERBER, 1983, p. 159)

A glória da protagonista não é de vingança, é do direito de ser revelada, como nos remete um dos títulos da novela, “O direito ao grito”. Do que ela se vingaria sem saber de si com o mundo? Pois é só após o encontro com Madama Carlota que ela tem consciência de quem é, mas não vingar-se não significa não vingar, por isso o grito da estrela é todo feito de outro tecido, de uma leveza dolorida, é a resistência delicada de uma “borboleta branca”. Notemos que, apesar de Rodrigo S.M. apresentar Olímpico na narrativa a partir do que ele e Macabéa têm em comum: “O rapaz e ela se olharam por entre a chuva e se reconheceram como dois nordestinos, bichos da mesma espécie que se farejam” (LISPECTOR, 2017, p. 73), o diálogo entre os dois revela rapidamente suas diferenças. Diferente de Macabéa, que não sabe o que está dentro de seu nome, Olímpico sabe do seu sobrenome e por isso mente. “Olímpico de Jesus Moreira Chaves — mentiu ele, porque tinha como sobrenome apenas o de Jesus, sobrenome dos que não têm pai. Fora criado por um padrasto.” (LISPECTOR, 2017, p.74).

As perguntas que Macabéa faz a respeito do que ouve na programação da Rádio Relógio irritam Olímpico, que, assim como ela, não sabe o que é “cultura”, “renda per capita” e “álgebra”, mas não tenciona saber, não pergunta, e as perguntas de Macabéa colocam em xeque o seu próprio conhecimento acerca do mundo. Na fábrica onde trabalhava, roubou um relógio de um colega, do sertão trouxera o segredo do qual se

---

<sup>31</sup> A lepra foi uma das primeiras doenças infecciosas a ser classificada segundo os preceitos da microbiologia por Gerhard Armauer Hansen (1841-1912), médico do Hospital dos Lázaros de Bergen. (LIMA, 2009, p.19).

<sup>32</sup> Nasceram inteiramente raquítica, herança do sertão – os maus antecedentes de que falei. (LISPECTOR, 2017, p.63).

orgulhava, matara um homem. Sua sanha era fazer parte do “ambicionado clã do sul do país”, e, a partir de Glória, ele consegue. Olímpico não faz perguntas, não sente angústia ou dúvida diante das palavras, diferente de Macabéa, que na sua coragem miúda abraçou a si mesma em busca de sua individualidade. “Ele tinha fome de ser outro” (LISPECTOR, 2017, p. 92).

Entre Fabiano e Sinha Vitória também observamos diferenças. Os nomes próprios desses personagens já nos trazem muito do que significam dentro do enredo, enquanto Fabiano<sup>33</sup> deriva de Fábio, cuja origem remonta a *faba*, isto é, fava, o nome Vitória<sup>34</sup> vem do latim *Victorius*, ‘vitorioso’, sendo uma invocação à Virgem Maria, referindo-se à vitória sobre o pecado. Sinha Vitória é quem guia Fabiano em torno de alguma esperança, o pensamento que sabe somar, dividir e sonhar é dela. Ele se espanta diante da esposa: “riu-se encantado com a esperteza de Sinha Vitória. Uma pessoa como aquela valia ouro. Tinha ideias, sim senhor, tinha muita coisa no miolo” (RAMOS, 2018, p. 214-215).

Não assistimos à realização do sonho de Sinha Vitória em *Vidas secas*, tampouco ao grito da resistente raça anã<sup>35</sup> em *A hora da estrela*. O que as obras trazem é o emaranhado complexo que é a subjetividade pisada desses personagens pobres, da própria historicidade de suas vidas.

Na novela clariciana, esse emaranhado é desenvolvido sobretudo nas digressões, quando Rodrigo S.M. nos mostra sua consciência a respeito da protagonista. Nesses momentos de explanação das intenções do narrador-personagem, observamos suas inquietações, sua culpa: “Mas por que estou me sentindo culpado? E procurando aliviar-me do peso de nada ter feito de concreto em benefício da moça.” (LISPECTOR, 2017, p.57). O desejo de revelar essa moça com o cuidado de não trair os fatos como são é evidenciado por esse narrador. Ele ritualiza o momento da escrita e diz que para contar sobre a datilógrafa alagoana, ele fará uma dieta especial, não tomará banho, deixará a barba crescer, ficará isolado num quarto, sem sexo e sem futebol. Tudo isso para revelar, na existência miúda de Macabéa, o âmago da vida<sup>36</sup>.

---

<sup>33</sup> OLIVER, 2005, p.159.

<sup>34</sup> OBATA, 1986, p.193.

<sup>35</sup>“O que queria dizer que apesar de tudo, ela pertencia a uma resistente raça anã teimosa que um dia vai talvez reivindicar o direito ao grito” (LISPECTOR, 2017, p. 104).

<sup>36</sup> Agarrava-se a um fiapo de consciência e repetia mentalmente sem cessar: eu sou, eu sou, eu sou. Quem era, é que não sabia. Fora buscar no próprio profundo e negro âmago de si mesma o sopro de vida que Deus nos dá. (LISPECTOR, 2017, p. 108).

Assim, “Rodrigo — do latim *rodriga*, estaca — evidencia seu papel de sustentáculo da narração” (HOMEM, 2012, p.127). Essa é a sua busca por tornar-se, pela condução da literatura, o outro, o extremo de um intelectual que tem na linguagem literária seu meio de existir no mundo em contraponto com seu objeto, uma nordestina desconectada com o mundo formal, que organiza a vida e os papéis, que apesar de datilógrafa, desconhece a significação das palavras, enquanto Rodrigo, seu criador, luta com as palavras, escreve e reescreve sua história, indaga sua própria criação. Rodrigo e Macabéa são personagens, são ficção criada por Clarice Lispector, e antes que a narrativa finde, esses personagens se entrecruzam:

Vejo a nordestina se olhando ao espelho e – um rufar de tambor – no espelho aparece o meu rosto cansado e barbudo. Tanto nós nos introcamos. Não há dúvida que ela é uma pessoa física. (LISPECTOR, 2017, p. 56)

Nesse súbito entrelaçamento de personagens, que só é possível a partir do movimento interno da consciência de Rodrigo S.M., no rosto da nordestina surge a barba desleixada de seu criador. Essa aproximação, que cria um efeito de sobreposição de planos, produz um resultado quase cinematográfico na cabeça do leitor, que enxerga no mesmo rosto dois personagens. Essas digressões, frutos da perscrutação de Rodrigo S.M., revelam toda sua tentativa de tocar seu objeto e confundir-se com ele.

A ação desta história terá como resultado minha transfiguração em outrem e minha materialização enfim em objeto. Sim, e talvez alcance a flauta doce em que eu me enovelarei em macio cipó. Mas voltemos a hoje. Porque, como se sabe, hoje é hoje. (LISPECTOR, 2017, p. 54-55)

Macabéa desliza na intelectualidade crítica de seu narrador, Ela o surpreende, porque sendo palavra, é apenas uma isca para a captura do real. A literatura produzida por Clarice Lispector traz a inquietação e o fascínio pela palavra, fato notório em muitas passagens de suas obras. Na sua última entrevista concedida à televisão, a escritora afirma: “quando eu não escrevo, eu estou morta” (GOTLIB, 2011, p. 573). Esse deslumbramento aparece nessa reflexão sobre a escrita, no livro *Água viva* (1973):

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca, a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não palavra morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, podia-se com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não palavra ao morder a isca incorporou-a (LISPECTOR, 2008, p. 20)

Macabéa é a isca, nessa personagem pobre que nos prende a atenção nascem luxos<sup>37</sup> delicados. Temerosos, seguimos seus passos e de repente, a datilógrafa que acabara de ser demitida por seu Raimundo encontra sobre a mesa do chefe um livro que traz essa inscrição na capa: *Humilhados e ofendidos*. “Talvez tivesse pela primeira vez se definido numa classe social” (LISPECTOR, 2017, p.71). Nesse instante da narrativa, conforme mencionado anteriormente, esperamos enfim a revolta, como quando Fabiano desiste de vender o porco na feira, ou quando apanha do soldado amarelo e, colérico, deseja matá-lo. Esperamos a revolta que não vem, Macabéa esmorece: “Chegou à conclusão que na verdade ninguém jamais a ofendera, tudo que acontecia era porque as coisas são assim mesmo e não havia luta possível, para que lutar?” (LISPECTOR, 2017, p. 71).

