Luís Gonçales Bueno de Camargo

200205524

# UMA HISTÓRIA DO ROMANCE BRASILEIRO DE 30

**Tomo I**

Tese apresentada ao Departamento de Teoria Literária, do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, como requisito para obtenção do título de Doutor em Teoria e História Literária, na área de Literatura Brasileira

Orientador: Prof. Dr. Antonio Arnoni Prado

Campinas

Instituto de Estudos da Linguagem

2001

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

UNIDADE BC
Nº CHAMADA:
T/UNICAMP
C14h
V. 1 Ex.
TOMBO BC/ 47351
PROC. 837/02
C D X
PREÇO R$ 11,00
DATA 01-02-02
Nº CPD
CM00168427

# FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

C14h

Camargo, Luís Gonçales Bueno de
Uma história do romance brasileiro de 30 / Luís Gonçales Bueno de Camargo. - - Campinas, SP: [s.n.], 2001.

Orientador: Antonio Arnoni Prado
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Literatura brasileira - 1930-1939. 2. Ficção brasileira. 3. Literatura brasileira - História e crítica - 1930. I. Prado, Antonio Arnoni. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

*Para Inês, minha mãe*

Este exemplar e a redação final da tese defendida por Luís Gonçales Bueno de Camargo

e aprovada pela Comissão Julgadora em 27/11/2001.

**Agradecimentos**

Escrever tese é uma atividade muito solitária e a todos que diminuíram essa sensação de isolamento nesta minha experiência eu gostaria de agradecer. Nesse sentido, como fez George Steiner em um de seus livros, o primeiro grupo de pessoas a quem eu gostaria de agradecer é o daquelas cujos nomes aparecem na Bibliografia deste trabalho.

Mas é claro que esse convívio, muitas vezes com mortos, é consolo pequeno para tamanha solidão: os gestos dos vivos é que de fato levam a gente pra frente. Assim, o primeiro destes gestos a que gostaria de agradecer partiu de meus colegas de área de literatura brasileira da Universidade Federal do Paraná que, numa situação inesperada, quando eu tinha apenas dois anos de casa, me permitiram um afastamento durante o qual se escreveu a quase totalidade deste trabalho. Sem esse período de dedicação exclusiva à tese, ela teria necessariamente que perder o caráter amplo que estava previsto desde o projeto inicial, e que era de fato o que eu queria tentar.

Dentre esses colegas, gostaria de destacar alguns, que pelas conversas, empréstimo de livros e obtenção de xerox, diminuíram especialmente aquela sensação: Benito Rodriguez, Fernando Gil, Sandra Stropparo. Mais especialmente ainda agradeço à Marilene Weinhardt que, além disso tudo, ainda leu meu trabalho.

À Cássia dos Santos que, além do material que pôs ao meu alcance, foi amiga atenta nos vaivéns da burocracia universitária, sempre tão difíceis de acompanhar a distância.

Ao Arnoni, por sua orientação sempre marcada pela confiança de que alguma coisa ia sair – confiança que sempre falha quando a gente faz esse tipo trabalho.

Ao Prof. Luiz Roncari e à Prof. Wilma Areas, que participaram da banca de qualificação: além das sugestões, a simpatia que manifestaram pelo meu trabalho contribuiu também para me dar aquela confiança que sempre parece pouca.

Ao meu velho amigo Mario Frungillo tenho muito que agradecer. Pôs a meu serviço seu talento de rato de sebo, encontrando alguns dos livros inencontráveis que foram fundamentais para o trabalho – só quem já trabalhou com livros velhos pode saber o quanto eles são difíceis de encontrar, mesmo para alguém como eu, rato de sebo também. Acima disso, foi leitor generoso do que eu ia fazendo, os textos debatidos via Embratel entre Curitiba e Goiânia e nos poucos dias que pudemos conversar diretamente nestes anos.

Patrícia Cardoso, minha mulher, mais do que ninguém atenuou aquela solidão. Debateu comigo muitos pontos deste trabalho, antes ainda de virar texto e, depois, leu, revisou. Como um dos fatores que deu origem a minha vontade de trabalhar com o romance de 30 foi seu próprio trabalho de mestrado sobre Cyro dos Anjos, ela foi sempre uma interlocutora especial e especializada. Isso sem mencionar o mais importante: o apoio afetivo constante, mesmo nos muitos momentos de desespero e nos de mau humor, mais numerosos ainda.

Nesse campo do que é mais importante, quero agradecer às minhas filhas, Lívia e Carmem, cuja presença tem sido um estímulo, um apoio e um consolo constante – e não só para escrever tese.

Finalmente, agradeço à Capes e à Funpar pelo apoio financeiro.

**Resumo**

Esta é uma história do romance de 30 que parte de um questionamento do valor crítico da divisão entre os regionalistas e os intimistas que tem dominado o debate sobre o período. Incorporando essa divisão mais como problema do que como solução, fez-se uma tentativa de superá-la através de uma abordagem bem ampla, interessada numa gama extensa de obras.

A partir da leitura dessas obras, procurou-se assinalar que aquela década assistiu a um movimento mais complexo do que a simples predominância do romance social, que tem sido considerado a face do período. O início do decênio de 30 é marcado por uma necessidade de superar a dúvida tida como gratuita do ceticismo anatoliano do início do século – romances como *Inquietos* e *O País do Carnaval* representam essa tendência. Também nesses primeiros anos já se apresentam algumas tentativas de superação da dúvida em livros que, a modelos consagrados, como o romance da seca, ajuntava uma visão mais contundente da realidade do país, numa linguagem mais informal.

Em 1933, o fenômeno do "romance proletário" veio dar cabo de vez da possibilidade de duvidar: um clima de polarização política e literária se estabelece, criando, aí sim, uma clara predominância do romance social. O resultado mais expressivo desse estado de coisas foi o gesto de figurar o outro em nossa literatura – aqui se destacam a figuração do proletário e da mulher –, num movimento que é complementado por romancistas como Octávio de Faria, que permanecem firmes em sua tentativa de figurar o mesmo, ou seja, as classes não-proletárias.

A partir de 1937, no entanto, há claros sinais de esgotamento do chamado romance social. É o tempo de uma nova dúvida, que não se confunde com o ceticismo, sendo antes

fruto do impasse que traz uma guerra anunciada para decidir os rumos – fascismo ou comunismo – de um ocidente que se imagina superando o liberalismo. Romances como *A Estrela Sobe* e *Amanhecer* são representações desse impasse do final da década.

Depois de visto esse movimento geral, a atenção se volta para quatro autores específicos – Cornélio Penna, Dyonélio Machado, Cyro dos Anjos e Graciliano Ramos –, escolhidos em função não apenas do julgamento de que representam o melhor da produção do período, mas também porque, dialogando todo o tempo com o debate no todo simplificador que a polarização instaurou, souberam superá-lo de forma a construir, juntos, um painel sintético e problematizador do romance de 30.

**Abstract**

This is a History of Brazilian novel of the thirties, the point of departure for which is the consideration that the mainstream debate over this period, which is based on the idea that there is a radical separation between psychological and social writers, is in need of revision. Considering the separation as a problem rather than a solution for the understanding of Brazilian novel, we attempt overturn the common view by means of an extensive approach, involving the analysis of a great number of novels from the period. We attempt to show that during the thirties there was a far more complex movement that can't be defined by the plain assumption of the social novel's supremacy. The first years of the decade were defined by the need of getting something in to the novel other than "skeptical doubt" as proposed by Anatole France, so popular among the Brazilian *intelligentsia* during the first decades of the century. The novels *Inquietos* and *O País do Carnaval* are representative of this spirit. There were attempts to overcome skepticism through the use of informal diction, as well as a more accurate vision of Brazilian reality within long established patterns, such as the "romance da seca [drought novel]".

In 1933, the proletarian novel appeared in Brazil, eliminating all remaining vestiges of skeptic style. In its place, a political and literary polarization turned the social novel into the most representative genre of the day. At this point, one can detect the supremacy of the social novel and the attempt to include socially marginalized figures – such as workers and women – within the Brazilian literary scene. This process is referred to in the thesis as "the representation of the other." Novelists such as Octávio de Faria writing about the elite, in a sense producing "the representation of the same," complete a truer picture Brazilian life through literature.

The social novel tended to decay after 1937. The spirit of ideological polarization comes to its end, being replaced by a feeling of insecurity instituted by the perspective of the World War II, which is seen as a defining factor in the making of the Western world destiny after the failure of Liberalism. Novels such as *A Estrela Sobe* and *Amanhecer* are representative of this moment.

In the final section of this History, the works of four authors are examined as a synthesis of Brazilian literature during the thirties: Cornélio Penna, Dyonélio Machado, Cyro dos Anjos and Graciliano Ramos have written the best novels of those years, and above all other authors, their works contradict the narrow minded model established by the spirit of polarization in Brazilian literary criticism. These four authors produce a wide panorama for the discussion of the matters of the time, not by choosing one of the main parties available for polarization, but by vigorously incorporating a broader sense of *zeitgeist* into their narratives.

# ÍNDICE

**INTRODUÇÃO** 1

**DOIS PROBLEMAS GERAIS**

I – NORTE E SUL

1. Uma tradição da divisão 28
2. Polarização política e divisão literária 33
3. Outras formas de dividir ou não dividir 41

II – LUGAR DO ROMANCE DE 30

1. 22 e 30 46
2. Utópico e pós-utópico 74
3. Uma figura-síntese: o fracassado 84

**TRÊS TEMPOS DE 30**

I – ANTES DE 30

1. Bem antes 97
2. O precursor oficial 100
3. Um outro precursor 115

II- A INQUIETAÇÃO: 30 ANTES DA POLARIZAÇÃO (1930-1932)

1. O tempo da dúvida honesta 123
2. Saindo da dúvida 135
3. Novidade e velharia 151

III- EM PLENA POLARIZAÇÃO: O AUGE DO ROMANCE SOCIAL (1933-1936)

1. A explosão do romance proletário 199
2. A instituição da divisão 252
3. A figuração do outro: o proletário 309
4. A figuração do outro: a mulher 362
5. A figuração do mesmo 430
6. Outras figurações do outro e do mesmo 483

IV- O TEMPO DA NOVA DÚVIDA (1937-1939)

1. Saindo da polarização 521
2. Declínio do romance proletário 571
3. Os romances da nova dúvida 639

**QUATRO AUTORES**

I- CORNÉLIO PENNA

1. A terra 691
2. Isolamento e dominação 699
3. O outro, o sexo 712

II- CYRO DOS ANJOS

1. O presente 724
2. O meio 730
3. Ora bolas? 747

III- DYONÉLIO MACHADO

1. A distância do outro 757
2. O cotidiano e o espetáculo 767
3. A terceira opção 774

IV- GRACILIANO RAMOS

1. Acima do outro: *Caetés* 784
2. A erupção do outro: *São Bernardo* 796
3. Diante do outro: *Angústia* 814
4. O romance do outro: *Vidas Secas* (1- Um romance montado) 843
5. O romance do outro: *Vidas Secas* (2- O sentido da montagem) 866

**BIBLIOGRAFIA** 875

# INTRODUÇÃO

Como sujeito de bom senso – se é que sujeitos com essa qualidade se metem a escrever teses de história literária a esta altura do campeonato – deixei para o final a tarefa de escrever uma apresentação para este trabalho. Afinal, é muito mais fácil dizer o que se vai fazer já tendo feito do que, ao contrário, estabelecer com antecedência critérios rígidos que depois poderiam interferir além da conta nas leituras das obras propriamente ditas, que é, como se verá, o primordial aqui.

Partindo do fim fica inclusive mais fácil perceber que mais do que a qualquer outra coisa – a despeito das horas gastas fuçando na *New Literary History Review* – este trabalho deve o que poderá ter de acerto à tradição da historiografia literária brasileira. Em especial a duas obras, que considero os dois grandes textos de história literária do século XX no Brasil: *Prosa de Ficção (De 1870 a 1920)*, de Lúcia Miguel Pereira, e *Formação da Literatura Brasileira*, de Antonio Candido.

