

O CORPO MANIFESTO POR GRACILIANO RAMOS:
UMA LEITURA DE *VIDAS SECAS* E *SÃO BERNARDO*

Susana Elaine Fernandes de Araújo

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro como quesito para a obtenção do título de Mestre em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira).

Orientador: Prof. Doutor Sérgio Fuzeira Martagão Gesteira

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

O corpo manifesto por Graciliano Ramos:
uma leitura de *Vidas Secas* e *São Bernardo*
Orientador: Professor Doutor Sérgio Fuzeira Martagão Gesteira

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira).

Examinada por:

Presidente, Prof. Doutor Sérgio Fuzeira Martagão Gesteira

Prof.^a Doutora Rosa Maria de Carvalho Gens

Prof.^a Doutora Maria Lúcia Guimarães de Faria

Prof.^a Doutora Elódia Carvalho de Formiga Xavier, Suplente

Prof. Doutor Antônio José Jardim e Castro, Suplente

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2008

Aos meus pais, Elizeth e Gualter, meu amor sempre.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Sérgio Gesteira, pela orientação tão propícia e sensível.

A Giovanna Giffoni, pelas contribuições e atenção.

A Valéria Michielin, por acompanhar minha trajetória.

A todos que incentivaram a realização de mais essa etapa, meu sincero agradecimento.

“Há mais razão no teu corpo do que na tua melhor sabedoria.”
Friedrich Nietzsche

RESUMO

ARAÚJO, Susana Elaine Fernandes de. *O corpo manifesto por Graciliano Ramos: uma leitura de Vidas Secas e São Bernardo*. Rio de Janeiro, 2008. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

A proposta deste trabalho surge na tentativa de descobrir de que forma a palavra literária abre caminho para a representação do corpo, fazendo dialogar duas linguagens – a verbal e a gestual –, ambas a revelarem o indivíduo em sua totalidade. Para o estudo em questão, direcionamos o olhar para duas obras de Graciliano Ramos, *Vidas Secas* e *São Bernardo*, a partir de uma leitura voltada para as aparições do corpo em cada uma. A escolha de um autor que traduz em sua escrita apenas o essencial torna-se especialmente interessante, por percebermos que a lacuna do não-dito pode ser preenchida pela fala corporal. Estamos, portanto, diante do corpo por meio do qual o personagem se deixa desvendar, encarnando a realidade literária da qual emerge. Interpretando as referidas obras literárias e associando teorias dos múltiplos sentidos da corporeidade, buscamos o diálogo entre a palavra e o corpo, pensando no modo como os dois se integram no fazer literário de Graciliano Ramos.

Palavras-chave: CORPO, PALAVRA, DIÁLOGO.

ABSTRACT

ARAÚJO, Susana Elaine Fernandes de. *O corpo manifesto por Graciliano Ramos: uma leitura de Vidas Secas e São Bernardo*. Rio de Janeiro, 2008. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

This work intends to reveal in what way does the poetic word represents the body, putting into dialogue two languages – the verbal and the gestual languages. For this research, we decided to view two works of Graciliano Ramos, *Vidas Secas* and *São Bernardo*, beginning from the appearances of the body in these works. Lingering upon Graciliano Ramos novels, this work intends to make a dialogue between the word and the body, thinking in what way do the word and the body constitute the literary making of Graciliano Ramos.

Key-words: BODY, WORD, DIALOGUE.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1 A ABORDAGEM DO CORPO	12
2 VIDAS SECAS	17
3 SÃO BERNARDO	44
4 O LUGAR QUE O CORPO HABITA	74
5 CORPO E LINGUAGEM	78
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	84
REFERÊNCIAS	87

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem por objetivo desnudar o corpo na obra de Graciliano Ramos. Surge na tentativa de descobrir o modo como o corpo é tratado e de que forma a palavra abre caminho para as sensações corpóreas dos personagens, fazendo dialogar duas significativas linguagens de que dispomos, ambas a revelarem o indivíduo em sua totalidade.

A escolha de um autor que traduz em sua escrita apenas o essencial torna-se especialmente interessante por sabermos que, nas lacunas de um possível não dito, talvez o corpo se manifeste, expressando o que meras explicações poderiam lançar ao lugar comum das palavras desnecessárias, das quais Graciliano tão magistralmente soube desvincular-se. Em textos de sua autoria, não há o perigo de encontrarmos descrições meramente decorativas, seja do espaço físico, seja dos personagens que o ocupam; tudo se complementa, minuciosamente enredado, para que faça surgir a unidade do texto.

Fazendo uso das palavras de Antônio Cândido a respeito de Graciliano, “ninguém melhor que ele estabelece e analisa os vínculos brutais entre homem e natureza no Nordeste árido.”¹. E continua:

o drama de Vidas Secas é justamente esse entrosamento da dor humana na tortura da paisagem. Fabiano ainda não atingiu o estágio de civilização em que o homem se liberta mais ou menos dos elementos. Sofre em cheio o seu peso, sacudido entre a fome e a relativa fartura; a curva da sua existência segue docilmente os caprichos hidrográficos que lhe dão vida ou morte.

¹ p.38, *Ficção e Confissão*, prefácio da 20ª edição de São Bernardo, Ed. Martins, 1974.

Por isso, a descrição de um ambiente é a extensão do próprio personagem que o habita, e as descrições físicas deste são a projeção de sua essência: cada uma que porventura seja mencionada certamente apóia-se no que de fundamental desse personagem precisa ser externado. Tal descrição, portanto, longe de emoldurar, emerge do ser, transbordando características que poderiam ser simplesmente verbalizadas, mas que em um texto verdadeiramente poético, deixam-se desvelar aos poucos, especialmente por meio de imagens que o corpo de cada personagem trata de representar.

Temos um jogo no qual a palavra apresenta um corpo que a auxilia: por ser pleno de significados, este dispensa a designação supérflua, silenciando-a e dando lugar a um não-dito personificado no corpo de cada personagem.

Não se pretende aqui, de modo algum, fazer ressaltar o corpo à frente da palavra, visto que é apenas por meio desta que aquele – tanto quanto qualquer outro elemento não-verbal – pode surgir em uma obra literária; ao contrário, evidencia-se a magnitude da escrita, capaz de generosamente nos lançar para o que está para além dela: cada gesto, cada sensação, cada emoção que a literatura é capaz de manifestar, sem por isso nos deixar de envolver cada vez mais nela própria, estimulando-nos a emergir e mergulhar incessantemente na palavra.

Serão aqui abordadas duas obras do referido autor, *Vidas Secas* e *São Bernardo*, ambas a nos mostrarem, cada uma a seu modo, fortes marcas nos corpos dos personagens que as compõem. Se em *Vidas Secas* encontramos os personagens oprimidos pela terra seca e abandonada, em *São Bernardo* nos deparamos com a destruição dos que estão na terra farta dos

valores instaurados pelo capital. E os corpos, frutos de cada uma dessas realidades, manifestam suas histórias e nos traduzem o significado de suas vidas.

Em *Vidas Secas*, por termos personagens pouco familiarizados com a linguagem verbal, podemos encontrar os gestos que assumem o lugar das palavras desconhecidas. Tais gestos são mais instintivamente expressos, embora não deixem de ter relação com a experiência social dos personagens. Porém, tal experiência é menos significativa na influência ao corporal que o senso de sobrevivência. Evidentemente que estamos definindo como social aqui o contato com outras pessoas nas mais diversas relações; por isso, a aprendizagem corporal em questão estaria mais propriamente ligada a um instinto do que à aquisição de conhecimento.

As palavras associadas às idéias diferenciam o homem dos outros animais, e os personagens de *Vidas Secas* são apresentados em suas condições mais desumanas, por isso mesmo, quase sem palavras. Porém, ainda temos os gestos para decifrá-los.

Em *São Bernardo*, mais um personagem às voltas com as palavras – ao se envolver em seu projeto literário – e que em grande parte do tempo nos apresenta ao não-dito; o protagonista, na tentativa de entender suas experiências passadas, apresenta-nos a elas de corpo, alma e palavra.

Partindo das obras em questão, e trazendo para essa análise o significado do corpo e de seus movimentos, nesse trabalho será interpretado o diálogo entre a palavra e o corpo, pensando no modo como um e outro se tornam uno no fazer literário de Graciliano Ramos.

1 A ABORDAGEM DO CORPO

O corpo – em toda a complexidade de seus elementos gestuais – manifesta-se antes de aprendermos a verbalizar o que sentimos ou mesmo de entendermos o que nos verbalizam. Assim é quando, ainda recém-nascidos, não somos ainda capazes de compreendermos as palavras dos que nos rodeiam, mas já apreendemos os sentimentos que nos chegam por meio do contato corporal. Um bebê já sente no abraço acolhedor da mãe seu significado afetivo. Quando vai se desenvolvendo, é capaz de associar uma expressão facial, uma postura corporal ou um gesto a intenções de reprovação ou aprovação de seus pais, ainda que não domine as palavras associadas a eles. O corpo é a primeira linguagem de que dispomos e que aos poucos vamos preenchendo de significações verbais – capacidade essa que nos diferencia dos animais.

Em referência a Rudolf Laban, Jacyan Castilho (2003, p. 153) trata do significado do movimento humano:

‘O homem se move a fim de satisfazer uma necessidade. Com sua movimentação, tem por objetivo atingir algo que lhe é valioso’ (Laban, 1978: 19)
(...) Seriam, portanto, nessa visão partilhada hoje pelos principais pensadores e pedagogos das artes cênicas e terapias, os valores subjetivos que conferem ao movimento seu grau de expressividade e até mesmo funcionalidade. Mobilidade, todos os animais a têm, inclusive o homem. Mas o movimento consciente, tradução tangível da necessidade de satisfazer valores, só o homem pode efetuar.

É justamente esse movimento consciente que caracteriza o homem em sua racionalidade, porque seu movimento é pensado e carregado de sentidos culturais adquiridos. Atribuímos valores aos nossos movimentos, traduzindo-os para além da mera mobilidade. Porém, pela

parte irracional que nos cabe, evidente que alguns movimentos são mais ou menos relacionados com cada indivíduo, dependendo de sua personalidade. Estamos, então, diante de dois aspectos: os movimentos que diferenciam o homem dos outros animais, e os que diferenciam os homens entre si.

Cada indivíduo acaba constituindo, ao longo da vida, um padrão de tendências habituais de movimento, conforme seu temperamento ou caráter. Se formos capazes de observar conscientemente a nossa utilização destes esforços, poderemos nos conscientizar também de nossas opções, investigando sua eficácia e motivo. (...) Isolados, os fatores de movimento são semelhantes às letras e fonemas de uma língua, que não chegam a formular uma idéia. Combinados e ordenados, os mesmos fatores podem formular conceitos tão complexos quanto qualquer linguagem, até diametralmente opostos entre si. (CASTILHO, 2003, p. 154)

Em seu livro *Corpo e escrita*, Ana Costa assim expressa a relação do corpo com a linguagem:

A experiência não pode ser reduzida exclusivamente à referência a um símbolo abstrato, ou a uma imagem, ela precisa passar pelo corpo na sua relação com o semelhante e com o real (desde que este real inclua alguma atividade, algum exercício). É somente essa natureza mais extensa da experiência que produz um registro que a teoria lacaniana denominou de saber. Como se pode depreender, o saber aqui se diferencia da informação e do conhecimento, na medida em que ele é necessariamente corporal e, por isso, também inconsciente. (COSTA, 2001, p.32-33)

Estamos diante de um saber, portanto, indissociável da experiência corporal e, por isso mesmo, apreendido de modo inconsciente. Mais: uma experiência corporal que necessariamente passa pelo contato com o outro, o que significa dizer contato com outros corpos:

Meu corpo estende a mão e toca outra mão em outro corpo, vê um olhar, percebe uma fisionomia, escuta uma outra voz: sei que diante de mim está um corpo que é meu outro, um outro humano habitado por consciência e eu o sei porque me fala e, como eu, seu corpo produz palavras, sentidos. (CHAUÍ, 2003, p. 207)

Nas palavras de Denise Portinari², em um artigo no qual discute o lugar do corpo na contemporaneidade, temos o corpo considerado sob uma perspectiva psicanalista:

O corpo, para a psicanálise, é já-desde-sempre marcado, atravessado pela linguagem. Não se trata, portanto, de fazer do corpo biológico um suporte para as transformações que o fazer do homem produziria aí, a posteriori. A psicanálise não é, nesse sentido, um culturalismo. Também não se trata de reduzir o sujeito aos efeitos do orgânico. Trata-se, enfim, de “reintroduzir o universo inteiro” no corpo humano, de tentar dar conta da estranheza radical que decorre do fato de que esse corpo é de um ser falante. Não há nada de harmonioso nas relações desse ser com seu corpo, nada que se assemelhe a isso que atribuímos – sem poder consultá-los – aos animais. Há sempre um hiato, um intervalo, um descompasso entre o sujeito e esse corpo que, na dimensão imaginária, aparece como uma superfície unificada da qual ele toma imagem de seu “eu”. Nossos corpos não são tão nossos assim, e o trabalho de apropriar-se, habitar, incorporar, tornar nosso o corpo próprio, trabalho iniciado na primeira infância, desdobra-se nas infinitas vicissitudes de um processo que só termina na morte. Nossos corpos são sempre alheios, sempre demasiados, sempre insuficientes. Isso não é curável, não é um problema a ser lamentado ou sanado, é a própria marca constitutiva da nossa corporeidade. Essa é, em resumidas palavras, a perspectiva propiciada pela experiência psicanalítica. (2002, p. 141)

Neste sentido, por trás da aparente harmonia do ser com o corpo – que seria característica do poder da consciência humana sobre o movimento –, nossa manifestação corporal denuncia, na verdade, um corpo menos unificado em vista das inúmeras complexidades que envolvem a sua construção. Habitamos um corpo que, a todo instante, escapa-nos em sua plenitude.

O corpo é uma forma de identidade e, por sua mutabilidade, estamos a todo instante nos reinventando, surgindo sob novas identidades. E diante de uma atitude corporal dita impensada, estaria o corpo agindo descontroladamente, ou simplesmente podemos concluir que para além de nossa racionalidade aparente há muito do que ainda nem tomamos consciência, e que não somos capazes de verbalizar, mas que pelo corpo já é sabido? Trata-se

² Psicanalista, Doutora em Psicologia Clínica – PUC –RJ, Professora do Dpto. de Artes e Design da PUC-RJ.

então de uma inteligência corporal que, na maior parte das vezes, parece anulada pela inteligência racional que a subjuga.

Na construção do saber ao longo de nossa existência, corpo e palavra se unem na interpretação e construção do mundo; longe da passividade de aceitação de uma realidade terminada, o homem se sente impulsionado a recriá-la e redimensioná-la, construindo mundos imateriais – embora não menos reais –, paralelos ao mundo material que seu corpo ocupa. É também nesse sentido que produz as artes, na reconstrução das realidades que lhe foram oferecidas e que se mostram insuficientes para comportá-lo. É como se estivéssemos diante da tentativa de extensão de uma corporeidade insatisfeita com os limites que lhe são impostos, e que se lança em busca de novos espaços.

O desconhecido tantas vezes em nossa história foi retraçado, diante das inúmeras descobertas do homem; desbravou-se o mar, depois o além-mar; o espaço sideral, e ainda o espaço virtual. Nas viagens incansáveis, o homem mostra-se capaz de expandir-se, inclusive, para o espaço interno, aventurando-se a devassar até mesmo suas mínimas estruturas biológicas que a genética se propõe a apresentar.

Diante de tanta inquietação, a arte pode representar exatamente a possibilidade de sempre ser apresentado ao lugar do desconhecido, recriando tantos mundos quanto o poder criador permita; pode funcionar como uma ampliação do espaço natural: por meio dela o homem amplia, junto com o seu território, seu próprio corpo e sua atuação no mundo.

Sendo o corpo a nossa forma direta de confronto com o universo que nos rodeia, parece justo analisar sua presença em duas obras que confrontam o homem e o mundo, e acabam por desvendar cada personagem e a dimensão de suas atuações nas respectivas realidades vividas.

O corpo pode ser entendido, pois, como um modo de revelar o ser no mundo, ao mesmo tempo em que revela o mundo no ser. E, em se tratando de um mundo literário, veremos como personagens e realidades criadas revelam-se mutuamente em cada obra em estudo, direcionando o olhar para o diálogo corpo / palavra.

2 VIDAS SECAS

Já no início da obra, a primeira aparição dos personagens acontece mostrando a condição de seus corpos, no movimento da caminhada que os conduzia a uma expectativa de vida diferente da que levavam:

Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos. Ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progredira bem três léguas. Fazia horas que procuravam uma sombra. A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da caatinga rala.

Arrastaram-se para lá, devagar, Sinhá Vitória com o filho mais novo escanchado no quarto e o baú de folha na cabeça, Fabiano sombrio, cambaio, o aió a tiracolo, a cuia pendurada numa correia presa ao cinturão, a espingarda de pederneira no ombro. O menino mais velho e a cachorra Baleia iam atrás. (p. 43)

Notamos os elementos cênicos todos atrelados aos corpos dos personagens; seus pertences são extensão dos seus corpos, as suas posses são a exata medida do que conseguem transportar.

O menino mais velho pôs-se a chorar, sentou-se no chão.

- Anda, condenado do diabo, gritou-lhe o pai.

Não obtendo resultado, fustigou-o com a bainha da faca de ponta. Mas o pequeno esperneou acuado, depois sossegou, deitou-se, fechou os olhos. Fabiano ainda lhe deu algumas pancadas e esperou que ele se levantasse. (...)

A caatinga estendia-se, de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas que eram ossadas. O vôo negro dos urubus fazia círculos altos em redor de bichos moribundos. (p. 43-44)

Somos aqui apresentados ao que poderíamos chamar de corpo da natureza morta, envolto pelas cores da morte. As ossadas, registro da vida que ali é sacrificada, espalhavam-se pelas manchas do solo vermelho improdutivo, e os urubus sobrevoando os animais agonizantes anunciavam a existência de resquícios de vida esgotando-se na terra. Diante desse cenário de morte, quando passa pela mente de Fabiano abandonar o filho ali, por atrasar a caminhada,

instantaneamente surge a imagem dos urubus, das ossadas que compunham aquele cenário de morte, e Fabiano prevê o corpo do menino fazendo parte daquele lugar trágico.

