

## A trajetória dos migrantes nordestinos em Graciliano Ramos, Dias Gomes e Ivan Ângelo

*Belmira Magalhães\**  
*Lígia dos Santos Ferreira\*\**

**RESUMO:** Neste artigo, a partir do romance *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, do texto dramático *A invasão*, de Dias Gomes e do romance/contos *A festa*, de Ivan Ângelo, analisamos a trajetória dos nordestinos, dentro da realidade brasileira, desde a década de trinta. Seguimos teoricamente a perspectiva de Antonio Candido quando relaciona realidade e ficção e dos teóricos da estética Lukács e Bakhtin, que, por caminhos diferentes, compreendem que a função da crítica é permitir a chegada, sempre a partir do texto ficcional, aos dados da realidade contidos na forma literária escolhida pelo escritor, compreendendo assim que realidade e ficção compõem um todo impossível de ser desligado, sob pena de se excluir a humanidade da obra artística. Procuramos mostrar como esses ficcionistas, por meio de formas de narrar diferentes, refletem sobre o lugar/não lugar dos migrantes nordestinos na história brasileira.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura e sociedade; realidade brasileira; representação literária; migrantes nordestinos.

**ABSTRACT:** This paper analyses the path taken by Brazilian Northeasterners within Brazil's reality since the nineteen thirties. The starting points to the study are the novel "Vidas Secas" by Graciliano Ramos, the drama "A invasão" by Dias Gomes, and the novel/short stories "A Festa" by Ivan Ângelo. Theoretically, we rely on Antonio Candido's perspective regarding the relationship between reality and fiction, among others. Besides Candido, Lukács and Bakhtin give support to the study. Although proceeding from different routes, these Esthetics theoreticians understand that the function of criticism is to allow, always based on the fictional text, reaching data from the reality held in the literary form chosen by the writer, thus entailing the notion that reality and fiction constitute an entirety impossible

---

\* Professora/pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Alagoas (Ufal).

---

\*\* Professora da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Alagoas (Ufal).

to be separated, on pain of excluding humanity from the work of art. Our analysis seeks to display how these fictionists, through different narrative forms, express the space/non-space of the northeastern migrants within Brazilian history.

**KEYWORDS:** Literature and society; Brazilian reality; literary representation; Brazilian northeastern migrants.

## Introdução

Adotar uma posição interpretativa dialética marxista em um momento histórico que afirma a primazia do mercado e a busca do consenso, do efêmero e o fim das contradições de classe, pressupõe ocupar um lugar marginal na crítica literária contemporânea, fundado hegemonicamente em análises literárias que se caracterizam pela ênfase de uma visão fragmentária da realidade e uma crítica às teorias ontológico-totalizantes.

Nessa perspectiva crítica, a forma de analisar o texto literário procura **mostrar** a particularidade da representação literária, que carrega componentes estéticos, mas que é essencialmente social, como afirma Georg Lukács na **Estética** (1966-1967). Perspectiva corroborada na crítica brasileira, a nosso ver, por Antonio Candido quando relaciona realidade e ficção, permitindo a chegada, a partir do texto ficcional, aos dados da realidade exterior, mas que só se realizam quando a representação literária tem coerência, peça fundamental para estabelecer a especificidade do texto ficcional, superando a relação, por vezes enganosa, entre verossimilhança e verdade:

Conclui-se que a capacidade que os textos possuem de convencer depende mais da sua organização própria que da referência ao mundo exterior, pois este só ganha vida na obra literária se for devidamente ordenado pela fatura. Os textos [...] suscitam no leitor uma impressão de verdade porque antes de serem ou não verossímeis são articulados de maneira coerente (CANDIDO, 1993, p. 11).

Sendo nesse sentido que a fatura se refere à forma encontrada pela autoria para refletir sobre a realidade e sobre a existência humana, formando a totalidade contida em cada obra de arte (LUKÁCS, 1966-1967).

A crítica de arte, então, deverá percorrer o caminho escolhido pelo autor para se expressar sobre uma determinada realidade histórica, captando a relação dialética explicitada na obra, que necessariamente apresentará posicionamento de um sujeito particular e, ao mesmo tempo, expressará uma possibilidade da humanidade em relação à resolução das questões selecionadas pelo autor. Como afirma Antonio Candido (1993, p. 9):

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

Essa aparente contradição entre ficção e cotidiano só se efetiva quando se separa a representação artística do conjunto de práticas do ser humano, isolando-a como algo fora da realidade. Quando se concebe que a função social da arte é prioritariamente a realização do questionamento da realidade a partir das necessidades da generidade humana, estas, sim, contraditórias, não há contradição, mas um lugar privilegiado de se refletir sobre a realidade. Toda vez que a humanidade precisou questionar seu tempo e propor novas formas de sociabilidade, a arte já havia antecipado essa busca humana. Como exemplo, as tragédias gregas que discutem as formas de os homens se desvencilharem do destino dado pelos deuses, ou, pelo menos, de tentar caminhar sem estar inteiramente à mercê das vontades divinas.