Ainda que não programaticamente pautado por estes textos fundamentais, esta história do romance de 30, vista depois de pronta, demonstra que seguiu a trilha deles. Nesse sentido, a primeira lição que é importante assinalar vem dos textos, sim, mas eu gostaria de apresentá-la a partir de um contato com Antonio Candido que precedeu para mim, inclusive, a leitura da *Formação*. Ainda aluno do começo do segundo ano de graduação aqui na Unicamp, ajudei uma colega de turma, a Denise, que depois teve que se transferir para a Unesp, a organizar uma Semana de Letras – na verdade, a gente ressuscitou o evento, que estava parado e de lá para cá tem acontecido sempre. O professor Antonio Candido aceitou um convite nosso, naquela ocasião, e deu uma palestra durante o evento. Foi um encontro muito bem humorado, cheio de histórias e frases engraçadas, em que Victor Hugo apareceu, por exemplo, como um "Castro Alves de gênio". Uma dessas

histórias foi particularmente marcante para mim – embora eu só tenha podido perceber isso mais de dez anos depois, fazendo este trabalho. Um candidato a fazer o curso de mestrado na Usp, perguntado sobre o enredo de *Vidas Secas*, começou a fazer um bonito discurso sobre o livro. Antonio Candido interrompeu o candidato e esclareceu que queria saber mesmo qual era a história do livro. Com isso, encalacrou o camarada, que não sabia contar a história do livro e não conseguiu ir adiante.

O propósito da história era mostrar que não se pode prescindir do texto literário nos estudos sobre literatura. Parece óbvio, mas todos sabem que não é, num país em que as modas teóricas se sucedem umas às outras. Depois de ter concluído o curso, por comparação com outros, pude perceber, inclusive, o quanto essa idéia estava presente no curso de letras que eu fiz na Unicamp. Somente aqui, naquele tempo, o aluno tinha logo de cara disciplinas como Textos Fundamentais de Ficção e Textos Fundamentais de Poesia ao invés da tradicionalíssima Teoria da Literatura.

Esta história do romance de 30 apoiou-se sempre no enfrentamento dos textos, antes de mais nada – de tal forma que posso repetir sobre este trabalho, guardadas as proporções, o mesmo que disse Antonio Candido sobre a *Formação*: "o intuito não foi a erudição, mas a interpretação (...). Sempre que me achei habilitado a isso, desinteressei-me de qualquer leitura ou pesquisa ulterior"[1]. A opção que desde o início orientou a escrita do trabalho foi a de não partir nunca de generalizações diante das quais o texto pudesse aparecer como mero exemplo. Assim, o que o leitor terá diante de si, o tempo todo, serão abordagens diretas de romances publicados nos anos 30. Por isso não se encontrarão aqui capítulos dedicados a conjuntos de obras, com exceção dos da parte final, dedicados a quatro autores eleitos como

[1] CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*, v. 1, p. 10.

os mais significativos daquele momento. A norma foi construir o quadro geral do período pouco a pouco, a partir da análise, tão detida quanto possível para um trabalho desta natureza, de cada obra. Assim, o trabalho de um autor que atravessou a década é abordado em diversos pontos do texto, cada romance sendo discutido no momento em que me pareceu ser sua contribuição pertinente na construção de alguma tendência ou viés significativo do romance de 30. É claro que isso implica também em assumir certos riscos. O principal deles me parece ser a constante tensão entre análise e síntese que atravessa inteira esta tese – um sintoma menos grave e evidente dessa tensão, aliás, é o volume de texto que foi preciso escrever para manter a abordagem direta de cada obra individualmente num trabalho cujo interesse necessariamente recairia sobre um número grande de romances.

Este procedimento só foi possível por causa de um outro, também encontrável nos livros de Lúcia Miguel Pereira e Antonio Candido. No breve texto com que introduz seu *De Anchieta a Euclides*, José Guilherme Merquior esclarece qual a solução que deu para um dos grandes impasses com que topa quem pretende escrever uma história literária hoje:

> a redação desta *História* foi subordinada a um critério de *alta seletividade*. O leitor só encontrará aqui os principais autores brasileiros – o que, numa literatura ainda tão jovem como a nossa, nos reduz, no período considerado, a algumas dezenas de nomes. Embora o livro *mencione* e *situe* vários outros, *analisa* apenas estes poucos escritores, escolhidos em harmonia com o consenso da melhor crítica e, em particular, dos estudos modernos.
>
> Parti do princípio de que a análise *exaustiva* do elenco *integral* de obras e autores brasileiros, passou a constituir, nesta fase dos estudos literários, uma tarefa *coletiva*, a ser entregue a equipes de especialistas em cada gênero, estilo ou autor. Este livro não visa a substituir esse trabalho mais amplo e mais completo; visa precisamente a traçar aquilo que as histórias de autoria coletiva são, por definição, menos capazes de proporcionar-nos: uma perspectiva *unificada* (embora não uniforme) do processo evolutivo das letras brasileiras – perspectiva essa constantemente alicerçada nas múltiplas pesquisas eruditas sobre os vários estilos de época e de autor[2].

[2] MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides – Breve História da Literatura Brasileira - I*, p. viii.

De fato, parece muito difícil hoje desenvolver projetos individuais e abrangentes de histórias literárias brasileiras. E isso tanto pela quantidade e variedade de material a ser considerado – preocupação que expressa o texto de Merquior – quanto pela dificuldade de estabelecer uma definição fixa e suficiente de qual seja a idéia de "nacional" a orientar a análise. Na verdade, a tarefa de se escrever história literária no Brasil hoje é muito diferente da que enfrentaram intelectuais do porte de Sílvio Romero e José Veríssimo, que se preocupavam, em grande medida, em colaborar, com o seu trabalho, para o estabelecimento de um conceito de "nacional" que pudesse nos representar. Não dispúnhamos, àquela altura, nem mesmo de uma tradição de crítica literária – lembre-se de como Machado de Assis denuncia uma indigência do pensamento crítico entre nós no famoso "Instinto de Nacionalidade", escrito apenas quinze anos antes da primeira edição da *História* de Romero. No que diz respeito à história literária, a indigência era ainda maior: pouco tínhamos além dos cursos de Sotero dos Reis e do cônego Fernandes Pinheiro.

A solução para este impasse, no entanto, não precisa ser necessariamente a mesma defendida por Merquior – de resto já apontada antes dele por Alfredo Bosi em sua *História Concisa da Literatura Brasileira* –, de levar a cabo uma visão organizada por um único crítico, mas que se restringisse aos "principais autores". Lúcia Miguel Pereira e Antonio Candido tomaram mesmo um caminho oposto a esse.

*Prosa de Ficção* nasceu de um projeto falhado de história literária de autoria coletiva, da qual seria um dos volumes. A excelência do resultado alcançado por esse volume foi logo notada por um homem como Sérgio Buarque de Holanda, intelectual capaz de reunir as qualidades de crítico e de historiador, que não hesitou em afirmar que se

tratava do "melhor estudo de história literária que já se publicou no Brasil"[3]. Parte do sucesso do livro pode ser atribuído ao fato de ele ter se detido em um período específico de nossas letras. Justamente por fazer parte de um projeto coletivo, Lúcia Miguel Pereira se debruçou sobre a virada do século, um período significativo de nossa tradição literária, restringindo-se à ficção, e terminou por indicar que o caminho poderia também ser este: ao invés de tentar um amplo painel que desse conta da evolução de nossa literatura, o historiador poderia trabalhar mais extensivamente sobre um momento dessa evolução. Dessa maneira, é possível romper o círculo dos "principais" autores, sempre confundidos com os "melhores" autores e voltar os olhos para escritores cuja obra, embora possa ser vista como falhada, representou esforço significativo e, mesmo muitas vezes, definidor das letras do seu tempo. A restrição aos "melhores" favorece o hábito de fazer da história literária um repisar de mesmas idéias sobre os mesmos autores, uma vez que seu escopo já aparece pré-defindo, em função do que valeria ou não a pena ler. Ora, antes de ler efetivamente, é impossível saber se, para um determinado trabalho de história literária, vale a pena ou não ler esta ou aquela obra que, para alguém que trabalhou em outra perspectiva, anos antes, ficou claro que não valia.

Também a *Formação da Literatura Brasileira*, de Antonio Candido, fez, desta vez programaticamente, e não em função de um projeto coletivo, a opção por trabalhar com um período restrito – ainda que mais amplo do que aquele de que Lúcia Miguel tratara. E até mesmo a expressão cunhada para servir de subtítulo ao livro – "Momentos Decisivos" – colabora para que se pense a tarefa do historiador da literatura como a de operar de forma

[3] HOLANDA, Sérgio Buarque de. Situação do Romance. *In*: O *Espírito e a Letra*, v. 2, p. 330.

seletiva sobre o dado significativo, e não necessariamente sobre aquilo que, de antemão, poderia ser considerado o "mais importante".

Esse ponto, aliás, preocupara Lúcia Miguel Pereira, que abria seu livro buscando uma posição de equilíbrio entre aquilo que ela chamava de esteticismo e o que designava como historicismo. Que obras figurariam numa história literária brasileira? As melhores segundo padrões estéticos tomados a partir da comparação com grandes obras da literatura ocidental ou as que vincaram a vida literária de seu tempo, independentemente do julgamento da crítica posterior? Sua resposta é a seguinte:

> Sem dúvida, da fusão entre as pesquisas das condições em que foi elaborada, as doutrinas estéticas e um elemento subjetivo esquecido, e contudo indispensável, o gosto, se forma o verdadeiro juízo sobre a obra de arte. Mas talvez nem sempre esses três fatores devam ter o mesmo peso; talvez, quando se estuda uma literatura ainda incipiente, como é aqui o caso, se possa, e se deva, sem cair no historicismo, atribuir maior importância às circunstâncias do tempo e do meio[4].

Esse gênero de reflexão talvez pareça antiquado visto de hoje. No entanto, ele se coloca a partir de questões muito palpáveis que tem diante de si aquele que pretende escrever uma história literária. Afinal, é preciso fazer escolhas num elenco vasto de obras e autores – é preciso, portanto, orientar essas escolhas. Há quem não tenha dúvidas sobre que critérios adotar. Haroldo de Campos, por exemplo, propõe uma história literária apenas esteticamente orientada, que indique o que ainda faz sentido, no presente, dentro da tradição literária do país. Selecionar o que haveria de melhor – mesmo nas obras dos melhores autores –, apontando os textos que mais interessam ao presente: eis a tarefa do historiador para ele. Esse tipo de orientação, por maiores que sejam as vantagens que possa oferecer, tem uma limitação clara, pois enxerga a tradição como um simples conjunto de

[4] PEREIRA, Lúcia Miguel. *Prosa de Ficção (De 1870 a 1920)*, p. 13.

textos, espécie de jardim onde se podem colher as melhores flores para nossa mesa, se quisermos retomar a velha metáfora dos florilégios. Ficam de fora das cogitações do historiador da literatura as múltiplas forças em luta que, vencidas aqui, são retomadas logo mais adiante, numa dinâmica que o recorte sincrônico solapa[5].

Na *Formação da Literatura Brasileira*, Antonio Candido, lidando de certa maneira com o mesmo impasse que foi apontado por Lúcia Miguel Pereira, propõe outra forma de pensar essa questão, através de uma idéia-chave: a de sistema literário. Restringindo o grande alcance desse conceito para o tópico que interessa aqui, quando se vê a literatura como sistema fica possível, por um lado, pensá-la sem necessidade de fazer algum tipo de concessão, já que a importância de uma obra pode ser vista, sem qualquer favor, em função do papel que teve no debate de seu tempo ou em momentos que não o presente do historiador da literatura. Por outro lado, não fica excluída a obrigação crítica, por parte de quem escreve uma história literária, de discernir as experiências que lhe parecerem mais bem sucedidas ou duradouras, já que o passado literário não se esgota em si, mas esclarece certos sentidos do que se faz no presente onde, é bom nunca esquecer, estão plantados os pés do historiador da literatura. Em outras palavras, a idéia de que a literatura, vista sob ponto de vista histórico, pode ser encarada como um sistema que inclui também aspectos que ultrapassam os limites do texto, em especial a recepção que se fez e se faz dele, permite a superação daquele dilema entre esteticismo e historicismo apontado por Lúcia Miguel Pereira porque vê a tradição literária como algo em andamento e não um objeto estático capaz de ser capturado e congelado sem traumas num livro de história literária.

---

[5] Ver: CAMPOS, Haroldo de. Poética Sincrônica. *In*: *A Arte no Horizonte do Provável*, p. 205-212; Texto e História. *In*: *A Operação do Texto*, p. 13-22.