Pelo espírito atribulado do sertanejo passou a idéia de abandonar o filho naquele descampado. Pensou nos urubus, nas ossadas, coçou a barba ruiva e suja, irresoluto, examinou os arredores. Sinhá Vitória estirou o beijo indicando vagamente uma direção e afirmou com alguns sons guturais que estavam perto. Fabiano meteu a faca na bainha, guardou-a no cinturão, acorrou-se, pegou no pulso do menino, que se encolhia, os joelhos encostados no estômago, frio como um defunto. Aí a cólera desapareceu e Fabiano teve pena. Impossível abandonar o anjinho aos bichos do mato. Entregou a espingarda a Sinhá Vitória, pôs o filho na cangote, levantou-se, agarrou os bracinhos que lhe caíam sobre o peito, moles, finos como cambitos. Sinhá Vitória aprovou esse arranjo, lançou de novo a interjeição gutural, designou os juazeiros invisíveis. E a viagem prosseguia mais lenta, mais arrastada, num silêncio grande. (p. 44 – 45)

As imagens do parágrafo são corpóreas, sensoriais (*frio como um defunto*), transmitidas pelo narrador por meio das descrições. Marcas corporais se fazem presentes, a substituírem a ausência de verbalização dos personagens (*Sinhá Vitória estirou o beijo indicando vagamente uma direção*), e também a indicarem a falência ante o cansaço ([menino] *que se encolhia, os joelhos encostados no estômago*). Há ainda uma comunhão dos corpos de pai e filho (*‘pôs o filho no cangote’, ‘agarrou os bracinhos que lhe caíam sobre o peito’*), e o menino se agrega também aos objetos carregados pelo corpo do pai, configurando um novo arranjo – um corpo só pode continuar a trajetória se movido por outro. Por último, a retomada do verbo ‘arrastar’, anteriormente surgido na primeira citação de *Vidas Secas* (*‘Arrastaram-se para lá, devagar’*), resgata a presença do corpo, ao significar a caminhada lenta de difícil interação dos personagens com o meio em que tentam se locomover.

Ainda nesse capítulo, a primeira aparição da cachorra Baleia se faz por meio da descrição de seu corpo, marcado pelo cansaço da trajetória,

Ausente do companheiro, a cachorra Baleia tomou a frente do grupo. Arqueada, as costelas à mostra, corria ofegando, a língua fora da boca. (p. 45)

e também o papagaio nos é apresentado por meio de sua descrição física, só que de um modo mais trágico, já que seu corpo nos é descrito em fragmentos que alimentaram os outros viventes (corpo, portanto, mutilado e descaracterizado como tal):

Baleia jantara os pés, a cabeça, os ossos do amigo, e não guardava lembrança disto. Agora, enquanto parava, dirigia as pupilas brilhantes aos objetos familiares, estranhava não ver sobre o baú de folha a gaiola pequena onde a ave se equilibrava mal. (...) Sinhá Vitória, queimando o assento no chão, as mãos cruzadas segurando os joelhos ossudos, pensava em acontecimentos antigos que não se relacionavam: festas de casamento, vaquejadas, novenas, tudo numa confusão. Despertara-a um grito áspero, via de perto a realidade e o papagaio, que andava furioso, com os pés apalhetados, numa atitude ridícula. Resolvera de supetão aproveitá-lo como alimento e justificara-se declarando a si mesmo que ele era mudo e inútil. Não podia deixar de ser mudo. Ordinariamente a família falava pouco. (p. 45 – 46)

Ao continuarmos a acompanhar a caminhada, vemos o ambiente maltratando os corpos dos personagens, ao mesmo tempo em que sinais da natureza, por vezes, encorajam o corpo cansado a prosseguir, independente de suas mazelas.

As manchas dos juazeiros tornaram a aparecer, Fabiano aligeirou o passo, esqueceu a fome, a cansa e os ferimentos. As alpercatas dele estavam gastas nos saltos, e a embira tinha-lhe aberto entre os dedos rachaduras muito dolorosas. Os calcanhares, duros como cascos, gretavam-se e sangravam. (p. 46)

Notamos uma falência dos corpos, coisificados, assemelhados a trapos, e acolhidos pela natureza com a qual se integram (*encolhido sobre folhas secas, a cabeça encostada a uma raiz*). A essa imagem de indissociação natureza-homem, junta-se o corpo da cachorra (*‘Baleia foi enroscar-se junto dele’*) – reinos vegetal e animal (racional ou não) unificados, a expressarem o recolhimento sob as marcas da penúria:

Sinhá Vitória acomodou os filhos, que arriaram como trouxas, cobriu-os com molambos. O menino mais velho, passada a vertigem que o derrubara, encolhido sobre folhas secas, a cabeça encostada a uma raiz, adormecia, acordava. E quando abria os olhos, distinguia vagamente um monte próximo, algumas pedras, um carro de bois. A cachorra baleia foi enroscar-se junto dele. (p. 46)

As aparições da natureza alternam presságios de fortuna ou de sofrimento, sempre marcando os personagens:

Nesse ponto Baleia arrebitou as orelhas, arregaçou as ventas, sentiu cheiro de preás, farejou um minuto, localizou-os no morro próximo e saiu correndo.

Fabiano seguiu-a com a vista e espantou-se: uma sombra passava por cima do monte. Tocou o braço da mulher, apontou o céu, ficaram os dois algum tempo agüentando a claridade do sol. Enxugaram as lágrimas, foram agachar-se perto dos filhos, suspirando, conservaram-se encolhidos, temendo que a nuvem se tivesse desfeito, vencida pelo azul terrível (...) Aquilo era caça mesquinha, mas adiar a morte do grupo. E Fabiano queria viver. Olhou o céu com resolução. A nuvem tinha crescido, agora cobria o morro inteiro. Fabiano pisou com segurança, esquecendo as rachaduras que lhe estragavam os dedos e os calcanhares. (p. 47 – 48, grifo nosso)

Notamos a postura corporal dos personagens, encolhidos, como que a estabelecerem uma tentativa de domínio da natureza, ou de proteção contra as vicissitudes dela. A imobilidade de seus corpos relaciona-se com a desejada imobilidade da paisagem nublada que temiam desfazer-se.

A respeito do conjunto de imagens destacadas na passagem acima, podemos analisá-las sob a luz de Gaston Bachelard em seu *Ensaio sobre a imaginação do movimento*³, que parece nos apontar aspectos interessantes acerca do devaneio, das aparições capazes de instalar no espírito do ser o presságio positivo aqui antes referido.

Do tema do céu azul pode-se aproximar o tema da miragem. A miragem é um tema de devaneio que só se prende ao real pelo gênio dos contistas.(...) Mas a palavra é tão bela,

³ Gaston Bachelard, *O ar e os sonhos. Ensaio sobre a imaginação do movimento*. Martins Fontes, SP, 2001.

a imagem tão grande, que a miragem resulta numa imagem literária que não se desgasta. Ela explica o comum pelo raro, a terra pelo céu.

Aí está, portanto, um fenômeno que pertence quase que totalmente à literatura, um fenômeno literário abundante que tem poucas oportunidades para se reforçar diante de um espetáculo real. É uma imagem cósmica quase ausente do cosmos. A miragem é como o sonho vão de um cosmos adormecido sob um calor de chumbo. E, na literatura, a miragem aparece como um sonho reencontrado.

A miragem pertence à literatura de um céu ensolarado. (p. 176)

Confrontando a poética da teoria de Bachelard com a da prática de Graciliano, podemos dizer que, de certo modo, Graciliano subverte essa lógica da miragem sob um céu ensolarado onírico e suave da literatura entendida pelo filósofo; sua miragem nos surge sob o céu ensolarado da dor, e não em um céu que se estendesse sobre lindos campos floridos, por exemplo. É justamente a nuvem que encobre o céu ensolarado destruidor que produzirá a paz de espírito, a esperança.

Mais adiante, outra imagem poética analisada por Bachelard pode ser encontrada em Graciliano; é a poética das estrelas:

[Fabiano] Cavou a areia com as unhas, esperou que a água marejasse e, debruçando-se no chão, bebeu muito. Saciado, caiu de papo para cima, olhando as estrelas, que vinham nascendo. Uma, duas, três, quatro, havia muitas estrelas, havia mais de cinco estrelas no céu. O poente cobria-se de cirros – e uma alegria doida encheu o coração de Fabiano. (p. 49, grifo nosso)

A aparição das estrelas gera a alegria, e os *cirros* prenunciam novamente a fortuna.

Segundo Bachelard,

A luz branda e brilhante das estrelas enseja também um dos devaneios mais constantes, mais regulares: o devaneio do olhar. Pode-se resumir todos os seus aspectos numa única lei: *no reino da imaginação, tudo o que brilha é um olhar.* Nossa necessidade de tutear

é tão grande, a contemplação é tão naturalmente uma confiança, que tudo o que olhamos com olhar apaixonado, na aflição ou no desejo, nos devolve um olhar íntimo um olhar de compaixão ou de amor. E quando, no céu anônimo, fixamos uma estrela, ela se torna a nossa estrela, cintila para nós, seu fogo cerca-se de um pouco de lágrima, uma vida aérea vem aliviar em nós os padecimentos da terra. Parece então que a estrela vem até nós. Em vão a razão nos repete que ela está perdida na imensidão: um sonho de intimidade aproxima-a do nosso coração. A noite nos isola da terra, mas devolve-nos os sonhos da solidariedade aérea. (p. 187, grifo nosso)

É justamente assim que a estrela surge para Fabiano, como a trazer *uma vida aérea para aliviar os padecimentos da terra*. Porém, na prática, é a estrela que afasta o dia, que substitui o sol da destruição por um sol poente coberto de cirros. E ainda nos estudos do filósofo em torno do céu, no que diz respeito ao surgimento das nuvens enquanto imagem literária, “A nuvem nos ajuda a sonhar a transformação.”(p. 190) E mais: “Uma nuvem tenebrosa basta para fazer *pesar* a desgraça sobre todo um universo. (...) a nuvem pesada é sentida como um mal no céu, um mal que aniquila o sonhador, um mal de que ele morre.” (p. 196)

Porém, por estarmos diante do problema da seca, a nuvem ‘pesada’, ‘carregada’ no sentido metafórico seria literalmente a nuvem que não traz em si os indícios da água por vir, para aliviar a secura da terra. A nuvem de *Vidas Secas* estaria sendo valorizada à medida que precisa ser capaz de vencer o ‘azul terrível’ – que se observe a adjetivação por assim dizer imprópria, aplicada a uma cor normalmente valorada como positiva; assim, temos nuvem escura e pesada como sinônimo de fortuna; céu azul e ensolarado como sinônimo de desgraça. É nesse sentido que devemos realizar uma certa inversão da poética estudada por Bachelard em seu *corpus* de imagens literárias, o que é interessante a fim de reforçar o lirismo às avessas de Graciliano, especialmente por estarmos diante de ‘nuvens’ e ‘estrelas’ ao mesmo tempo ‘reais’, materialmente tradutoras da natureza e de sua promessa ou não de chuva, mas que também se apresentam metaforicamente como a imagem do devaneio, da miragem.

Importante é perceber que a aparição das estrelas se torna possível por ter sido conduzida pelo corpo que, depois de saciado (*bebeu muito. Saciado, caiu de papo para cima, olhando as estrelas*), torna-se capaz de desvincular-se do imediatismo de sua vivência terrena e lançar-se para a *vida aérea* definida por Bachelard ou, em outras palavras, para uma possibilidade de sonhar. Comprovando a relação intrínseca dos personagens com a natureza, os mesmos chegam a ser imobilizados em suas posturas corporais (*conservaram-se encolhidos, temendo que a nuvem se tivesse desfeito, vencida pelo azul terrível*), representando em seus corpos extensões da natureza que testemunham e que sobre eles atuam, encolhendo-os ou fazendo-os sonhar.

Uma outra aparição da nuvem não deixa dúvida do prenúncio da fortuna, capaz de transportar os personagens para o espaço da realidade mais feliz, materializada nitidamente em seus corpos:

Eram todos felizes. Sinhá Vitória vestiria uma saia larga de ramagens. A cara murcha de Sinhá Vitória remoçaria, as nádegas bambas de Sinhá Vitória engrossariam, a roupa encarnada de Sinhá Vitória provocaria a inveja das outras caboclas.

A Lua crescia, a sombra leitosa crescia, as estrelas foram esmorecendo naquela brancura que enchia a noite. Uma, duas, três, agora havia poucas estrelas no céu. Ali perto a nuvem escurecia o morro.

(...)

Uma ressurreição. As cores de saúde voltariam à cara triste de Sinhá Vitória. Os meninos se espojariam na terra fofa do chiqueiro das cabras. Chocalhos tilintariam pelos arredores. A caatinga ficaria verde.

Baleia agitava o rabo, olhando as brasas. E como não podia ocupar-se daquelas coisas, esperava com paciência a hora de mastigar os ossos. Depois iria dormir. (p. 50 - 51)

Temos a imagem da fartura representada no corpo de Sinhá Vitória, e estendida à imagem da lua crescente, opondo-se à minguia da realidade. Baleia não poderia ocupar-se *daquelas coisas*, ou seja, estava presa à impossibilidade daqueles devaneios de ressurreição, que se refletiam nas formas saudáveis de Sinhá Vitória e na energia dos corpos dos meninos se

espojando na terra fofa utópica trazida pela aparição da nuvem. Restava a Baleia aguardar, diferentemente dos humanos, pela parte do real que lhe cabia, *mastigar os ossos*.

Um outro aspecto importante a ser assinalado na imagem desse devaneio é a simbiose da natureza com o homem: além da lua e sua sombra leitosa crescendo, fala-se do semblante de Sinhá Vitória ao mesmo tempo em que nos é pintada a cor da caatinga. (*As cores da saúde voltariam à cara triste de Sinhá Vitória / a caatinga ficaria verde*). Ambas as fêmeas seriam pintadas e revelariam em suas cores a fertilidade da vida.

Continuando a caminhada de Fabiano pela caatinga, temos uma aproximação do personagem com a imagem reificada já surgida anteriormente, em que Fabiano “*Caminhando, movia-se como uma coisa, para bem dizer não se diferenciava muito da bolandeira de Seu Tomás.*” (p. 49). Na nova passagem, o personagem surge como a máquina que trabalha a terra. Mais interessante ainda: como uma máquina que continua a atuar mecanicamente quando seu trabalho não mais tem sentido, quando a realidade da terra não mais a demanda.

A areia fofa cansava-o, mas ali, na lama seca, as alpercatas dele faziam chape-chape, os badalos dos chocalhos que lhe pesavam no ombro, pendurados em correias, batiam surdos. A cabeça inclinada, o espinhaço curvo, agitava os braços para a direita e para a esquerda. Esses movimentos eram inúteis, mas o vaqueiro, o pai do vaqueiro, o avô do vaqueiro e outros antepassados mais antigos haviam-se acostumado a percorrer veredas, afastando o mato com as mãos. E os filhos já começavam a reproduzir o gesto hereditário. (p. 52)

O gesto involuntário e hereditário continua a ser repetido, apesar de não mais se encaixar nas condições da realidade vivida. Há ainda uma repetição do movimento do homem na terra, retomado na passagem seguinte por meio de um elemento onomatopéico anteriormente apresentado: *chape-chape (as alpercatas dele faziam chape-chape)*:

Chape-chape. Os três pares de alpercatas batiam na lama rachada, seca e branca por cima, preta e mole por baixo. A lama da beira do rio, calcada pelas alpercatas, balançava. (p. 52)

E mais adiante, nova retomada onomatopéica:

Chape-chape. As alpercatas batiam o chão rachado. O corpo do vaqueiro derreava-se, as pernas faziam dois arcos, os braços moviam-se desengonçados. Parecia um macaco. (p. 54)

Agora, temos um Fabiano não mais coisificado, mas animalizado. E a seguir, a explicação:

Vivia longe dos homens, só se dava bem com animais. Os seus pés duros quebravam espinhos e não sentiam a quentura da terra. Montado, confundia-se com o cavalo, grudava-se a ele. E falava uma linguagem cantada, monossilábica e gutural, que o companheiro entendia. A pé, não se agüentava bem. Pendia para um lado, para o outro lado, cambaio, torto, feio. (p. 55)

O movimento do personagem é mais harmônico quando associado ao cavalo, confundindo-se com ele. Seu corpo não bastava para resistir à dureza da terra, exceto quando agregado a outro elemento também pertencente à natureza. Apenas quando agregado a um ser animal, por uma integração ao mesmo tempo concreta – para fins objetivos de locomoção – e simbólica – pela associação com o mundo bruto dos animais, condizente, inclusive, com o que se observa quanto ao uso da linguagem – que Fabiano consegue fluir. Se entre os homens não é compreendido, consegue perfeitamente dialogar com o animal *companheiro* (*‘E falava uma linguagem cantada, monossilábica e gutural, que o companheiro entendia’*). Na condição de quadrúpede, Fabiano integra-se plenamente ao movimento, pois passa a ser com o outro (*‘confundia-se com o cavalo, grudava-se a ele’*); como homem, no entanto,

desqualifica-se da condição do bípede que assumiu um estágio superior aos outros seres da escala evolutiva, a partir do momento em que se pôs de pé. Em total desarmonia com os movimentos corporais que realiza sozinho (*'A pé, não se agüentava bem. Pendia para um lado, para o outro lado, cambaio, torto, feio'*), representa um ser também metaforicamente travado.

A respeito ainda de Fabiano e de sua condição humana, podemos entender o motivo de sua animalização, apesar da própria tentativa de acreditar-se homem.

Pisou com firmeza no chão gretado, puxou a faca de ponta, esgaravato as unhas sujas. Tirou do aió um pedaço de fumo, picou-o, fez um cigarro com palha de milho, acendeu-o ao binga, pôs-se a fumar regalado.

- Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta.