A carência de Fabiano e Macabéa é de ordem primeira, eles desejam comer, ter gordura no corpo, vestir-se. Mas mesmo apartados do conhecimento formal a respeito das engrenagens sociais, ignorando assim seus lugares no mundo, não descartam a necessidade de beleza,

O bendito de Sinhá Vitória e o aboio de Fabiano. O aboio era triste, uma cantiga monótona e sem palavras que entorpecia o gado. Fabiano estava silencioso, olhando as imagens e as velas acesas. (RAMOS, 2018, p. 145)

“Una Furtiva Lacrima” fora a única coisa belíssima na sua vida. Enxugando as próprias lágrimas tentou cantar o que ouvira. Mas a sua voz era crua e tão desafinada como ela mesma era. Quando ouviu começara chorar. Era a primeira vez que chorava, não sabia que tinha tanta água nos olhos. (LISPECTOR, 2017, p.80)

Mesmo passando fome, relegados de cidadania, eles representam uma resistência sensível, que apesar da violência desumana da pobreza, ainda se emocionam, ainda preservam a vida, a sua e dos outros, lembremos que Fabiano “guarda a força” e não tira a vida do soldado amarelo. Apesar da raiva que faiscava nos seus olhos e da vontade de matar que acelerava seu coração, Fabiano enxerga que aquele à sua frente, além de representar autoridade, era “Um homem [...] Guardava sua força” (RAMOS, 2018, p. 209). Fabiano pensa na mulher e nos filhos e por isso resiste à tentação de entrar para o cangaço. Macabéa tem seus pequenos luxos, sua delicadeza e sua dúvida constante

---

<sup>37</sup> E tinha um luxo, além de uma vez por mês ir ao cinema: pintava de vermelho grosseiramente escarlate as unhas das mãos. (LISPECTOR, 2017, p.67).

sobre o mundo que a cerca, a densidade de Macabéa questiona o mundo organizado pela lei, pela política, pela economia. Para Sperber,

Clarice Lispector apresenta a estrutura interna do ser humano – massacrado. Com esse processo, aparentemente de pura introspecção e de pura fabulação filosófica, ela questiona o mundo organizado e a cultura dominante, resgatando do preconceito os ofendidos e humilhados. Esta é uma forma de resistência – dos considerados idiotas, imprestáveis, feios, inúteis, e que não o são (SPERBER, 1983, p. 160)

É a partir desse olhar para a delicadeza dos pequenos gestos que Clarice Lispector e Graciliano Ramos alargam seus protagonistas, apresentando as centelhas de humanidade que extrapolam a aspereza das ossadas brancas em *Vidas secas* e o insofrito do ovo cozido e do cachorro-quente em *A hora da estrela*. O que queremos dizer é que não é predominantemente a pobreza desses personagens que os assemelha, há mais. Há o sonho, o alumbramento diante de palavras, como inferno<sup>38</sup> e efeméride<sup>39</sup>, os juro. As palavras que norteiam o dono da fazenda (patrão de Fabiano) e seu Raimundo (chefe de Macabéa) encantam e excluem.

Os juro endividaram Fabiano, o inferno trouxe punição para a curiosidade do menino mais velho. É notável como os autores Clarice Lispector e Graciliano Ramos, ao escolherem representar dois sertanejos nordestinos, Fabiano, analfabeto, e Macabéa que lia e não entendia o que estava por dentro das palavras, questionaram a linguagem, não a linguagem dos dois protagonistas, mas as palavras nas quais eles estão implicados apenas como figurantes da produção de abismo social sobre o qual o país se ergue. Afinal, para que poucos tenham tanto, é necessário que muitos tenham quase nada. Notemos que Fabiano desconfia de algumas palavras: “ouvira falar em juro [...] sempre que os homens sabidos lhe diziam palavras difíceis, ele saía logrado” (RAMOS, 2018, p.193). Não é por coincidência que Macabéa questiona-se sobre o que significa “renda per capita”, ou tenta adivinhar “aristocracia significava por exemplo uma graça concedida?” (LISPECTOR, 2017, p.80). São provocações que promovem o pensamento sobre como os leitores dessas obras estão implicados na existência de Fabianos e Macabéas. Para o professor Benedito Nunes, na novela *A hora da estrela*,

<sup>38</sup> “Agora tinha tido a idéia de aprender uma palavra [...] Inferno, inferno. Não acreditava que um nome tão bonito servisse para designar coisa ruim” (RAMOS, 2018, p. 115).

<sup>39</sup> “Enquanto isso a mocinha se apaixonara pela palavra efeméride” (LISPECTOR, 2017, p.71).

a escritora se inventa ao inventar a personagem[...] O narrador de *A hora da estrela* é Clarice Lispector e Clarice Lispector é Macabéa, tanto quanto Flaubert foi Madame Bovary. Entretanto, ao contrário de Flaubert, que permanece sempre como narrador, por trás de seus personagens, Clarice Lispector se exhibe quase sem disfarces, ao lado de Macabéa [...] para alcançar uma verdade humana acerca de si mesma e de outrem. (NUNES, 1989, p.169)

Graciliano Ramos, de modo diverso do de Clarice, também se inquietou com essa procura. “Acho que o artista deve procurar dizer a verdade” (RAMOS, 2005, p. 370). Assim, essa procura por uma “verdade humana” deixou para seus leitores personagens ora emparedados, ora salvos por palavras. Lembremos que após todo o questionamento acerca das palavras ouvidas na Rádio Relógio, quando o desfecho de Macabéa se aproxima, ela sente primeira vez o poder da palavra: “ficou um pouco aturdida sem saber se atravessaria a rua pois sua vida já estava mudada. E mudada por palavras” (LISPECTOR, 2017, p. 104). Após essa mudança, depois do encontro com Madama Carlota, ela morreu atropelada por uma Mercedes-Benz. Mercedes-Benz, coca-cola, Marilyn Monroe, cinema, rádio, anúncios e cosméticos: esse é o vocabulário que Macabéa reproduz, e é a consolidação desse mundo que descarta Macabéa, pois ela “nem se dava conta de que vivia numa sociedade técnica onde ela era um parafuso dispensável” (LISPECTOR, 2017, p. 62). Assim, os anúncios de creme de pele não despertavam a vontade de hidratar a pele, mas a vontade de comer a gordura lisa que os jornais mostravam. Desse modo, entre o que é anunciado e o que Macabéa sente, a narrativa se produz.

Os dois escritores desconfiam da palavra e se valem dela para a criação. Seus personagens estão massacrados pelas palavras e ao mesmo tempo encantados por elas. Seus sentimentos são esse inapreensível dissolvido na linguagem, como a morte de Baleia e a morte de Macabéa, fins difíceis, sonhos de préas, de nascimento. A obra de arte rompe com a visão normativa do mundo, porque rasga um véu colocado pelas palavras vulgares que apenas comunicam. Sobre essa intenção do artista, é valiosa a reflexão que Deleuze e Guattari nos trazem sobre o papel desestabilizador que uma obra pode trazer:

Diríamos que a luta contra o caos implica em afinidade com o inimigo, porque uma outra luta se desenvolve e toma mais importância, contra a opinião que, no entanto, pretendia nos proteger do próprio caos. Num texto violentamente poético, Lawrence descreve o que a poesia faz: os homens não deixam de fabricar um guarda-sol que os abriga, por baixo do qual traçam um firmamento e escrevem

suas convenções, suas opiniões; mas o poeta, o artista abre uma fenda no guarda-sol, rasga até o firmamento, para fazer passar um pouco do caos livre e tempestuoso e enquadrar numa luz brusca, uma visão que aparece através da fenda [...] Será preciso sempre outros artistas para fazer outras fendas, operar as necessárias destruições, talvez cada vez maiores, e restituir assim, a seus predecessores, a incomunicável novidade que não mais se podia ver (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 139-240)

*Vidas secas* e *A hora da estrela* são a visão através da fenda. Clarice Lispector e Graciliano Ramos deram ao público leitor obras que exploram de maneira muito diferente a linguagem. Ela amarrava suas histórias com “termos suculentos: conheço adjetivos esplendorosos, carnudo substantivos e verbos tão esguios que atravessam agudos o ar em vias de ação” (LISPECTOR, 2017, p. 50). A afirmação de Rodrigo S.M. diz muito sobre a literatura de Clarice Lispector, visto que é a partir desse arranjo lexical tão denso que suas protagonistas viviam horas “periclitantes” diante do mistério do desconhecido, como G.H., como Macabéa, grávida de futuro. Graciliano não; com traçado de bisturi, ele dissecava a língua, limava o texto e excluía o que considerava desimportante, assim como o protagonista de *São Bernardo*, Paulo Honório. “É o processo que adoto: extraio dos acontecimentos algumas parcelas; o resto é bagaço” (RAMOS, 2011, p. 59).

O modo como se dá a construção das obras é distinto, portanto o modo como “enquadravam a luz brusca” é diferente, mas ambos nos dão a visão através da fenda, rompem assim a mesmice da repetição, sem dó de nos atirar ao imprevisível. Outra nuance que o romance de Graciliano e a novela de Clarice apresentam é a peleja dos narradores que, rentes à narrativa e à tensão dos conflitos, inquietam-se, desconfiam e duvidam das alegrias parcas de seus protagonistas

Podiam viver escondidos como bichos? Fabiano respondeu que não podiam.

- O mundo é grande.