Por outro lado, a particularidade como categoria central da estética lukácsiana nos permite considerar o papel relevante da arte na constituição subjetiva do homem.

Na superação da universalidade e singularidade. Na particularidade sobressaem as determinações que compõem o conjunto necessário do reflexo estético: o período, o gênero, a individualidade do artista.

Cabe pontuar que toda discussão de Lukács acerca do reflexo estético situa-se na discussão das relações entre sujeito-objeto, relações estas postas a partir do trabalho que institui não só a presença de um objeto diante de um sujeito, mas necessariamente de um sujeito diante de um objeto. Nas palavras de Tertulian (2008, p. 199):

A autoconstituição da subjetividade, o desenvolvimento das aptidões e capacidades humanas estão em relação de concrecência com os atos de manipulação e de dominação da realidade objetiva. Poder-se-ia dizer que cada uma das propriedades da subjetividade está marcada pela continuidade dos atos práticos que lhes deram origem. A lembrança de tais verdades elementares era necessária, já que a subjetividade estética não representa senão um caso-limite da relação sujeito-objeto, uma forma evoluída e especificamente modificada da relação primária sujeito-objeto.

O autor deixa claro que a esfera estética constitui um nível específico do desenvolvimento da subjetividade humana, que a partir de então é capaz de desfrutar, por meio do reflexo estético, de todo o processo de evolução espiritual alcançado pelo gênero em seu conjunto. O mecanismo específico que permite à arte fazer essa mediação entre indivíduo e gênero é esclarecido por Lukács (1978, p. 222-223) ao se referir ao movimento do reflexo rumo à particularidade que a grande arte proporciona:

A especificidade do reflexo artístico da realidade é a representação desta relação recíproca entre fenômeno e essência, representação, porém, que faz surgir diante de nós um mundo que parece apenas composto de fenômenos, mas fenômenos tais que, sem perderem sua forma fenomênica, seu caráter de “superfície fugidia”, aliás precisamente mediante sua intensificação sensível em todos os seus momentos de

movimento e imobilidade, permitem sempre que se perceba a essencialidade imanente ao fenômeno. A particularidade, que como centro do reflexo artístico, como momento da síntese de universalidade e singularidade supera estas em si, determina a forma específica de generalização do mundo fenomênico imediato, a qual conserva suas formas fenomênicas mas as torna transparentes, propícias à ininterrupta revelação da essência.

Ao realizar uma síntese impossível dentro da esfera da cotidianidade, e conseqüentemente mais concentrada do que a experiência da vida; ao tornar a essência dos fatos humanos imediatamente reconhecível; ao permitir o acesso, também pela sensibilidade, das questões essenciais para a humanidade, a arte permite um contato único entre a personalidade individual e os destinos do gênero humano em seu conjunto, ampliando a percepção e a experiência individual de um modo absolutamente peculiar:

A obra, com sua generalização artística no particular, eleva por certo a matéria representada, depurando-a de tudo o que ela contém de cotidiano, e lhe empresta uma vida própria fundada aparentemente sobre si mesma [...]. Mas esta elevação do mundo cotidiano a uma esfera autônoma é uma pura aparência – ainda que seja uma aparência existente – na medida em que ela é o verdadeiro pressuposto para o retorno da arte à vida, para sua ativa eficácia na realidade social. De fato, somente através desta elevação na esfera da generalização artística (do particular, do típico) das figuras e dos eventos, de sua perspectiva, de sua causa, somente assim a obra de arte torna-se uma reprodução da vida na qual os homens encontram a si mesmos e aos seus destinos, explicitados mediante uma profundidade, uma compreensibilidade e uma clareza que não podem ocorrer na própria vida. Apenas de uma forma elaborada sobre esta base podem as obras de arte extrair sua apaixonante eficácia que ocorre, em primeiro lugar, porque no mundo representado pela arte os homens revivem e reconhecem, com emoção, a si mesmos, aos seus destinos típicos, à sua direção, e que, por isto, o pressuposto indispensável dessa

eficácia, na representação do típico é a justeza do conteúdo [...] (LUKÁCS, 1978, p. 234-235).