(...) E, pensando bem, ele não era um homem: era apenas um cabra ocupado em guardar coisas dos outros. Vermelho, queimado, tinha os olhos azuis, a barba e os cabelos ruivos; mas como vivia em terra alheia, cuidava de animais alheios, descobria-se, encolhia-se na presença dos brancos e julgava-se cabra. (p. 53)

Ao cuidar apenas de coisas alheias, não se via e nem se portava como um branco; apesar de sua descrição física caracterizá-lo como tal (*tinha os olhos azuis, a barba e os cabelos ruivos; mas...*), sua condição social o colocava do lado oposto ao do homem branco, diante do qual se encolhia. Estamos aqui ante uma caracterização física que se estende para o domínio social: homem branco é o detentor dos bens materiais, e cabra é o indivíduo que, assim como Fabiano, vive a cuidar dos recursos materiais que não lhe pertencem, e que se curva diante do dono da terra que o massacra.

Distante do domínio da linguagem verbal, Fabiano afasta o que não conhece, e consegue estabelecer relação com os filhos apenas por meio da rudeza que o caracteriza:

Uma das crianças aproximou-se, perguntou-lhe qualquer coisa. Fabiano parou, franziu a testa, esperou de boca aberta a repetição da pergunta. Não percebendo o que o filho desejava, repreendeu-o. (p. 55)

Logo em seguida, o personagem faz uso de seu saber rural para transmitir aos filhos os ensinamentos que julga importantes, a fim de que, tal como ele, possam repetir os gestos de cultivo de uma terra por vir:

A cachorra Baleia saiu correndo entre os alastrados e quipás, farejando a novilha raposa. Depois de alguns minutos voltou desanimada, triste, o rabo murcho. Fabiano consolou-a, afagou-a. Queria apenas dar um ensinamento aos meninos. Era bom eles saberem que deviam proceder assim.

Alargou o passo, deixou a lama seca da beira do rio chegou à ladeira que levava ao pátio. Ia inquieto, uma sombra no olho azulado. Era como se na sua vida houvesse aparecido um buraco. (...) Baleia não podia achar a novilha num banco de macambira, mas era conveniente que os meninos se acostumassem ao exercício fácil – bater palmas, expandir-se em gritaria, seguindo os movimentos do animal. A cachorra tornou a voltar, a língua pendurada, arquejando. (p. 56 – 57, grifo nosso)

Na passagem acima, mais uma vez o reflexo da realidade no corpo dos personagens, quando surge uma sombra no olho azulado de Fabiano, metáfora de seu desconsolo diante da secura da terra, ou ainda no desânimo de Baleia refletido em seu rabo murcho. Tudo no presente traz a tristeza, mas é a projeção de um futuro que movimenta os corpos dos personagens, inclusive o da cachorra.

No capítulo *Festa*, que poderia significar finalmente um momento de alegria na vida dos personagens, o que constatamos é mais a certeza da impossibilidade dos personagens de experimentarem, de algum modo, a leveza da vida.

Quando os personagens vão a uma festa de natal na cidade, e saem do cenário habitual da terra à qual estão arraigados, temos uma perfeita descrição dos corpos extraviados de seu local de origem:

Fabiano, Sinhá Vitória e os meninos iam à festa de Natal na cidade. (...) Tinham fechado a casa, atravessado o pátio, descido a ladeira, e pezunhavam nos seixos como bois doentes dos cascos. Fabiano, apertado na roupa de brim branca feita por Sinhá Terta, com chapéu de baeta, colarinho, gravata, botinas de vaqueta e elástico, procurava erguer o espinhaço, o que ordinariamente não fazia. Sinhá Vitória, enfronhada no vestido vermelho de ramagens, equilibrava-se mal nos sapatos de salto enorme. Teimava em calçar-se como a moças da rua – e dava topadas no caminho. Os meninos estreavam calça e paletó. Em casa sempre usavam camisinhas de riscado ou andavam nus. (p. 111, grifo nosso)

Todos os personagens portam-se como ‘bois doentes dos cascos’, ao tentarem vestir-se como pessoas da cidade.

[Fabiano] Marchava direito, a barriga para fora as costas apumadas, olhando a serra distante. De ordinário olhava o chão, evitando as pedras, os tocos, os buracos e as cobras. A posição forçada cansou-o. E ao pisar a areia do rio, notou que assim não poderia vencer as três léguas que o separavam da cidade. Descalçou-se, meteu as meias no bolso, tirou paletó, a gravata e o colarinho, roncou aliviado. Sinhá Vitória decidiu imitá-lo: arrancou os sapatos e as meias, que amarrou no lenço. Os meninos puseram as chinelinhas debaixo do braço e sentiram-se à vontade. (p. 112)

Depois da tentativa frustrada, assumem-se como pertencentes à terra, e livram-se dos acessórios que os incomodavam, a fim de vencerem os obstáculos impostos pelo caminho – já que não podiam fazê-lo vestidos como homens da cidade. O pertencimento à terra distancia-os do espaço urbano e de suas exigências de toda ordem, enraizando-os num solo em que a natureza se pauta pela insuficiência geral, e estende essa insuficiência ao fundo humano dos personagens, reduzindo-os à condição de animais inadaptados.

E mais uma importante comprovação da retomada da condição submissa dos personagens é quando Fabiano acolhe a cachorra, aproximando-se dela ao recuperar a posição natural cabisbaixa, apartado da gravata, do colarinho, do paletó e das botinas:

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

Retomou a posição natural: andou cambaio, a cabeça inclinada. (p.112)

Longe das roupas de patrão, ele se caracteriza devidamente em sua condição de oprimido. Ao chegarem ao local da festa, seus corpos assumem uma dimensão menor que a habitual, diminuídos pela amplidão do desconhecido. Os corpos dos personagens são reduzidos no ambiente ao qual não pertencem.

Os meninos também se espantavam. No mundo, subitamente alargado, viam Fabiano e Sinhá Vitória muito reduzidos, menores que as figuras dos altares. (p. 115)

Fabiano sente-se espremido pelas roupas e pela multidão, apartado dos movimentos naturais aos quais estava habituado. Embora passasse despercebido pelas pessoas que o rodeavam, sentia-se ameaçado pelas lembranças do contato com o homem branco opressor; sua memória é resgatada justamente pela sensação do corpo no presente. Totalmente estranho às roupas e ao ambiente que o envolve, Fabiano se torna vulnerável, pois não conhece os movimentos daquele novo lugar.

Fabiano estava silencioso, olhando as imagens e as velas acesas, constrangido na roupa nova, o pescoço esticado, pisando em brasas. A multidão apertava mais que a roupa, embaraçava-o. De perneiras, gibão e guarda-peito, andava metido numa caixa, como tatu, mas saltava no lombo de um bicho e voava na catinga. Agora não podia virar-se: mãos e braços roçavam-lhe o corpo. Lembrou-se da surra que levava e da noite passada

na cadeia. A sensação que experimentava não diferia muito da que tinha tido ao ser preso. Era como se as mãos e os braços da multidão fossem agarrá-los, subjugá-lo, espremê-lo num canto da parede. Evidentemente as criaturas que se juntavam ali não o viam, mas Fabiano sentia-se rodeado de inimigos, temia envolver-se em questões e acabar mal a noite. Soprava e esforçava-se inutilmente por abanar-se com o chapéu. Difícil mover-se, estava amarrado. (p. 115 – 116)

Mais adiante, surge a motivação para o incômodo que os personagens se impõem: as vestimentas impostas pelas regras sociais representam um ritual de sacrifício religioso, e percebemos que mesmo diante de todo o esforço, o verdadeiro corpo de Fabiano se revela por debaixo das roupas; seu espinhaço volta a curvar-se, como de costume, e as máscaras sociais fornecidas pela roupagem não são suficientes para adestrarem a natureza incorporada.

Para avistar a cabeça da mulher, Fabiano precisava esticar-se, voltar o rosto. E o colarinho furava-lhe o pescoço. E as botinas e o colarinho eram indispensáveis. Não poderia assistir à novena calçado em alpercatas, a camisa de algodão aberta, mostrando o peito cabeludo. Seria desrespeito. Como tinha religião, entrava na igreja uma vez por ano. E sempre vira, desde que se entendera, roupas de festa assim: calça e paletó engomados, botinas de elástico, chapéu de baeta, colarinho e gravata. Não se arriscaria a prejudicar a tradição, embora sofresse com ela. Supunha cumprir um dever, tentava aprumar-se. Mas a disposição esmorecia: o espinhaço vergava, naturalmente, os braços mexiam-se desengonçados. (p. 116)

No parágrafo seguinte, Fabiano se reconhece como inferior, na condição de homem ligado à terra, e além das roupas, faz uso de uma máscara facial, a fim de afastar a humilhação e proteger-se do contato com os homens diferentes dele. Sentindo-se ridículo dentro da estranha roupa, que não era suficiente para camuflar sua origem, preferia o afastamento a se expor.

Comparando-se aos tipos da cidade, Fabiano reconhecia-se inferior. Por isso desconfiava que os outros mangavam dele. Fazia-se carrancudo e evitava conversas. Só lhe falavam com o fim de tirar-lhe qualquer coisa. Os negociantes furtavam na medida, no preço e na conta. O patrão realizava com pena e tinta cálculos incompreensíveis. Da última vez que se tinham encontrado houvera uma confusão de números, e Fabiano, com os miolos ardendo, deixara indignado o escritório do branco, certo que fora enganado. Todos lhe davam prejuízo. Os caixeiros, os comerciantes e o proprietário tiravam-lhe o couro, e os que não tinham negócio com ele riam vendo-o passar nas ruas,

tropeçando. Por isso Fabiano se desviara daqueles viventes. Sabia que a roupa nova cortada e cosida por Sinhá Terta, o colarinho, a gravata, as botinas e o chapéu de baeta o tornavam ridículo, mas não queria pensar nisto. (p.117)

E ao permanecer na festa alheia, curiosamente revela uma segunda postura corporal a se opor à anterior: a face do momento presente, de rejeição e proteção, dá lugar a uma outra, de um momento sonhado - possíveis traços corporais incontidos que manifestaria caso reconhecesse, em meio à multidão, um rosto amigo. Duas faces – uma de rejeição, outra de afeto, antagonizam-se, a nos revelarem dois momentos emocionais bem distintos do personagem, um de fuga, outro de refúgio.

Estava convencido de que todos os habitantes da cidade eram ruins. Mordeu os beijos. Não poderia dizer semelhante coisa. Por falta menor agüentara facão e dormira na cadeia. Ora, o soldado amarelo...Sacudiu a cabeça, livrou-se da recordação desagradável e procurou uma cara amiga na multidão. Se encontrasse um conhecido, iria chamá-lo para a calçada, abraçá-lo, sorrir, bater palmas. (p. 117)

E mais adiante, novamente Fabiano retoma, pela dor do corpo físico, as lembranças da humilhação passada; as dores presentes do seu corpo acionam diretamente as lembranças das dores física e, especialmente, moral, sofridas no episódio da prisão, e assemelham-se, em sua memória, como flagelos do corpo – e da alma, seja pela situação forçada da festa, seja pela violência das mãos do soldado.

Saíram aos encontrões, desceram os degraus. Empurrado, machucado, Fabiano tornou a pensar no soldado amarelo. (p. 117)

E somente um fator modifica a postura corporal de Fabiano, o álcool. Por meio dele, Fabiano sente-se encorajado e assume uma nova firmeza diante das pessoas.

Bebeu ainda uma vez e empertigou-se, olhou as pessoas desafiando-as. (...) Andou entre as barracas, emproado, atirando coices no chão insensível às esfoladuras dos pés. (p 118)

Interessante é como a aparição de Baleia, feliz com a presença de seus familiares, assemelha-se à referida felicidade corporal de Fabiano caso encontrasse algum rosto amigo e como, também ela, sentia-se descontente com a situação de festa que limitava seus movimentos. Quando percebe que seu protesto à situação não causaria efeito algum, baixa a cauda e coloca-se em postura de resignação. Baixa a cauda tal como Fabiano baixa a cabeça e curva o espinhaço.

De repente Baleia apareceu. Trepou-se na calçada, mergulhou entre as saias das mulheres, passou por cima de Fabiano e chegou-se aos amigos, manifestando com a língua e com rabo um vivo contentamento. (...) Quis latir, expressar oposição a tudo aquilo, mas percebeu que não convenceria ninguém e encolheu-se, baixou a cauda, resignou-se ao capricho dos seus donos. (p. 124)

A relação sem muitas palavras de Fabiano e Sinhá Vitória é compensada pelos diálogos de olhares e gestos que ambos mantêm, e talvez por isso o não familiar cause tanto desconforto aos personagens, visto que o indivíduo estranho desconhece os códigos não verbais pelos quais esses personagens são regidos, já assimilados pelos longos anos de convívio.

Foi beber cachaça numa tolda, voltou, pôs-se a rondar indeciso, pedindo com os olhos a opinião da mulher. Sinhá Vitória fez um gesto de reprovação, e Fabiano retirou-se, lembrando-se do jogo que tivera em casa de Seu Inácio, com o soldado amarelo. Fora roubado, com certeza fora roubado. Avizinhou-se da tolda e bebeu mais cachaça. Pouco a pouco ficou sem-vergonha. (p.118)

Também os meninos são fruto dessa ausência de linguagem verbal. Essa carência se manifesta na curiosidade pelos nomes desconhecidos atribuídos às coisas que presenciam. E

todas aquelas novidades ganham um ar de mistério e ocupam o mundo do sobrenatural, já que não passam pela mediação do conhecimento humano que possuem.

Nova dificuldade chegou-lhe ao espírito, soprou-a no ouvido do irmão. Provavelmente aquelas coisas tinham nomes. O menino mais novo interrogou-o com os olhos. Sim, com certeza as preciosidades que se exibiam nos altares da igreja e nas prateleiras das lojas tinham nomes. Puseram-se a discutir a questão intrincada. Como podiam os homens guardar tantas palavras? Era impossível, ninguém conservaria tão grande soma de conhecimentos. Livres dos nomes, as coisas ficavam distantes, misteriosas. Não tinham sido feitas por gente. E os indivíduos que mexiam nelas cometiam imprudência. Vistas de longe, eram bonitas. Admirados e medrosos, falavam baixo para não desencadear as forças estranhas que elas porventura encerrassem. (p. 125)

Do mesmo modo que o pai, os meninos distanciam-se do estranho, e falam baixo diante de coisas desconhecidas, para futuramente calarem-se e, tal como o pai, curvarem-se face ao homem desconhecido.

Um outro aspecto importante das sensações corpóreas deve ser assinalado: muitas vezes, as sensações atribuídas ao corpo são trazidas pelas lembranças ou pelas projeções da imaginação; neste sentido, os tempos presente / passado / futuro se confundem, tal como o espaço real e o espaço imaginado. Assim ocorre quando Sinhá Vitória visualiza a cama sonhada,

Sinhá Vitória enxergava, através das barracas, a cama de Seu Tomás da bolandeira uma cama de verdade. (p. 125)

ou quando Fabiano revive no sono as lembranças atormentadas do corpo:

Fabiano se agitava, soprando. Muitos soldados amarelos tinham aparecido, pisavam-lhe os pés com enormes reíunas e ameaçavam-no com facões terríveis. (p. 126)

Esse devaneio capaz de criar uma outra realidade corpórea é muito bem retratado no decorrer do capítulo em que a morte de Baleia é descrita; há uma série de imagens de projeção do corpo, transportado para um espaço físico da memória. Uma outra relação espacial surge, a partir da supressão do ambiente externo concreto, substituído, no devaneio, por um outro lugar, capaz de reinstalar a segurança e fazer ausentar-se a dor.

Olhou-se de novo, aflita. Que lhe estaria acontecendo? O nevoeiro engrossava e aproximava-se.

Sentiu o cheiro bom de preás que desciam do morro, mas o cheiro vinha fraco e havia nele partículas de outros viventes. Parecia que o morro se tinha distanciado muito. Arregaçou o focinho, aspirou o ar lentamente, com vontade de subir a ladeira e perseguir os preás, que pulavam e corriam em liberdade.(...)

Abriu os olhos a custo. Agora havia uma grande escuridão, com certeza o Sol desaparecera.

Os chocalhos das cabras tilintaram para os lados do rio, o fartum do chiqueiro espalhou-se pela vizinhança.

Baleia assustou-se. Que faziam aqueles animais soltos de noite? A obrigação dela era levantar-se, conduzi-los ao bebedouro. Franziu as ventas, procurando distinguir os meninos. Estranhou a ausência deles.

Não se lembrava de Fabiano. Tinha havido um desastre, mas Baleia não atribuía a esse desastre a impotência em que se achava nem percebia que estava livre de responsabilidades. Uma angústia apertou-lhe o pequeno coração. Precisava vigiar as cabras: àquela hora cheiros de suçarana deviam andar pelas ribanceiras, rondar as moitas afastadas. Felizmente os meninos dormiam na esteira, por baixo do caritó onde Sinhá Vitória guardava o cachimbo. (...)

Baleia respirava depressa, a boca aberta, os queixos desgovernados, a língua pendente e insensível. Não sabia o que tinha sucedido. O estrondo, a pancada que recebera no quarto e a viagem difícil do barreiro ao fim do pátio desvaneciam-se no seu espírito.

Provavelmente estava na cozinha, entre as pedras que serviam de trempe. Antes de se deitar, Sinhá Vitória retirava dali os carvões e a cinza, varria com um molho de vassourinha o chão queimado, e aquilo ficava um bom lugar para cachorro descansar. O calor afugentava as pulgas, a terra as amaciava. E, findos os cochilos, numerosos preás corriam e saltavam, um formigueiro de preás invadia a cozinha.

A tremura subia, deixava a barriga e chegava ao peito de Baleia. Do peito para trás era tudo insensibilidade e esquecimento. Mas o resto do corpo se arrepiava, espinhos de mandacaru penetravam-lhe a carne meio comida pela doença.

Baleia encostava a cabecinha fatigada à pedra. A pedra estava fria, certamente Sinhá Vitória tinha deixado o fogo apagar-se muito cedo.