Realmente para eles era bem pequeno, mas afirmavam que era grande (RAMOS, 2018, p. 236)

Essa moça não sabia que ela era o que era, assim como um cachorro não sabe que é um cachorro. Daí não se sentir infeliz. A única coisa que queria era viver. Não sabia pra quê, não se indagava (LISPECTOR, 2017, p. 60)

As duas histórias evidenciam o cenário de hostilidade e invisibilidade social no qual os protagonistas transitam. A fome e a falta de projeção de futuro é comum entre

eles, embora Macabéa “engravidar de palavras” e pense pela primeira vez no futuro após os vaticínios de madama Carlota. Esse instante é um átimo antes de sua morte. Já Fabiano confia no futuro que Sinha Vitória sonha, pois ele mesmo desconfia que deixou de ser homem e assemelha-se a uma rês na fazenda alheia. Como observa Lucia Helena:

O migrante e o imigrante, quando no sertão, são regidos por lei não escrita, vinculam-se ao solo e dele derivam a substância e a vida ao movimento e ao tempo que lhe resta. Talvez por isso caminhar pareça imperioso a Fabiano, que sente insuportável a recusa do filho em continuar a marcha. Despossuído, resta-lhe continuar sua procura, deambulando no espaço. Por sua vez, Macabéa se torna, todavia, um ser no tempo. Retira da marcha das horas da Rádio Relógio Federal o viver e o saber que não tem. Mas seja no tempo, como Macabéa, seja no espaço, como Fabiano, ambos se encaminham para lugar nenhum. (HELENA, 2010, p.126)

Diante de seus personagens complexos se debatendo frente ao intransponível abismo social que os aparta dos que almoçam e jantam regularmente, esses narradores inquietam-se e seu pessimismo e sua impaciência revelam-se para nós, leitores. A distância entre narrador e personagem torna-se estreita e a narrativa surge mais complexa e desafiadora para o leitor que ouve cada vez mais, e com maior nitidez, as muitas vozes que o texto encerra. Para o filósofo Theodor Adorno, o mundo produz novas formas de alienação e como consequência, novos jeitos de dizê-lo.

A reificação de todas as relações entre os indivíduos, que transforma suas qualidades humanas em lubrificante para o andamento macio na maquinaria, a alienação e a autoalienação universais, exigem ser chamadas pelo nome, e para isso o romance está qualificado como poucas formas de arte. (ADORNO, 2003, p. 57)

O narrador de *Vidas secas* é bem mais sutil do que Rodrigo S.M, este, além de narrar a novela, intitula-se um dos seus personagens mais importantes, e na figura de criador, reflete sobre o processo da escrita e da necessidade de uma história sobre fatos. Essas passagens metalinguísticas refletem o desejo de denúncia contido no enredo polifônico, “o que escrevo é mais do que invenção, é minha obrigação contar sobre essa moça” (LISPECTOR, 2017, p. 49). Além de dizer explicitamente os motivos que alavancam a escrita, ele invoca o leitor: “os que me leem, assim, levem um soco no estômago para ver se é bom” (LISPECTOR, 2017, p. 107).

A metalinguagem, a culpa, a impaciência, a ironia acompanham a escrita de Rodrigo S.M, que se aproxima o tempo todo da sua protagonista. Segundo Adorno, essa

distância estreita entre narrador e personagens é outra característica da narrativa contemporânea:

Quando em Proust o comentário está de tal modo entrelaçado na ação que a distinção entre ambos desaparece, o narrador está atacando um componente fundamental de sua relação com o leitor: a distância estética. No romance tradicional, essa distância era fixa. Agora ela varia como as posições da câmera no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas. (ADORNO, 2003, p. 61)

Dentro da obra *A hora da estrela*, o narrador faz questão de estreitar a distância que o separa de Macabéa, diz da culpa que sente em relação a ela, do amor e da necessidade de mostrá-la. Além dessa aproximação, que Rodrigo S.M. explicita em relação à protagonista, há também a apresentação dos bastidores dessa escrita. É assim que o narrador apresenta, com ar de frustração, a descrição do primeiro encontro entre Macabéa e Olímpico:

O que se segue é apenas uma tentativa de reproduzir três páginas que escrevi e que a minha cozinheira, vendo-as soltas, jogou no lixo [...] Nem de longe consegui igualar a tentativa de repetição artificial do que originalmente eu escrevi sobre o encontro com o seu futuro namorado. É com humildade que contarei agora a história da história. Portanto se me perguntarem como foi direi: não sei, perdi o encontro. (LISPECTOR, 2017, p.73)

Embora o narrador de *Vidas secas* seja muito diferente de Rodrigo S.M., na obra de Graciliano também notamos a minuciosa descrição dos acontecimentos (muitas vezes subjetivos) que surge de maneira mais estática, como se sua câmera operasse de uma maneira vagarosa e tentasse captar minúcias, como acontece na descrição da morte de Baleia, na qual o narrador nos conta do desfalecimento da cachorra até chegar aos sonhos que visitavam a cabeça do animal antes de sua morte. Os comentários desse narrador estão dissolvidos dentro da narrativa de maneira tão orgânica que é difícil saber quem diz o quê em afirmações como:

— 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. (RAMOS, 2018, p. 45)

O comentário “E, pensando bem, ele não era um homem” é do narrador ou do protagonista? Se é do narrador, está atrelado estreitamente ao pensar de Fabiano, de modo que nos confundimos e entendemos a narrativa desse ponto de vista íntimo, a partir do zoom que a linguagem desenvolvida no texto oferece. Ao se aproximar dessa

maneira de seus personagens, o narrador nos permite observar essa realidade de uma maneira íntima, visto que evita a distância estética pela qual o romance tradicional zela. Clarice Lispector e Graciliano Ramos, cada um ao seu modo, tematizaram as questões urgentes de seu tempo sem fazer desse exercício um produto raso e superficial. O zelo na linguagem cuida para que a denúncia implicada na literatura não deixe de ser também arte.

Mesmo em meio à miséria sem rumo que acompanha a vida dos retirantes, o narrador nos mostra a cachorra que sonha com um céu de preás gordos, na saga da alagoana que passa fome na cidade grande existe também a busca por um eu. É curioso notar que embora Joana, de *Perto do coração Selvagem* (1943), e Lori, de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969), procurem resposta para a pergunta fundamental: quem sou?, é Macabéa que consegue o grito “eu sou, eu sou”<sup>40</sup>. Portanto, a pobreza que essas duas narrativas apresentam é vista na amplitude dessa experiência, os eventos do mundo físico e os desejos e sonhos, ou seja, é a organização da subjetividade desses sujeitos que fixa o perfil psicológico dos personagens no nosso imaginário; Para Adorno:

Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer realmente como as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que produz a fachada, apenas auxilia na produção do engodo. (ADORNO, 2003, p. 57)

Embora Graciliano Ramos tenha se esforçado para fixar na literatura a realidade dos fatos, lançar mão da estética realista na tessitura de sua obra não tirou de sua pena o poder de retratar a densidade humana dos personagens. Devido a isso, sofreu críticas de integrantes do Partido Comunista Brasileiro, como afirma a professora Fabiana Carelli:

No Brasil, o próprio Graciliano Ramos, cujo trabalho com a linguagem o diferenciava dos demais escritores de sua geração, foi acusado pelos companheiros do PCB de ter estagnado no “realismo crítico”. Eles apontavam em sua obra excesso de subjetivismo. (CARELLI, 1997, p. 140)

*A hora da estrela*, que anuncia trazer uma história de fatos<sup>41</sup>, trouxe um narrador que não restringiu o seu olhar para o de fora, assim sua estrela morre procurando o âmago da vida, procurando ser. A oscilação entre fome de comida e o desejo de ser uma

---

<sup>40</sup> “Agarrava-se a um fiapo de consciência e repetia mentalmente sem cessar: eu sou, eu sou, eu sou”(LISPECTOR, 2017, p.108)

<sup>41</sup> “Apaixonei-me subitamente por fatos sem literatura – fatos são pedras duras e agir está me interessando mais do que pensar”(LISPECTOR, 2017, p.51)

estrela de cinema é dada por cintilações que Clarice Lispector delineia ao longo do texto. Para Sperber, a novela é exemplo do cotidiano de homens e mulheres pobres: “É como vive a vida o indivíduo separado de si mesmo em virtude de estigmatizações que o marginalizam e das preocupações a respeito de sua subsistência”(SPERBER, 1983, p.159). Nos dois enredos, os protagonistas, pisados pela fome e pela exclusão social, são revelados pelo mundo concreto e pelas minúcias dos pensamentos dos personagens que compõem a trama. Fabiano e Macabéa são oprimidos pela língua formal que esmaga qualquer possibilidade de transformação social nas suas vidas, os seus criadores sabiam lucidamente sobre esse arranjo complexo. Se atentarmos para o enredo, perceberemos como a palavra sufoca a existência política dos dois protagonistas. Para o sociólogo Roland Barthes,

A linguagem é uma manifestação simbólica, a língua é seu código. Não vemos o poder que reside na língua, porque esquecemos que toda língua é uma classificação e que toda classificação é opressora [...] Assim que ela é proferida, mesmo na intimidade mais profunda do sujeito, a língua entra a serviço de um poder. (BARTHES,1980, p.13-14)

Graciliano Ramos e Clarice Lispector colocaram dentro do enredo ficcional o drama interno de sujeitos que sonham, que sentem a injustiça, mesmo que Macabéa tenha percebido isso só no final do livro<sup>42</sup>. Esses protagonistas estão apartados do mundo de palavras trazido pelo anúncio de jornal, pelo banco, eles estão massacrados pela desigualdade social. Graciliano foi diretor da Instrução Pública de Alagoas, no Rio de Janeiro, foi inspetor federal de Ensino Secundário, ele sabia dos Fabianos. Clarice conheceu Alagoas, estudou em escola pública na cidade de Recife, sabia de que memória tecia a grandeza e o descompasso de Macabéa.