Lukács é bastante claro em afirmar que o simples deleite estético pode restringir-se apenas à admiração formalizante dos resultados obtidos pelo artista ao realizar uma obra determinada. Afirma ele, porém, que tal desfrute não alcança o *status* de desfrute propriamente estético, pois neste seria impossível separar a assimilação da obra às experiências pregressas do indivíduo a ponto de causar uma identificação imediata com a totalidade do gênero humano. Ainda, para ele, esta seria a prerrogativa de toda grande realização artística, isto é, daquele que alcançou a particularidade estética.

Resulta desse encontro entre indivíduo e generidade humana o inevitável enriquecimento da personalidade do indivíduo. Lukács atenta, também, para o fato de que tal enriquecimento opera exclusivamente no nível da personalidade individual, sendo seus efeitos ao mesmo tempo amplos e restritos. Amplos no sentido de que, nesse processo, o indivíduo pode reestruturar todo o escopo de sua experiência sensível em função de uma determinada experiência estética, no sentido de tornar indeléveis os efeitos espirituais de tal experiência. Restritos no sentido de que não é possível afirmar que a experiência estética tenha o alcance de modificar diretamente um ser humano em um ser humano totalmente novo, posto que nenhum homem, nem mulher, apresenta-se como receptor meramente passivo da obra de arte, da experiência estética participam todas as suas experiências precedentes. Toda a bagagem cultural, a vinculação de classe, as memórias, todas as instâncias que constituem o sujeito como estrutura psicossocial continuam operantes no momento do prazer estético e incidem sobre os seus efeitos.

### Realidade brasileira e ficção: *Vidas secas*, *Invasão* e *A festa*

Reservamos para esta parte do artigo a realização daquilo que sempre foi apregoado por Candido em suas obras, ou seja, demonstraremos como três narrativas de autores brasileiros, de gêneros diferentes, refletem sobre um aspecto da realidade brasileira, tendo como uma de suas temáticas a situação dos migrantes nordestinos.

Na década de 1930, o alagoano Graciliano Ramos, representando a realidade do latifúndio nordestino, em seu romance *Vidas secas*, conclui que só há saída na busca de novas sociabilidades. O Brasil iniciava sua industrialização, o “Sul” se apresentava como o “paraíso” para os trabalhadores sem terras.

Na década de 1960, Dias Gomes, na peça *A invasão*, relata a situação do migrante nordestino, no Rio de Janeiro. Não há mais emprego, só formas aviltantes de ocupação. Para os homens, a informalidade; para as mulheres, emprego doméstico e a prostituição; para as crianças e os idosos, o esmolar.

Ivan Ângelo, em 1970, reflete sobre o tratamento dado aos migrantes nordestinos quando chegam a Belo Horizonte, cidade berço das primeiras manifestações de apoio ao golpe militar de 64, mostrando que essas pessoas não eram bem-vindas aos grandes centros e deveriam ser imediatamente mandadas de volta para seus lugares de origem, a fim de continuarem a conviver com o latifúndio e a seca.

Graciliano Ramos, em 30, deixa Fabiano, sinhá Vitória e os filhos no meio da estrada que conduz a uma realidade existente, mas ainda não alcançada pelos personagens, que possibilitaria a sinhá Vitória conseguir a cama de lastro de couro, como a de seu Tomás da bolandeira, com que tanto sonhou e que tanto desejou ao longo de todo o romance do escritor alagoano.

Na década de 30, princípio da revolução industrial brasileira, a busca de novas formas de existência parecia aos nordestinos, e também para grande parte dos intelectuais, uma forma de superar as contradições de uma sociedade que seguia a lógica do capitalista expressas exemplarmente pela exploração da monocultura latifundiária, que mantém o trabalhador em um nível de vida próximo ao da animalidade, mas, como afirma Candido (1992, p. 45) em sua análise sobre **Vidas secas**, não consegue abolir a humanidade dos personagens, pois não confunde desumanidade com forma primitiva de relacionamento social:

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

Como afirma Candido (1992), fazendo uma correlação direta entre primitivo e puro, não há desumanidade no sentido de uma igualização à animalidade, mas um estágio primitivo de relacionamento social, único possível, segundo a autoria, nessa realidade representada: “Ora, o drama de *Vidas secas* é justamente esse entrosamento da dor humana na tortura da paisagem. Fabiano ainda não atingiu o estágio de civilização em que o homem se liberta mais ou menos dos elementos” (p. 47).

O narrador de **Vidas secas**, ao fazer o cruzamento de uma realidade que explora a mão de obra de forma pré-capitalista e, ao mesmo tempo, lança mão de formas de mando que estão na origem do Estado moderno,<sup>1</sup> discute como o poder precisa moldar as subjetividades para a perpetuação do mando.