Baleia queria dormir. Acordaria feliz, num mundo cheio de preás. E lamperia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espojariam com ela, rolariam com ela num pátio enorme, num chiqueiro enorme. O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes. (p. 132-134)

A não ser pelos devaneios, a aceitação da condição imposta pela realidade se faz presente no decorrer da obra. Percebemos isso quando Fabiano, muito imediatamente, substitui planos de erguer-se pela crença na incapacidade de mudança:

Se pudesse economizar durante alguns meses, levantaria a cabeça. Forjava planos. Tolice, quem é do chão não se trepa (p. 135)

Aceita-se uma relação imutável do corpo com o espaço que ocupa – metaforicamente, o chão. Diante da primeira resistência que encontra por parte do homem detentor do poder, Fabiano se resigna, e desiste dos seus ímpetos de coragem; ao encontrar o cobrador da prefeitura que taxara imposto no porco que fora vender na cidade, depois de tentar se opor aos abusos das taxas, o personagem retrocede:

O agente se aborrecera, insultara-o, e Fabiano se encolhera. Bem, bem. Deus o livrasse da história com o governo. Julgava que podia dispor dos seus troços. Não entendia de imposto.

- 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 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.

(...) Nem lhe restava o direito de protestar. Baixava a crista. Se não baixasse, desocuparia a terra, largar-se-ia com a mulher, os filhos pequenos e os cacarecos. (p. 138-139)

O freqüente curvar o corpo frente a qualquer sinal que traduza poder evidencia a medida da rendição moral e psicológica, quase sempre tácita e imediata à manifestação da força com a qual se confronta. Novamente, cabeça (*crista*) baixa e o espinhaço curvo. E o aprendizado que tira do episódio é a constatação da própria ignorância, ausência do conhecimento capaz de fazê-lo duelar verbalmente com os homens do poder.

Isto lhe dera uma impressão bastante penosa: sempre que os homens sabidos lhe diziam palavras difíceis, ele saía logrado. Sobressaltava-se escutando-as. Evidentemente só serviam para encobrir ladroeiras. Mas eram bonitas. Às vezes decorava algumas e empregava-as fora de propósito. Depois esquecia-as. Para que um pobre da laia dele usar conversa de gente rica? Sinhá Terta é que tinha uma ponta de língua terrível. Era: falava quase tão bem como as pessoas da cidade. Se ele soubesse falar como Sinhá Terta, procuraria serviço noutra fazenda, haveria de arranjar-se. Não sabia. Nas horas de aperto dava para gaguejar, embaraçava-se como um menino, coçava os cotovelos, aperreado. Por isso esfolavam-no. (p.140)

Acima, temos o gesto corporal (coçava os cotovelos) a indicar embaraço diante da dificuldade de se expressar, e atribuição das palavras desconhecidas ao domínio dos homens ricos. E na continuação do texto, o reconhecimento da falta de domínio da linguagem verbal como motivo de subjugar-se, incapaz de defender-se e, por isso mesmo, sempre a evitar fazer uso das palavras por medo de acabar embaraçando-se nelas. Como o contato social permeia-se pelas palavras, Fabiano representa o verdadeiro bicho do mato, apartado tanto quanto possível das pessoas, apenas decifrado pela compreensão da mulher.

Levantou-se, foi até a porta da bodega, com vontade de beber cachaça. Como havia muitas pessoas encostadas no balcão, recuou. Não gostava de se ver no meio do povo. Falta de costume. Às vezes dizia uma coisa sem intenção de ofender, entendiam outra, e lá vinham questões. Perigoso entrar na bodega. O único vivente que o compreendia era a mulher. Nem precisava falar: bastava os gestos. Sinhá Terta é que se expressava como gente da rua. Muito bom uma criatura assim, ter recurso para se defender. Ele não tinha. Se tivesse, não viveria naquele estado. (p. 141)

Para livrá-lo das angústias da vida, vemos surgir novamente as estrelas, a ofuscarem a existência dos inimigos; tais estrelas surgem a partir do momento em que o personagem ergue a cabeça, e se permite transportar-se do chão ao céu. É ainda, assim, um recurso ao ambiente natural e sidéreo que o arranca da lida com a memória agônica de um espaço social hostil.

Deixara a rua. Levantou a cabeça, viu uma estrela, depois muitas estrelas. As figuras dos inimigos esmoreceram. Pensou na mulher, nos filhos e na cachorra morta. Pobre da Baleia. Era como se ele tivesse matado uma pessoa da família. (p. 142)

Em contraponto com a atitude deslocada de Fabiano no ambiente citadino, no capítulo *O soldado amarelo* vemos o personagem assumir uma nova postura quando reencontra o soldado que o humilhara, só que agora no ambiente de seu domínio, o interior da caatinga. Ali, diferentemente do confronto na cidade, Fabiano é o detentor do poder, já que os papéis se invertem: é o soldado que se vê deslocado.

Como o impulso que moveu o braço de Fabiano foi muito forte, o gesto que ele fez teria sido bastante para um homicídio se outro impulso não lhe dirigisse o braço em sentido contrário. (...) De repente notou que aquilo era um homem e, coisa mais grave, uma autoridade. Sentiu um choque violento, deteve-se, o braço ficou irresoluto, bambo, inclinando-se para um lado e para o outro.

O soldado, magrinho, enfezadinho, tremia. E Fabiano tinha vontade de levantar o facão de novo. Tinha vontade, mas os músculos afrouxavam. Realmente não quisera matar um cristão: procedera como quando, a montar brabo, evitava galhos e espinhos. Ignorava os movimentos que fazia na sela. Alguma coisa o empurrava para a direita ou para a esquerda. Era essa coisa que ia partindo a cabeça do amarelo. (...) A certeza do perigo surgira – e ele estava indeciso, de olho arregalado, respirando com dificuldade, um espanto verdadeiro no rosto barbudo coberto de suor, o cabo do facão mal seguro entre os dois dedos úmidos.(p. 144-145)

Seu corpo transpira de indecisão, e sua face revela o transtorno que o personagem vive.

Fabiano pregou nele os olhos ensangüentados. (...) O rosto de Fabiano contraía-se medonho, mais feio que um focinho. (...) Sufocava-se, as rugas da testa aprofundaram-se, os pequenos olhos azuis abriam-se demais, numa interrogação dolorosa.(p. 145 - 146)

Alimentado até certo momento pela raiva e travado pela hesitação, quando Fabiano tenta recuperar o momento de inconsciência capaz de movê-lo contra o soldado, já não mais é possível, e sua decisão de recuo transparece na atitude corporal.

A raiva cessou, os dedos que feriam a palma descerraram-se – e Fabiano estacou desajeitado, como um pato, o corpo amolecido. (p. 146)

Fabiano vê-se no outro, a covardia de ambos se assemelha, pois reconhece no soldado a mesma postura de medo assumida por ele anteriormente.

A idéia de ter sido insultado, preso, moído por uma criatura mofina era insuportável. Mirava-se naquela covardia, via-se mais lastimoso e miserável que o outro. Baixou a cabeça, coçou os pêlos ruivos do queixo. (p.150)

Nesse confronto, o personagem tem lembranças de um tempo de vigor físico e coragem, *tempo de danças com fêmea e cachaça*:

Devia sujeitar-se àquela tremura, àquela amarelidão? Era um bicho resistente, calejado. Tinha nervo, queria brigar, metera-se em espalhafatos e saíra de crista levantada. Recordou-se de lutas antigas, em danças com fêmea e cachaça. Uma vez, de lambedeira em punho, espalhara-se a negrada. Aí Sinhá Vitória começara a gostar dele. Sempre fora reimoso. Iria esfriando com a idade? Quantos anos teria? Ignorava, mas certamente envelhecia e fraquejava. Se possuísse espelhos, veria rugas e cabelos brancos. Arruinado, um caco. Não sentira a transformação, mas estava acabado. (p.151)

Temos então a idéia de falência do corpo conseqüente da velhice, e esta associada ao fracasso. Por fim, a constatação de sua situação atual:

Como a gente muda! Era. Estava mudado. Outro indivíduo, muito diferente do Fabiano que levantava poeira nas salas de dança. Um Fabiano bom pra agüentar facão no lombo e dormir na cadeia. (p. 151)

E assim, depois de todo o embate, Fabiano reassume a postura de submissão, tira o chapéu e curva-se diante da figura do poder:

Vacilou e coçou a testa. (...) Afastou-se, inquieto. Vendo-o acanalhado e ordeiro, o soldado ganhou coragem, avançou, pisou firme, perguntou o caminho. E Fabiano tirou o chapéu de couro.

- Governo é governo.

Tirou o chapéu de couro, curvou-se e ensinou o caminho ao soldado amarelo. (p. 152)

Como se observa, o fortalecimento do soldado dá-se exclusivamente na medida em que todo o seu vigor não se apóia na efetiva e ostensiva fragilidade corporal, mas provém unicamente da ordem simbólica de que se sente investido e reconhecido e que de todo o fortalece, para além da evidência de penúria física. O sofrimento continua a retornar por meio da lembrança da dor sofrida pelo corpo surrado e da humilhação daí recorrente.

Examinou o polvarinho e o chumbeiro, pensou na viagem, estremeceu. (...) Fabiano, encaipado, fechou as mãos e deu murros na coxa. Diabo. Esforçava-se por esquecer uma infelicidade, e vinham outras infelicidades. (...) Devia ter ferido naquela tarde o soldado amarelo, devia tê-lo cortado a facão. Cabra ordinário, mofino, encolhera-se e ensinara o caminho. Esfregou a testa suada e enrugada. (...) Devia ter furado o pescoço do amarelo com faca de ponta, devagar. Talvez estivesse preso e respeitado, um homem respeitado, um homem. Assim como estava, ninguém podia respeitá-lo. Não era homem, não era nada. Agüentava zinco no lombo e não se vingava. (p. 156)

Em meio às suas dolorosas lembranças, Fabiano revive as sensações do corpo falido pela seca, ao rememorar-las. Ao sentir a aproximação da seca,

Sentia-se como se ela já tivesse chegado, experimentava adiantadamente a fome, a sede, as fadigas imensas das retiradas. (p. 158)

Há então o descontrolo do corpo, por nervosismo e medo:

As bichas excomungadas eram a causa da seca. Se pudesse matá-las, a seca se extinguiria. Mexeu-se com violência, carregou a espingarda furiosamente. A mão grossa, cabeluda, cheia de manchas e descascada, tremia sacudindo a vareta. (p. 158)

Fabiano, ao pensar no sofrimento de Sinhá Vitória, solidariza-se com a dor de seu corpo,

Pensou na mulher e suspirou. Coitada de Sinhá Vitória, novamente nos descampados, transportando o baú de folha. Uma pessoa de tanto juízo marchar assim na terra queimada, esfolar os pés nos seixos, era duro. (p. 159)

reconhecendo as agruras a que se submete. Ausência de um conforto tão simples para muitos, mas tão distante deles: sequer podiam dormir como gente; muito raramente, podiam sonhar.

Pobre de Sinhá Vitória. Não conseguia nunca estender os ossos numa cama, o único desejo que tinha. Os outros não se deitavam em camas? Receando magoá-la, Fabiano concordava com ela, embora aquilo fosse um sonho. Não poderiam dormir como gente. E agora iam ser comidos pelas arribações. (p. 159)

Mais uma vez, as sensações do corpo surgem como a certeza da vida miserável que levam.

Na *Fuga* pela caatinga, ao realizarem a caminhada para longe da seca, os corpos dos personagens nos surgem reduzidos a sombras na madrugada.

Desceram a ladeira (...) Com a fresca da madrugada, andaram bastante, em silêncio, quatro sombras no caminho estreito coberto de seixos miúdos. (p. 162)

A descrição dos movimentos dos retirantes no trajeto nos chega por meio de seus pés, representados pelas alpercatas. Estas são personificadas, assumindo a ação que direciona os personagens. As alpercatas calavam-se, os personagens paravam na hesitação da partida; as alpercatas voltam a chiar, os personagens voltam a caminhar.

E os pés deles esmoreciam, as alpercatas calavam-se na escuridão. Seria necessário largar tudo? As alpercatas chiavam de novo no caminho coberto de seixos. (p. 163)

Parece aqui haver o extremo da coisificação dos retirantes, primeiro reduzidos a sombras, depois, ao chiado de suas alpercatas. E suas emoções nos chegam por meio apenas dos movimentos que realizam.

Os sinais de desgraça sempre percorrem o corpo de Fabiano, seja no coração aos baques, nas mãos trêmulas e nos braços pendentes, ou no estremecimento do corpo como um todo, pelo arrepio no espinhaço.

Procurou distinguir qualquer coisa diferente da vermelhidão que todos os dias espiava, com o coração aos baques. As mãos grossas, por baixo da aba curva do chapéu, protegiam-lhe os olhos contra a claridade e tremiam.

Os braços penderam, desanimados.

- Acabou-se.

Antes de olhar o céu, já sabia que ele estava negro num lado, cor de sangue no outro, e ia tornar-se profundamente azul. Estremeceu como se descobrisse uma coisa muito ruim.(...) Trabalhava demais para não perder o sono. Mas no meio do serviço um arrepio corria-lhe no espinhaço, à noite acordava agoniado e encolhia-se num canto da cama de varas, mordido pelas pulgas, conjecturando misérias. (p. 163)

Como gados, são tangidos rumo ao novo destino, e novamente as alpercatas indicam o movimento maquinal produzido.

Afastaram-se rápidos, como se alguém os tangesse, e as alpercatas de Fabiano iam quase tocando os calcanhares dos meninos. (p. 163)

Mais adiante, Sinhá Vitória sente necessidade de falar para se diferenciar das vidas vegetais secando a sua volta.

Sinhá 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. (...) Sinhá Vitória precisava falar. Se ficasse calada, seria como um pé de mandacaru, secando, morrendo. Queria enganar-se, gritar, dizer que era forte, e aquilo

tudo, a quentura medonha, as árvores transformadas em garranchos, a imobilidade e o silêncio não valiam nada. Chegou-se a Fabiano, amparou-o e amparou-se (...) (p. 164)

Sua fala recria para o marido uma outra realidade, e ambos começam um diálogo que desfaz um pouco a dureza do presente. O casal estabelece, assim, um elo como seres humanos e também como sexos opostos, fazendo transparecer a sexualidade.

Agora Fabiano estava meio otimista. Endireitou o saco de comida, examinou o rosto carnudo e as pernas grossas da mulher. (...) Continuou a tagarelar, agitando a cabeça para afugentar uma nuvem que, vista de perto, escondia o patrão, o soldado amarelo e a cachorra Baleia. Os pés calosos, duros como cascos, metidos em alpercatas novas, caminhariam meses. Ou não caminhariam? Sinhá Vitória achou que sim. Fabiano agradeceu a opinião dela e gabou-lhe as pernas grossas, as nádegas volumosas, os peitos cheios. As bochechas de Sinhá Vitória avermelhavam-se e Fabiano repetiu com entusiasmo o elogio. Era. Estava boa, estava taluda, poderia andar muito. Sinhá Vitória riu e baixou os olhos. Não era como ele dizia não. Dentro de pouco tempo estaria magra, de seios bambos. Mas recuperaria carnes. (p. 167)

E mesmo com o corpo massacrado, avesso a qualquer fantasia, Sinhá Vitória sonhava e seus sonhos amoleciam o corpo do marido:

Fabiano ouviu os sonhos da mulher, deslumbrado, relaxou os músculos, o saco de comida escorregou-lhe no ombro. (...) O otimismo de Sinhá Vitória já não lhe fazia mossa. Ela ainda se agarrava a fantasias. Coitada. Armar semelhantes planos, assim bamba, o peso do baú e da cabaça enterrando-lhe o pescoço no corpo. (p. 168)

Em Fabiano, corpo e terra se misturam

Na testa de Fabiano o suor secava, misturando-se à poeira que enchia as rugas fundas (p. 168)

e sensações físicas se confundem com seu estado emocional; no calor escaldante da terra, sente no corpo o frio do medo.

Um friozinho agudo arrepiou-o. Mostrou os dentes sujos num riso infantil. Como podia ter frio com semelhante calor? (p. 169)

A caminhada continua alimentada pela projeção de um futuro mais feliz; com isso, aos poucos, o peso dos objetos que carregam são esquecidos, anestesiados que estavam naqueles sonhos sem seca.

Pouco a pouco uma vida nova, ainda confusa, se foi esboçando. Acomodar-se-iam num sítio pequeno, o que parecia difícil a Fabiano, criado solto no mato. Cultivariam um pedaço de terra. Mudar-se-iam depois para uma cidade, os meninos freqüentariam escolas, seriam diferentes deles. Sinhá Vitória esquentava-se. Fabiano ria, tinha desejo de esfregar as mãos agarradas à boca do saco e à coronha da espingarda de pederneira.

Não sentia a espingarda, o saco, as pedras miúdas que lhe entravam nas alpercatas, o cheiro de carniças que empestavam o caminho. As palavras de Sinhá Vitória encantavam-no. (...) Repetia docilmente as palavras de Sinhá Vitória, as palavras que Sinhá Vitória murmurava porque tinha confiança nele. E andavam para o Sul, metidos naquele sonho. (p. 172)

Por fim, a certeza do destino que os aguardava: a mortalidade correspondente à condição animal que caracterizava suas vidas,

Eles dois velhinhos, acabando-se como uns cachorros, inúteis, acabando-se como Baleia. (p. 172)

e que se perpetuaria em outros corpos nos quais a força se traduz pela tosca brutalidade que, nessa insuficiência, continuaria a expulsá-los do sertão para o mito e malogro da cidade.

E o sertão continuaria a mandar gente para lá. O sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, Sinhá Vitória e os dois meninos. (p. 172)

3 SÃO BERNARDO

Nessa obra, um fato que chama a atenção já no início da leitura é a influência da memória sobre as sensações corpóreas; antes mesmo de sermos apresentados à trama propriamente, já temos algumas de suas sutilezas antecipadas por um ou outro elemento.