Expor a desigualdade social a partir da escolha por representar sujeitos subalternizados socialmente é, em muitos casos, apresentar receitas já desgastadas, às quais são devedoras de um olhar extremamente reducionista a respeito dos problemas sociais, como outrora demonstravam os romances inspirados no pensamento determinista. No entanto, ao apresentar *Vidas secas* e *A hora da estrela*, Graciliano Ramos e Clarice Lispector implodem a ideia de que o sertão e o sertanejo são sinônimos de miséria, animalidade e violência, como discutimos no primeiro capítulo. Se Fabiano sonhou com a cidade do Sudeste como possibilidade de melhoria de vida, Macabéa

---

<sup>42</sup> “Só então vira que sua vida era uma miséria.” (LISPECTOR, 2017, p.104)

nasce das mãos de Clarice Lispector para dizer que não é a seca, que sempre foi a cerca, que a falta de terra de Fabiano será, na cidade grande, a falta de casa própria de Macabéa, que dorme no mesmo quarto com mais quatro colegas e apesar de não dormir na rua, não almoça nem janta, pois seu dinheiro, menos de um salário mínimo, só permite que coma cachorro quente e refrigerante.

Ao revelar em *A hora da estrela* a representação social de Macabéa no Rio de Janeiro, Clarice rompe com a repetição do sertanejo nordestino, discutida no capítulo de abertura dessa dissertação, porque desloca o local da experiência de Macabéa para a cidade grande e ao tratar da vida íntima de Macabéa revela os sonhos e a grandeza da personagem, alargando a densidade subjetiva da protagonista.

A marcante presença desses personagens e suas angústias numa realidade que se mostrava sem saída, levou o enredo das duas obras para outras representações artísticas, fazendo reverberar suas emoções para públicos diversos, do teatro, do cinema, além da grandeza dessas obras. Infelizmente falar sobre a fome de Fabiano e Macabéa ainda é revelar traços de uma realidade brasileira, pois embora o atual presidente do Brasil tenha afirmado em entrevista a jornalistas estrangeiros que no Brasil ninguém passa fome<sup>43</sup>, números do IBGE revelam o contrário e indicam que 13,5 milhões de pessoas sobrevivem com até 145 reais por mês<sup>44</sup>. A pesquisa revela ainda que a maioria de pessoas que somam essa assombrosa estatística vive nas regiões Norte e Nordeste e não completou o Ensino Fundamental. Somada a calamidade da miséria no país e a grandeza dessas obras, é fácil entender o motivo para que o eco de *Vidas secas* e *A hora da estrela* continue soando nítido e atual.

---

<sup>43</sup> “— Falar que se passa fome no Brasil é uma grande mentira. Passa-se mal, não come bem. Aí eu concordo. Agora, passar fome, não.” Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/brasil/passar-fome-no-brasil-uma-grande-mentira-diz-bolsonaro-23818496>>. Acesso em: 23 dez. 2019.

<sup>44</sup> “A miséria atinge principalmente estados do Norte e Nordeste do Brasil, em especial a população preta e parda, sem instrução ou com formação fundamental incompleta.” Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2019/11/06/politica/1573049315\\_913111.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2019/11/06/politica/1573049315_913111.html)>. Acesso em: 23 dez. 2019.

## 5 VIDAS SECAS, A HORA DA ESTRELA E OUTRAS PALAVRAS

No cenário da literatura brasileira, *Vidas secas* e *A hora da estrela* são os romances mais populares de Graciliano Ramos e Clarice Lispector, os dois tiveram adaptações cinematográficas de grande sucesso. O longa *Vidas secas*, dirigido por Nelson Pereira dos Santos, foi gravado na pequena cidade de Palmeira dos Índios, Alagoas, cidade na qual o escritor Graciliano Ramos viveu e na qual exerceu mandato de prefeito. Após o processo de um ano de gravação, o longa foi apresentado ao público no ano de 1963. Fruto da estética do Cinema Novo, a obra lançava um olhar sobre os problemas sociais do Brasil: a fome, a desigualdade e as relações de opressão entre o vaqueiro e o dono de terra. Ao colocar na tela de cinema a opressão da qual Fabiano é vítima, o filme dialoga com o cenário de lutas sociais de 1960, que revelava no bojo de seu cenário político um acirramento entre setores conservadores da política nacional e setores progressistas, entre estes, o discurso que exigia a reforma agrária era uma das vozes que ecoava, e que o filme de Nelson Pereira dos Santos veio dar densidade com a narrativa de *Vidas secas*. Para Albuquerque Júnior,

O cinema novo vai buscar no modernismo, no “romance de trinta”, as imagens e enunciados que falavam da “realidade social do país”, da sua miserabilidade, que vinham ao encontro de sua proposta social e política. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 304)

Notemos que o interesse em dizer da miserabilidade da região Nordeste é a tônica dessa adaptação, que assim como as produções literárias do modernismo, iniciado na década de 1920 e que reverberaram nas produções do romance de 30, pretendiam encontrar esse Brasil esquecido, massacrado pela pobreza, e de novo esse lugar será longe do espaço urbano, será no sertão referenciado desde Auguste Saint-Hilaire. Embora Nelson Pereira dos Santos tivesse seus posicionamentos políticos semelhantes aos do escritor Graciliano Ramos, a maneira como o diretor pensava o homem sertanejo e sua representação artística contrastava ao que pensava o escritor. Antes de morrer, Graciliano Ramos autorizou a roteirização do livro *São Bernardo* para os cineastas Nelson Pereira Santos e Ruy Santos. O projeto parecia promissor, porém Nelson Pereira resolveu fazer algumas modificações na narrativa. Na sua adaptação, Madalena, esposa de Paulo Honório, não morreria. Esse fato contrariou não só a narrativa do livro, mas o desejo de Graciliano, que escreveu ao diretor explicando que a personagem não poderia viver o que sonhava, pois pertencia a estrutura sociais que

sufocavam sua existência. Para ele, Madalena “tinha que morrer, porque o mundo não permitiu que realizasse aquelas ideias. Estava vivendo muito além do seu tempo” (MORAES, 2012, p. 301).

Após a apreciação do escritor sobre o roteiro, Nelson Pereira dos Santos não gravou a adaptação de *São Bernardo*, respeitando assim a vontade do escritor. A história de Paulo Honório e Madalena foi adaptada para o cinema no ano de 1971, pelo cineasta Leon Hirszman, que preservou a estrutura da narrativa original.

Essa observação, feita por Graciliano Ramos ao diretor Nelson Pereira dos Santos, exemplifica a liberdade artística que sempre defendera, o homem político não era maior que o artista que foi, visto que, como discutido no capítulo anterior, em Graciliano a matéria externa é lapidada até chegar ao ponto de deformação necessário para arte, esta, sim, de urgência política por fazer ecoar as vozes do subalternos, estes que gritam, mas não são ouvidos.

Embora Nelson Pereira dos Santos não tenha gravado *São Bernardo*, ele dirigiu *Vidas secas*, que foi adaptado para o cinema uma década depois da morte de Graciliano Ramos. De forma diversa à de 1963, no ano corrente, a narrativa infelizmente ainda diz muito sobre o Brasil e sobre nossa aguda desigualdade social. Nenhum governo, até o cenário político atual, efetuou a reforma agrária. Os Fabianos agora são massacrados pela exploração e pelo agrotóxico. Uma das forças do romance está na infeliz verdade de que ele é atual, mas essa não é a única causa do sucesso, porque *Vidas secas* não é compêndio sociológico, tampouco censo do IBGE, a força guardada no livro tantas vezes estudado é o nervo humano de seus personagens.

Graciliano Ramos “afirmou, inúmeras vezes, não aceitar a capitulação da literatura frente ao panfleto, buscando atuar junto aos seus pares: homens de letras, jornalistas e escritores” (CARELLI, 1997, p. 64-65). Esse zelo pela construção das personagens que habitam sua literatura é que garante a força que há em seus livros, o que não nos exime de ver a forte crítica à espoliação de trabalhadores rurais em nome da exploração do trabalho, o que se mantém até nos nossos dias.

A adaptação cinematográfica de *Vidas secas*, na década de 1960, trazia a força de um discurso sobre a reforma agrária e a miséria no Brasil um ano antes da implantação da ditadura, com o golpe militar de 1964. Para a professora Célia Aparecida Tolentino, o início do filme já dá o tom engajado da adaptação realizada por Nelson Pereira dos Santos

De início, é inserido na tela um apelo que aos poucos define o tipo de filme que será apresentado “esse filme não é uma transposição fiel para o cinema de uma obra imortal da literatura brasileira. É um depoimento sobre a dramática realidade social de nossos dias e extrema miséria que escraviza 27 milhões de nordestinos e que nenhum brasileiro digno pode ignorar.” (TOLENTINO, 2001, p.146)

Esse apelo de Nelson Pereira dos Santos, apontado nesse excerto por Tolentino, reafirma o caráter urgente da obra de Graciliano no contexto social da década de 1960. A potência do cinema de Nelson tenta transpor para a tela de cinema os silêncios de Fabiano e sua família, a partir de outros recursos, por se tratar de uma outra linguagem, o filme trazia novamente a necessidade da tão sonhada reforma agrária: som do carro de boi que inicia o filme já leva o espectador para a realidade do sertão de “ossadas brancas” descrito por Graciliano. No contexto de criação do filme de importante denúncia social, que nos diz que a miséria revelada na tela não deve ser ignorada por nenhum brasileiro digno, o Brasil vivia de fato uma força política e popular que se empenhou para que houvesse reformas importantes para sanar a desigualdade social, entre elas, a reforma agrária. No entanto, mais forte que a revolta popular e a arte, parece ser a sombra dos que querem manter a miséria. Assim, as ligas e sindicatos rurais, que lutavam pela reforma agrária desde os anos 1950, tiveram suas reivindicações anuladas, como registrou Darcy Ribeiro:

organizados por lideranças urbanas de diversas orientações políticas que incluíam desde sacerdotes católicos até militantes comunistas. Assentava-se, porém, na precária base de uma conjuntura política transitória. Quando esta foi derrubada pelo golpe militar, voltou o sertão a mergulhar no despotismo latifundiário. (RIBEIRO, 1995, p. 362)

O filme de Nelson Pereira dos Santos, além de continuar a revelar as mazelas sociais do país, assim como o livro *Vidas secas* o fez nos anos 1930, conseguiu, a partir da singularidade dos recursos utilizados pelos cineastas, preservar a subjetividade dos personagens, como afirma Júlio César Borges Bonfim na dissertação *Vidas secas, do livro ao filme: estudo sobre o processo de adaptação* (2011). Assim como no romance, “o filme também subjetiva o olhar dos personagens, por meio de movimentos de câmera” (BOMFIM, 2011, p.128). O longa, que lançou um olhar sensível para a realidade brasileira, com reconhecimento do público internacional, ganhou prêmio no

famoso festival de Cannes, na França, e foi indicado pelo British Film Institute como uma das 360 obras fundamentais em uma cinemateca<sup>45</sup>.