Repetia que era natural quando alguém lhe deu um empurrão, atirou-o contra o jatobá. A feira se desmanchava; escurecia; o homem da iluminação, trepando numa escada, acendia os lampiões. A estrela papa-ceia branqueou por

---

<sup>1</sup> A colonização brasileira e a forma de relações sociais impostas ao país pelo colonizador foram alvo de grande discussão pela historiografia; no entanto, hoje já existe consenso sobre a não existência de um regime feudal, mas sim da convivência de formas pré-capitalistas de exploração numa sociedade que tem o lucro como fonte propulsora da riqueza. Para análise desse tema, ver, entre outros, Mazzeo (1988); Boris Fausto (1972).



cima da torre da igreja; o doutor juiz de direito foi brilhar na porta da farmácia; o cobrador da prefeitura passou coxeando, com os talões de recibo debaixo do braço; a carroça de lixo rolou na praça recolhendo cascas de fruta; seu vigário saiu de casa e abriu o guarda-chuva por causa do sereno; sinha Rita Louceira retirou-se (p. 28-29).

Naquela praça estão a polícia, o cobrador de impostos e a Justiça,<sup>2</sup> faces modernas do poder; está ainda o rudimento da urbanização, expressa pela feira, pelo acendedor de lâmpadas e pelo coletor de lixo, está também a Igreja, que não consegue ser afastada do poder em regiões subdesenvolvidas, e, no centro da cena, um trabalhador surrado no chão, sentindo vergonha e raiva, mas rendido antecipadamente pela situação social (MAGALHÃES, 2001).

Graciliano Ramos apresenta as formas de poder institucional usadas para domesticar um homem da mesma forma que se subjuga um animal. Em *Memórias do cárcere* (1994), o narrador autobiográfico desvenda o porquê da surra sem sentido que Fabiano leva do soldado: “Mas surra – santo Deus! – era a degradação irremediável. Lembrava o eito, a senzala, o tronco, o feitor, o capitão do mato. [...] em seguida o aviltamento. É assim na minha terra, especialmente no sertão” (v. 1, p. 141).

O autor lembra que a explicação para o ato não está relacionada com o delito, mas com o sistema, que precisa aplicar uma **tatuagem na alma** para que não haja possibilidade de esquecimento das hierarquias, dos mandos.

Não há necessidade de se esconder a dominação, por isso os narradores de Graciliano Ramos, quando ocupam uma posição de mando, o fazem em primeira pessoa, como Paulo Honório e Luiz da Silva, embora este último não consiga a objetividade e clareza do primeiro, porque se encontra numa fase de decadência. Embora o liberalismo apregoe que todos são iguais, todos *sentem* que não são.

Acompanhando o pensamento de Antonio Candido, pode-se afirmar que a humanidade é a marca desse romance, e é justamente a clareza da autoria sobre o estágio de

---

<sup>2</sup> Ver *A reprodução*, de Lukács (1994), que mostra o Direito como uma criação da sociedade de classe para a manutenção das desigualdades.

desenvolvimento em que se encontram seus personagens que norteia a tomada de posição sobre a impossibilidade de um salto dessa fase para uma conscientização que permitiria a crítica das relações sociais e a conseqüente ação para modificá-la, o que mantém a coerência de **Vidas secas**. Esses são os ensinamentos desse crítico para a crítica literária: realidade e ficção, partes de um todo impossível de ser desligado sob pena de se excluir a humanidade da obra artística.

### **A invasão, de Dias Gomes**

Essa mesma problemática também será discutida por Dias Gomes na peça **A invasão**, tendo como espacialidade a cidade do Rio de Janeiro, que representa os fabianos que continuaram a migrar em busca de solução para a vida precária do Nordeste brasileiro.

O **focus espacial** da narrativa de **A invasão** é todo concebido no interior de uma construção inacabada, abandonada, que gradativamente está sendo ocupada por famílias e pessoas sem condições de ter uma moradia própria, nem mesmo de alugar um imóvel nos diversos morros que constituem as favelas que marcam a paisagem da cidade do Rio de Janeiro, capital do país até a última década dos anos cinquenta. Assim como Candido (1993) salientou em sua crítica sobre **O cortiço**, de Aluísio de Azevedo, o esqueleto (nome como ficou conhecida a construção inacabada) vai ganhando vidas novas e mantendo velhas problemáticas.

Os primeiros ocupantes do esqueleto se assustam com a chegada de outras pessoas, sempre receosos de que a polícia acabe por desalojá-los.

LINDALVA – Tu ouviu? Tem gente aí!

BOLA SETE – Será o guarda?...

LINDALVA – Não é um só, é muita gente!

BOLA SETE – Deve ter chamado a Rádio Patrulha... te manca aí que eu vou dar uma olhada...