A velha Margarida veio vindo pelo paredão do açude, curvada em duas. Na torre da igreja uma coruja piou. Estremeci, pensei em Madalena. (p. 63)

Apontamos nesta pequena passagem do final do primeiro capítulo dois aspectos relevantes: primeiro, a apresentação da personagem Margarida por sua postura corporal, em movimento, *vindo pelo paredão do açude*, que já sintetiza a condição física conseqüente à idade avançada (expressa pelo termo *velha* e reforçada pela postura curvada); segundo, a apresentação da personagem Madalena, que nos chega por meio do estremecimento do corpo de Paulo Honório, acionado pelo pio da coruja: já sabemos que a lembrança da personagem que ainda desconhecemos traz marcas no corpo do personagem que a rememora.

E o pio da coruja se faz novamente ouvir, interferindo nas ações do personagem:

Abandonei a empresa, mas um dia destes ouvi de novo pio de coruja – e iniciei a composição de repente, valendo-me dos meus próprios recursos e sem indagar se isto me traz qualquer vantagem, direta ou indireta. (p.64)

Temos a certeza de um tempo passado a interferir na atualidade do personagem, trazido por meio das memórias acionadas pelo piar da coruja. Ao abandonar a tarefa de produzir o livro,

vê-se novamente movido a fazê-lo por uma necessidade emocional, independente dos lucros que pudesse obter.

A apresentação do personagem em suas características físicas revela um homem respeitado socialmente, que tem em sua imagem corporal as marcas das considerações que adquiriu ao longo dos anos de vida:

Começo declarando que me chamo Paulo Honório, peso oitenta e nove quilos e completei cinqüenta anos pelo São Pedro. A idade, o peso, as sobrancelhas cerradas e grisalhas, este rosto vermelho e cabeludo, têm-me rendido muita consideração. Quando me faltavam estas qualidades, a consideração era menor. (p. 67)

Temos ainda outra marca de delimitação do respeito: o retrato do corpo exposto à brutalidade das relações entre os homens, em que os problemas são resolvidos por intermédio da força, vencendo, portanto, o mais forte:

Amarrei-o, meti-me com ele na capoeira, estraguei-lhe os couros nos espinhos dos mandacarus, quipás, alastrados e rabo-de-raposa. (...) Não há justiça nem religião. O que há é que o senhor vai espichar aqui trinta contos e mais os juros de seis meses. Ou paga ou eu mando sangrá-lo devagarinho. (...) Não tornei a aparecer naquelas bandas. Se tornasse, era um tiro no pé de pau na certa, a cara esfolada para não ser reconhecido quando me encontrassem com os dentes de fora, fazendo munganga ao sol... (p. 69-70)

Tratando de seus interesses em adquirir bens, Paulo Honório faz uso de sua habilidade e malícia para ler no outro o caminho para seu lucro. Assim o faz quando, no início da expansão de seu poder, lê nas expressões de Luís Padilha a ignorância que o faria possuir a desejada propriedade São Bernardo:

Luis Padilha revelou com a mão e com o beijo ignorância lastimável num proprietário e, sem ligar importância ao assunto, voltou às rodas interrompidas e às caboclas. (p. 72)

E tal como sabe interpretar no outro a verdade das expressões, reconhece a própria expressão denunciadora:

Tornou-se a referir-se à noite de insônia, e eu repeti que tinha dormido. Pouco seguro, com a cara mexendo. Naturalmente ele compreendeu que era mentira. (p. 87)

Um outro personagem também denuncia sua condição – pelo menos na interpretação de Paulo Honório –, a partir do tipo físico que o caracteriza:

Por esse tempo encontrei em Maceió, chupando uma barata na Gazeta do Brito, um velho alto, magro, curvado, amarelo, de suíças, chamado Ribeiro. Via-se perfeitamente que andava com fome. (p. 91)

A percepção dessa condição necessitada foi importante para satisfazer os interesses de Paulo Honório, que levou o personagem para trabalhar em sua propriedade, auxiliando-o nos assuntos de escritório. Na história do pobre homem, observam-se muitas marcas da diferença das relações sociais de um outro tempo, no qual o homem que agora parecia miserável já fora muito respeitado. Vindo de uma época em que ‘os pretos não sabiam que eram pretos, e os brancos não sabiam que eram brancos’ (p. 92), seu Ribeiro era respeitado. Com o tempo, conseqüências emocionais manifestam-se em seu estado físico e mais fatalmente no de sua mulher:

Chegou o médico. Não acreditava nos santos. A mulher de Seu Ribeiro entristeceu, emagreceu e finou-se. (p. 93)

Atropelado pelo progresso, Seu Ribeiro parou no tempo, alheio à modernidade estabelecida pelas relações capitalistas; por meio de uma metáfora ligada ao corpo, Paulo Honório define tal atraso:

- Tenho a impressão de que o senhor deixou as pernas debaixo de um automóvel, Seu Ribeiro. Por que não andou mais depressa? É o diabo. (p. 94)

Sempre pensando no capital, Paulo Honório enxerga nas pessoas a lucratividade que são capazes de oferecer, e por isso a saúde e o vigor de seus corpos são importantes, a fim de não atrapalharem a qualidade da mão-de-obra. Os corpos são, assim como tudo dentro de um sistema movido pelo dinheiro, avaliados em função de sua utilidade e rendimento. Isso explica a atitude do personagem diante das mortes de empregados por causa da bebida:

Para diminuir a mortalidade e aumentar a produtividade, proibi a aguardente. (p. 95)

Agindo com a habilidade de um negociante, Paulo Honório vê-se como um homem de respeito, o que teria aumentado com o surgimento das rugas; estaríamos diante de um percurso inverso ao de Seu Ribeiro, para quem as rugas coincidiram com a falência:

Alcansei mais do que esperava, mercê de Deus. Vieram-me as rugas, já se vê, mas o crédito, que a princípio se esquivava, agarrou-se comigo, as taxas desceram. E os negócios desdobraram-se automaticamente. (p. 96)

Dedicando sua vida aos ideais capitalistas, seus anos foram solidificados com base nas relações financeiras lucrativas às quais se vinculou, procedimento não seguido por Seu Ribeiro. Prova dessa associação do respeito ao capital é a conquista de crédito que antes não conseguia junto aos investidores e que, no entanto, passou a ser facilitado.

Ao falar de outro personagem, Paulo Honório atribui novamente uma característica física ao respeito – ou, antes, à imagem de respeito – que, no entanto, nem sempre se confirmava na prática:

João Nogueira lembrou-se de que era homem de responsabilidade. Bacharel, mais de quarenta anos, uma calvície respeitável. Às vezes metia-se em badernas. (p. 102)

Atento ao aspecto físico dos que o rodeiam, é por meio de características físicas isoladas que Madalena será pela primeira vez mencionada a Paulo Honório; ainda não representa muito além de *umas pernas e uns peitos*:

No outro dia, de volta do campo, encontrei no alpendre João Nogueira, Padilha e Azevedo Gondim elogiando umas pernas e uns peitos.
 (...) e voltamos ao alpendre, onde Luís Padilha tinha recomeçado com Azevedo Gondim os elogios às pernas.
 - De quem são as pernas?
 - Da Madalena, respondeu Gondim.
 - Quem?
 - Uma professora. Não conhece? Bonita.
 - Educada, atalhou João Nogueira.
 - Bonita, disse outra vez Gondim. Uma lourinha, aí uns trinta anos.
 - Quantos? Perguntou João Nogueira.
 - Uns trinta, pouco mais ou menos.
 - Vinte, se tanto.
 (...)
 Estirei os braços, fatigado de haver passado o dia inteiro ao sol, brigando com os trabalhadores. (p. 103- 104)

Outra mulher da história, Margarida, também aparece pouco humanizada; ao descobrir onde a velha se encontrava, Paulo Honório manda trazê-la, e refere-se a ela como algo passível de estragar-se na viagem:

É conveniente que a mulher seja remetida com cuidado, para não se estragar na viagem. (p. 105)

E quando os subordinados de Paulo Honório falam novamente em Madalena, sugerindo que fosse trazida para trabalhar na escola, a mesma reificação é percebida na fala de João Nogueira, corroborada pela observação de Gondim:

Convide a Madalena, Seu Paulo Honório. Excelente aquisição, mulher instruída.
- Até lhe enfeita a casa, Seu Paulo, gritou Azevedo Gondim. (p. 106)

Ambos reforçam a idéia da pessoa sendo tratada como um investimento, considerada em sua aparência e utilidade, e não em sua essência, caracterizando a superficialidade das relações.

A velha Margarida, já na fazenda, ao encontrar com Paulo Honório, tenta “endireitar o espinhaço emperrado” (p. 113). E assim é descrita:

Pecados! Antigamente era uma santa. E agora, miudinha, encolhidinha, com pouco movimento e pouco pensamento, que pecados poderia ter? Como estava com a vista curta, falou sem levantar a cabeça, repetindo os conselhos que me dava quando eu era menino. Uma fraqueza apertou-me o coração, aproximei-me, sentei-me na esteira, junto dela. (p. 113)

Paulo Honório, embora anteriormente tenha se referido a ela como uma encomenda a ser remetida, considera-a com sentimento de gratidão. Notemos que é a imagem corporal da personagem que o faz apiedar-se, juntamente com os conselhos que ouve repetirem-se e que os remetem à infância junto dela. E é por meio do próprio movimento corporal que o protagonista, sentando-se na esteira ao lado de Margarida, tenta diminuir momentaneamente as distâncias. O corpo os aproxima de algum modo, afastados que estavam pela vida, e ele oferece à mulher o que por ela é considerado luxo:

- Para que tanto luxo? Guarde os seus troços, que podem servir. Em cama não me deito.
(p. 114)

Apartada de conforto ao longo de sua vida, acostumada à dureza da lida, Margarida não conhecia prazeres do bem-estar material. No corpo, traz as marcas do tempo vivido, que tanto a maltratara:

Continuou a riscar figuras no chão. Curvada, um rosário de contas brancas e azuis aparecia pelo cabeção aberto e batia-lhe nas pelancas dos peitos.” (p. 113)

Homem prático, Paulo Honório esquiva-se de entregar-se a amores, e mesmo sua decisão de casamento surge racionalmente, pela necessidade de gerar um herdeiro para seus bens.

Amanheci um dia pensando em casar. Foi uma idéia que me veio sem que nenhum rabo de saia a provocasse. (...) o que sentia era desejo de preparar um herdeiro para as terras de S. Bernardo. (p. 115)

Assim, ensaia uma fantasia de mulher perfeita que ele próprio percebe não ser capaz de sustentar na imaginação, por não conseguir construir um *ser completo*:

Tentei fantasiar uma criatura alta, sadia, com trinta anos, cabelos pretos – mas parei por aí. Sou incapaz de imaginação, e as coisas boas que mencionei vinham destacadas, nunca se juntando para formar um ser completo. (p. 115)

Astucioso, visita a casa de Dr. Magalhães, pai de Marcela - mulher por quem começa a esboçar interesse - com desculpas de tratar de negócios. Lá chegando, no entanto, conhece uma outra mulher, que passa a observar atentamente:

D. Marcela sorria para a senhora nova e loura, que sorria também, mostrando os dentinhos brancos. Comparei as duas, e a importância da minha visita teve uma redução de cinquenta por cento. (p. 120)

Durante a narrativa, diversas vezes faz referência à presença física da tal mulher:

A loura tinha a cabecinha inclinada e as mãozinhas cruzadas, lindas mãos, linda cabeça. (p. 122)

Até o ponto de perceber-se interessado:

Observei então que a mocinha loura voltava para nós, atenta, os grandes olhos azuis.

De repente conheci que estava querendo bem à pequena. Precisamente o contrário da mulher que eu andava imaginando – mas agradava-me, com os diabos. Miudinha, fraquinha. D Marcela era bichão. Uma peitaria, um pé de rabo, um toitiço! (p. 124)

Embora a mulher não estivesse dentro dos padrões físicos idealizados por ele, sentiu-se atraído por ela, levando consigo as impressões de sua imagem e desejando saber seu nome e sua origem:

Percorri a cidade, bestando, impressionado com os olhos da mocinha loura e esperando um acaso que me fizesse saber o nome dela. O acaso não veio, e decidi procurar João Nogueira, informar-me do nome, posição, família, as particularidades necessárias a quem pretende dar uma cabeçada séria. (p. 126)

O narrador Paulo Honório, que rememora suas vivências, atribui suma importância a tudo que envolve Madalena, a mulher com quem acabou se casando. Tanto que, como enunciatador de sua história, deixa isso evidente em sua escrita; ao revelar aos leitores o seu reencontro com Madalena, escreve:

E não tenho o intuito de escrever em conformidade com as regras. Tanto que vou cometer um erro. Presumo que é um erro. Vou dividir um capítulo em dois. Realmente o que se segue pode encaixar-se no que procurei expor antes desta digressão. Mas não tem dúvida, faço um capítulo especial por causa de Madalena.

E no referido capítulo, prossegue relatando o reencontro, no qual deixa transparecer um certo desconcerto corporal diante da figura feminina que o encantava:

Na estação D. Glória apresentou-me a sobrinha, que tinha ido recebê-la. Atrapalhei-me e, para desocupar a mão, deixei cair um dos papéis que ia entregar ao ganhador.(p. 137)

Mais adiante, quando conversa com a tia de Madalena a respeito de a sobrinha casar-se, Paulo Honório interpreta o movimento corporal de D. Glória:

D. Glória empinou a coluna vertebral, e o peito cavado se achatou. Esse movimento de dignidade repentina fazia-lhe o vestido preto, já gasto, ficar esticado na barriga e frouxo nas costas. Resmungou palavras imperceptíveis. Pouco a pouco voltou à posição normal, a omoplata adaptou-se novamente ao pano coçado e o gargarejo tornou-se compreensível:

- Está visto que o casamento para as mulheres é uma situação... (p. 143)

Quando toma coragem de iniciar o assunto com a própria interessada, o personagem descreve o comportamento corporal de ambos:

Madalena esperava com uma rugazinha entre as sobrancelhas.

(...)

Engasguei-me. Séria, pálida, Madalena permaneceu calada, mas não parecia surpreendida.

- Já se vê que não sou o homem ideal que a senhora tem na cabeça.

Afastou a frase com a mão fina, de dedos compridos” (p. 145)

Uma semana depois da conversa, estavam casados. A partir de então, começam a se tornar evidentes as diferenças no modo de entenderem a vida. Madalena, por exemplo, é capaz de demonstrar preocupação solidária com a debilidade física de um empregado da fazenda, enquanto Paulo Honório apenas se preocupa com a mão-de-obra que o mesmo deixa de oferecer. Percebidas as diferenças iniciais, damos-nos conta da separação de mundos que nos antecipa um futuro de divergências, a nos justificar a sensação de nostalgia que permeia a narrativa.

Paulo Honório revela em sua escrita, antes mesmo de revelar-nos a má sina de sua vida, o desejo de voltar no tempo, transportando-se para um passado em que Madalena e ele compartilhavam suas horas:

Emoções indefiníveis me agitam – inquietação terrível, desejo doido de voltar, tagarelar novamente com Madalena, como fazíamos todos os dias, a esta hora. Saudade? Não, não é isto: é desespero, raiva, um peso enorme no coração.

De algum modo, já podemos perceber que *Paulo Honório narrador* (em um tempo posterior ao *Paulo Honório personagem* dos fatos narrados) e Madalena não mais conjugam seus corpos no espaço e no tempo presentes à narrativa; porém, não sabemos ainda a dimensão desse afastamento.

Em suas recordações, Paulo Honório se sabe incapaz de alcançar plenamente as falas de Madalena, a ponto de pelo menos se esforçar por sentir o que sua razão não é capaz de abranger.

Procuo recordar o que dizíamos. Impossível. As minhas palavras eram apenas palavras, reprodução imperfeita de fatos exteriores, e as dela tinham alguma coisa que não consigo exprimir. Para senti-las melhor, eu apagava as luzes, deixava que a sombra nos envolvesse até ficarmos dois vultos indistintos na escuridão. (p. 159)

Oportunamente, podemos aproveitar o que Paul Zumthor nos explica a respeito do sentido auditivo, em seu livro *Performance, recepção, leitura*:

Ora, a audição (mais que a visão) é um sentido privilegiado, o primeiro a despertar no feto; (...) O ouvido, com efeito, capta diretamente o espaço ao redor, o que vem de trás quanto o que está na frente. A visão também capta, certamente, um espaço; mas um espaço orientado e cuja orientação exige certos movimentos particulares do corpo. É por isso que o corpo, pela audição, está presente em si mesmo, uma presença não somente espacial, mas íntima. (p. 87)

Vejam: a decisão de apagar as luzes e anular tanto quanto possível os outros sentidos que não auditivos demonstra a necessidade de Paulo Honório de voltar-se para essa presença mais íntima à qual Zumthor se refere, mergulhado integralmente no próprio corpo, visceralmente receptivo à mulher que o envolvia. O personagem anula, tanto quanto possível, as marcas

materiais do mundo concreto que os rodeia, deixando que apenas sua parte mais sensível de percepção possa manifestar-se. Seus corpos reduzidos a vultos indistintos potencializam mais fortemente a essência do que Madalena diz e é. Tanto que, na ausência da mulher, o personagem se apropria da pouca luz para materializá-la, fazendo revigorar sua essência:

Maria das Dores entra e vai abrir o computador. Detenho-a: não quero luz.

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

- Madalena!

A voz dela me chega aos ouvidos. Não, não é aos ouvidos. Também já não a vejo com os olhos. (p. 161)

Podemos perceber o resgate de Madalena, na sua imagem e voz, em uma dimensão que extrapola os limites do real, a ponto de Paulo Honório percebê-la para além dos ouvidos e olhos materiais. Estaríamos mais uma vez a confirmar que a intensidade dessa experiência torna-se possível pela totalidade da presença corporal, no presente e no passado. Só é possível captar todos esses registros pela profundidade dos dois corpos do personagem: do primeiro, que viveu, e do segundo, que revive ao rememorar. Mais que isso: verificamos que presente e passado aqui se unificam, tanto que o *tique-taque do relógio* – que caracteriza, simultaneamente, tempo e espaço presentes – *diminui*. O relógio marca o tempo pela sua função, e o espaço enquanto objeto a ocupar o ambiente físico (seja por suas formas, seja por seu ruído); nesse sentido, quando seu som se faz diminuir, temos a dupla desconstrução espaço-temporal, desfeitas as presenças da função e da solidez do objeto referido.