Se o longa *Vidas secas* foi publicado no ano que antecedeu a ditadura militar no Brasil, a adaptação da obra clariciana vai dizer de outro tempo, pois assim como o filme de Nelson Pereira dos Santos que, embora inspirado fortemente no livro, é de uma outra obra, o longa produzido a partir da novela de Clarice Lispector, apesar de manter fidelidade aos fatos mais importantes da narrativa, tem também sua singularidade, visto que é outra obra, feita de uma outra linguagem, o cinema.

O filme *A hora da estrela* estreou no ano que marca historicamente o fim da ditadura no país. O longa, dirigido por Suzana Amaral, teve seu lançamento em 1985. A diretora paulistana, da mesma forma que Nelson Pereira dos Santos sobre a obra de Graciliano, identificava na narrativa clariciana a potência do discurso social, como revela em entrevista à TV Cultura, no ano de 1999:

[...] A gente sente lendo *A hora da estrela* que esse livro foi escrito como se fosse um vômito, entendeu? Uma coisa assim que saiu de dentro dela como se ela tivesse necessidade, como se ela precisasse verter tudo aquilo para fora, e, curiosamente, é o único livro da Clarice no qual ela toca no problema social do Brasil. Porque todos os outros livros dela são sempre viagens dentro dela mesma, da classe média na qual ela foi origem e são muito mais problemas íntimos e devaneios psicológicos e emocionais, e esse não, esse daí tem isso tudo, mas também tem um olhar sobre um problema social do Brasil.<sup>46</sup>

No ano de abertura política, filmar *A hora da estrela* foi tão importante como foi a adaptação de *Vidas secas* para os conflitos vividos nos primeiros anos da década de 1960. Embora o roteiro das obras cinematográficas não tenha operado mudanças significativas em relação aos livros, e apesar de ambas serem histórias de pobreza, o tom é triste, desgostoso, são narrativas sem heróis esperançosos, sem saída e que desconfiam sobretudo das palavras exigidas para dar vida ao enredo.

As palavras de Clarice Lispector encantaram Suzana Amaral, que conhecia os livros anteriores da autora. Em 1983, a cineasta comprou os direitos de *A Hora da Estrela* para produzir o longa. Além do caráter de denúncia social que enxergava na obra, Suzana Amaral preocupou-se em manter o que ela chama de espírito do livro, como falou em entrevista à rádio LAFM:

---

<sup>45</sup> BOMFIM, 2011, p.78

<sup>46</sup> Fala transcrita da cineasta Suzana Amaral. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?Time\\_continue=3&v=ptCJzf20rbY](https://www.youtube.com/watch?Time_continue=3&v=ptCJzf20rbY)>. Acesso em: 25 out. 2019.

[...] No meu caso, a minha preocupação era ser fiel a essa alma da obra. A Clarice diz assim: "o que me importa não são as palavras, é o sussurro por trás das palavras". Isso está no livro, e essa foi a minha preocupação na hora de filmar, na hora de encenar. (ARAÚJO, 2008,p.16)

Esse “sussurro” que Suzana procurou filmar está na obra escrita pelo jogo estabelecido entre as palavras, a dedicatória do autor (ou autora?), os treze títulos da contra capa, as digressões de Rodrigo S.M. No cinema os cortes são previsíveis, como Rodrigo S.M., afinal como colocar “a dor de dente que acompanha essa história”<sup>47</sup> dentro de uma narrativa fílmica? Suzana empreendeu outros recursos e fez uma obra sua. Nelson Pereira dos Santos também se preocupou com a densidade de seus personagens. Essa densidade, encontrada nos personagens de *Vidas secas*, foi um dos motivos da escolha do cineasta em adaptar para o cinema a narrativa do escritor alagoano. Em entrevista cedida ao jornalista Alberto Shatovsky, da revista *Manchete*, Nelson Pereira comenta suas impressões sobre o livro:

Os personagens que ele criou não eram títeres, criaturas inventadas, simples sombras saídas da imaginação de um ficcionista. Eram, ao contrário, seres vivos, de carne e osso, sangue e nervos [...] Não há tipos inconsequentes ou artificiais em seus livros. Por isso mesmo, eles seduzem a imaginação de um cineasta. (SANTOS, 1963, s/n)

O filme de Suzana Amaral, assim como o de Nelson Pereira dos Santos, foi um sucesso de crítica, premiado em festivais internacionais, como o Festival de Berlim e o Festival de Havana, ambos em 1986. Já em 1985, quando foi lançado, o filme ganhou reconhecimento nacional, como fica claro no Festival de Brasília, no qual o longa recebeu premiação em cinco categorias (ARAÚJO, 2008, p. 74). Sendo assim, as duas obras cinematográficas divulgaram dois clássicos reconhecidamente grandiosos da literatura nacional. Alguns anos após o sucesso do filme de Suzana Amaral, o crítico Silviano Santiago escreveu o artigo “Aula inaugural de Clarice”, em que afirma, dentre outras observações, como o filme popularizou a obra clariciana.

Em vida da autora, seu romance mais famoso acabou sendo "*A Hora da Estrela*". Hoje, ele pode ser lido - sobretudo se o for com o respaldo da adaptação cinematográfica que o transformou numa espécie de "vidas secas" do asfalto - como a mais alta traição ao que a autora tinha inaugurado na literatura brasileira, mas pode também ser dado como uma gargalhada na cara da tradição afortunada. (SANTIAGO, 1997, s/n)

---

<sup>47</sup> A dor de dentes que perpassa esta história deu uma fígada funda em plena boca nossa. (LISPECTOR, 2017, p. 47).

Ao comparar a novela de Clarice Lispector com o romance *Vidas secas*, Santiago afirma que *A hora da estrela* é traição de Clarice a sua própria literatura. Embora seu último romance traga muitas diferenças em relação aos que o antecederam, de modo algum ele marca uma ruptura tão brusca, a ponto de considerarmos uma traição aos livros anteriores. Desejamos aqui retratar como as duas obras, o romance e a novela, assim como suas adaptações homônimas, surgiram em contextos históricos nos quais a pobreza era um tema urgente a ser tratado. Entendemos que, embora Clarice fale da fome e da miséria, trazer essa temática no corpo de uma nordestina no Sudeste ressignifica e desencanta a imagem dessa “cidade grande”, sobretudo porque diz como a cidade recebe os retirantes que sonham com ela. Quando Santiago nomeia a novela como um “*Vidas secas* do asfalto”, ele observa que a *via crucis* do pobre retirante não cessa na capital.

Quando se sentia bicho acuado diante do fiscal da prefeitura e do soldado amarelo, Fabiano pensava que por não saber falar bonito e entender as letras no papel, ele era inferior aos homens alfabetizados, leitores, representados no romance pela figura de seu Tomás da Bolandeira, mas a história de Macabéa, que ironicamente trabalha copiando palavras, mostra que nem sempre escrever e ler uma palavra quer dizer entendê-la. Macabéa sabia ler, mas desconfiava menos que Fabiano e por isso seu sofrimento só se dá pouco tempo antes de morrer, quando percebe pelas palavras de Madama Carlota que sua vida fora triste. “Macabéa estava espantada. Só então vira que sua vida era uma miséria. Teve vontade de chorar ao ver o seu lado oposto, ela que, como eu disse, até então se julgava feliz” (LISPECTOR, 2017, p.104). Trabalhar copiando palavras não garantiu que ela não passasse fome.

Graciliano Ramos e Clarice Lispector, mesmo com trajetórias tão diversas e escritas tão singulares, não compartilhavam de um olhar otimista e ingênuo em relação às nossas engrenagens políticas. Ele, integrante do Partido Comunista do Brasil, não se furtou a observar as condutas repreensíveis de nomes ligados ao próprio partido. Clarice não era filiada a nenhum partido político, participou como cidadã na marcha dos cem mil, enviou carta ao presidente da República, reclamando justiça e respeito aos estudantes, mas ainda assim, foi alvo de críticas de artistas militantes que a consideravam alienada.