LINDALVA – Espera, desgraçado! Deixa eu me vestir primeiro  
[...]  
BOLA SETE – Polícia coisa nenhuma. É o pessoal lá do morro.  
LINDALVA – Do Morro?  
BOLA SETE – Sim, gente que ficou sem barraco, como nós.  
(p. 2, 3, 4).

Esse espaço se relaciona com o restante da cidade por meio do ir e vir de personagens, que trazem a fala de fora para dentro do **esqueleto**, explicitando de que forma aquele lugar ocupado por homens, mulheres e crianças faz parte de uma sociabilidade maior que reproduz a existência de grupos humanos desprovidos de qualquer dignidade para sobreviver.

Nesse sentido, o que se enfatiza nessa conexão entre dois mundos é o mesmo que se quer enfatizar entre as noções de centro e periferia. Ambas fazem parte de uma mesma totalidade. Por essa razão, para a compreensão de uma faz-se necessária a compreensão da outra em suas interconexões.

A estrutura desse texto dramático pode ser dividida em núcleos que se entrelaçam durante toda a narrativa, não podendo nunca ser vista sem esse inter-relacionamento, mas apresentando ao mesmo tempo singularidade sobre a discussão que a autoria está travando com a realidade do seu tempo e com as formas de enfrentamento de uma sociabilidade adversa para a maioria da população brasileira, principalmente para os nordestinos, que são obrigados, muitas vezes, a abandonar seu lugar de origem e a se embrenhar numa viagem sem rumo e sem volta.

A terceira família apresentada na peça teatral, e que será objeto de nossa análise neste momento, é composta por cinco pessoas que chegam e se alojam no **esqueleto**. Rita (tem 14 anos, mas aparenta ter muito menos, por seu raquitismo, sua desidratação – p. 7), uma moça de 18,

Malu (Sob seu linfatismo, percebem-se alguns traços de beleza irregular, uma beleza triste, doentia, sem cor e sem vida, que não chegou a se afirmar por falta de proteínas – p. 8), os pais Santa e Justino ( [...] dá a impressão de uma força interior difícil de explicar – p. 3), o filho Tonho e um menino de colo. No começo da narrativa, todos estão desempregados e devendo muito.

Procuramos desvelar a forma como a narrativa é construída para **contar**, a partir do entrelaçamento da história dessas famílias, as relações de exploração que dão suporte ao tipo de desumanidade que o texto mostra. Paralelamente, pela fala do personagem Lula e dos diálogos que ele estabelece com os outros ocupantes/invasores do **esqueleto**, verificamos como a autoria discute as saídas para o avanço desta situação de opressão.

A autoria faz com que se encontrem histórias de vida que têm marcas de especificidade, nas quais prevalece a marca universal que une todas as histórias: são pessoas exploradas por uma estrutura de classe que se apoia na exploração máxima do trabalhador pelo uso da forma mais tradicional da exploração capitalista, que agrega formas pré-capitalistas de exploração à exploração própria da lógica do capital, a extração da mais-valia,<sup>3</sup> fazendo com que a expropriação do trabalhador se dê de forma aviltante e brutal, como já alertará Graciliano Ramos.

Lula é o único personagem que é operário;<sup>4</sup> os outros, quando têm ocupações, são atividades consideradas à margem da lógica própria de uma sociedade moderna: lavadeiras, empregadas domésticas, biscateiros.<sup>5</sup> Articulado todas estas, a atividade de esmolar, que mantém a caridade como marca fundamental das pessoas que precisam aliviar a consciência<sup>6</sup> para não buscar a explicação das disparidades sociais.

Como vimos, Graciliano Ramos já enfatizara o papel fundamental das religiões na manutenção da exploração e na construção de uma ideologia de resignação, tanto para aqueles que recebem como para aqueles que encaram as diferenças entre as classes sociais com algo posto e imutável

---

<sup>3</sup> Para desenvolver esse tema, ver Marx (1978).

---

<sup>4</sup> Esse personagem será o único que contestará com sua prática a situação de todos os moradores do Esqueleto, indo ao encontro do que apregoa, explicação de Marx, sobre a possibilidade de uma revolução socialista a partir de um sujeito revolucionário.

---

<sup>5</sup> Ver em Marx a discussão sobre trabalho produtivo e improdutivo (Manuscritos).

---

<sup>6</sup> Em **São Bernardo**, de Graciliano Ramos, a personagem Dona Glória mostra formas diferenciadas de se **esmolar**, no sentido de ficar refém dos favores dos poderosos. Roberto Schwarz desenvolveu a categoria do agregado para mostrar como essa forma de relação pré-capitalista, num país capitalista, é capaz de montar um emaranhado de interpelações tão importante para as formas políticas do capitalismo periférico.

e veem na caridade uma forma de amenizar o sofrimento alheio e acalmar os **nobres corações**.