Esta história do romance de 30, portanto, partiu de uma opção muito diferente da de José Guilherme Merquior. O critério de alta seletividade foi substituído pelo de uma leitura extensiva – em princípio, qualquer romance publicado entre 1930 e 1939 interessou ao trabalho e, desde que se localizasse um exemplar, foi lido – de um período e de um gênero específico. Nem todos foram analisados – ou mesmo mencionados – no texto, mas todos ajudaram a constituir um chão sobre o qual as escolhas do que tratar diretamente pudessem ser feitas. Ao mesmo tempo, a recepção imediata das obras, acompanhada especialmente pela leitura das mais importantes revistas literárias da época e, eventualmente, na crítica publicada em jornais diários, foi fundamental para procurar entender o jogo de forças entre as idéias estéticas e políticas que marcaram o momento e influiu tanto na percepção do que era ou não relevante quanto na própria fatura dos textos, que nunca falam sozinhos.

Esse procedimento pouco seletivo permitiu uma visão muito menos rígida do que a que prevalece em nossa história literária, em que normalmente se apresenta o período como o do romance social regionalista. Toda esta história do romance de 30 procura mostrar como, no interior da década, há um movimento contínuo de um estado de dúvida – ainda herdeiro da influência do ceticismo de Anatole France – até outro estado de dúvida – este posterior ao grande debate político, expresso numa forte polarização direita-esquerda, e às portas da Grande Guerra que, todos tinham certeza, decidiria a questão. O romance social ou proletário foi quantitativamente dominante na década, mas seu prestígio teve a tendência de diminuir a partir de um momento de auge em 1933. O romance psicológico, seu antagonista, ao contrário, foi menos numeroso, mas seu prestígio foi se consolidando com o correr dos anos. É por isso que, depois da discussão de dois temas gerais sem os quais é difícil pensar o período – a natureza da polarização artística, paralela àquela polarização política, e as relações com o modernismo de 22, que o precedeu – o grosso desta história do

romance de 30 desenvolve paulatinamente aquele complexo movimento de uma dúvida a outra. Depois disso, como arremate e síntese, são estudadas as obras de quatro autores – Cornélio Penna, Dyonélio Machado, Cyro dos Anjos e Graciliano Ramos. Esses autores ocupam essa posição especial nesta história por mais de um motivo. Em primeiro lugar, não se pode deixar de admitir que eles produziram os textos mais bem acabados do período, aqueles que, por justiça, integrariam um cânone de nossa ficção, ou, dizendo de outra maneira, aqueles que não fariam feio numa abordagem sincrônica – embora, é preciso frisar, não sejam os únicos. Lembre-se, somente para ficar com o exemplo mais óbvio, da impressionante obra que Rachel de Queiroz escreveu nesses anos. Em segundo lugar, de um ponto de vista puramente histórico, pensando nos termos de Lúcia Miguel Pereira, essas obras sintetizaram de maneira especialmente feliz os grandes problemas de seu tempo. Aliás, são participantes ativos do debate específico e até comezinho que se fez no período, e para nenhum dos grandes autores do romance de 30 caberiam aquelas idealizações, tão comuns quando se quer valorizar alguma experiência, segundo as quais são homens e mulheres adiante de seu tempo. Não. São intelectuais assumidamente de seu tempo. Em terceiro lugar, são autores cuja permanência se sente mais fortemente na ficção brasileira posterior, mais uma vez ressaltando que não são os únicos cuja presença é visível na tradição do romance brasileiro do século XX.

Na verdade, um olhar mais extensivo sobre o romance de 30 é capaz de identificar mais claramente o vinco profundo que ele deixou na produção ficcional que o sucedeu. Antes, porém, de tratar desse aspecto, é preciso ver uma outra formulação fundamental que se encontra na *Formação da Literatura Brasileira* e que interessa particularmente a quem se debruça sobre os anos 30, a de que nossa literatura é essencialmente empenhada:

"poucas têm sido tão conscientes da sua função histórica, em sentido amplo"[6]. Esse é um aspecto definidor do romance de 30, e não é coincidência que Antonio Candido, ao tratar especificamente do romance, vai se referir a uma linha histórica que parte de Macedo até chegar a um autor de 30:

> O desenvolvimento do romance brasileiro, de Macedo a Jorge Amado, mostra quanto a nossa literatura tem sido consciente da sua aplicação social e responsabilidade na construção de uma cultura. Os românticos, em especial, se achavam possuídos, quase todos, de um senso de missão, um intuito de exprimir a realidade específica da sociedade brasileira. E o fato de não terem produzido grande literatura (longe disso) mostra como são imprescindíveis a consciência propriamente artística e a simpatia clarividente do leitor – coisa que não encontramos senão excepcionalmente no Brasil oitocentista. A vocação pública, o senso de dever literário não bastam, de vez que o próprio alcance social de uma obra é decidido pela sua densidade artística e a receptividade que desperta em certos meios[7].

Mais uma vez se vê que o dilema entre historicismo e esteticismo se recoloca noutras bases. Constatar que um caráter empenhado impregna nossa tradição literária não significa postular a superioridade da literatura empenhada sobre uma outra, não empenhada ou desinteressada – até porque mesmo o alcance social de uma obra não se separa do problema da fatura do texto em si. É claro que, no decorrer do século XX, os regimes políticos fechados de direita levaram a uma reação por parte da intelectualidade de esquerda, cuja tendência foi a de sobrevalorizar a literatura empenhada. Um efeito claro desse fenômeno, relativo aos anos 30, é o apagamento a que foram condenados os autores ditos intimistas que surgiram naquele momento. Mas esse tipo de distorção – se é que cabe o termo – deve ser creditado muito mais aos efeitos de uma crítica empenhada – que faz o papel de leitor benévolo nuns casos e exigente noutros – do que à literatura empenhada propriamente dita.

---

[6] CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*, v. 1, p. 26.
[7] CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*, v. 2, p. 115.

Por outro lado, não parece de grande rendimento para a escrita de nossa história literária a estigmatização da literatura empenhada. Quando Flora Sussekind, em *Tal Brasil, Qual Romance?*, reage ao que chama de caráter naturalista de nossa tradição ficcional, assume uma atitude de combate que, no entanto, não é capaz de mudar o passado, embora tenha a vantagem de alertar para o fato de que não estamos condenados a fazer da literatura, no Brasil, um espelho do real. Curiosamente, no entanto, seu trabalho não procura fora dos "principais autores", como diria José Guilherme Merquior, uma tradição, que estaria pouco visível, de uma ficção não empenhada. Ao operar sobre obras que uma tradição crítica considerou as mais importantes a partir de critérios que se querem negar, é natural que a imagem que se fará é a de uma literatura naturalista com ilhas incomunicáveis e louváveis – o que, no final, apenas confirma a vocação empenhada de nossas letras, já que ilhas incomunicáveis não chegam a constituir nem tradição nem sistema. Esse procedimento ou visão leva a julgamentos como este, de Silviano Santiago:

> Na boa literatura brasileira anterior à Clarice, ou melhor, na literatura brasileira assumidamente boa anterior à Clarice, a caracterização e o desenvolvimento dos personagens e a trama novelesca que os metabolizava eram envolvidos, direta ou indiretamente, pelo acontecimento e dele refluíam ou a ele confluiam, como afluentes que ganham significado pelo sentido que lhes é emprestado pelo caudal do rio aonde eles deságuam. Em outras palavras: o sentido e o valor da trama novelesca não estão exclusivamente nela, são-lhe conferidos pela crítica literária, devidamente instruída pelo curso interpretativo da história brasileira no âmbito da civilização ocidental.[8]

Segundo este artigo recente, além de Clarice Lispector, apenas Guimarães Rosa e, antes, Machado de Assis teriam rompido com a tradição da ficção brasileira de se ligar à "realidade nacional". O texto de Silviano Santiago faz mesmo lembrar *Tal Brasil, Qual*

[8] SANTIAGO, Silviano. A aula inaugural de Clarice. *In*: *Caderno Mais! – Folha de São Paulo*, 7/12/1997, p. 5 – 12.

*Romance?*, não por coincidência dissertação de mestrado de Flora Süssekind, orientada por ele nos anos 80, que aponta como exceções exatamente Guimarães Rosa e, antes dele, Machado de Assis, acrescentando ainda Oswald de Andrade.

Textos como estes, escritos por estudiosos bem postados, elaboram – e mais que isso, dão forma – a uma espécie de lugar-comum da história literária brasileira neste final de século, que, mais que canonizar Clarice Lispector e Guimarães Rosa como os grandes nomes da nossa ficção no século XX, tende a isolá-los como se, demiurgos de si mesmos, pairassem isolados sobre nosso ambiente literário, totalmente desconectados das experiências anteriormente feitas no campo da prosa em nossa sempre criticável tradição literária.

A questão a se colocar é se de fato esses escritores têm a força de, para além de tirar do nada suas obras, conseguir legitimá-las num ambiente literário totalmente estranho a elas, ou se, ao contrário, a leitura que se faz da tradição da prosa brasileira de ficção não tem deixado de lado experiências importantes, de forma a dar a falsa impressão de que Guimarães Rosa e Clarice Lispector são casos absolutamente isolados, verdadeiros meteoros caídos sobre nós para extinguir velhos dinossauros e iniciar uma era povoada de outros animais.

De fato, se olharmos para a maneira como a história literária tem caracterizado a geração que antecedeu Guimarães Rosa e Clarice Lispector, é difícil discordar de Silviano Santiago e Flora Süssekind. Afinal, os anos 30 são a época do romance social, de cunho neonaturalista, preocupado em representar, quase sem intermediação, aspectos da sociedade brasileira na forma de narrativas que beiram a reportagem ou o estudo sociológico. É claro que, nesse tempo, houve também uma outra tendência na qual pouco se fala, uma "segunda via" do romance brasileiro, para usar a significativa expressão de Luciana Stegagno

Picchio, o chamado romance intimista ou psicológico, mas tão secundário que não teve forças para estabelecer-se como via possível de desenvolvimento do romance no Brasil. Vendo as coisas assim, como um regionalismo localista triunfante e uma acabrunhada literatura psicológica, fica fácil olhar para Guimarães e Clarice e enxergar neles seres superpoderosos. O livro de Flora Süssekind confirma essa visão, já que nas poucas páginas dedicadas ao romance de 30, trata de reduzi-lo a Jorge Amado e José Lins do Rego, acrescido da figura redentora de Graciliano Ramos[9].

Uma análise da recepção imediata de *Perto do Coração Selvagem* pode mostrar que a legitimação de Clarice Lispector enquanto estreante promissora aconteceu porque já havia, no ambiente literário brasileiro, lugar para ela. Se, por um lado, o crítico mais ortodoxo e talvez por isso mesmo mais influente naquele momento, Álvaro Lins, fez reparos sérios ao livro, considerando-o uma experiência incompleta, outras vozes se manifestaram em tom claramente favorável. Uma delas foi a do também romancista Lúcio Cardoso que, em artigo publicado no *Diário Carioca*, entre outras observações instigantes, diz o seguinte:

> Tenho escutado várias objeções ao livro, inclusive a de que não é um romance. Concordo em que não seja um romance no sentido exato da palavra, mas que importância tem isto? Por mim, gosto do ar mal arranjado, até mesmo displicente em que está armado. Parece-me uma das qualidades do livro, este ar espontâneo e vivo, esta falta de jeito e dos segredos do "métier", que dá a *Perto do Coração Selvagem* uma impressão de coisa estranha e agreste.[10]

O "sentido exato da palavra" a que se refere Lúcio Cardoso é o do romance realista, ao qual Álvaro Lins iria querer de todo jeito que Clarice Lispector se adequasse. Displicentes e mal arranjados também eram, para boa parcela da crítica, os romances do

---

[9] Ver SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, Qual Romance?*, p. 150-174.
[10] CARDOSO, Lúcio. Perto do Coração Selvagem. *In*: *Diário Carioca*, 12/03/1944, p. 3.

próprio Lúcio Cardoso. Em 1941 ele publicara *O Desconhecido*, pequena novela que também mereceu artigo desfavorável de Álvaro Lins. E não é coincidência que o crítico tenha apontado a ausência de ação como a grande deficiência de *O Desconhecido*, da mesma maneira que considerará a segunda parte de *Perto do Coração Selvagem* "vaga" porque por demais próxima do gênero lírico. A incompreensão é mais ou menos a mesma, pois parte de uma idéia bastante fechada do que seja romance. A única voz importante a fazer uma análise mais cuidadosa e compreensiva do livro de Lúcio Cardoso foi Sérgio Buarque de Holanda, que sintetiza bem as dificuldades de autores como Clarice e Lúcio num universo em que a crítica toma como padrão de referência o romance realista do século XIX:

> O autor sabe tirar um partido extraordinário desses artifícios e embora seu "processo" seja, às vezes, bem visível, a verdade é que não chega a perturbar a pura emoção que a obra quer infundir. Ele não pretendeu copiar a realidade, que só toca sua imaginação pelas situações extremas e excepcionais. E por isso é tão absurdo querer julgar sua obra, admirável em tantos aspectos, segundo critérios ajustados às formas tradicionais do romance, do romance realista, como condenar essa imaginação que não é matinal nem risonha.[11]

Essas considerações de Sérgio Buarque sobre Lúcio Cardoso não vão muito longe das observações do próprio Lúcio sobre Clarice Lispector: displicência é um dos atributos contra os quais o autor da *Crônica da Casa Assassinada* tem que se defender e, portanto, aquele no qual vai apontar o que mais o agradou em *Perto do Coração Selvagem*. Nem é preciso acrescentar que se trata de "displicência" pensada a partir de um modelo específico de romance, que privilegia a ação e se distingue da lírica como a água do vinho. Antonio Candido, numa síntese feliz, afirmou que em Clarice Lispector, "não se trata mais de ver o

---

[11] HOLANDA, Sérgio Buarque de. À Margem da Vida. *In: O Espírito e a Letra*, v. 1, p. 326. Publicado originalmente no *Diário de Notícias* em 02/03/1941.

texto como algo que se esgota ao conduzir a este ou àquele aspecto do mundo e do ser; mas de lhe pedir que crie para nós o mundo, ou um mundo que existe e atua na medida em que é discurso literário"[12]. Esse tremendo impacto na prosa de ficção daquilo que uma visão tradicional restringe à lírica também é visível no esforço criativo de Lúcio Cardoso – sem mencionar, é claro, a prosa de Cornélio Penna, cuja força vem em grande medida desse procedimento. O aparato verbal de Lúcio Cardoso, que se apóia, para construir sua intensidade febril, nos adjetivos, nos advérbios e nas repetições constantes de certas palavras-chave, pode ser considerado por quase todo mundo mais grosseiro do que o de Clarice Lispector, mesmo porque remete (embora também as extrapole) a experiências poéticas muito pouco significativas aos olhos dos leitores de hoje, como a de Augusto Frederico Schmidt. Mas isso não diminui a força dos romances que produziu a partir de *Salgueiro* e, notadamente, dessa experiência magnificamente falhada que é *A Luz no Subsolo*, em que um determinado procedimento se estabelece de vez em nosso sistema literário, contribuindo para dar-lhe validade – sem mencionar que produziu textos duradouros como *Mãos Vazias*, *Inácio* e, obviamente, a *Crônica da Casa Assassinada*. Foi isso que percebeu o fino juízo crítico de Sérgio Buarque de Hollanda. Ao contrário de Elói Pontes, que, irritado, preferiu listar os adjetivos, os advérbios e as manias vocabulares visíveis em *O Desconhecido*, o autor de *Raízes do Brasil* desvendou-lhe os objetivos e pôde com muito mais acerto falar do efeito dessa língua, ao invés de simplesmente estigmatizá-la[13].

---

[12] CANDIDO, Antonio. A Nova Narrativa. *In*: *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*, p. 206.
[13] Ver PONTES, Elói. Romancistas, p. 13-19.

Independentemente das diferenças dos resultados a que chegaram Clarice Lispector e Lúcio Cardoso, o que interessa frisar aqui é que a crítica pode considerar a aula de Clarice como a melhor até o momento de seu surgimento, mas carece de legitimidade a afirmação de que Clarice inaugurou entre nós uma ficção despreocupada de dar uma resposta imediata à realidade social e que incorporasse, em sua escrita, aspectos que uma crítica mais tradicional perceberia como adequada somente à poesia.

Quem tiver boa memória de *Tal Brasil, Qual Romance?*, poderia objetar a essa altura, que, ao contrário de Silviano Santiago, Flora Süssekind não faz questão de apontar um inaugurador. O problema para ela é que os desvios de uma ficção naturalista não passariam de casos isolados e a grande pergunta a fazer seria a seguinte:

> Por que Machado de Assis, o romance dos anos Vinte, sobretudo com Oswald de Andrade e sua ficção fragmentária, ou Guimarães Rosa, representam simples surtos individualizados em meio à continuidade de uma estética naturalista? Por que não formam sistema? E apenas um naturalismo se aclimata na virada do século, se repete com algumas diferenças no romance de 30, e de novo com o romance-reportagem? Que lógica preside à formação e às transformações do naturalismo no Brasil? Por que apenas uma ideologia estética naturalista constitui sistema na literatura brasileira?[14]

Se tudo o que tivermos em mãos for apenas um autor com visão de literatura próxima à de Clarice Lispector, seria fácil afirmar tratar-se de mais um caso isolado que não diz nada sobre a constituição de um sistema alternativo ao naturalista em nossa tradição literária. Bem pesadas as coisas, no entanto, veremos que Lúcio Cardoso não é um autor isolado nos anos 30 e se integra perfeitamente a um sistema. Insistindo na já consagrada divisão do romance de 30 em "social" e "intimista", Lúcio Cardoso e, depois, Clarice Lispector, integram-se a um sistema, o "intimista", que é bem mais numeroso e

[14] Ver SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, Qual Romance?*, p. 42.

significativo do que tem sido registrado. Tal sistema, a exemplo do que acontece com *A Bagaceira* em relação ao romance social, também tem seu precursor, o esquecido *Sob o Olhar Malicioso dos Trópicos*, de Barreto Filho; tem seus iniciadores nos primeiros anos da década, dentre os quais se destaca José Geraldo Vieira, com seu *A Mulher que Fugiu de Sodoma* e prossegue revelando novos nomes com o passar dos anos: Lúcia Miguel Pereira, Mário Peixoto, Cyro dos Anjos, Octávio de Faria e sobretudo Cornélio Penna, escritor central em sua geração. Recusando essa divisão, podemos ir mais adiante e apontar, entre os mais bem sucedidos dos que são considerados "sociais" ou mesmo "regionalistas", autores que escapam a esse círculo fechado e se aproximam, em muitos momentos, desse sistema: Graciliano Ramos, Dyonélio Machado, Érico Veríssimo ou Rachel de Queiroz. É engraçado, por exemplo, como nos acostumamos a pensar na autora de *O Quinze* como uma escritora regionalista levando em conta apenas seu romance de estréia – e nem este é somente romance regionalista, diga-se. Embora sempre tocando em temas que poderiam ser chamados de sociais, seus romances seguintes são mais psicológicos do que qualquer outra coisa, a ponto de um crítico, que procurou estudar o regionalismo como tendência geral das letras brasileiras, afirmar:

> A conclusão a que se pode facilmente chegar é de que qualquer rótulo generalizante aplicado à ficção de Rachel de Queiroz, do tipo "romancista regionalista" ou mesmo "romancista social", constitui um simplismo e uma inexatidão.[15]

A presença eventual de trechos que se distanciam do "acontecimento", para retomar o termo de Silviano Santiago, pode ser percebida até mesmo no mais assumidamente social dos autores sociais de 30, Jorge Amado. Em 1946, ao apontar uma decadência pela qual

[15] ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A Tradição Regionalista no Romance Brasileiro*, p. 179.

passaria o romance brasileiro, Graciliano Ramos irá remeter àquele que ele considera um grande momento em *Jubiabá*, uma sentinela de defunto onde o que se narra – a tentativa de sedução de uma adolescente – fica em segundo plano diante do clima fantasmagórico em que os fatos se dão[16]. É um trecho que pode ser aproximado ao delírio de Luís da Silva, de *Angústia* ou ao clima dominante de textos do próprio Lúcio Cardoso.

Uma visão menos restrita do que seja o romance de 30, portanto, mostra que a obra de Clarice Lispector pôde se legitimar porque cabia num sistema que, embora não representasse propriamente o *mainstream* da nossa literatura de ficção, era um sistema atuante e não marginalizado como se tende a ver hoje. Mas é possível enfrentar a questão mesmo a partir de um elemento típico do romance social brasileiro de 30. Como se sabe, esta vertente colaborou grandemente para que se ampliassem as possibilidades tanto temáticas quanto da constituição de um novo tipo de protagonista para o romance brasileiro. A incorporação dos pobres pela ficção é um fenômeno bem visível nesse período. De elemento folclórico, distante do narrador até pela linguagem[17], como se vê na moda regionalista do início do século, o pobre, chamado agora de proletário, transforma-se em protagonista privilegiado nos romances de 30, cujos narradores procuram atravessar o abismo que separa o intelectual das camadas mais baixas da população, escrevendo uma língua mais próxima da fala. Junto com os "proletários", outros marginalizados entrariam pela porta da frente na ficção brasileira: a criança, nos contos de Marques Rebelo; o adolescente, em Octávio de Faria; o homossexual, em *Mundos Mortos* do próprio Octávio de Faria e no *Moleque Ricardo*, de José Lins do Rego; o desequilibrado mental em Lúcio

[16] Ver RAMOS, Graciliano. A Decadência do Romance Brasileiro. *In*: *Literatura*, setembro de 1946 (I, 1).
[17] Mais uma vez, vale a pena ver a caracterização muito sintética e precisa de Antonio Candido a esse respeito no já mencionado artigo A Nova Narrativa.

Cardoso e Cornélio Penna; a mulher, nos romances de Lúcia Miguel Pereira, Rachel de Queiroz, Cornélio Penna e Lúcio Cardoso.

Uma abertura desse tipo coloca para o intelectual, oriundo geralmente das classes médias ou de algum tipo de elite decaída, o problema de lidar com um outro. Esse problema foi vivido em profundidade pelos autores daquela década e bem ou mal resolvido de várias maneiras diferentes. É preciso dizer, logo de saída, neste sentido, que a experiência hoje bastante desprezada de José Lins do Rego é uma das vias que possibilita o aparecimento de um escritor como Guimarães Rosa em nosso ambiente literário. Uma leitura atenta de *Menino de Engenho* pode detectar que o modelo de narrador de Carlos de Melo, um assumido alter-ego do autor, é, por um lado, o próprio avô mas, de outro, uma contadora de estórias analfabeta, a velha Totonha. É claro que essa aproximação tem um lado muito problemático, soando como concessão de um universo culto a um universo popular, numa identificação artificial, de resto corroborada pela atitude de complacência e falsa valorização de Carlos de Melo diante dos moleques que viviam no engenho de seu avô. Mas o importante é que José Lins enfrentou o problema e, independentemente de certa artificialidade da sua proposta de solução, ajudou a criar uma espécie de língua geral do romance brasileiro que, de uma forma ou de outra, tem força até hoje.

Uma outra proposta de solução, igualmente artificial, mas por motivos diferentes, é a de Jorge Amado. Sendo um revolucionário, como se autodefinia, sente-se um representante legítimo do povo e, sem problema nenhum, fala em seu nome. Identifica-se com ele e nem questiona muito a legitimidade de sua adesão aos valores populares. É flagrante a diferença em relação a Graciliano Ramos, para quem o roceiro pobre é um outro, enigmático, impermeável. Não há solução fácil para uma tentativa de incorporação dessa figura no campo da ficção. É lidando com o impasse, ao invés das fáceis soluções,

que Graciliano vai criar *Vidas Secas*, elaborando uma linguagem, uma estrutura romanesca, uma constituição de narrador, um recorte de tempo, enfim, um verdadeiro gênero a se esgotar num único romance, em que narrador e criaturas se tocam mas não se identificam. Em grande medida, o impasse acontece porque, para a intelectualidade brasileira daquele momento, o pobre, a despeito de aparecer idealizado em certos aspectos, ainda é visto como um ser humano meio de segunda categoria, simples demais, incapaz de ter pensamentos demasiadamente complexos – lembre-se que a crítica achou inverossímil que Paulo Honório fosse o sofisticado narrador de *S. Bernardo*. O que *Vidas Secas* faz é, com um pretenso não envolvimento da voz que controla a narrativa, dar conta de uma riqueza humana de que essas pessoas seriam plenamente capazes. A solução genial de Graciliano Ramos é, portanto, a de não negar a incompatibilidade entre o intelectual e o proletário, mas trabalhar com ela e distanciar-se ao máximo para poder aproximar-se. Assumir o outro como outro para entendê-lo.