O autor e a autora tiveram sua escrita no crivo dos críticos e apesar disso, ou mesmo por isso, o que permaneceu como marca dos dois foi a profunda lealdade com que escreveram suas obras, que mesmo depois de tanto tempo permanecem vivas. Macabéa e Fabiano passeiam pelo cinema, teatro, vestibulares. Macabéa foi estrela de cinema, de música: “Toda mulher tem sua hora/ Tem sua hora da estrela/Sua hora da estrela de cinema”<sup>48</sup>. A literatura de Graciliano, assim como a de Clarice, reverberou em outros artistas, como mostra o poema *Murilograma a Graciliano Ramos*, do poeta Murilo Mendes:

1  
 Brabo. Olhofaca. Difícil.  
 Cacto já se humanizando,  
  
 Deriva de um solo sáfaro  
 Que não junta, antes retira,  
  
 Desacontece, desquer.  
 2  
 Funda o estilo à sua imagem:  
 Na tábua seca do livro  
  
 Nenhuma voluta inútil.  
 Rejeita qualquer lirismo.  
  
 Tachando a flor de feroz.  
 3  
 Tem desejos amarelos.  
 Quer amar, o sol ulula,  
 Leva o homem do deserto  
 (Graciliano-Fabiano)  
  
 Ao limite irrespirável.  
 4  
 Em dimensão de grandeza  
 Onde o conforto é vacante,  
 Seu passo trágico escreve  
 A épica real do BR

Que desintegrado explode. (MENDES, 1970, p. 92)

O poema, publicado na década de 1970, tenta, a partir da literatura de Graciliano, trazer a síntese da prosa do autor de *Vidas secas*. Dentro dessa narração econômica, o sumo lírico aparece já no segundo verso, que traz a imagem do “cacto que se humaniza”, “a tábua seca do livro” mostra Fabiano, que é fruto desse “solo sáfaro”,

---

<sup>48</sup> *A hora da estrela de cinema*, de Caetano Veloso, a música foi gravada no álbum *Beira e o mar*, de Maria Bethânia, em 1984.

tem lirismo, embora seu autor o rejeite. Os desejos de “Fabiano-Graciliano” são a terra de preás, que no sonho de Baleia já pulam nos juazeiros. É na morte que a fartura vem em forma de delírio, e assim, humanizando a cachorra e os sentimentos de seus personagens, Graciliano criou monumentos. Para o crítico Otto Maria Carpeaux:

O lirismo de Graciliano é amusical, adinâmico; é estático, sóbrio, clássico [...] Não quer dissolver o mundo agitado, quer fixá-lo, estabilizá-lo. Elimina implacavelmente. Elimina implacavelmente tudo o que não se presta a tal obra de escultor, dissolve-os em ridicularias, para dar lugar aos seus monumentos de baixeza. (CARPEAUX, 2004, p. 231)

O lirismo é um dos elementos que chama atenção na composição de *Vidas secas*, assim como a delicadeza e os pequenos luxos de Macabéa diante da falta de conexão com o mundo, na novela *A hora da estrela*. Talvez esses elementos que compõem a narrativa expliquem a força contínua das duas obras, que após tanto tempo, continuam encantando leitores e inspirando outros artistas. Ao discorrer sobre arte, Deleuze e Guattari afirmam que o artista “por ter visto a Vida no vivente ou o Vivente no vivido, o romancista ou o pintor voltam com os olhos vermelhos e o fôlego curto” (DELEUZE, GUATTARI, 2010, p. 2004). Arriscamos dizer que essa sensação também é o que sentem seus leitores ao entrar em contato com as obras, como *Vidas secas* e *A hora da estrela*.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A indignação diante dos discursos violentos manifestados publicamente contra os nordestinos durante o período eleitoral de 2014 e toda a raiva diante dessas injustiças, como apresentado na introdução, foram um dos sentimentos que motivaram essa escrita. Mas esse sentimento, sozinho, não sustentaria um percurso tão longo, visto que antes dos três anos de pesquisa, devidamente registrados desde a primeira matrícula, já existia uma trajetória longa. Essa trajetória, iniciada no sertão baiano, atravessou o estado de Minas Gerais e só depois vingou nessa cidade, no idealizado Sudeste do país.

A mão que escreve tem uma trajetória sempre implicada com o que está escrito, por isso é preciso dizer da historicidade das palavras, porque a neutralidade do discurso, por vezes mascarada de distanciamento do objeto de pesquisa, como vimos no decorrer desta dissertação, não existe senão como uma arapuca, como explicava o jornalista fictício criado por Graciliano Ramos. Esse discurso pode ser usado como um papel para “enganar trouxa”, daí a necessidade de dizer dos nervos e do sangue de quem escreve, isto também é procurar dizer “uma verdade” escrita sobre um papel. Não a grande verdade, como elucida Graciliano, mas as nossas pequenas verdades. A verdade sobre a qual se sustenta o que essa dissertação traz é a vida dos sertanejos nordestinos que vivem fora de sua terra natal, é uma tentativa de dizer das angústias primeiras de se ver rotulado pejorativamente pelo olhar alheio.

Portanto, embora seja a raiva a inquietação primeira, é por amor aos Fabianos e às Macabéas que esta trajetória, que se faz registro com o fim da dissertação, se sustenta. Dizer da grandiosidade desses protagonistas não é de modo algum retirar a clara denúncia da desigualdade social que as duas obras mostram. Assentamos nosso olhar para o que acreditamos ser pouco discutido quando se fala de personagens sertanejos nordestinos: a sua complexidade subjetiva. Enxergamos em Fabiano e Macabéa a intenção dos escritores de revelar nos dois mais que a miséria orquestrada pelo contexto social no qual os dois estão imbricados, a complexidade que opera no seu interior, assim como nos grandes personagens da literatura universal, como descrevem Deleuze e Guattari, em *O que é a filosofia?*, pois Fabiano e Macabéa borram o contorno pejorativo que foi aos poucos, como traçamos no primeiro capítulo, inscrito nos sujeitos sertanejos nordestinos.

A literatura e o estudo de literatura são até nossos dias um lugar de privilégio. É difícil imaginar, sobretudo em tempos sombrios nos quais a universidade pública sofre cortes de orçamento, a inserção de sujeitos empobrecidos e subalternizados no mundo da educação formal. Acreditamos que fixar nesta dissertação um estudo atento aos personagens de *Vidas secas* e *A hora da estrela* é reivindicar o direito de inscrição da existência dos sujeitos empobrecidos e subalternizados pelo nosso modelo político que, amparado no poder econômico de uma pequena parcela da população, usufrui e goza do poder de continuar produzindo Fabianos e Macabéas.

A pesquisa a respeito do tema trouxe, sobretudo com a leitura de *A invenção do nordeste e outras artes*, de Durval Muniz de Albuquerque Júnior, esclarecimento acerca de como a imagem do sertanejo nordestino serviu e continua servindo a projetos políticos que detêm sobre as engrenagens midiáticas o poder de dizer quem é esse sujeito para o imaginário nacional. Assim, embora o projeto de dissertação tenha nascido a partir da enxurrada de ofensas destinadas aos nordestinos após as eleições de 2014, entender os fios que enredaram esse preconceito nos fez percorrer os nossos primeiros registros e observar como a descrição dos europeus sobre quem são os brasileiros reverberou na literatura nacional e lamentavelmente ainda faz eco em outras linguagens. Não é novidade midiática um jornalista, um jogador de futebol ou mesmo um político de cargo expressivo referir-se a um nordestino de modo pejorativo. A mídia, como se pode observar no livro *Pragmática da violência: o nordeste na mídia brasileira* (2012), de Daniel do Nascimento e Silva, que durante muito tempo forjou essa imagem depreciativa dos sujeitos nordestinos, agora é responsável por alardear o preconceito que semeou e semeia. Revisar a construção dessa imagem no nosso imaginário literário e observar como cada autor retomava, com pequenas diferenças, essa construção, dada pelo europeu, que registrava a taxionomia de como era o território nacional e quem eram os brasileiros, apurou nosso olhar para o *corpus* selecionado, e nos fez enxergar como Fabiano e Macabéa rompem com a manutenção de um imaginário estereotipado. Ao revisar a caracterização dos nordestinos em escritos que antecederam as obras *Vidas secas* e *A hora da estrela* observamos como a violência, o fanatismo e a descrição animalizada de sujeitos nordestinos vigoravam desde o século XIX, em documentos históricos e em produções ficcionais, o que deixou mais clara ainda a complexidade da composição das obras de Graciliano Ramos e Clarice Lispector selecionadas para este *corpus*.

Acreditamos que a hipótese levantada na introdução deste trabalho foi comprovada ao longo dos capítulos apresentados nesta dissertação. Ao presumirmos que *Vidas secas* e *A hora da estrela* implodem a representação estereotipada dos personagens sertanejos nordestinos na literatura, apresentamos uma discussão acerca de como a necessidade de criação de uma nacionalidade, empreendida aqui a partir de *Comunidades imaginadas*, de Benedict Anderson, e *A invenção do Nordeste e outras artes*, de Durval Muniz de Albuquerque Júnior, inspirou a descrição do espaço sertanejo, assim como a ideia que se fez a respeito do homem do sertão.

No bojo dessa discussão apresentada no primeiro capítulo, estava o papel do registro impresso na criação desse imaginário. Assim, observamos o enlace entre os ensaístas e ficcionistas do século XIX a respeito dessa primeira tentativa de dizer de nossa nacionalidade, sobretudo com o advento da independência do Brasil e da proclamação da República.