O relato continua com as percepções que mantêm espaço e tempo indefinidos:

Estou encostado à mesa, as mãos cruzadas. Os objetos fundiram-se, e não enxergo sequer a toalha branca.

- Madalena...

A voz de Madalena continua a acariciar-me. Que diz ela? Pede-me naturalmente que mande algum dinheiro a Mestre Caetano. Isso me irrita, mas a irritação é diferente das outras, é uma irritação antiga, que me deixa inteiramente calmo. Loucura estar uma pessoa ao mesmo tempo zangada e tranqüila. Mas estou assim. Irritado contra quem? Contra Mestre Caetano. Não obstante ele ter morrido, acho bom que vá trabalhar. Mandrião!

A toalha reaparece, mas não sei se é esta toalha sobre que tenho as mãos cruzadas ou a que estava aqui há cinco anos. Rumor do vento, dos sapos, dos grilos. A porta do escritório abre-se de manso, os passos de seu Ribeiro afastam-se. Uma coruja pia na torre da Igreja. Terá realmente piado a coruja? Será a mesma que piava há dois anos? Talvez seja até o mesmo pio daquele tempo.

Agora Seu Ribeiro está conversando com D. Glória. No salão. Esqueço que eles me deixaram e que esta casa está quase deserta.

- Casimiro!

Penso que chamei Casimiro Lopes. A cabeça dele, com o chapéu de couro de sertanejo, assoma de quando em quando à janela, mas ignoro se a visão que me dá é atual ou remota.

Agitam-se em mim sentimentos inconciliáveis: encolerizo-me e enternoço-me; bato na mesa e tenho vontade de chorar.

Aparentemente estou sossegado: as mãos continuam cruzadas sobre a toalha e os dedos parecem de pedra. Entretanto, ameaço Madalena com o punho. Esquisito. (p. 161)

Paulo Honório guarda ainda o comportamento humanitário de Madalena, e incomoda-se com a lembrança de ter sustentado, por decisão da mulher, Mestre Caetano; há então uma dissonância vida / morte, passado/ presente: “*Não obstante ele ter morrido, acho bom que vá trabalhar!*”. Tudo no personagem-narrador é confusão.

A descrição do corpo imóvel de Paulo Honório contrasta com os movimentos depois descritos, de bater na mesa. Vemos claramente duas posturas corporais a se oporem, como se estivéssemos diante de dois corpos paralelos: um, material e petrificado; outro, debatendo-se desesperadamente na projeção emocional do personagem. Assim, a relação do corpo com o espaço torna-se flutuante, já que espaço (e tempo) se reconfiguram. E voltamos a ouvir o pio da coruja, som que ecoa de um tempo passado, presentificado pela dor de Paulo Honório. A percepção confusa do próprio corpo representa no personagem a incompreensão com relação à própria vida. A confusão paralisa o corpo, mas a inércia se origina da alma:

Repito que tudo isso continua a azucrinar-me.

O que não percebo é o tique-taque do relógio. Que horas são? Não posso ver o mostrador assim às escuras. Quando me sentei aqui, ouviam-se as pancadas do pêndulo, ouviam-se muito bem. Seria conveniente dar corda ao relógio, mas não consigo mexer-me. (p. 162)

E vemos adiantada mais uma pista da tragicidade a envolver o futuro dos personagens, o que nos amplia o significado de tantas lacunas memoradas até o momento da narrativa:

Se eu convencesse Madalena de que ela não tem razão... Se lhe explicasse que é necessário vivermos em paz... Não me entende. Não nos entendemos. O que vai acontecer será muito diferente do que esperamos. Absurdo. (p. 161)

Os desentendimentos no casal continuam, e Madalena continua a reagir aos atos de brutalidade do marido – para ele, naturais.

Estaria tresvariando? Não, estava bem acordada, com os beijos contraídos, uma ruga entre as sobrancelhas.

- Não entendo. Explique-se.

Indignada, a voz trêmula:

- Como tem coragem de espancar uma criatura daquela forma?

- Ah! sim! por causa de Marciano. Pensei que fosse coisa séria. Assustou-me.

Naquele momento não supus que um caso tão insignificante pudesse provocar desavença entre pessoas razoáveis.

- Bater assim num homem! Que horror! (p. 168)

Favorecido pela lei dos mais fortes, agride fisicamente outros indivíduos; os corpos de seus subordinados fazem parte do seu território de poder, prova de que, dentro de sua visão de proprietário, também seus empregados devem estar, sob todos os aspectos, sob o jugo de sua força.

No espírito solidário de Madalena, não cabe a aceitação do comportamento irracional do marido; já no espírito rude de Paulo Honório, não há outra razão para tamanha solidariedade por um indivíduo por ele considerado inferior, a não ser um interesse obscuro:

Madalena calou-se, deu as costas e começou a subir a ladeira. Acompanhei-a embuchado. De repente voltou-se e, com voz rouca, uma chama nos olhos azuis, que estavam quase pretos:

- Mas é uma crueldade. Para que fez aquilo?

Perdi os estribos:

- Fiz aquilo porque achei que devia fazer aquilo. E não estou habituado a justificar-me, está ouvindo? Era só o que faltava. Grande acontecimento, três ou quatro muxicões num cabra. Que diabo tem você com o Marciano para estar tão parida por ele? (p. 168)

E a intransigência de Paulo Honório somente é amenizada por causa da gravidez de Madalena, o que não o impede de continuar a gerar desavenças, apesar de sua tentativa de conter-se. No meio de uma das discussões, inclusive, surge a descrição de movimento involuntário que Paulo Honório realiza, não pelo impulso da discussão, mas pela dinâmica da própria atuação profissional, fato que marca a firmeza de suas características e nos confirma o modo como está entranhado nesse indivíduo seu papel de homem proprietário do campo:

- Ora essa! bradei com um espanto que me levantou do sofá.

- Vai sair?

Pensando bem, creio que não foi o espanto que me levantou. Provavelmente foi o costume que eu tinha de me dirigir ao campo todos os dias pela manhã. É verdade que o meu espírito estava completamente afastado da lavoura, mas D. Glória e Madalena já me haviam retardado quase uma hora, e o movimento que fiz correspondia a uma necessidade que se tornou clara quando me pus em pé. (p. 173)

Em constantes desacordos, o personagem Paulo Honório começa a se incomodar com todas as atitudes solidárias de Madalena, por interferirem na lucratividade de seus negócios; assim acontece quando se vê obrigado a investir em materiais escolares para os meninos, ou quando descobre que a velha Margarida está recebendo conforto além do necessário, tudo pelas

ações da mulher. O auxílio a Mestre Caetano é mais uma extravagância, em seu entendimento; o fato de o personagem estar entrevado não o atinge sob a ótica do desamparo humano, mas financeiramente:

A prefeitura não queria mais comprar pedras, as construções na fazenda estavam terminadas. E Mestre Caetano, gemendo no catre, recebia todas as semanas um dinheirão de Madalena. Sim senhor, uma panqueca. Visitas, remédios de farmácia, galinhas.

- Não há nada como ser entrevado.

Necessitava, é claro, mas se eu fosse sustentar os necessitados, arrasava-me.

Além de tudo, vestido de seda para Rosa, sapatos e lençóis para Margarida. Sem me consultar. Já viram descaramento assim? Um abuso, um roubo, positivamente um roubo. (p. 180)

Sentindo-se lesado em suas conquistas materiais, o personagem só se sente compreendido por Casimiro Lopes, homem sempre fiel em sua postura desumanizada, servil como um cão. Até a descrição de seus movimentos o assemelham mais a um animal que a um homem:

Casimiro Lopes veio sentar-se num degrau da calçada. Picando fumo com a faca de ponta e preparando o cigarro de palha deitava os olhos de cão ao prado, ao açude, à igreja, às plantações. Pobre do Casimiro Lopes. Ia-me esquecendo dele. Calado, fiel, pau para toda obra, era a única pessoa que me compreendia. Mandou-me um sorriso triste. Estirei o beijo, dizendo em silêncio:

- Isto vai ruim, Casimiro.

Casimiro Lopes arregaçou as ventas numa careta desgostosa.

Os outros continuavam a zumbir. (p. 181)

Interessante como os dois se comunicam por meio de expressões faciais, “dizendo em silêncio”; ambos comungam a precariedade de linguagem verbal típica da brutalidade, enquanto os sons que os detentores das palavras produzem são comparados a zumbidos. Encaixam-se aqui as palavras de Paul Zumthor a respeito da voz, que parecem nos traduzir a solidão na qual o personagem se encontrava, apartado do contato social com aqueles que o cercavam:

A voz é uma forma arquetipal, ligada para nós ao sentimento de sociabilidade. Ouvindo a voz ou emitindo a nossa, sentimos, declaramos que não estamos mais sozinhos no mundo. (p. 86)

Após dois anos de casados, na festa de comemoração da data, já depois de Madalena ter parido um menino, Paulo Honório começa a alimentar sentimento de ciúme.

Procurei Madalena e avistei-a derretendo-se e sorrindo para o Nogueira, num vão da janela.

Confio em mim. Mas exagerei os olhos bonitos do Nogueira, a roupa bem feita, a voz insinuante. Pensei nos meus oitenta e nove quilos, neste rosto vermelho de sobranceiras espessas. Cruzei descontente as mãos enormes, cabeludas, endurecidas em muitos anos de lavoura. Misturei tudo ao materialismo e ao comunismo de Madalena – e comecei a sentir ciúmes. (p. 189)

Com seu corpo de homem bruto, o personagem sente-se inferior ao homem que observa conversar com a mulher, mais refinado. E seu primeiro desejo é justamente de agir por meio da força corporal que o caracteriza:

Comecei a sentir ciúmes. O meu primeiro desejo foi agarrar o Padilha pelas orelhas e deitá-lo fora, a pontapés. Mas conservei-o para vingar-me. Arredei-o de casa, a bem dizer prendi-o na escola. Lá vivia, lá dormia, lá recebia alimento, bóia fria, num tabuleiro.

Estive quatro meses sem lhe pagar o ordenado. E quando o vi sucumbido, magro, com o colarinho sujo e o cabelo crescido, pilheriei:

- Tenha paciência. Logo você se desforra. Você é um apóstolo. Continue a escrever os contoziños sobre o proletário. (p. 190)

Sua atitude de vingança reflete-se justamente na destruição do vigor do personagem que lhe tinha causado incômodo. Indiretamente, sem usar da força braçal, consegue destruir a integridade física e moral do homem. Diante disso, a tristeza envolve a casa e atinge Madalena e a presença suave que representava:

Madalena bordava e tinha o rosto coberto de sombras.

Às vezes as sombras se adelgaçavam. E findo o trabalho, tudo convidava a gente às conversas moles, aos cochilos, ao embrutecimento. (p. 191)

Em meio a essa nova realidade estabelecida, o casal vai tentando se ajustar, e percebemos até o resgate de um aspecto físico que fez Paulo Honório impressionar-se com Madalena: os olhos.

Madalena soltava o bordado e enfiava os olhos na paisagem. Os olhos cresciam. Lindos olhos.

Sem nos mexermos, sentíamos que nos juntávamos, cautelosamente, cada um receando magoar o outro. Sorrisos constrangidos e gestos vagos. (p. 191)

Sorrisos constrangidos e gestos vagos, tentativas de aproximações, quando a distância já era inegável. Paulo Honório sabe-se inferior à intelectualidade da mulher, e isso o torna inseguro; percebe-se incapaz de acompanhá-la, de compreendê-la.

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

E eu me retraía, murchava. (p. 191)

Incomoda-se com qualquer presença masculina que possa mostrar maior afinidade intelectual com a esposa, o que o envolve em um sentimento de impotência. Após desconfiar de Padilha, e puni-lo, direciona suas cismas para Nogueira, a ponto de lembrar em detalhes a postura corporal da mulher na primeira vez em que tiveram contato, ambos na presença de Padilha. Passado o tempo, Paulo Honório julga poder ver claramente o que não foi capaz na ocasião, sinais de que desde então Madalena já demonstrava interesse em Padilha, só agora percebido pelo suposto marido traído:

O Nogueira, de olho duro, gramando aquilo! Interesse. Começara a falar em política, Madalena levantara a cabeça, curiosa. E, com dois anos de casada, num vão de janela, desmanchava-se toda para ele. (p. 192)

Realiza, portanto, uma leitura corporal atemporal, embutindo na postura passada da mulher intenções mascaradas, a partir de um olhar envolto em conclusões enciumadas de um tempo presente.

Erguia-me, insultava-a mentalmente:
 -Perua!
 (...)
 E a minha cara devia ser terrível, porque Madalena empalidecia e dava para tremer. (p. 192)

O afastamento do casal chega a atingir o filho, que pouca atenção recebe dos pais. Paulo Honório procura sinais genéticos no menino, tentando ter certeza da paternidade:

Afastava-me, lento, ia ver o pequeno, que engatinhava pelos quartos, às quedas, abandonado. Acocorava-me e examinava-o. Era magro. Tinha os cabelos louros, como os da mãe. Olhos agateados. Os meus são escuros. Nariz chato. De ordinário as crianças têm o nariz chato.
 Interrompia o exame, indeciso: não havia sinais meus: também não havia os de outro homem.
 E o pequeno continuava a arrastar-se, caindo, chorando, feio como os pecados. As perninhas e os bracinhos eram finos que faziam dó. Gritava dia e noite, gritava como um condenado, e a ama vivia meio doida de sono. (...) Ninguém se interessava por ele. (p. 193)

Cada vez pior, Paulo Honório foi vendo suas forças esgotarem-se e seu vigor diminuindo, tamanha a inquietude em que se encontrava. Volta-se contra todos ao seu redor, e sua raiva é tanta que chega a desejar agredir fisicamente Madalena.

O meu desejo era pegar Madalena dar-lhe pancada até no céu da boca. Pancadas em D. Glória também, que tinha gasto anos trabalhando como cavalo de matuto para criar aquela cobrinha.

Os fatos mais insignificantes avultavam em demasia. Um gesto, uma palavra à toa logo me despertavam suspeitas. (p. 26)

Cada simples gesto passa a ser visto pelo personagem como indício de traição à sua condição de homem e a tudo que construiu. Seu ciúme torna-se obsessivo, e novamente por meio dos gestos alheios Paulo Honório certifica-se da traição que julga sofrer.

Um dia, de passagem pela fazenda, o Dr. Magalhães almoçou comigo. Espreitando-o, notei que as amabilidades dele para Madalena foram excessivas. Efetivamente nas palavras que disseram não descobri mau sentido; a intenção estava era nos modos, nos olhares, nos sorrisos. Houve, segundo me pareceu, cochichos e movimentos equívocos. (p. 196)

Um grande problema do personagem reside justamente no fato de guiar-se por gestos passíveis de interpretações variadas, e sendo movido pela cegueira do ciúme, preenche atitudes corporais triviais com malícia e traição. E vai diminuindo cada vez mais o campo de ação da mulher, que se vê espremida: à noite encolhida num canto da cama, ordinariamente sufocada num canto da própria vida:

À noite não consegui dormir. Passei horas sentado, odiando Madalena, que se enroscava num canto da cama, as pernas encolhidas apertando o estômago. (p. 196)

Paulo Honório, a cada novo homem com quem acredita estar sendo traído, recomeça as avaliações de seu tipo físico, e sente-se bruto; compara-se a um animal, incapaz de dirigir a uma mulher a delicadeza necessária:

Com o Dr. Magalhães, homem idoso! Considerei que também eu era um homem idoso, esfreguei a barba, triste. Em parte, a culpa era minha: não me tratava. Ocupado com o diabo da lavoura, ficava três, quatro dias sem raspar a cara. E quando voltava do serviço, trazia lama até nos olhos: dêem por visto um porco. Metia-me em água quente, mas não havia esfregação que tirasse aquilo tudo.

Que mãos enormes! As palmas eram enormes, gretadas, calosas, duras como casco de cavalo. E os dedos eram também enormes, curtos e grossos. Acariciar uma fêmea com semelhantes mãos!

As do Dr. Magalhães, homem de pena, eram macias como pelica, e as unhas, bem aparadas, certamente não arranhavam. Se ele só pegava em autos! (p. 196)

Percebe, ao analisar o próprio corpo, ser incompatível com a figura da mulher que, por tanto ser atormentada, ia tornando-se cada vez mais frágil:

Madalena ressonava. Tão franzina, tão delicada! Ultimamente ia emagrecendo.

Levantei-me e aproximei-me da luz. As minhas mãos eram realmente enormes. Fui ao espelho. Muito feio, o Dr. Magalhães; mas eu, naquela vida dos mil diabos, berrando com os caboclos o dia inteiro, ao sol, estava medonho. Queimado. Que sobrancelhas! O cabelo grisalho, mas a barba embranquecida. Sem me barbear! Que desleixo! (p. 196)

O cumprimento de suas metas de ascensão o transformara em um homem cheio de calos, no corpo e na alma. Porém, as marcas que ele via e que o incomodavam agora eram as externas.

Homem movido pelas oscilações de temperamento, Paulo Honório, depois da pior de suas brigas com a mulher, parece retomar seu estado de racionalidade e reconhecer a inconsistência de seus atos:

Quando serenei, pareceu-me que houvera barulho sem motivo. O Dr. Magalhães tinha feitio para dirigir amabilidades a qualquer senhora sem que ninguém desconfiasse dele. (...)

Madalena era honesta, claro. (...) Ciúme idiota. (p. 202)

Porém, a cada novo fato a dúvida volta a atormentá-lo:

Quando as dúvidas se tornavam insuportáveis, vinha-me a necessidade de afirmar. Madalena tinha manha encoberta, indubitavelmente.

- Indubitavelmente, indubitavelmente, compreendem? Indubitavelmente.

As repetições continuadas traziam-me uma espécie de certeza.