JUSTINO – [...] Nunca pensei que a gente tivesse que chegar a esse ponto... Pedir... estender a mão... (vem a frente como se estivesse deprimido só em contemplar o fruto da mendicância). Mas é capaz de vocês terem razão. (Como se procurasse convencer a si mesmo). Pedir não é crime (p. 32).

Crime é reivindicar e não se conformar com a situação. Esta é a família que mais sofrerá as consequências daquela realidade adversa, experienciada desde o lugar de origem desses sofredores. É importante relatar que a autoria não idealiza as relações no campo, nem mostra a cidade como a panaceia onde tudo pode ser resolvido.

Nesse espaço a vida da célula primária de reprodução da sociabilidade capitalista, a família burguesa, que cria uma individualização tendente a afastar a solidariedade entre os sujeitos que não fazem parte do seu núcleo, tem algumas especificidades, dependendo das condições que fundamentaram sua constituição.

A família dos migrantes é mais temerosa em relação aos poderes constituídos, principalmente no que se refere ao aparato policial, pois, como vimos, a memória social daqueles que são expulsos da seca, na representação que Graciliano Ramos faz da situação do campo: Fabiano se rende ao soldado amarelo e apanha sem nem saber por quê.

No desenrolar da narrativa dramática ficamos sabendo que a criança de colo não sobreviveu à fome e que não há um sentimento de perda pela criança morta, mas de alívio por não ter de experimentar o sofrimento a ela destinado:

Isabel (mãe) Foi melhor para ele. (Vai recolocar a criança no caixote, em meio a um respeitoso silêncio) [...] (Depois de longa pausa.) Precisa ficar todo mundo com cara de

palerma. (Apanha a panela) Cadê o Tonho que não vem com essa água? (p. 34-35).

Nessa realidade, qual o destino das duas mulheres jovens da família nordestina? Serão empregadas domésticas ou prostitutas. O filho homem começa a tentar arranjar trabalho na construção civil. Para os mais velhos não existe trabalho. A mulher acaba esmolando, e o homem aceitando qualquer serviço. Há uma desestruturação da família, que não pode manter os mesmos valores e acaba por não poder manter sequer o mesmo espaço. Principalmente para as mulheres, é ressaltado que, na cidade ou no campo, a vida da maioria delas se resume a ser mantida por algum coronel ou político da cidade.<sup>7</sup>

Para as filhas das famílias camponesas, como as que migraram e estão no **esqueleto**, em Dias Gomes, está reservado o mesmo destino de suas mães, feito de sofrimento e trabalho, ou, se forem bonitas, o de serem usadas pelos coronéis ou por qualquer um que possa tê-las como objeto de prazer, como bem demonstra Jorge Amado:

Descobria, quase sempre em sua própria fazenda ou nos povoados, uma caboclinha simpática, mandava a anterior embora. Algumas iam parar nas casas de prostituição, outras voltavam para as roças, uma viajara para a Bahia, levada por um caixeiro-viajante (p. 107).

Dessa forma compõe-se o quadro do poder capitalista/patriarcal, no que diz respeito às relações entre os sexos. A nordestina de Dias Gomes é a senhora pobre, de respeito, que conseguiu casar: a sinhá Vitória, de Graciliano Ramos, e a mãe da família do **esqueleto**, que tem como destino procriar filhos que morrerão ou seguirão um destino praticamente predeterminado: as mulheres amásias de coronéis ou políticos, empregadas domésticas sofrendo humilhações e abusos sexuais dos patrões e de seus filhos, tanto no campo como na cidade; os filhos constituirão a mão de obra sem qualificação tão necessária a um país que tenta

---

<sup>7</sup> Jorge Amado, em muitos de seus romances, mas principalmente naqueles que têm títulos de nomes femininos, discute com primazia o espaço reservado às mulheres de famílias pobres do campo e da cidade que têm algum atributo físico considerado charmoso pelo discurso dominante sobre a sexualidade feminina. Em **Gabriela cravo e canela**, o destino reservado às mulheres é representado de forma exemplar; os papéis que cabem à mulher estão claramente demarcados.

uma consolidação industrial. Neste sentido, justifica-se que a peça apresente um quadro inteiro dedicado à relação “amorosa” entre Lula e Malu.