Esclarecida essa invenção do nosso nacionalismo e conseqüentemente do sertanejo nordestino, seguimos os rastros desse modelo na ficção do século XX. No início desse século, três acontecimentos importantes contribuíram para a ressignificação do sertão e dos sertanejos. São eles: *Os sertões*, de Euclides da Cunha, a instituição do Nordeste, em 1919, como marcação geográfica de uma região, e o Congresso Regionalista do Recife, presidido por Gilberto Freyre. Essa revisão mostrou, portanto, os percursos históricos sobre os quais se sustentou todo um imaginário sobre a região nordestina e os nordestinos. Como nosso desejo com esta dissertação não foi apenas revisar a trajetória dessa construção, mas entender como as obras *Vidas secas* e *A hora da estrela* implodem esse modelo repetido, foi imprescindível falar da composição dessas obras e entender como esses livros rompem com a distância apresentada entre narrador e personagem, por isso a leitura de *O que é a filosofia?* de Deleuze e Guattari, e *Notas de Literatura* de Theodor Adorno, nos auxiliaram a entender a composição desses personagens. Graciliano Ramos e Clarice Lispector representaram nas obras em estudo sujeitos que são massacrados pela economia do mundo capitalista, que descarta sujeitos como Fabiano e Macabéa. Ele, vivendo no limbo entre um mundo rural em decadência e um mundo industrializado que não alcança; ela, que, cooptada pelo discurso publicitário, passa fome enquanto sonha ser Marilyn Monroe. A coisificação desses personagens, ele no sertão nordestino e ela no Sudeste industrializado, nos evidencia que a pobreza vivida pelos dois não é exclusivamente uma consequência da

seca, assim como nem sempre a pobreza se transforma em violência, como outrora relatavam ensaístas e ficcionistas do século XIX. A pobreza que vivenciam é fruto da realidade de desigualdade que experimentam todos os subalternos, do quais fala Spivak.

Portanto, Clarice Lispector e Graciliano Ramos rompem com a sustentação de um modo repetido de falar da pobreza do personagem sertanejo nordestino e com a falsa ideia de que é a falta de escolaridade que aparta esses homens e mulheres do direito à comida e moradia. Os narradores de *Vidas secas* e *A hora da estrela* não animalizam esses personagens, eles os alargam subjetivamente e nos fazem ver a partir da sua inscrição nessas obras, como que o fosso social no qual ainda vivemos produz gente que passa fome, o que fica em evidência nos livros é a nociva exploração do trabalho do pobre. Sobre Fabiano incide o feroz desejo de exploração do dono da fazenda que, sob a enganação da linguagem econômica referenciada pelos juros, tira de Fabiano até o direito de comer e se vestir. Sobre Macabéa, que trabalha numa empresa de representante de roldanas (aqui a inscrição dos escritórios, dos representantes, novos nomes para novas formas de espoliar o trabalhador), recai a injusta remuneração de quem trabalha diariamente e não ganha o bastante para almoçar e jantar, por isso come cachorro-quente e sanduíche de mortadela. Tais engrenagens da economia industrializada do Sudeste descartam Macabéa, que é atropelada por uma Mercedes-Benz.

Ao reunirmos comentários da fortuna crítica de Graciliano Ramos e Clarice Lispector, observamos que o que os diferencia dos demais escritores de suas respectivas épocas é o conhecido trabalho com a linguagem, por isso escrutinar a composição dos personagens nas duas narrativas se fez fundamental neste trabalho. Nesse intento, observamos como *Vidas secas*, embora apresente grande diferença em relação às obras anteriores de Graciliano Ramos, mantém com os outros romances do autor diálogos fundamentais, como a constante desconfiança da linguagem e uma crítica feroz à exploração do trabalho de sujeitos subalternizados, constantemente espoliados pelos que detêm poder aquisitivo. Em *A hora da estrela* foi possível enxergar mais claramente como Clarice Lispector tecia sua literatura em diálogo com o seu tempo, como observamos a partir da comparação entre a novela e alguns dos seus contos, que tocavam na realidade do racismo e da desigualdade social.

O *corpus* é reconhecido pela crítica literária e tem lugar privilegiado na literatura nacional, por isso, no último capítulo da dissertação, julgamos importante dizer como as

duas obras reverberaram nas nossas produções artísticas décadas após sua publicação. É possível que o motivo para esse eco, que continua sendo ouvido, seja o mesmo que nos levou à escolha de ambas como objeto de pesquisa. A densidade humana escrutinada a partir da introspecção de Fabiano e Macabéa diante do futuro, da saudade, do medo, da vontade de fabulação que acompanha a descrição dos dois, mas não é só essa introspecção que valida a atualização da narrativa, e sim nosso contexto histórico, que reitera a desigualdade e a espoliação dos pobres em detrimento do ganho dos donos de fazendas, de escritórios, é a Mercedes-Benz que continua passando seus pneus por cima das Macabéas.

Esperamos ter apresentado com clareza a resposta para a pergunta que a hipótese da dissertação traz: afinal, se Fabianos e Macabéas não podem falar, é nosso dever fazer com que o eco de suas existências grite alto em todos os lugares, sobretudo dentro de uma universidade pública, que, ao longo da história do nosso país, poucas vezes foi pensada para acolher sujeitos empobrecidos. Que se faça sua inscrição de existência e resistência, pois Fabianos e Macabéas continuam existindo e gritando como nunca.

**REFERÊNCIAS**

- ABDALA JUNIOR, Benjamin (Org.). **Graciliano Ramos: muros sociais e aberturas artísticas**. Rio de Janeiro: Record, 2017. 355 p.
- ADORNO, T. **Notas de literatura**. Tradução: Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2003.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste**. 5. ed. São Paulo: Cortez Editora, 2011. 376 p.
- ALENCAR, José de. **O Guarani**. 29. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.
- ALMEIDA, José Maurício Gomes de. **A tradição regionalista no romance brasileiro**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDRADE, Mário de. **Macunaima: o herói sem nenhum caráter**. Rio de Janeiro: Agir, 2007.
- ANDRADE, Oswald de; ANDRADE, Gênese; SCHWARTZ, Jorge (Org.). **Manifesto antropófago e outros textos**. São Paulo: Penguin Companhia, 2017.
- ARAÚJO, Washington Luís Andrade de. **Macabéa vai ao cinema: A hora da estrela e a travessia da linguagem literária para cinematográfica**. 2008. 133 f. Tese (Doutorado) - Curso de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, 2008. Disponível em: <[https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/6262/1/2008\\_WashingtonLuisAndradeAraujo.pdf](https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/6262/1/2008_WashingtonLuisAndradeAraujo.pdf)>. Acesso em: 04 jan. 2019.
- ARÊAS, Vilma. **Clarice com a ponta dos dedos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 186 p.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Dom Casmurro**. Rio de Janeiro: Ediouro/ São Paulo: Publifolha, 1997.
- ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. 30. ed. São Paulo: Ática, 2011.
- AUERBACH, Erich. **Mimeses**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. 507 p.
- AZEVEDO, Aluísio. **O cortiço**. 30. ed. São Paulo: Ática, 1997.
- BARBOSA, Júlia Monnerat. **Militância política e produção literário no Brasil (dos anos 30 aos anos 50): As trajetórias de Graciliano Ramos e Jorge Amado e o PCB**. 2010. 403 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Universidade Federal Fluminense,

Niterói, 2010. Disponível em: <<https://www.historia.uff.br/stricto/td/1213.pdf>>. Acesso em: 07 nov. 2019.

BARBOSA, Maria José Samerlate. **Clarice Lispector**: Desafiando as teias da paixão. Porto Alegre: Edipucrs, 2001. 167 p.

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1980. 95 p.

VELOSO, Caetano. A hora da estrela de cinema. In: BETHÂNIA, Maria. **A beira e o mar**. Universal Music, 1984. Faixa 1.

BONFIM, Júlio César Borges. **Vidas secas, do livro ao filme**: estudo sobre o processo de adaptação. 2011. 226 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <[https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-04042013-123624/publico/2011\\_JulioCesarBorgesBomfim\\_VOrig.pdf](https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-04042013-123624/publico/2011_JulioCesarBorgesBomfim_VOrig.pdf)>. Acesso em: 23 dez. 2019.

BORELLI, Olga. **Clarice Lispector - esboço para um possível retrato**. Rio de Janeiro: Editora Nova, 1981.

BOSI, Alfredo. **Céu, Inferno**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2003. 493 p.

\_\_\_\_\_. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006. 567 p.

BRAYNER, Sônia. **Graciliano Ramos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. 316 p.

BUENO, Luís. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2015.

CANDIDO, Antonio. **Educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

\_\_\_\_\_. **A educação pela noite**. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011. 262 p.

\_\_\_\_\_. **Ficção e confissão**. São Paulo: Editora 34, 1992. 108 p.

\_\_\_\_\_. **Formação da literatura brasileira**. V. 2. BH: Itatiaia, 1981

\_\_\_\_\_. **Vários escritos**. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2013. 270 p.

\_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011. 201 p.

\_\_\_\_\_. **Iniciação à literatura brasileira**. 7. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2013. 133 p.

\_\_\_\_\_; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida, SALLES GOMES, Paulo Emílio. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2014. 119 p.