Esfregava as mãos. Indubitavelmente. Antes isso que oscilar de um lado para outro. (p. 208)

E mais interpretações dos gestuais dos que o rodeiam, sempre à luz de sua obsessão:

Via-se muito bem que D. Glória era alcoviteira. Passadas mansinhas, olhos baixos, voz sumida – estava mesmo a preceito para alcoviteira. Antigamente devia ter dado com os burros na água. Alcoviteira, desencaminhara a sobrinha. Sempre de acordo, aquelas duas éguas. (p. 208)

Sua loucura chega ao extremo de desconfiar do padre, e de todos os outros homens da fazenda.

Padre Silvestre passou por S. Bernardo – e eu fiquei de orelha em pé, desconfiado. Deus me perdoe, desconfiei. Cavalo amarrado também come.

A infelicidade deu um pulo medonho: notei que Madalena namorava os caboclos da lavoura. Os caboclos, sim senhor. (p. 209)

Em contraponto a essa insanidade, surge um vestígio de uma certa lógica, conseguida por meio de considerações preconceituosas – embora entendidas por ele como sensatas –, a envolver características físicas e sociais da mulher e dos homens suspeitos:

Às vezes o bom senso me puxava as orelhas:

- Baixa fogo, sendeiro. Isso não tem pé nem cabeça.

Realmente, uma criatura branca, bem lavada, bem vestida, bem engomada, bem aprendida, não ia encostar-se àqueles brutos escuros, sujos, fedorentos a pituim. Os meus olhos me enganavam. Mas se os olhos me enganavam, em que me havia de fiar então? Se eu via um trabalhador de enxada fazer um aceno a ela! (p. 209)

Cego, o personagem reconhece:

Creio que estava quase maluco. (p. 209)

Na sua quase convicção de estar sendo enganado, Paulo Honório começa a misturar fantasia com realidade, e imaginar sons, vultos, movimento de algum homem a rondar sua casa atrás de Madalena. E sua loucura começa a materializar-se, confundindo seus sentidos:

À noite parecia-me ouvir passos no jardim. Por que diabo aquele Tubarão não ladrava? O safado do cachorro ia perdendo o faro.

Erguia-me, pegava o rifle, soprava a luz, abria a janela:

-Quem está aí?

Seria inimigo, gente dos Gama, do Pereira, do Fidélis? Pouco provável. As ameaças tinham cessado: eu e Casimiro Lopes criávamos ferrugem. Instintivamente, resguardava-me colado à parede. Julgava distinguir um vulto. (p. 210)

No clímax de sua desconfiança, quando acredita ter encontrado finalmente a prova da traição de Madalena - uma carta escrita por ela que ele acredita destinada a algum amante -, Paulo Honório perde totalmente o controle; ouvidos e olhos manifestam a raiva, e o espaço se vê impregnado de alterações:

E voltei furioso, decidido a acabar depressa com aquela infelicidade. Zumbiam-me os ouvidos, dançavam-me listras vermelhas diante dos olhos.

Ia tão cego que bati com as ventas em Madalena, que saía da igreja.

- Meia-volta, gritei segurando-lhe um braço. Temos negócio.(p. 217)

Passiva, já cansada e sem forças para tanta desconfiança, Madalena não reage; apenas recebe as contínuas ofensas, enquanto Paulo Honório insiste em esperar uma confirmação da traição que acredita existir:

Ferviam dentro de mim violências desmedidas. As minhas mãos tremiam, agitavam-se em direção a Madalena. Apertei-as para conter os movimentos e, com os queixos contraídos:

- A senhora escreveu uma carta.

O vento frio da serra entrava pela janela, mordida-me as orelhas e eu sentia calor. A porta gemia, de quando em quando dava no batente pancadas coléricas, depois continuava a gemer. (p. 217)

Dois fatos importantes a serem destacados: primeiro, o descontrole do corpo de Paulo Honório, mãos trêmulas, queixos contraídos – seu corpo fervia de raiva, mesmo diante do vento frio que soprava; segundo, a descrição do ambiente, ao qual se atribui cólera por meio das pancadas da porta no batente, sentimento que na verdade pertence ao personagem que o ocupa. Ainda mais uma vez, inclusive, o cenário e o personagem se confundem:

O nordeste começou a soprar, e a porta bateu com fúria. Mergulhei os dedos nos cabelos.

(...)

Nem sei quanto tempo estive ali, em pé. A minha raiva se transformara em angústia, a angústia se transformara em cansaço. (p. 218)

Observe que as mãos entranhadas nos cabelos confirmam que a atitude de fúria pertence, logicamente, ao personagem, embora atribuídas à porta. Porém, diante dele, Madalena permanece quieta; a ponto de Paulo Honório compará-la às imagens de gesso da igreja, e se perguntar o porquê de tanta passividade:

As imagens de gesso não se importavam com a minha aflição. E Madalena tinha quase a impassibilidade delas. Porque estaria assim tão calma?

(...)

As minhas mãos contraíam-se, moviam-se para ela, mas agora as contrações eram fracas e espaçadas. (p. 218)

Interessante que suas mãos, assim como sua postura corporal, um pouco mais a diante da conversa, são descritas novamente, só que agora apaziguadas, iniciando um novo tom da conversa:

Sentei-me num banco.

O que eu queria era que ela me livrasse daquelas dúvidas.

- Que é que você queria? perguntou Madalena sentando-se também.

- Sei lá.

E encolhi-me, as mãos pesadas sobre os joelhos. (p. 220)

Temos uma mudança de comportamento perfeitamente compreendida pela descrição das gradações do movimento corporal do personagem, da fúria à passividade:

Primeiro momento - Personagem de pé, dedos mergulhados nos cabelos;

Segundo momento - Mãos movendo-se contra Madalena em contrações mais fracas e espaçadas;

Terceiro momento - Personagem sentado, mãos pesadas sobre os joelhos.

Diante da tranquilidade de Madalena, Paulo Honório não desconfia da vida já esgotada da mulher, sem energia para continuar a esvair-se nas brigas de todo dia; desconhece o caminho de redenção que a personagem passa a vislumbrar. Ela já assume uma postura de reconciliação. Ao se calar, Madalena parece não conseguir mais romper a prisão do próprio corpo, nem mesmo por intermédio da linguagem:

a voz é uma subversão ou uma ruptura da clausura do corpo. Mas ela atravessa o limite do corpo sem rompê-lo; ela significa o lugar de um sujeito que não se reduz à localização pessoal. Nesse sentido, a voz desaloja o homem do seu corpo. Enquanto falo, minha voz me faz habitar a minha linguagem. Ao mesmo tempo me revela um limite e me liberta dele. (ZUMTHOR, 2007, p. 83 – 84)

Após os silêncios e o pouco diálogo desconexo, Madalena se despede, e a próxima vez que Paulo Honório encontrá-la, já estará diante do corpo inerte, sem vida.

Entrei apressado, atravessei o corredor do lado direito e no meu quarto dei com algumas pessoas soltando exclamações. Arredei-as e estaquei: Madalena estava estirada na cama, branca, de olhos vidrados, espuma nos cantos da boca.

Aproximei-me, tomei-lhe as mãos, duras e frias, toquei-lhe o coração. Parado. (p. 223)

Podemos entender que o afastamento dos personagens, a princípio moral, se potencializa em um afastamento corporal, impossibilitados que estavam de conviverem. Em *Ficção e Confissão*, Antônio Candido sintetiza perfeitamente esse contraste:

A bondade humanitária de Madalena ameaça a hierarquia fundamental da propriedade e a couraça moral com que foi possível obtê-la. O conflito se instala em Paulo Honório, que reage contra a dissolução sutil da sua dureza. (CANDIDO, Antônio. *Ficção e Confissão*, cap. 1. In: Prefácio a *São Bernardo*, op. cit.)

Paulo e Madalena não podem coexistir: ela não cabe no mundo restrito do marido, movido por interesses capitalistas; ele não a alcança em toda sua grandeza. Sufocada pelo mundo do marido, Madalena se mata.

No mundo de Paulo Honório, tudo é envenenado pela sua ânsia de posse, e não seria diferente com sua forma de amar. É sua idéia de propriedade que o faz destruir seu casamento, duplamente: primeiro, por não querer perder nenhuma parte de seus lucros, em risco diante de uma visão humanitária da mulher; segundo, por acreditar ser a mulher, tal como São Bernardo, sua propriedade, e alimentar um ciúme doentio por qualquer homem que dela se aproximasse.

Após a morte de Madalena, Paulo Honório vê-se sozinho com o afastamento dos outros moradores da casa. Continuando com o filho, olha-o com desprezo:

Bocejava. Cada bocejo de quebrar o queixo. Vida estúpida! É certo que havia o pequeno, mas eu não gostava dele. Tão franzino, tão amarelo! (p. 234)

Os dias de Paulo Honório vão se tornando sem sentido e a lembrança de Madalena ficando cada vez mais forte. Ao longo da história, fomos apresentados a algumas cenas ativadas pela memória de Paulo Honório; chegando ao final da narrativa, e já sabendo da tragédia ocorrida, podemos resgatar o pleno sentido dessas descrições:

Eu olhava a torre da igreja. E o meu pensamento estirava-se pela paisagem, encolhia-se descia as escadas, ia ao jardim, ao pomar, entrava na sacristia.

João Nogueira condenava a literatura revolucionária, a patriotice alambicada.

O oratório, sobre a mesa, estava cheio de santos; na parede, pendurava-se litografias; a porta dava pancadas no batente; apagava-se a vela, eu acendia outra e ficava com o fósforo entre os dedos até queimar-me. As casas dos moradores eram úmidas e frias. A família de Mestre Caetano vivia num aperto que fazia dó. E o pobre do Marciano tão esbodegado, tão escavacado, tão por baixo! (...)

Agora a vela estava apagada. Era tarde. A porta gemia. O luar entrava pela janela. O nordeste espalhava folhas secas no chão. E eu já não ouvia os berros do Gondim. (p. 237)

Há aqui uma longa descrição da memória, e o espaço e tempos descritos pelo personagem pertencem à cena de despedida de Madalena, bem como suas ações de acender a vela e deixar o fósforo queimar-lhe os dedos. A sensação do corpo é registrada em sua mente e revivida pela memória. Também as intercessões de Madalena são lembradas, quando tentava convencê-lo a cuidar dos moradores da fazenda. Seu transporte ao passado primeiro é entremeado pela fala do Gondim; por fim, já não há mais interrupções, e o protagonista não chega a sequer ouvir o que se passa ao seu redor, totalmente alheio ao tempo e espaço presentes. O passado invade a sala em cada um de seus detalhes, e até as folhas secas repetem os movimentos na reconstrução do que foi vivido, reproduzindo o cenário da conversa derradeira.

Paulo Honório continua a buscar pela casa a presença do amor perdido, e chegamos a ver seu corpo em um movimento autônomo nessa procura:

E os meus passos me levavam para os quartos, como se procurassem alguém. (p. 239)

Após dois anos da morte de Madalena, e na ausência dos amigos, a solidão o fez desejar escrever a história que narra. A princípio, a tentativa de fazê-lo por meio de sua idéia de divisão de trabalho não funciona, e diante de novo pio da coruja, a idéia retorna, tal como irá ser concretizada: um relato solitário de um homem que reavalia os significados de sua vida.

(...)ouvi o grito de coruja e sobressaltei-me.
Era necessário mandar no dia seguinte Marciano ao forro da igreja.
De repente voltou-me a idéia de construir o livro. (p. 240)

Ao compreender mais suas experiências, a conclusão a que o personagem chega é de uma vida inútil:

O que estou é velho. Cinquenta anos pelo S. Pedro. Cinquenta anos perdidos, cinquenta anos gastos sem objetivo, a maltratar-me e a maltratar os outros. O resultado é que endureci, calejei, e não é um arranhão que penetra esta casca espessa e vem ferir cá dentro a sensibilidade embotada. (p. 241)

A vida sem Madalena adquire um caráter desumano, reconhecida sua função de responsável pelo resgate da humanidade na vida de Paulo Honório. Ao pensar em reerguer a fazenda, ele logo desanima, por saber que não será capaz de cuidar dos problemas que envolvem a dimensão humana; assume que, diante dele, as criaturas eram apenas bichos:

E Madalena não estaria aqui para mandar-lhes remédio e leite. Os homens e as mulheres seriam animais tristes.

Bichos. As criaturas que me serviam durante anos eram bichos. Havia bichos domésticos, como o Padilha, bichos do mato, como Casimiro Lopes, e muitos bichos para o serviço do campo, bois mansos. Os currais que se escoram uns aos outros, lá embaixo, tinham lâmpadas elétricas. E os bezerrinhos mais taludos soletravam a cartilha e aprendiam de cor os mandamentos da lei de Deus. (p. 242)

O personagem vê, depois dos longos anos de vida, fortes marcas registradas em seu corpo insatisfeito:

Hoje não canto nem rio. Se me vejo ao espelho, a dureza da boca e a dureza dos olhos me descontentam. (p. 245)

Durante sua escrita, a presença de Madalena é constante, junto com a certeza de uma vida estragada por sua visão de mundo; movimentava seu corpo e se flagela no esforço de conseguir expulsar as lembranças, mas as marcas não são superficiais a ponto de serem extirpadas, tão arraigadas que estão em um corporal mais íntimo.

Ponho a vela no castiçal, risco um fósforo e acendo. Sinto um arrepio. A lembrança de Madalena persegue-me. Diligencio afastá-la e caminho em redor da mesa. Aperto as mãos de tal forma que me firo com as unhas, e quando caio em mim estou mordendo os beijos a ponto de tirar sangue. (p. 246)

Interessante aqui perceber que ao acender o fósforo – tal como fez na última conversa com a mulher – Paulo Honório automaticamente ativa a memória, e sente o arrepio. Essa associação se deve ao modo como seu corpo registrou o passado, a lembrança do fósforo a queimar-lhe os dedos. Tanto quanto a lembrança da conversa em si, e do cenário que o envolvia, o personagem é capaz de recuperar suas sensações corpóreas, porque tudo é indissociável. Poderíamos, por isso, justificar a atitude desesperada do personagem – mesmo inconsciente – de se fazer marcar fisicamente de outra forma

(ferindo-se com as unhas e mordendo os lábios), tentando substituir a memória corporal, em vão. Pensemos: se fosse uma experiência estritamente mental, apenas os pensamentos se manifestariam, e estaríamos diante de um relato mais reflexivo, diante de um corpo inexistente, talvez. Porém, somos claramente apresentados às lembranças corporais, tanto que é no campo de atuação do corpo que se busca imprimir as mudanças, de algum modo, da realidade (*caminho em redor da mesa, aperto as mãos etc.*).

Em seu corpo, o personagem continua a projetar a visão de sua brutalidade, como a refletir sua deformidade moral:

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

Se Madalena me via assim, com certeza me achava extraordinariamente feio.

Fecho os olhos, agito a cabeça para repelir a visão que me exhibe essas deformidades monstruosas. (p. 247)

Encontramos aqui uma nítida inversão da perspectiva do protagonista, a respeito da valoração do corpo: durante a narrativa, a manifestação de fragilidade física é traduzida como indício de inutilidade, enquanto aspectos corporais que denotam vigor sempre são acentuados favoravelmente pelo personagem. Fazendo uso da aplicação da força na conquista de seus objetivos, sua visão não poderia ser diferente. No desenlace da fabulação, entretanto, verificamos que os traços hipertróficos em Paulo Honório (*nariz enorme, boca enorme, dedos enormes*) ganham sentido negativo, apontando a mudança de valores em sua mentalidade. Paulo Honório já sabe que a mesma brutalidade que o fez construir seu império lançou-o à derrota de ter vencido a mulher que amou.

Nos movimentos corporais, mais uma vez (*fecho os olhos, agito a cabeça*), a tentativa superficial de afastar suas visões. Misto de homem e monstro, Paulo Honório se vê como um aleijado, e essa é a percepção que tem de si, ao analisar seu comportamento diante do mundo. Um detalhe: mais uma vez, é o parecer de Madalena que fornece a medida de sua brutalidade. Deformado, descreve nessa visão do próprio corpo as deficiências que reconhece em sua alma.

4 O LUGAR QUE O CORPO HABITA

Ao traçarmos um paralelo da presença do corpo nas duas obras, podemos primeiramente comparar a aparição do significado de *casa* em ambas, que já nos aponta um caminho para a corporeidade dos personagens que as habitam. Fazendo uso das palavras de Bachelard, vejamos:

Nessas condições, se nos perguntassem qual o benefício mais precioso da casa, diríamos: a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz. (...)

A casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano. (p. 23)

Em *Vidas Secas*, temos uma casa sempre por vir, uma casa que existe apenas no imaginário, na projeção de uma vida feliz e estável. Os personagens estão quase sempre em caminhada, o que confere aos seus corpos constante instabilidade e ausência de proteção. Seus pertences são carregados pelos corpos, que representam, portanto, sua única moradia segura. O corpo passa a representar quase a totalidade do espaço físico que ocupa, o único espaço que os personagens, de fato, habitam, e sujeito às contingências da vida. Fabiano é um homem desalojado em função da seca, e os abrigos provisórios que arruma sempre serão desprovidos da proteção necessária, já que a terra, irrevogavelmente, o expulsa.

Além disso, a casa referida por Bachelard, abrigo do sonhador, é justamente a casa que Fabiano e a família não conhecem. Não é possível sonhar em paz sob a constante ameaça da seca, tanto que muitos dos devaneios eclodem no percurso da dura caminhada, surgidos no rompimento da barreira de um real tão divergente ao sonho.

Já em *São Bernardo*, a casa é a extensão das relações financeiras estabelecidas pelo personagem. Embora sólida, ao contrário da casa de Fabiano, a casa de Paulo Honório é o local onde o personagem discute os negócios, lida com questões lucrativas da fazenda; por isso, sua casa acaba por não representar o lar no sentido de proteção, tal como Bachelard nos apresenta: é nesse ambiente que todos os problemas chegam ao personagem, inclusive as possíveis ameaças por suas atitudes de violência cometidas com os que, de algum modo, atrapalharam seu caminho:

Uma feita distinguimos passos em redor da casa. Olhei por uma fresta na parede. A escuridão era grande, mas percebi um vulto. E as pisadas continuaram. O cachorro latiu e rosou. (p. 85)

Sempre atento aos limites de sua propriedade, o personagem precisava cuidar para que ninguém a invadisse, para que não atentassem contra ele. Sua casa abriga o homem prático, não o sonhador. Conquistada com sacrifício, juntamente com toda a terra ao seu redor, representa o seu território de poder.