Toda a obra de Guimarães Rosa pode ser vista como uma solução privilegiada para esse impasse dos anos 30, o passo adiante possível depois de *Vidas Secas*. Para um intelectual como Guimarães Rosa, que, ao contrário de Graciliano Ramos, via com suspeita a racionalidade, sentindo falta de uma ligação mais forte do homem com a terra, sua própria natureza, o pobre, o sertanejo, o menino, o violeiro, o maluco, o jagunço não se diminuem em seu alheamento do mundo da intelectualidade. É bem o contrário disso. Sua estatura é aumentada, pois é de sua ligação ainda possível com o cosmo, por via da terra, que pode surgir a grandeza. O escritor, o artista, por sua vez, não é visto como intelectual pura e simplesmente. Mais do que isso, é alguém que, não totalmente engolido pelo discurso da lógica, é capaz de compreender outros discursos e plasmá-los na forma híbrida de conhecimento e intuição que é a obra de arte. Nessa perspectiva, as figuras marginais não

são, portanto, um outro desagregado do artista que tem aspectos de outro e tem aspectos de mesmo. Penso aqui, como é perceptível, nessa verdadeira profissão de fé artística que é *O Recado do Morro*. O cantador Laudelim não é louco nem menino: é artista. Por isso pode entender um recado da terra e elaborá-lo de forma a fazer compreendê-lo quem havia se demonstrado incapaz de compreensão.

A solução lingüística a que chegou Guimarães Rosa se liga naturalmente a essa concepção. A língua do pobre pode ser tomada com liberdade e reinventada no contato com uma tradição intelectual da em princípio mais arrogante alta cultura porque o artista é mesmo o único lugar em que essa fusão pode se dar. Vendo assim o escritor de Cordisburgo, pode-se dizer que, se ele de fato foi um meteoro na nossa tradição literária, foi um estranho tipo de corpo celeste que escolhe direitinho o lugar onde quer cair. No caso de Guimarães Rosa, aliás, nem é preciso insistir tanto no quanto ele se inseriu numa tradição já estabelecida na ficção brasileira se levamos em conta que um crítico como Wilson Martins pôde enxergar em *Grande Sertão: Veredas* apenas mais uma história de jagunços. Que é mais que uma história de jagunços não há a menor dúvida. Mas é *também* uma história de jagunços.

O que se poderia ainda acrescentar, neste rápido cotejo de Guimarães Rosa com autores de 30, é o quanto seu universo telúrico, por assim dizer, também pode ser visto sobre o pano de fundo de experiências como a de Cornélio Penna, cuja obra tem sido muito pouco lida nas últimas quatro décadas. Por isso mesmo, acabou-se fixando uma imagem cheia de equívocos, que restringe um autor complexo como ele ao rótulo de romancista psicológico e dá de barato que não pode haver em sua obra um peso significativo dado à terra. Bem ao contrário. As montanhas provocam uma sensação de enclausuramento, que não é fruto apenas do seu aspecto físico, mas da história da relação que têm com os homens

e, por conseqüência, do tipo de influência que devolvem ao homem. E as montanhas de Minas são a terra arrasada pela experiência da mineração, que feriu a natureza e incompatibilizou-a com o homem. Afastado da natureza, indo mesmo contra ela, o homem não pode se encontrar. Os personagens de Cornélio Penna são como Pedro Orósio no início de *O Recado do Morro*: habitam um lugar, não o vivem. Portanto, não podem ser felizes.

Se tudo o que se disse até aqui faz algum sentido, então podemos inverter a leitura que Silviano Santiago faz de *A Hora da Estrela*: "a mais alta traição ao que a autora tinha inaugurado na literatura brasileira"[18]. Numa carta remetida a Lúcio Cardoso logo depois de sua chegada à Europa, Clarice faz o seguinte comentário sobre aquilo que ela chama de sua vida social:

> Deus meu, se a gente não se guarda como nos roubam. Todo mundo é inteligente, é bonito, é educado, dá esmolas e lê livros; mas por que não vão para um inferno qualquer? Eu mesma irei de bom grado se souber que o lugar da "humanidade sofredora" é no céu. Meu Deus, eu afinal não sou missionária. E detesto novidades, notícias e informações. Quero que todos sejam felizes e me deixem em paz[19].

O outro parece ser a grande ameaça. De desintegração, de alienamento de si mesma. A segurança, a tranqüilidade dependem de um seqüestro do outro. Pensando assim, o mais fácil é ver a nordestina e mandá-la para um inferno qualquer. O desafio é maior. Fazer-se de outro, um homem, para sondar o mistério de um segundo outro, a mulher pobre. Sem deixar de escrever a mesma prosa, de pôr em questão os mesmos problemas. Um encontro com o outro existencial, contra o qual como mulher, como escritora, como membro de uma classe social ela se coloca. Um encontro com o outro literário, com a vertente que, sendo

---

[18] SANTIAGO, Silviano. A aula inaugural de Clarice. *In*: *Caderno Mais! – Folha de São Paulo*, 7/12/1997, p. 5 – 12.

[19] Carta inédita que consta do acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa. Ver: *Inventário do Arquivo Lúcio Cardoso*, número de catálogo LC 127.

aparentemente tão outra, pode de repente ser a mesma. Pensando assim, *A Hora da Estrela* não é traição: é inserção explícita e consciente numa tradição, é superação dos próprios limites enquanto criadora. É o gesto a um tempo arriscado e generoso de deixar-se roubar para poder se recuperar, renovada. Melhor que ser meteoro.

Por outro lado, o caso da legitimação da figura feminina nas nossas letras – quer como protagonista individual de nossos romances, quer mesmo como autora em nosso meio intelectual – é parte fundamental desse processo de incorporação do outro que o romance de 30 levou a cabo. Não é coincidência que, naquele artigo com que saudou a publicação de *Perto de Coração Selvagem*, Lúcio Cardoso irá comparar a estréia de Clarice Lispector com a impactante publicação de *O Quinze*, considerando-a "tão importante e tão reveladora quanto foi no passado a da sra. Rachel de Queiroz"[20].

É por isso que, numa história do romance de 30 como esta, embora vários problemas sejam tratados, a figuração do outro acaba, dentre todos eles, ganhando um peso especial e específico que serviu de ponto básico para a análise dos autores-síntese que fecha o trabalho. Nessa questão é possível projetar, para discuti-los, muitos dos elementos que fizeram do romance de 30 um passo decisivo de nossa tradição literária, cujos efeitos se espalham até hoje por toda a cultura brasileira. Do "regionalismo" de Francisco Dantas aos contos "psicológicos" de Caio Fernando Abreu e João Gilberto Noll. No Cinema Novo, de Glauber Rocha e Nélson Pereira dos Santos a Paulo Cesar Saraceni. Das novelas da Globo a *Central do Brasil*. Do romance político do período da abertura política, que disfarça o interesse obsessivo em revelar a realidade com a "sofisticação" da narrativa "intimista", à canção popular engajada, que assume o caráter funcional da arte.

---

[20] CARDOSO, Lúcio. Perto do Coração Selvagem. *In*: *Diário Carioca*, 12/03/1944, p. 3.

# DOIS PROBLEMAS GERAIS

# I - NORTE E SUL

## 1. Uma tradição da divisão

Em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, referindo-se a Machado de Assis, primeiro ocupante da cadeira que seria sua, e a José de Alencar, seu patrono, Jorge Amado fez uma observação ao mesmo tempo sobre sua própria geração e sobre a tradição do romance brasileiro:

> São os dois caminhos do nosso romance, nascendo um de Alencar, nascendo outro de Machado, indo um na direção do romance popular e social, com uma problemática ligada ao país, aos seus problemas, às causas do povo, marchando o outro para o romance dito psicológico, com uma problemática ligada à vida interior, aos sentimentos e problemas individuais, à angústia e à solidão do homem, sem, no entanto, perder seu caráter brasileiro.[1]

É significativo que Jorge Amado tenha escolhido como ponto importante de seu discurso a visão de uma ficção brasileira dividida ao meio, seguindo caminhos mais ou menos inconciliáveis. Se é possível que muita gente tenha apontado essa divisão como marca de nosso romance desde o século XIX, foi nos anos 30 que o ambiente literário brasileiro mais claramente se conformou a essa divisão. Não é coincidência, então, que Afrânio Coutinho sistematize uma visão global desse tipo sobre o romance no Brasil exatamente quando vai apresentar o capítulo de *A Literatura no Brasil* dedicado ao moderno romance brasileiro. Sua formulação é a de que "há duas formas do humanismo brasileiro" expressas pela literatura de ficção no Brasil em duas correntes, a regionalista,

---

[1] AMADO, Jorge. Discurso de Posse na Academia Brasileira. *In*: VÁRIOS AUTORES. *Jorge Amado Povo e Terra: 40 Anos de Literatura*, p. 11.

em que o homem aparece em conflito ou tragado pela terra, e a psicológica ou de análise de costumes, em que o homem está diante de si mesmo ou de outros homens.[2]

É inegável que essa formulação faz sentido e se assenta sobre outras formas de fratura da sociedade brasileira, expressas por binômios como norte/sul ou litoral/sertão. A ligação do intelectual com a realidade brasileira, sua maior adesão aos valores do "sertão" ou, ao contrário, o apego ao seu gabinete de trabalho, à atividade livresca que quase sempre o mantém ligado a uma tradição intelectual própria de outros centros intelectuais, tem sido um ponto crítico de discussão desde a criação, segundo alguns, ou a implantação, segundo outros, do romance no Brasil – sobretudo através da principal figura literária desse momento, Alencar.

Na polêmica sobre *A Confederação dos Tamoios*, logo na primeira carta dirigida a Gonçalves de Magalhães esse problema é levantado por Alencar e posto no centro de toda a discussão:

> Digo-o por mim: se algum dia fosse poeta, e quisesse cantar a minha terra e as suas belezas, se quisesse compor um poema nacional, pediria a Deus que me fizesse esquecer por um momento as minhas idéias de homem civilizado.
>
> Filho da natureza, embrenhar-me-ia por essas matas seculares, contemplaria as maravilhas de Deus, veria o sol erguer-se no seu mar de ouro, a lua deslizar-se no azul do céu; ouviria o murmúrio das ondas e o eco profundo e solene das florestas.
>
> E se tudo isso não me inspirasse uma poesia nova, se não desse ao meu pensamento outros vôos que não esses adejos de uma musa clássica ou romântica, quebraria a minha pena com desespero, mas não a mancharia numa poesia menos digna de meu belo e nobre país.[3]

O que Alencar parece figurar é a artificialidade do poema, sua abordagem "de gabinete", que procede a uma filtragem, por uma série de valores "externos", de uma realidade palpitante que precisaria ser conhecida de perto para que se criasse uma literatura

---

[2] Diferentemente de Jorge Amado, Afrânio Coutinho localiza já em Alencar a matriz das duas tendências. Ver: COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*, v. 5, p. 264-278.

[3] ALENCAR, José de. Carta Primeira. *In*: *Obra Completa*, v. IV, p. 865.

verdadeiramente nacional. Justamente por perceber essa fratura e tentar resolvê-la é que, segundo Roberto Schwarz, Alencar incorporou à sua obra contradições que foram percebidas por Joaquim Nabuco[4], que, por não gostar de vê-las, o atacou mais ou menos pelas mesmas coisas que ele atacara Gonçalves de Magalhães, embora os motivos de um e de outro fossem diferentes:

> A natureza americana ele estudou-a nos livros; as flores na botânica (...). Quem lê os romances do sr. J. de Alencar, vê que ele nunca saiu do seu gabinete e nunca deixou os óculos.[5]

O que interessa perceber aqui é que, na base de tradição do romance brasileiro, a maior ou menor proximidade do intelectual à realidade brasileira, mais do que definir duas linhas independentes de desenvolvimento, serve como parâmetro de avaliação das obras. A julgar pelo que diz Alencar num primeiro momento, e Nabuco depois, é desejável, se não necessário, que a obra incorpore, com a maior naturalidade possível, aspectos genuínos da realidade brasileira – seja lá o que cada um deles entende por realidade brasileira. A conseqüência necessária desse estado de coisas é que a "outra" linha de desenvolvimento do romance brasileiro, a que não privilegia o contato direto com essa realidade, fica sendo não uma alternativa, mas um elemento marginal. Expressão clara disso está naquele trecho do discurso de Jorge Amado que, para "salvar" Machado de Assis, acrescenta a ressalva: "sem, no entanto, perder seu caráter brasileiro".[6]

---

[4] Ver SCHWARZ, Roberto. A importação do romance e suas contradições em Alencar. *In*: *Ao Vencedor as Batatas*, p. 31.