CARELLI, Fabiana Buitor; VENTURA, Roberto. **Porões da memória**: ficção e história em Jorge Amado e Graciliano Ramos. 1997. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

- CARPEAUX, Otto Maria. Visão de Graciliano Ramos. In: RAMOS, Graciliano. **Angústia**. 57. ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2004.
- CASCUDO, Luís da Câmara. O aboiador. Imburana. **Revista do Núcleo Câmara Cascudo de Estudos Norte-rio-grandenses/UFRN**, São Paulo, v. 9, n. 67, p.1-2, jun. 2014.
- COPLE, Julia. Passar fome no Brasil é uma grande mentira. **O Globo**. Rio de Janeiro. 19 jul. 2019. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/brasil/passar-fome-no-brasil-uma-grande-mentira-diz-bolsonaro-23818496>>. Acesso em: 26 dez. 2019.
- COUTINHO, Carlos Nelson et al (Org.). Graciliano Ramos. In: BRAYNER, Sônia. **Graciliano Ramos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 73-122.
- CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. São Paulo: Ubu Editora/Edições Sesc São Paulo, 2016.
- DALCASTAGNÈ, Regina. **A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea**. 2007. 14 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, UnB, Brasília, 2007.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2010. 271 p.
- EDUARDO VIEIRA MARTINS, 2008, São Paulo. **Observação e imaginação nas Cartas a Cincinato**. São Paulo: USP, 2008. 9 p. Disponível em: <[http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/070/EDUARDO\\_MARTINS.pdf](http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/070/EDUARDO_MARTINS.pdf)>. Acesso em: 05 dez. 2019.
- FARIA, Otávio de. Graciliano Ramos e o sentido humano. In: BRAYNER, Sônia. **Graciliano Ramos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 175-187.
- FERREIRA, Teresa Cristina Monteiro. **Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. Fortuna crítica. In: CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. São Paulo: Ubu Editora/ Edições Sesc São Paulo, 2016. p. 616-633.
- GAMA, Fernandes. **Memórias históricas da província de Pernambuco**. Recife: Typographia de M.f. de Faria, 1844. Disponível em: <<https://digital.bbm.usp.br/view/?45000011827&bbm/7676#page/10/mode/2up>>. Acesso em: 31 out. 2019
- GOTLIB, Natália Battella. **Clarice: uma vida que se conta**. 6. ed. São Paulo: Edusp, 2011. 650 p.

\_\_\_\_\_. Quando o objeto, cultural, é a mulher. In: LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 2017. p. 182-193.

HELENA, Lucia. **Nem musa nem medusa**: itinerários da escrita em Clarice Lispector. Niterói: Eduff, 2010. 155 p.

HOMEM, Maria Lucia. **No limiar do silêncio e da letra**. São Paulo: Boitempo/ Edusp, 2012. 195 p.

JIMÉNEZ, Carla. Extrema pobreza sobe e Brasil já soma 13,5 milhões de miseráveis: Grupo, que sobrevive com 145 reais mensais, vem crescendo desde 2015. Número de miseráveis no país é maior que a população da Bolívia, mostra IBGE. **El País**. São Paulo, s/n 06 nov. 2019. Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2019/11/06/politica/1573049315\\_913111.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2019/11/06/politica/1573049315_913111.html)>. Acesso em: 26 dez. 2019.

LIMA, Zilda Maria Menezes. O combate à lepra no Ceará: o corpo leproso entre saberes e poderes. **Revista Eletrônica do Mestrado Acadêmico em História da Uece**, Fortaleza, v. 1, n. 2, p.1-16, dez. 2013.

LINS, Álvaro. **Os mortos de sobrecasaca**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

\_\_\_\_\_. **A hora da Estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 2017. 214 p.

\_\_\_\_\_. **Água Viva**. São Paulo: Prumo, 2008. 87 p.

\_\_\_\_\_. Entrevista com Clarice. In: LISPECTOR, Clarice. **Com Clarice Lispector**. São Paulo: Unesp, 2013. p. 203-250.

\_\_\_\_\_. **Felicidade Clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. 159 p.

\_\_\_\_\_. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998

\_\_\_\_\_; MOSER, Benjamin (Org.). **Todos os contos**: Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco, 2016. 654 p.

MARICONI, Italo (Org.). **Os cem melhores poemas brasileiros**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MARTINS, Eduardo Vieira. **Cartas a Cincinato**: estudos críticos por Semprônio. Campinas: Edunicamp, 2011.

\_\_\_\_\_. **Franklin Távora, o romance e o norte**. Anais. São Paulo: FFLCH/USP, 2008.

MELO NETO, João Cabral de. **Morte e vida e outros poemas para vozes**. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. 163 p.

- MENDES, Murilo. **Convergência**. São Paulo: Duas Cidades, 1970
- MOSER, Benjamin. **Clarice**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- MORAES, Dênis. **O velho Graça**. São Paulo: Boitempo, 2012. 359 p.
- NUNES, Benedito. **O drama da linguagem**. São Paulo: Ática, 1989, 168 p.
- OLIVER, Nelson. **Todos os nomes do mundo**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- OBATA, Regina. **O livro dos nomes**. São Paulo: Círculo do Livro, 1986
- PRADO JÚNIOR, Caio. **Formação do Brasil contemporâneo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- RAMOS, Graciliano. **Angústia**. 57. ed. São Paulo: Record, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Caetés**. 2. ed. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2011. 196 p.
- \_\_\_\_\_. **Carta de Graciliano Ramos a Portinari** – 18.fev.1946. 2014. Disponível em: <<http://graciliano.com.br/site/categoria/acervo-gr/>>. Acesso em: 31 out. 2014.
- \_\_\_\_\_. **Infância**. Rio de Janeiro: Mediafashion, 2008. 221 p.
- \_\_\_\_\_. **Insônia**. 32. ed. Rio de Janeiro: Record, 2017. 191 p.
- \_\_\_\_\_. **Linhas tortas**. 3. ed. Rio de Janeiro - São Paulo: Record, 1975.
- \_\_\_\_\_. **Memórias do cárcere**. Rio de Janeiro: Cameron, 2012. 727 p.
- \_\_\_\_\_. **S. Bernardo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2011. 154 p.
- \_\_\_\_\_. **Vidas secas**. Rio de Janeiro: Record, 2018. 319 p.
- RAMOS, Graciliano; LEBENSZTAYN, Ieda; SALLA, Thiago Mio (Org.). **Cangaços**: Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Record, 2014. 221 p.
- \_\_\_\_\_. (Org.). **Conversas**: Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Record, 2014. 419 p.
- \_\_\_\_\_. (Org.). **Garranchos**: Textos inéditos de Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Record, 2012. 375 p.
- RAMOS, Graciliano; PERES, Fernando da Rocha (Org.). **Cartas inéditas de Graciliano Ramos a seus tradutores argentinos Benjamín de Garay e Raúl Navarro**. Salvador: Edufba, 2008.
- RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**: A formação e o sentido do Brasil. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- RODRIGUES, Raimundo Nina. **A loucura epidêmica de Canudos**: Antonio Conselheiro e os Jagunços. 1897. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/pdf/139955/per139955\\_1897\\_00012.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/139955/per139955_1897_00012.pdf)>. Acesso em: 16 ago. 2019.

- ROSENFELD, Anatol. **Letras e leitura**. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994.
- SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Viagens pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais**. São Paulo: Ed. Itatiaia /Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.
- SANTIAGO, Silviano. A aula inaugural de Clarice. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 7.12.1997. Mais! p. 5-12.
- SANTOS, Claudiana Gois dos. **A Bruta Flor do Querer: Amor, performance e heteronormatividade na representação das personagens lésbicas**. 2018. 170 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- SANTOS, Fernando Marcelo Seabra de Oliveira. **Lições de civilidade: a didática do bem viver e regras de sociabilidade em um periódico de Ouro Preto (1845-1848)**. 2011. 166 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Universidade Federal de São João del, São João del Rei, 2011. Disponível em: <<https://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/pghis/Dissertacaofernandomarcelo.pdf>>. Acesso em: 31 out. 2011
- SANTOS, Nelson Pereira. Entrevista a Alberto Shatovsky, **Revista Manchete**, 1963.
- SCHWARTZ, Jorge (Org.). **Manifesto antropófago e outros textos**. São Paulo: Penguin Companhia, 2017.
- SILVA, Daniel Nascimento e. **Pragmática da violência: o Nordeste na mídia brasileira**. Rio de Janeiro: 7Letras: FAPERJ, 2012. 163p.
- SODRÉ, Nelson Werneck. **A ideologia do colonialismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. 253 p.
- SPERBER, Suzi Frankl (Org.). Jovem com ferrugem. In: SCHWARZ, Roberto. **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 154-164.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Ufmg, 2014.
- SUSSEKIND, Flora. **O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- TÁVORA, Franklin. **O Cabeleira**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1985.
- TEIXEIRA, Ivan. **O imaginário: Ensaio acerca das Ciências e da Filosofia da imagem**. São Paulo: Difel, 2001.
- TOLENTINO, Célia Aparecida. **O rural no cinema brasileiro**. São Paulo. Editora UNESP, 2001.

VENTURA, Roberto. Euclides da Cunha no vale da morte. **Revista USP**, [s.l.], n. 54, p.16-28, 30 ago. 2002. Universidade de São Paulo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBiUSP. <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i54p16-29>.