No quarto quadro da narrativa de Dias Gomes, a autoria, por meio do diálogo entre um operário apaixonado e uma moça bonita que fugiu da seca, discute as possibilidades futuras das famílias pobres. Malu resiste ao assédio de Lula, que argumenta dizendo que o amor pode superar tudo e propõe que se amem e se juntem para morar em um espaço vazio que ainda resta no terceiro andar do **esqueleto**. A fala de Malu é dura e retrata a vida das mocinhas do campo, definida acima:

A vida é feia, muito feia, pra gente querer resolver tudo com palavras bonitas. Antes de nós entrarmos na fila dos retirantes, o coronel mandou me chamar na casa dele. Disse que se eu quisesse, não precisava ir embora... ele arrumava uma casa pra mim, na cidade e garantia o meu futuro... e quis me agarrar à força. [...] mandei ele à merda e fugi. [...] Tou arrependida até hoje (p. 134).

Uma outra forma de acompanhar o destino dos retirantes deixados por Graciliano Ramos a caminho do sul nos anos 30 é apresentada por Ivan Ângelo no romance/contos *A festa*.

No primeiro capítulo, na noite de 30 de março de 1970, um grupo de flagelados está acampado numa praça e espera a resolução do governo sobre seu destino. A ordem dada é para que retornem ao lugar de origem num trem cedido pelo poder público. Quando sobem nos vagões, há um incêndio que provoca enorme confusão. A polícia intervém, um grupo mais organizado e armado enfrenta os policiais. Destacam-se do grupo “um nordestino moreno de 53 anos, Marcionílio Mattos, e o repórter Samuel Aparecido Fereszin, de um matutino da capital” (p. 15). O grupo consegue, em sua maioria, escapar, mas o nordestino é preso e o repórter some.

O narrador começa apresentando *um nordestino e oitocentos flagelados*; quando há a revolta, todos são tratados como *nordestinos*. O fato se deu, segundo a narrativa, seis anos após o golpe de 1964, durante a vigência do governo do general Médici, momento de maior repressão dos governos militares. O acontecimento é público: “Quem estivesse no hotel Itatiaia, de frente para a estação, veria avançar...” (p. 16); por esse motivo, possível de ser visto e apropriado por diversos sujeitos. Essa é a lógica que o autor quer imprimir; não importa se historicamente aconteceu, o que importa é que, nas condições em que se encontrava o Brasil naquele momento, este ou quaisquer outros fatos semelhantes eram perfeitamente possíveis.

O Narrador mostra, por meio de um item que denomina “Flash-Back”, composto de citações de viajantes, de sociólogos, de autoridades públicas e de escritores, a formação da estrutura social brasileira, que, desde tempos remotos, se baseou na exploração do trabalho humano em níveis de barbárie.

Não creio, não creio absolutamente que sem o trabalho escravo esses canaviais dum só senhor possam ser cultivados... Em regra ele é rendeiro, agregado, camarada ou o que quer que seja; e então sua sorte é quase a do antigo servo da gleba (p. 16-17).

Numa formação social desse tipo, é sempre possível, ainda segundo a voz do narrador que orienta a colagem dos textos, o surgimento de formas de interferência, no real, de tipo messiânico. A ausência da racionalidade necessária para a compreensão do próprio cotidiano leva essas populações a se agrupar em torno de líderes que, embora ofereçam muito pouco em relação à sobrevivência diária, são capazes de criar, a partir das formas mágicas e/ou religiosas, a esperança de um futuro melhor. Como o beato de *A invasão*, que merece toda a respeitabilidade dos ocupantes do *esqueleto*.



O narrador de Ivan Ângelo utiliza-se de trechos de outro romance para mostrar o tipo de liderança dos grupos “rebeldes” e a intensa violência que o poder constituído utiliza para sua erradicação, mesmo quando são tão efêmeros os sonhos de mudança. Nessa busca, o narrador chega ao cangaço. A figura de Lampião é exaltada para, logo em seguida, ser mostrada por meio da adjetivação da palavra espantalho, também como uma forma de luta fracassada. “E, em 1917, ingressou Virgulino na vida guerrilheira, tornando-se, em pouco tempo, o espantalho dos sertões (p. 18).” Esse é o enredo no qual se insere o personagem que acaba de nascer. Enquanto Lampião entrava no cangaço, Marcionílio nascia e os russos realizavam a revolução socialista.

O texto é preciso, tanto em relação ao tempo como ao espaço onde transcorre a trama. Estamos, agora, na madrugada de 31 de março de 1970, numa praça em Belo Horizonte. Existe um acontecimento que foi narrado com precisão, com olhos de quem assistiu a, ou mais ainda, participou dele. É o momento fixado: Brasil 1970, seca, flagelados, tortura, ditadura. O entendimento dos fatos narrados só é possível a partir da compreensão da história que possibilitou tal momento. O autor percorre, então, a história deste país, não contando cronologicamente, mas *congelando* determinados fatos, entrecruzando-os com o dizer de um romancista/narrador. Mostra a visão do camponês ingênuo, que chama de *flagelado* e que é *tocado* para dentro do trem pelos policiais: não precisa usar a complementação de gado sendo recolhido ao curral, basta o uso da palavra *tocado* para declarar sua intenção.