[5] COUTINHO, Afrânio (org.). *A Polêmica Alencar-Nabuco*, p. 209.

[6] Observação importante já que, anos antes, em artigo publicado em *A Lanterna Verde*, Jorge Amado diria o seguinte sobre Machado: "É tão brasileiro quanto inglês, ou menos." Ver AMADO, Jorge. Apontamentos sobre o moderno romance brasileiro. *In*: *Lanterna Verde*, maio 1934 (1), p. 48.

Chegando aonde nos interessa, os anos 30, não é difícil localizar um sintoma disso na opção feita por Luciana Stegagno Picchio que, logo no título da seção em que trata do romance psicológico do período, refere-o como a "segunda via" da narrativa modernista.[7] Se apontamos de saída uma via principal e uma segunda via, é como se de antemão já soubéssemos o que vale e o que não vale, qual tradição dá rendimento literário e qual não dá. O trabalho do crítico parece, dessa forma, ocioso, repetitivo, apenas confirmando o que já se sabia.

Recentemente, como já vimos, rebelou-se contra isso Silviano Santiago, ao apontar a importância que teria a obra de Clarice Lispector ao inaugurar um romance que cria uma alternativa para a "tradição afortunada" em nossa literatura, a de aproximar ficção e realidade nacional.[8] Para quem se ocupa dos anos 30, esse trabalho de Silviano Santiago só interessa parcialmente, à medida que afirma a importância de uma literatura que deixaria de ser a "outra" para ser mais uma. Quando atribui todo o peso dessa forma de fazer ficção à obra de uma única autora, o crítico indiretamente coloca à margem todas as experiências anteriores nesse sentido e acaba admitindo que até ali só haveria mesmo uma tradição válida – ou seja, não questiona muito a relação de forças entre as duas linhas dentro do romance de 30.[9]

Não há como fugir, portanto, a discutir esse problema.

---

[7] PICCHIO, Luciana Stegagno. A "segunda via" da narrativa modernista: romance psicológico e romance de costumes. *In*: *História da Literatura Brasileira*, p. 536-541.

[8] Ver SANTIAGO, Silviano. A Aula Inaugural de Clarice. *In*: *Caderno Mais!* – *Folha de São Paulo*, 07/12/97, p. 5-12 - 5-14.

[9] Eu já tive a oportunidade de colocar, muito sinteticamente, esse ponto de vista num artigo sobre Cornélio Penna, que me parece ser um autor anterior a Clarice Lispector importante demais para ser ignorado. Ver BUENO, Luís. Um desbravador original. *In*: *Caderno Mais!* – *Folha de São Paulo*, 22/02/98, p. 5-9.

## 2. Polarização política e divisão literária

Eric Hobsbawn, ao tratar do que ele chama de "a era da catástrofe", período que se inicia na eclosão da Primeira Guerra Mundial e vai até o término da Segunda Guerra, observa um fato ocorrido no período do entre-guerras, especialmente depois da crise de 1929:

> De todos os fatos da era da catástrofe, os sobreviventes do século XIX ficaram talvez mais chocados com o colapso dos valores e instituições da civilização liberal cujo progresso seu século tivera como certo, pelo menos nas partes "avançadas" e "em avanço" do mundo.[10]

O caso brasileiro não é exatamente o mesmo, já que não podemos falar que havíamos construído uma civilização liberal no século XIX. Ao contrário, são os movimentos liberais que despontam como o novo e promovem a revolução de 1930[11]. No entanto, não é absurdo afirmar que o regime de Vargas, no decorrer da década, ao intensificar seu caráter autoritário, se põe ao lado dos regimes fortes de direita na Europa[12]. De qualquer forma, seja pela situação política interna, seja pelo fato de nossa intelectualidade se sentir ligada à Europa, o fato é que entre nós também se deu uma falência do liberalismo. A nova geração, formada depois da Primeira Guerra, sentia estar diante de duas opções apenas: a extrema direita ou a extrema esquerda.

---

[10] HOBSBAWN, Eric. *Era dos Extremos – O breve século XX – 1914-1991*, p. 113.

[11] Sobre o caráter liberal da revolução de outubro ver, por exemplo, FAUSTO, Boris. *A Revolução de 30*. Também CARONE, Edgard. *Revoluções do Brasil Contemporâneo (1922-1938)*.

[12] Sobre a possibilidade de falar num "fascismo brasileiro", o que evitei fazer aqui de forma positiva, ver: CHASIN, J., *O Integralismo de Plínio Salgado*, bem como o prefácio de Antonio Candido para o mesmo livro.

No início da década, a percepção dessa divisão já é intuída, ainda que não se formule radicalmente, como se as coisas não estivessem bem definidas. É o que se vê na "Explicação" com que Jorge Amado abria seu primeiro livro, *No País do Carnaval*:

> Este livro é como o Brasil de hoje. Sem um princípio filosófico, sem se bater por um partido. Nem comunista, nem *fascista*. Nem materialista, nem espiritualista. Dirão talvez que assim fiz para agradar toda crítica, por mais diverso que fosse o seu modo de pensar. Mas afirmo que tal não se deu. Não me preocupa o que diga do meu livro a crítica. Este romance relata apenas a vida de homens que seguiram os mais diversos caminhos em busca do *sentido* da existência. Não posso bater-me por uma causa. Eu ainda sou um que procura...[13]

Não demorou muito para que ele achasse uma causa e, mais do que isso, para que se tornasse inaceitável que um intelectual honesto não a tivesse achado no Brasil. Três anos depois o mesmo Jorge Amado escreveria o seguinte, após fazer uma rápida análise dos novos romancistas brasileiros:

> Mas, afinal, esses que se definem são honestos. O que não se admite são os que querem agradar a todo mundo, a Deus e ao Diabo, se colocando na cômoda posição de romancistas puros e sem cor política. Em 1934 isso não pega mais...[14]

A necessidade de afirmar uma posição clara não se restringia, evidentemente, à literatura. *Rumo*, uma revista de estudantes do Rio de Janeiro, orientada à esquerda, anunciava um comício contra "a guerra imperialista, a reação e o fascismo", exigindo a presença de todos nos seguintes termos:

> Desertar, neste momento, é trair. Não comparecer significa pactuar com as forças que preparam a guerra, que promovem a reação, que provocam o fascismo.[15]

---

[13] AMADO, Jorge. *No País do Carnaval*, p. 7.

[14] AMADO, Jorge. Apontamentos sobre o moderno romance brasileiro. *In*: *Lanterna Verde*, maio 1934 (1), p. 51.

[15] Anúncio não assinado. *In*: *Rumo*, julho-agosto 1934 (9/10), quarta capa. O comício efetivamente se realizou e, no dia 23 de agosto de 1934, a manchete de *O Jornal* seria a seguinte: "Terminou em pancadaria o comício realizado ontem à tarde na Praça da Harmonia". Nessa notícia se mencionava o discurso de um líder da

Não se admite qualquer meio termo. Para quem redigiu o anúncio, há apenas duas possibilidades: estar contra as forças reacionárias ou a favor delas. Não comparecer é necessariamente pactuar, nenhum outro motivo pode sequer ser aventado.

Essa, no entanto, não é uma posição exclusiva de jovens comunistas exaltados que, naturalmente, escreviam uma peça de propaganda que comportaria, como estratégia de convencimento, todo tipo de exageros. É um movimento geral de toda uma geração. Um intelectual e político militante antes da revolução de outubro, que defendia a idéia de que ainda havia lugar para o liberalismo – ou regime democrático, para usar seus próprios termos – percebeu e descreveu de forma bastante incisiva essa situação:

> O velho regime político, nascido da revolução burguesa de 1789 e que condicionou por mais de um século a evolução política dos povos ocidentais nada mais tem a dar de si. Fruto maduro e prestes a cair da árvore a mais forte vendaval. Encontra-se a humanidade ante fatal bifurcação da história: fascismo, nazismo, integralismo ou que outro nome tenha a reação da extrema direita, e comunismo, ou bolchevismo. O duelo de morte entre essas duas concepções antagônicas, eis o formidável espetáculo dos tempos atuais. Não há meios termos, soluções de acordo ou contemporização. (...) A mocidade ardente, de forte espírito esportivo, não põe em dúvida o dilema trágico. Jovens escritores escolhem por toda parte, resolutamente, posições de vanguarda.[16]

Mas foi talvez Murilo Mendes quem, mais que qualquer outro, conseguiu sintetizar essa tendência de seu tempo:

> A geração atual, isto é, a geração que está fazendo vinte anos, é uma geração sem *bibelot*. É uma mocidade profundamente séria, sem precisar de ser exteriormente grave e farisaica. É uma mocidade que assiste ao nascimento de uma nova idade, que enfrenta os mais complexos e profundos problemas, uma mocidade que condena o ceticismo e desconhece a moleza *d'avant-*

---

Juventude Comunista (provavelmente Carlos Lacerda, que não é mencionado na reportagem), além do fato de cinco pessoas terem sido feridas e uma, morta.

[16] BELLO, José Maria. *Panorama do Brasil*, p. 17-18.

*guerre*. É uma mocidade que se orienta para o comunismo ou para o catolicismo, mas que não quer saber do liberalismo.[17]

Todas essas formulações – e não é preciso acrescentar outras – apontam para uma visão segundo a qual o mundo e o Brasil chegaram ao final de um processo, a um "fundo de poço", e é preciso construir um novo mundo, a partir de novos ideais. Nessa tarefa literalmente ciclópica, dois caminhos se apresentam – e aceitar um deles é, automaticamente, se afastar do outro. Se a ideologia liberal conduziu a humanidade a lugar nenhum, apenas à barbárie de 1914, é preciso reconstruir tudo, refazer em bases totalmente diferentes tudo aquilo que já parecia pronto. No entanto, mais do que essa constatação, óbvia no campo do pensamento político do período[18], tais formulações dão conta de como a intelectualidade efetivamente não se enxergava, naquele momento, nem um pouco desconectada da realidade política, seja tendendo à esquerda, seja à direita.

Pode parecer banal repetir isso tudo, que já foi formulado longamente por João Luiz Lafetá e Antonio Candido, por exemplo.[19] Entretanto, o que se quer enfatizar aqui não é a ocorrência em si dessa polarização ou o processo de engajamento pelo qual a intelectualidade brasileira passou nos anos 30, mas sim o quanto a idéia de uma produção romanesca divida em duas correntes tão impermeáveis entre si tem sua origem numa realidade anterior ao exame das obras nelas mesmas. Sendo assim, logo por princípio, a literatura de Jorge Amado tem que ser muito diferente da de Octávio de Faria, por exemplo,

---

[17] MENDES, Murilo. O Eterno nas Letras Brasileiras Modernas. *In*: *Lanterna Verde*, novembro 1936 (4), p. 47-48.

[18] Ver DUTRA, Eliana. *O Ardil Totalitário – Imaginário Político no Brasil dos Anos 30*. Nesse estudo, a autora procura mostrar os mecanismos gerados por essa polarização política, concluindo que, embora se colocando como visões antagônicas, esquerda e direita brasileiras tendiam a uma sociedade una, sem fraturas, portanto totalitária.

[19] LAFETÁ, João Luiz. *1930: a Crítica e o Modernismo*, especialmente em seu primeiro capítulo. CANDIDO, Antonio. A Revolução de 1930 e a Cultura. *In*: *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*.

já que um é membro do Partido Comunista enquanto o outro é um intelectual que, antes de publicar qualquer romance, já havia escrito dois livros de doutrina fascista. Não importa muito se, quando tomamos seus romances em mãos, notemos procedimentos muito semelhantes, já que a *intenção* de cada um aparece por trás de certas atitudes do narrador ou concretizada em várias cenas, cujo sentido se encontra mais no que a obra quer dizer do que propriamente no desenvolvimento de seu enredo. O que se questiona aqui é o quanto a assumida divisão em dois grupos tem ajudado ou atrapalhado a compreensão do impacto do romance de 30 sobre a história da literatura brasileira neste século.