Depois de casado, quando as desavenças entre ele e Madalena vão ficando mais evidentes, o aspecto de casa como sinônimo de lar vai ficando cada vez mais distante:

Levantei-me, encostei-me à balaustrada e comecei a encher o cachimbo, voltando-me para fora, que no interior da minha casa tudo era desagradável. (p. 179)

Paulo Honório, embora protegido das tempestades do céu, não habita uma casa capaz de apartá-lo das tempestades da existência. Tanto que é dentro dos limites da própria casa que a tragédia de sua vida ocorre. Seu poderio não é suficiente para impedir o suicídio

da mulher, e a partir desse momento, a casa, que antes representava mais uma propriedade sua, adquire um outro valor, agora sim condizente com o sentido de proteção ao qual Bachelard se refere. A casa perde o sentido primeiro de posse: é Paulo Honório que passa a pertencer a casa e às lembranças nela suscitadas.

Embora a casa represente, até a morte de Madalena, o local da desarmonia, é por meio dela que, durante a narrativa, o personagem consegue resgatar as memórias que vivificam a mulher amada. Naquele espaço, Paulo Honório pode procurar pela mulher; começamos a ter, portanto, o lugar do devaneio: terminadas as desavenças, o personagem senta, avalia e escreve o percurso de sua vida. Teríamos a casa, finalmente, como o lugar do abrigo, ainda que da dor, capaz de despertar as vivências corpóreo-emocionais do personagem.

Mais um aspecto a ser considerado: se em *Vidas Secas*, a habitação do corpo é, muitas vezes, o próprio corpo, exposto às intempéries da natureza, em *São Bernardo*, embora de um modo mais subjetivo, também no próprio corpo, em grande parte do tempo, os dois personagens principais se abrigam. Tanto que Madalena, para livrar-se do mundo, retira do corpo – extremo abrigo de suas angústias – a essência vital; sentindo-se desamparada na casa em que morava, nem mesmo no corpo consegue ainda alguma sensação de refúgio. Paulo Honório, envolvido nas suas memórias, constrói pela trajetória do corpo uma história à parte, e por diversas vezes reinventa o ambiente da casa pela experiência corporal vivida: transforma a casa em um lugar habitável, à medida que transporta para o espaço externo o que só existe, de fato, abrigado dentro dele, como se observa nestes dois passos:

A porta do escritório abre-se de manso, os passos de seu Ribeiro afastam-se.(...) Agora Seu Ribeiro está conversando com D. Glória. No salão. Esqueço que eles me deixaram e que esta casa está quase deserta. (p. 161)

E recomecei os meus passeios mecânicos pelo interior da casa. Às vezes empurrava a porta do escritório para dar uma ordem a Seu Ribeiro. Parecia-me ver D. Glória malucando no pomar, com o romance.

E os meus passos me levavam para os quartos, como se procurassem alguém. (p. 239)

5 CORPO E LINGUAGEM

Assim como Fabiano é forçado ao constante movimento corporal em busca do abrigo por vir, Paulo Honório está sempre na caminhada, primeiro ativamente vistoriando suas posses, depois, dentro da própria casa, mecanicamente em busca da mulher já morta: caminha primeiro pelo que possui, depois, pelo que perdeu.

Lidando com as duas realidades espaciais presentes em cada obra, podemos definir as características que movem os corpos dos personagens. Tal como Fabiano, Paulo Honório realiza movimentos involuntários, entranhados pelo trato com a terra. Só que Fabiano, representando o oprimido, realiza os movimentos de sobrevivente da terra, sujeito a seus caprichos, seus ciclos de produtividade. Já Paulo Honório encarna o explorador da mesma, detentor do poder. O domínio que tem sobre a terra gera a sua riqueza; sabe favorecer-se por meio do sistema capitalista, ao encontrar na terra sua aliada. O trabalho braçal de Fabiano é um trabalho que combate com a terra; o de Paulo Honório, o de quem a tem como aliada, sujeita a seus fins.

Homens brutos, ambos lidam menos com a palavra que com o corpo, sendo que Fabiano – pelo menos no ambiente familiar – é mais feliz, já que tem na mulher uma cumplicidade que faz com que ambos se entendam; o nível de conhecimento de cada um não representa um embate, embora Sinhá Vitória se mostre mais perspicaz no raciocínio. Fabiano é um bruto, mas consegue desenvolver, junto à mulher, o entendimento por meio do olhar e de simples gestos. O sofrimento os aproxima, já que, nas desgraças de suas vidas, um só têm ao outro como consolo:

Miudinhos, perdidos no deserto queimado, os fugitivos agarraram-se, somaram as suas desgraças e seus pavores. O coração de Fabiano bateu junto do coração de Sinhá Vitória, um abraço cansado aproximou os farrapos que os cobriam. Resistiram à fraqueza, afastaram-se envergonhados, sem ânimo de afrontar de novo a luz dura, receosos de perder a esperança que os alentava. (VS, p. 48)

Há um elo corporal que une, no abraço, cansaço e medo. Uma união pela dor, já que a sexualidade em raros momentos nos é evidenciada. Tanto que, sequer na cama, Fabiano e Sinhá Vitória podem desfrutar confortavelmente da condição de casal, já que a cama de varas que possuem os empurra para o afastamento corporal:

Tinha de passar a vida inteira dormindo em varas? Bem no meio do catre havia um nó, um calombo grosso de madeira. E ela se encolhia num canto, o marido do outro, não podiam estirar-se no centro. (VS, p. 82)

Parceiros de uma vida miserável, compensam suas mazelas por meio da ligação que os permite somar forças contra a seca.

O mesmo não acontece com Paulo Honório. Vindo de formação bem diferente de Madalena, o personagem não consegue entender-se com a mulher, compreendê-la.

Para que, realmente? O que eu dizia era simples, direto, e procurava de balde em minha mulher concisão e clareza. Usar aquele vocabulário, vasto, cheio de ciladas, não me seria possível. E se ela tentava empregar a minha linguagem resumida, matuta, as expressões mais inofensivas e concretas eram para mim semelhantes às cobras: faziam voltas, picavam e tinham significação venenosa. (SB, p. 212 - 213)

Além do nível da formação escolar, há a diferença de conceitos, o que faz com que marido e mulher se coloquem em lados opostos dos interesses que envolvem o capital. Na impossibilidade de convergirem em seus discursos, o casal de *São Bernardo* aparta-se. A

esse respeito, que se leiam as considerações de Zumthor a nos explicitarem o impacto que a apresentação de um *outro* discurso exerce sobre o ser:

E nesse sentido que se diz, de maneira paradoxal, que se pensa sempre com o corpo: o discurso que alguém me faz sobre o mundo (qualquer que seja o aspecto do mundo de que ele me fala) constitui para mim um *corpo-a-corpo* com o mundo. O mundo me toca, eu sou tocado por ele; ação dupla, reversível, igualmente válida nos dois sentidos. (ZUMTHOR, 2007, p. 77)

Se o discurso do *outro* nos aponta, de algum modo, a oposição com o mundo – permeada pelo corpo –, entendemos que quando dois discursos são dicotômicos, também a verdade de cada um dos corpos que se manifesta o será. E quando as distâncias são muito profundas, pode não ser possível estabelecer o diálogo, seja das palavras, seja dos corpos. Por isso, tamanho afastamento de Paulo Honório e Madalena.

Além da relação com suas mulheres, Fabiano e Paulo Honório estabelecem relações com o mundo que os cerca, cada um em lados opostos do poder. Delineiam-se duas brutalidades que, no entanto, atuam de modo bem diferente. Embora os dois homens sejam rudes, Fabiano não possui a malícia de Paulo Honório, que lida com a força bruta a seu favor. O personagem de *Vidas Secas*, habitualmente com o espinhaço curvado, posiciona-se submissamente ao mundo, à vontade apenas no seu universo particular, a caatinga:

Na caatinga ele às vezes cantava de galo, mas na rua encolhia-se. (VS, p. 65)

Sua carência de linguagem o impede de manifestar-se no mundo; assim foi quando se viu impedido de opor-se à violência sofrida no corpo, quando apanhou do soldado na cidade:

Afinal, para que serviam os soldados amarelos? Deu um pontapé na parede, gritou enfurecido. Para que serviam os soldados amarelos? Os outros presos remexeram-se, o carcereiro chegou à grade, Fabiano acalmou-se:

- Bem, bem. Não há nada não.

Havia muitas coisas. Ele não podia explicá-las, mas havia. Fossem perguntar a Seu Tomás da bolandeira, que lia livros e sabia onde tinha as vendas. Seu Tomás da bolandeira contaria aquela história. Ele, Fabiano, um bruto, não contava nada. Só queria voltar para junto de Sinhá Vitória, deitar-se na cama de varas. (VS, p. 71)

Reconhece ser incapaz de explicar tudo o que sabia injusto, mas que não podia verbalizar. Agredido, espera apenas poder voltar pra casa e juntar-se a Sinhá Vitória, em sua cama de varas, que, diante do desabrigo do corpo na cadeia, surge como o ideal de aconchego de que necessita. Responsável pela família, Fabiano não age unicamente pela revolta do corpo, não se permite guiar pela força bruta. Deixar-se humilhar fisicamente reflete uma postura de obediência a todas as condições desumanas de sobrevivência pelas quais passara, movido por comprometimentos emocionais.

Agora Fabiano conseguia arranjar as idéias. O que o segurava era a família. Vivia preso como um novilho amarrado ao mourão, suportando ferro quente. Se não fosse isso, um soldado amarelo não lhe pisava o pé não. O que lhe amolecia o corpo era a lembrança da mulher e dos filhos. Sem aqueles cambões pesados, não envergaria o espinhaço não, sairia dali como uma onça e faria uma asneira. Carregaria a espingarda e daria um tiro de pé de pau no soldado amarelo. (...) Mas havia a mulher, havia os meninos, havia a cachorrinha. (VS, p. 75)

Paulo Honório, ao contrário do personagem de *Vidas Secas*, ganhou o mundo e conquistou terras sem ter nada a perder. Dominou a linguagem monetária – compensadora da carência de outros saberes, em um sistema em que o valor é determinado pelo capital –, o que bastou para o tipo de contato social que envolveu a maior parte de sua vida. Solitário em sua jornada, nada o impedia de agir por meio da força bruta, de seguir minando

fisicamente quem se opusesse a seus objetivos; as conquistas compensavam a vulnerabilidade a que submetia o próprio corpo. Tanto que só conhecerá sentimento de perda real quando a mulher se mata. E tal sentimento lhe surge tão incompreensível, que necessita escrever suas memórias para tentar recuperar o que viveu e reapoderar-se, de algum modo, dos rumos que sua vida tomou.

Faz dois anos que Madalena morreu, dois anos difíceis. E quando os amigos deixaram de vir discutir política, isto se tornou insuportável.

Foi aí que me surgiu a idéia esquisita de, com o auxílio de pessoas mais entendidas que eu, compor esta história. (...) Tentei debalde canalizar para termo razoável esta prosa que se derrama como a chuva da serra, e o que apareceu foi um grande desgosto. Desgosto e vaga compreensão de muitas coisas que sinto. (SB, p. 241)

Com Madalena, vê ameaçada sua trajetória, a solidez de tudo que construiu; sem ela, perde as certezas do próprio mundo, mas também não é capaz de reerguer o mundo por ela trazido. Através da mulher – ironicamente sem ela –, reconhece as marcas indeléveis da impotência que a perda deixa no corpo, especialmente para um homem até então desconhecedor do significado de ser vencido.

Redimensionando Madalena, Paulo Honório a coloca no lugar de valor que não lhe concedeu enquanto viva, cego que estava diante das próprias convicções. Por isso acaba por desconstruir a própria fortaleza – seja do seu corpo, seja do seu mundo –, só assim sendo possível resgatar os ideais da mulher, tudo que ela tentou e não pôde ser, massacrada que estava pela dura realidade erguida por valores capitalistas encarnados na indiferença ética de Paulo Honório. Justamente quando não mais existe no plano físico é que Madalena genuinamente se faz presente para Paulo Honório; de certa forma, mais pôde *existir* por ter deixado de viver, pois justamente a partir desse momento consegue fazer algo por ele.

Na trajetória do protagonista, inversamente, perder acaba por significar, verdadeiramente, ganhar. Madalena se vai, mas, graças à necessidade de redenção de Paulo Honório, deixa em seu lugar as marcas de sua atuação, e o homem que sempre duelou com o mundo experimenta o duelo consigo mesmo; a percepção do corpo e da alma deformados significa que, pela primeira vez, esse homem foi capaz de enxergar-se sob uma óptica diversa da que pôs em prática no universo destrutivo em que sempre acreditou.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Linguagem e corpo se entrelaçam na tessitura das tramas aqui estudadas, em que pudemos confrontar as diferentes formas de atuações corporais dos personagens envolvidos. Tanto em *Vidas Secas* quanto em *São Bernardo*, estamos diante de seres que anunciam, por meio das marcas de suas corporeidades, as experiências vividas.

Em *Vidas Secas*, deparamo-nos com corpos impiedosamente massacrados pelas asperezas da vida e que, tal como a terra, se mostram preponderantemente secos. Embrutecidos pela série de amarguras que a vida lhes impõe, raramente conseguem ultrapassar o sentido imediato da dor e galgar as esferas do sonho. Quando as necessidades tangenciam o corpo material – por mais que tenham por fundo carências de outra ordem –, o esforço de saciar a matéria tende a ser priorizado ante outras saciedades menos imediatas, pelo menos para a preservação do ser. No entanto, quando o estado comum dos personagens é a fome, a penúria do corpo físico, é desse lugar mesmo que surgirão as projeções de fantasia, único modo de presenciarem algum tipo de fartura.

Do mesmo modo, as realidades sociais, longe de se manifestarem teoricamente, revelam-se nas posturas corporais, na curvatura comum do espinhaço da submissão. Isso porque os personagens, carentes de expressão verbal, concentram no corpo a manifestação de seus desejos e angústias. Quase unicamente por meio dos gestos conseguem manter a interação – seja com os outros, seja com o meio. Por isso estão tão intimamente ligados à terra, que, mesmo os massacrando, representa o único cenário ao

qual seus corpos pertencem e a que aderem. Materializam em seus movimentos as mesmas irregularidades da terra caprichosa, e aprendem, forçosamente, a conviver com uma realidade corporal insuficiente como a caatinga.

Também em *São Bernardo*, somos apresentados ao sentido da trama muito em função das marcas corpóreas manifestas pelos personagens, especialmente pelo protagonista – refletor por meio do qual os fatos tornam-se texto. Símbolo do poder conseguido pela conquista áspera da terra – e, nesse sentido, situando-se no lado oposto ao Fabiano de *Vidas Secas* –, Paulo Honório é exatamente o que não se curva, o que carrega no vigor de seu corpo as credenciais de seu sucesso.

Encarnando o corpo movido pelos interesses do capital, contrasta com Madalena, mulher frágil e sensível à dimensão humanitária da vida. Corpos distintos, unidos e unindo simbolicamente dois mundos, na prática, incompatíveis. Não é outro o resultado, senão a separação dos corpos, repelidos que desde sempre estiveram em cada um dos mundos.

Ao deparar-se com a perda da mulher, ocasionada pela impossibilidade de convergência dos dois mundos confrontados pelo casal, o protagonista tenta recuperar o significado de suas experiências – em grande parte, por meio das memórias corporais.

Desse modo, somos apresentados, nas duas obras, ao corpo tecedor da trama: inevitavelmente social, por trazer marcas da realidade que o abriga, e igualmente fonte incessante dos sentidos, na medida em que permite desnudar-se e desnudar a

significação da trama que o envolve. Revela por inteiro sensações tão entranhadas que nem o tempo nem o espaço são capazes de anular. Ao contrário, poderíamos inclusive dizer que, em *Vidas Secas*, o espaço atinge o corpo tanto quanto o tempo o faz em *São Bernardo*: justamente por meio deles – ora pela passividade, ora pela resistência às imposições de cada um – o corpo acentua-se e escreve sua história.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro (1857-1945)*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981. (Série Universidade. Teoria Literária; 15)

ALMEIDA, Marcus Vinicius. A sagração da primavera ou a sagração de um corpo do artifício. In: *Lições de dança*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 103-126, 2001.

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. 2 ed. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *O direito de sonhar*. Trad. José Américo Motta Pessanha. 2 ed. São Paulo: Cultrix, 1980.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2 ed. São Paulo: Cultrix, 1980.

BRAYNER, Sônia (org). *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / MEC, 1977.

BUENO, Maria Lucia e CASTRO, Ana Lucia de (orgs.). *Corpo, território da cultura*. São Paulo: Annablume, 2005.

COUTINHO, Afrânio; Coutinho, Eduardo F. (coord.). *A literatura no Brasil*. 6 ed. São Paulo: Global, 2003. 6 v.

COSTA, Ana. *Corpo e escrita: relação entre memória e transmissão da experiência*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001. p. 31-32.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 2003. p. 207

CASTILHO, Jacyan. Análise do movimento e consciência corporal – O movimento como educação para o ator-bailarino. In: CALAZANS, Julieta, CASTILHO, Jacyan e GOMES, Simone (Coord.). *Dança e educação em movimento*. São Paulo: Cortez Editora, 2003. p. 154

GARBUGLIO, José Carlos; BOSI, Alfredo; FACIOLI, Valentim Aparecido (org). *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1987.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Tradução de Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2004.

NIJINSKY, Vaslav. *Diário de Nijinsky*. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

PORTINARI, Denise. A última fronteira: repensando o corpo na contemporaneidade. In: CASTILHO, Kathia. *A moda do corpo, o corpo da moda*. São Paulo: Ed. Esfera, 2002. p. 141

RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 20 ed. São Paulo: Martins, 1973.

_____. *Vidas Secas*. 23 ed. São Paulo: Martins, 1969.

REMÉDIOS, Maria Luiza. *Literatura Confessional – autobiografia e ficcionalidade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. 2 ed. rev. e ampl. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)