Mostra, também, o enfrentamento dos policiais por um grupo que rapidamente se organiza; mostra, ainda, o fanatismo e a necessidade de um líder por parte dessas populações, tanto para enfrentar policiais numa fuga como para fazer frente a um exército, como ocorreu em Canudos. Consegue, com a forma narrativa adotada – a colagem de citações, cujas fontes são datadas e nomeadas –, relacionar a miséria de um povo com a dominação sem

limites que recai sobre esse povo; enfatiza a demagogia dos governantes que percebem a miséria, falam dela, prometem solução – principalmente em campanhas eleitorais – e nada fazem para atenuá-la.

Por meio das vozes de que se apropria, o narrador explicita níveis de conscientização, de subjetividade, que vão desde a mais ingênua relação com a realidade, em que não há nenhuma ultrapassagem do cotidiano, como é o caso dos flagelados e dos adeptos de Antônio Conselheiro; passa por um nível de consciência que tenta o deslocamento do empírico, mas não o alcança, caso do próprio Marcionílio e, mais tipicamente, de Lampião; chega, enfim, a momentos de plena elaboração consciente das condições sociais, como é o caso de Rui Facó, Euclides da Cunha e Francisco Julião.

Mas, acima de tudo, por meio de uma narrativa entrecortada, mostra a impossibilidade, mesmo em 70, de resolução dos problemas dos migrantes nordestinos, com a lógica instituída desde a colonização, de transformar o campo em grandes latifúndios e tratar a mão de obra da atividade agrícola no nível da animalidade oriunda da escravidão.

Aqueles que em 30 pensavam em melhorar de vida construindo um novo Brasil e se instalam nas regiões de desenvolvimento têm como forma de sobrevivência, em meados do século XX, um *esqueleto* para morar e formas aviltantes de conseguir a sobrevivência para, finalmente, com a instalação do regime ditatorial, serem tocados como gado.

## Conclusão

O entendimento da conexão entre centro e periferia pressupõe, como já foi dito, o entendimento da totalidade que gerou essa dicotomia. A forma como se estabelece a relação entre o Centro-Sul e o Nordeste está inteiramente ligada à forma como o Brasil se insere no capitalismo

---

<sup>8</sup> Ver Candido em *Literatura e subdesenvolvimento*, e Schwarz em *Um mestre na periferia do capitalismo*, citados nas referências.

internacional; cada região do país reagirá diferentemente ao poder centralizador.<sup>8</sup>

Analisar Graciliano Ramos, Dias Gomes e Ivan Ângelo é perceber claramente essa conexão e poder entender que, embora por caminhos diferentes, as repostas têm de levar em consideração sempre a historicidade e a totalidade. Famílias que se deslocam e que não mudam a realidade, apenas aprendem a se “virar”, dentro da nova realidade. Aqueles que em 30 tinham o sonho da cidade grande continuam em 60 no mesmo lugar, apenas com formas de sociabilidade diferentes; e em 70 são banidos de volta para suas terras secas, sem nenhuma oportunidade, pois a nova fase do capitalismo periférico não necessita mais de sua força para o trabalho, e eles também não são mais os mesmos, que se submetem sem reação.

## Referências

- ÂNGELO, Ivan. *A festa*. São Paulo: Vertente, 1976.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. 3. ed. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini et al. São Paulo: Hucitec, 1993.
- CANDIDO, Antônio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: 34, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Literatura e subdesenvolvimento*. In: MORENO, César Fernández. *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- \_\_\_\_\_. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1993.
- FAUSTO, Boris. *A revolução de 30*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1972.
- GOMES, Dias. *A invasão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.
- LUKÁCS, Georg. *Estética: la peculiaridad de lo estetico*. Barcelona/México: Grijalbo, 1966-1967. 4 v.
- \_\_\_\_\_. *A reprodução*. Tradução de Sérgio Lessa. Maceió, 1994. mimeo.
- \_\_\_\_\_. *Introdução a uma estética marxista*. Tradução de Carlos

Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

MAGALHÃES, Belmira. *Da impossibilidade da festa à festa possível*. Maceió: Ufal, 2007.

MARX, Karl. *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política*. (GRUNDISSE) 1857-1858. México: Siglo XXI, 1978.

MAZZEO, Antonio Carlos. *Estado e burguesia no Brasil: origens da autocracia burguesa*. Belo Horizonte: Oficina, 1988.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1995.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.