Quem já externou claramente esse problema foi Alfredo Bosi:

> A costumeira triagem por tendências em torno dos tipos *romance social-regional/ romance psicológico*, ajuda só até certo ponto o historiador literário; passado esse limite didático vê-se que, além de ser precária em si mesma (pois regionais e psicológicas são obras-primas como *São Bernardo* e *Fogo Morto*), acaba não dando conta das diferenças internas que separam os principais romancistas situados em uma mesma faixa.[20]

A precariedade dessa "triagem" também se revela no atacado, quando constatamos um certo engessamento de visão. Depois de um recenseamento exaustivo da crítica do romance de 30, especialmente o do nordeste, Gilberto Mendonça Telles conclui:

> (...) o que se nota é que a maioria da crítica endossou conceitos divulgados, sem se preocupar com o enriquecimento de novas análises e de novos conceitos sobre a matéria estudada.[21]

Exemplo eloqüente desse fenômeno é o livro de Hildebrando Dacanal, *O Romance de 30*, na verdade a única obra recente que se propõe a discutir o romance de 30 como um todo. Como se trata de livro que integra uma coleção cujo objetivo é apenas introduzir

---

[20] BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*, p. 440.
[21] TELLES, Gilberto Mendonça. *A Crítica e o Romance de 30 do Nordeste*, p. 105.

alguns assuntos, o autor faz uma série de afirmações categóricas numa lista didática de "características típicas", que contempla apenas e tão somente o romance social (e, mais que isso, o romance regional), como se Cornélio Penna, Marques Rebelo ou Lúcio Cardoso simplesmente não tivessem existido ou pertencessem a um outro momento qualquer. Em sua busca pelo "típico", Dacanal nunca olha para o elemento "dissonante". Como que fugindo da variedade de experiências de autores como José Lins do Rego e Jorge Amado nos anos 30, escolhe tratar de *Fogo Morto* e *Terras do sem Fim*, livros já mais maduros, de um momento posterior. O grande mérito do livro está na recolocação da posição fundamental que ocupa um romance que, sob vários aspectos, ajudou a balizar nossa produção romanesca naquela década, *Os Corumbas*, de Amando Fontes. Sua única inovação – se é que não se trata de outra coisa – é apontar a importância de autores não-nordestinos, através do enorme peso dado à produção do Rio Grande do Sul, já que dos oito capítulos dedicados a autores específicos, quatro tratam de autores gaúchos: Érico Veríssimo, Ivan Pedro de Martins (que só estreou nos anos 40), Aureliano de Figueiredo Pinto (autor de *Memórias do Coronel Falcão*, que permaneceu inédito até os anos 70) e Cyro Martins.

Tocando nessa questão, Antonio Candido faz uma síntese do que é central nela:

> Trata-se do seguinte: a preocupação absorvente com os "problemas" (da mente, da alma, da sociedade) levou muitas vezes a certo desdém pela elaboração formal, o que foi negativo. Posto em absoluto primeiro plano, o "problema" podia relegar para o segundo a sua organização estética, e é o que sentimos lendo muitos escritores e críticos da época.[22]

---

[22] CANDIDO, Antonio. A Revolução de 1930 e a Cultura. *In*: *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*, p. 196.

Essa observação, além de reiterar a idéia de Alfredo Bosi de que justamente as obras mais bem sucedidas do período ficam deslocadas – e Candido menciona os casos fundamentais de *Os Ratos* e *O Amanuense Belmiro* – vai direto ao ponto: a preponderância da preocupação com o "problema" sobre a preocupação com a literatura. Parece bastante compreensível que a atitude da crítica do período, metida até o pescoço no mesmo debate em que estavam os escritores, tenha sido essa. Continuar pensando o romance de 30 tendo essa divisão entre regionalistas e intimistas como horizonte crítico é insistir nessa primazia do "problema" sobre qualquer outra coisa. É de se notar que, mesmo no calor da hora, houve quem apontasse o fato. Um desses é Abguar Bastos que, mesmo antes do prefácio a *Safra* (1937), mencionado por Candido, já em 1934, no auge do prestígio do romance social, chamava a atenção para a questão no prefácio a *Certos Caminhos do Mundo*:

> Fatos, costumes, tipos e panoramas, são as contribuições que, sem trair a verdade, um romance pode oferecer ao mundo. De uns e de outros o autor tem a obrigação de dar conta ao público, desde que declare na fachada estar traçando o aspecto de uma região. Porém, é necessário elucidar que só os costumes e os panoramas merecem honras de fotografia, isto é, de decalques. Os fatos e os tipos não se enquadram a esse rigor, a não ser que o autor deseje, e, neste caso, deve retirar da fachada do livro o nome de "romance" e pôr o de "história". (...)
>
> Exigir de um autor, em um texto de romance, outras finalidades como homenagem a determinadas documentações, não só é irritante como profundamente tolo, maximé partindo a insistência de quem nunca andou em "certos caminhos do mundo"...[23]

A postura de Abguar Bastos é particularmente significativa porque, sendo ele um homem da esquerda, a tendência seria a de ele simplesmente concordar com a supremacia do "problema" e achar que documentar uma dada realidade fosse o bastante, como é o caso de Jorge Amado, por exemplo, e de toda a crítica que transformou *Cacau* num exemplo a ser seguido[24]. No entanto, o que ele faz é enfatizar a especificidade do texto literário que,

[23] BASTOS, Abguar. *Certos Caminhos do Mundo*, p. 5-6.

[24] Sobre essa atitude dos críticos, de valorizar aquilo que tratava do "problema" que eles julgavam o relevante, tentarei uma discussão adiante, ao tratar, por exemplo, do caso da recepção de *Alambique*, de Clóvis Amorim.

aliás, é plenamente compatível com outros objetivos, já que até mesmo uma dose de documento caberia perfeitamente num romance.

Quem, no entanto, tratou de forma mais consistente o problema foi Mário de Andrade, quando de sua atividade como crítico de jornal no Rio de Janeiro. Depois de ter feito avaliações negativas de alguns livros e sofrer forte reação, ele escreveria "A Raposa e os Tostões", em que aponta uma "pressa" e um "descuido" na literatura de 30. Depois de afirmar a importância das obras menores, os "tostões", e de lembrar que também há, nas letras, "notas falsas", que não podem ser aceitas, traça o seguinte raciocínio:

> O caso da literatura é por certo muito complexo porque nele a beleza se prende imediatamente ao assunto e com isso não há mais barreiras para o confusionismo. Si em pintura um crítico se preocupar exclusivamente com os problemas da forma, nenhum pintor se revoltará; e o mesmo acontece com as outras artes plásticas e a música. (...)
>
> Em literatura o problema se complica tremendamente porque o seu próprio material, a palavra, já começa por ser um valor impuro (...). E assim, a literatura vive em freqüente descaminho porque o material que utiliza leva menos para a beleza do que para os interesses do assunto. E este ameaça se confundir com a beleza e se trocar por ela. Centenas de vezes tenho observado pessoas que lêem setecentas páginas num dia, valorizam um poema por causa do sentido social de um verso, ou indiferentemente pegam qualquer tradução de Goethe pra ler. Que o assunto seja, principalmente em literatura, um elemento de beleza, eu não chego a negar, apenas desejo que ele represente realmente uma mensagem como na obra de um Castro Alves. Quero dizer: que seja efetivamente um valor crítico, uma nova síntese que nos dê um sentido de vida, um aspecto do essencial.[25]

O que preocupa Mário de Andrade é o comportamento generalizado da década de se valorizar ou não as obras exclusivamente pelo tema de que tratam ou, pior ainda, pela posição assumida pelo seu autor. Não se trata, é evidente, de uma proposta para que os escritores tomem de volta o elevador até o topo das torres de marfim. É muito mais a percepção de que há algo que conta em literatura além do "assunto", ou do "problema", de que criticar um autor da "esquerda" não é necessariamente adesão à "direita" ou o

[25] ANDRADE, Mario de. *O Empalhador de Passarinho*, p. 94-95. Texto originalmente publicado em 27 de agosto de 1939.

contrário. Por conseqüência, é a denúncia do fato de que olhar tão atentamente para aspectos que, em certa medida, não dependem do livro em si, pode causar muito desentendimento. E Mário de Andrade percebeu tão claramente a importância dessa ênfase no "assunto" que, pouco depois, ao saudar uma nova geração de intelectuais, no texto que publicaria no primeiro número da revista *Clima*, retomaria de maneira incisiva esse ponto[26].

### 3. Outras formas de dividir ou não dividir

Um procedimento bastante fecundo a ser considerado, nesse sentido, é o de Antonio Candido no estudo que dedica a José de Alencar na *Formação da Literatura Brasileira*. Não seria difícil, para ele, operar com certos conceitos absolutamente consagrados, que dividem os livros de Alencar ou em duas partes, como vimos sugerir Afrânio Coutinho, – a dos romances "nacionais", como *Iracema*, e a dos romances "universais", como *Senhora* – ou em quatro partes – aí seguindo vagos critérios quanto ao "gênero" propostos pelo próprio escritor: urbano, regionalista, indianista ou histórico. Nos dois casos, porém, temos divisões propostas de fora para dentro, a partir de critérios apriorísticos que não contemplam em profundidade as obras. Nem dois, nem quatro: são três os Alencares que ele enxerga.

Isso não significa, no entanto, que o crítico volte as costas para o ambiente literário no qual a obra foi construída ou para a história da consolidação de sua fama:

---

[26] Ver ANDRADE, Mário de. A Elegia de Abril. *In*: *Aspectos da Literatura Brasileira*, p. 185-195.

> Basta com efeito atentar para a sua glória junto aos leitores – certamente a mais sólida de nossa literatura – para nos certificarmos de que há, pelo menos, dois Alencares em que se desdobrou nesses noventa anos de admiração: o Alencar dos rapazes, heróico, altissonante; o Alencar das mocinhas, gracioso, às vezes pelintra, outras, quase trágico.[27]

Candido parte dessa observação, que parece até banal, analisa o Alencar do heroísmo e o da galanteria para chegar ao terceiro, o dos adultos. A partir daí ele vai fazer um estudo não só da constituição do herói no romance alencariano, como também do tipo de relações humanas e sociais que o constituem e dos meios de expressão de que lança mão. Percebe-se claramente nesse capítulo da *Formação* um método de trabalho particularmente eficaz em terrenos muito minados por "verdades" estabelecidas: o de verificar se a constituição das próprias obras justifica a repetição de "conceitos divulgados", para repetir a expressão usada por Gilberto Mendonça Telles, e, sobretudo, o de ter como fonte principal e primeira as obras literárias e a partir delas tentar generalizações, e nunca o contrário.

Um caso curioso, que pode servir de exemplo, é o da idéia de que o romance brasileiro de 30 foi pródigo em romances cíclicos, o que refletiria uma tendência para o grande painel social. Hildebrando Dacanal, por exemplo, tem isso em mente ao afirmar que *O Tempo e o Vento* é a obra "mais característica do romance de 30 em termos estritos de amplitude temática":

> De fato, *O Tempo e o Vento* não é apenas a fixação de um momento ou de momentos específicos, mais ou menos isolados ou temporalmente limitados, de uma das zonas agrárias brasileiras (...), é a tentativa, a única, de abranger globalmente no tempo e no espaço uma dessas zonas agrárias.[28]

---

[27] CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*, v. 2, p. 222.
[28] DACANAL, Hildebrando. *O Romance de 30*, p. 48.

Ora, só pode ser típico de um dado momento o romance que realiza à perfeição uma tendência geral desse momento. Embora esses painéis possam ser tentados em romances isolados (como é o caso de exemplos que Dacanal apresenta), os romances cíclicos, como o próprio *O Tempo e o Vento*, seriam veículo privilegiado para isso. É o que se pode entender das palavras de Oswald de Andrade no fecho do primeiro volume de um projeto que nasceu nos anos 30:

"MARCO ZERO" TENDE AO AFRESCO SOCIAL. É UMA TENTATIVA DE ROMANCE MURAL.[29]

De fato, são muitos os ciclos de romances que se apresentaram na década de 30: o "Ciclo da cana-de-açúcar", de José Lins do Rego, os "Romances da Bahia", de Jorge Amado, os "Romances da Amazônia", de Abguar Bastos, e a *Tragédia Burguesa*, de Octávio de Faria. Com exceção da *Tragédia Burguesa*, nenhum deles nasceu como romance cíclico. As primeiras edições de *Menino de Engenho* e de *Doidinho* não fazem qualquer referência a um ciclo em andamento e é preciso que a crítica identifique uma continuidade entre os dois livros[30]. *Bangüê*, assim como a segunda edição de *Menino de Engenho*, teve duas capas, uma de Santa Rosa, outra de Cícero Dias. Apenas nas capas de Santa Rosa se informava ao leitor que estava com o primeiro ou o terceiro volume do "Ciclo da cana-de-açúcar" nas mãos. O caso dos romances de Jorge Amado é mais interessante ainda pois somente no último volume, *Capitães de Areia*, havia a informação, na capa e no prefácio, de que se tratava de um romance cíclico. Fato semelhante aconteceu

[29] ANDRADE, Oswald de. *Marco Zero I – A Revolução Melancólica*, p. 280.
[30] É o que faz, por exemplo, Luís Jardim: "*Doidinho* – o segundo livro de Lins do Rego – é como que a segunda parte do primeiro – *Menino de Engenho*." *In*: *Momento*, dezembro 1933 (I, 2), p. 9.

com os livros de Abguar Bastos: somente no terceiro volume, *Safra*, é que aparecerá, como subtítulo, "Os Romances da Amazônia". A impressão que dá é que quem tinha a mania de ciclos era José Olympio, e não o romance brasileiro de 30, já que em todos esses casos coincidem a denominação comum e a publicação pela José Olympio Editora.[31] Só resta como projeto claro de romance cíclico o de Octávio de Faria, justamente aquele que pertence ao grupo dos intimistas, o que não deixa de ser irônico.

Até recentemente novos ciclos foram inventados por editores. Na orelha da reedição do romance *Sem Rumo*, de Cyro Martins, publicado originalmente em 1937, ele é apresentado como fazendo parte, juntamente com *Porteira Fechada* e *Estrada Nova*, do "ciclo do gaúcho a pé", o que não deixou de surpreender o autor:

> *Sem Rumo* estava meio esquecido por mim mesmo e desconhecido dos meus leitores atuais. De algum tempo para cá, entretanto, (...) comecei a ser pressionado, internamente e de fora, a passar a limpo também este livrinho, pois ele, com o tempo, veio a se constituir no primeiro elo do que o meu editor atual convencionou chamar de "trilogia do gaúcho a pé".[32]

É claro que isso não prova que a idéia de ciclo é irrelevante para os anos 30, mesmo porque há outros ciclos anunciados que nunca se cumpriram, como é o caso da trilogia "O homem contra a morte", de Lúcio Cardoso, ou ainda romances cíclicos iniciados nas décadas seguintes, como é o caso do próprio Érico Veríssimo e de Marques Rebelo, com seu *O Espelho Partido*, o que serve de demonstração da importância desse tipo de romance para aquela geração de escritores. O que se demonstra apenas é a necessidade de verificar se, de fato, estamos diante de romances cíclicos ou não e o quanto esse tipo de projeto

---

[31] Laurence Hallewell chega a atribuir à mulher de José Olympio a idéia de dar o título geral de "Ciclo da cana-de-açúcar" para os romances de José Lins do Rego que, aliás, só assumiria claramente o caráter cíclico de sua obra na apresentação ao último volume, *Usina*. Ver: HALLEWELL, Laurence. *O Livro no Brasil*, p. 355.

[32] MARTINS, Cyro. *Sem Rumo*, p. 8.

literário é de fato motivado por uma ênfase na literatura social. O que ligaria livros tão diferentes como *No País do Carnaval*, *Cacau* e *Jubiabá* além de uma estratégia editorial? No caso de José Lins, o quanto o fato de ter-se assumido escrevendo um ciclo não interferiu nos rumos de sua produção, deixando de lado Carlos de Melo, a figura central dos três primeiros, e privilegiando o destino do engenho? Por fim, será que o romance cíclico existiu somente enquanto tentativa de apreender grandes processos de transformação social ou também pareceu adequado a escritores tidos como "intimistas" como veículo para aprofundar sua "análise da alma humana" – para repetir uma expressão muito usada no momento?

# II – O LUGAR DO ROMANCE DE 30

## 1. 22 e 30

Num artigo em que procurava discutir a subserviência a modelos estrangeiros presente nas abordagens de nosso tempo à literatura brasileira, tanto na mídia quanto na universidade, Fábio Lucas aponta, de passagem, um dos grandes temas da história literária brasileira hoje, a reavaliação do modernismo:

> Questiona-se hoje a validade do movimento modernista, à medida que interrompeu um processo de formação de um projeto literário brasileiro, advindo dos árcades, do romantismo e do realismo, que encontrava em Raul Pompéia, Lima Barreto, Augusto dos Anjos e Gilka Machado traços de modernidade e de avanço que foram desprezados. (...) É a tese sustentada por Heitor Martins, que observa: "A invasão futurista de 1922, de certa maneira, provoca uma implosão da modernidade criada dentro do projeto literário brasileiro tradicional, que vimos descrevendo, substituindo-a pela importação das vanguardas. A modernidade deixa de ser uma resultante do progresso local para ser uma união hipostática com o progresso alheio"[1].

Nessa e em outras bases há hoje um movimento bem perceptível de reação à já cristalizada postura de ver a literatura brasileira do século XX – quando não toda nossa tradição literária – *a partir* do movimento modernista. Fruto revelador dessa postura é, por exemplo, o estabelecimento de um conceito como o de "pré-modernismo", que não pode existir senão como a manifestação de uma ótica que põe o modernismo no centro de nossa tradição literária, a ponto de poder definir o que há de válido no início do século, numa ação retrospectiva que acaba escrevendo a história das exceções e que tem como subproduto – voluntário ou não – a idéia bastante questionável de que as obras de Lima Barreto ou Euclides da Cunha ganham sentido por suas antecipações de certos aspectos do

[1] LUCAS, Fábio. A angústia da dependência. *In*: *Folha de São Paulo – Caderno Mais!*, 29/12/1996, p. 5-3.

movimento modernista. Não é coincidência, portanto, que a maior parte das abordagens que questionam a importância atribuída ao modernismo venha de estudos sobre o chamado pré-modernismo, de tal forma que já se tornou moeda corrente a idéia de que é preciso arranjar outro termo para designar aquele momento e encaminhar uma análise dessa produção sob outra ótica.

Por outro lado, pouco se tem falado do forte embate que houve entre a geração surgida na década de 30 e os modernistas, e a tendência dominante é ver o romance de 30 como um desdobramento do modernismo de 22, uma segunda fase da literatura surgida na Semana de Arte Moderna.

Mais do que a qualquer outro crítico, coube a João Luiz Lafetá estabelecer o modelo que vê o romance de 30 como parte integrante do movimento modernista. Ele conseguiu criar uma forma de pensar que, de certa forma, harmoniza as diferenças entre os dois momentos. Seu ponto de partida é o de que todo movimento estético tem um projeto estético e um projeto ideológico. No caso do modernismo brasileiro teria ocorrido uma ênfase maior no projeto estético durante a fase heróica e, nos anos 30, a ênfase estaria no projeto ideológico:

> Entretanto, não podemos dizer que haja uma mudança radical no corpo de doutrinas do Modernismo (...). As duas fases não sofrem solução de continuidade; apenas, como dissemos atrás, se o projeto estético, a "revolução na literatura", é a predominante da fase heróica, a "literatura na revolução" (para utilizar o eficiente jogo de palavras de Cortázar), o projeto ideológico, é empurrado, por certas condições políticas especiais, para o primeiro plano nos anos 30[2].

A leitura de Lafetá se apóia naquela visão que atribui ao modernismo de 22 posição definidora, não distante da que criou o conceito de "pré-modernismo". Este conceito faz

[2] LAFETÁ, João Luiz. *1930: A Crítica e o Modernismo*, p. 19.

parte, inclusive, de seu universo crítico e ele o manipula, ainda que sem nomeá-lo, numa passagem como esta:

> Nesse panorama de modernização geral se inscreve a corrente artística renovadora que, assumindo o arranco burguês, consegue paradoxalmente exprimir de igual forma as aspirações de outras classes, abrindo-se para a totalidade da nação através da crítica radical às instituições já ultrapassadas. Nesse ponto o Modernismo retoma e aprofunda uma tradição que vem de Euclides da Cunha, passa por Lima Barreto, Graça Aranha, Monteiro Lobato: trata-se da denúncia do Brasil arcaico, regido por uma política ineficaz e incompetente[3].

A própria abordagem dos quatro autores que escolhe para descrever o estado da crítica brasileira nos anos 30 revela esse modo de pensar que subordina as experiências de 30 a 22. Somente Octávio de Faria é um intelectual dos anos 30, cuja formação se deu depois da Guerra. Os demais – Agripino Grieco, Tristão de Athayde e Mário de Andrade – já haviam iniciado suas atividades bem antes e a todos eles já se havia atribuído, em algum momento, o epíteto de modernista. Mas esse modo de pensar se coloca sobretudo nas considerações feitas sobre Agripino Grieco e Octávio de Faria. Um dos pecados do primeiro é o seguinte:

> Agripino é um escritor situado quase que integralmente dentro de uma estética "passadista". Não obstante suas afirmações contra os valores "oficiais", foi na verdade um adepto desses valores e seus ataques dirigem-se mais à mediocridade das realizações do que à estética em si. Se adere, aparentemente, aos princípios modernistas, não os assimila nem os pratica, e a linguagem em que vaza as suas crônicas é a melhor prova de que a sua sensibilidade estava aquém dos postulados da nova arte[4].

Quando ao segundo, seu principal pecado é recusar declaradamente a importância do modernismo, o que se considera simplesmente um absurdo, sem maiores comentários. O fato de Octávio de Faria ser um reacionário em política – na verdade um dos grandes

---

[3] LAFETÁ, João Luiz. *1930: A Crítica e o Modernismo*, p. 17.
[4] LAFETÁ, João Luiz. *1930: A Crítica e o Modernismo*, p. 43.

teóricos do fascismo entre nós – faz João Luiz Lafetá desconsiderá-lo praticamente sem se ver na necessidade de justificar tal desconsideração. Numa passagem da análise de um trecho de *Mundos Mortos* lê-se o seguinte:

> Sobre o péssimo estilo, quase nem é necessário parar. Otávio é mau escritor e isso basta para excluir seu nome de qualquer futura lista de bons autores da nossa época[5].

O desejo de apagamento da figura de Octávio de Faria não pode ser contido e aparece no texto do crítico, numa atitude que parece estar justificada logo de saída pela epígrafe do livro, tomada de um depoimento de Antonio Candido, segundo a qual "nossa tarefa máxima deveria ser o combate a todas as formas de pensamento reacionário". Sem discordar da premissa e sem ter qualquer desejo de reabilitar a literatura de Octávio de Faria, é preciso dizer que esse procedimento diz pouco sobre o escritor. Naquele momento, o estabelecimento de uma espécie de ortodoxia modernista e o olhar algo inquistorial sobre os que dela se afastam faz sentido e, como diz Antonio Arnoni Prado na orelha da recente segunda edição, é posição crítica corajosa e fertilizadora. No entanto, cessado, ou ao menos transformado o contexto político em que João Luiz Lafetá escreveu seu estudo – e tendo defendido sua tese em maio de 1973, pode-se dizer que essa tarefa foi executada durante os piores anos da ditadura instaurada em 1964 – parte dele merece revisão. Afinal, o clima de polarização e a necessidade de combate "a todas as formas de pensamento reacionário" justificam o procedimento rígido de combate ideológico que o texto assume, mas leva a certas simplificações, que começam mesmo com a identificação direta do Modernismo com um espírito revolucionário e, ao contrário, da negação do Modernismo com uma postura

[5] LAFETÁ, João Luiz. *1930: A Crítica e o Modernismo*, p. 180.

política reacionária. Esse procedimento é complicado porque se levado às últimas conseqüências pode conduzir a uma falsa legitimação de certas correntes claramente reacionárias que participaram do movimento – aquilo que Antonio Arnoni Prado chamaria de "falsas vanguardas".

Nesse sentido, o estudo de Lafetá – como de resto qualquer estudo – paga seu tributo ao tempo em que foi escrito e acaba repetindo um pouco o que ele mesmo condena: julgar a literatura a partir do plano ideológico. Não há malícia nesse julgamento, primeiro porque são apontadas as outras grandes insuficiências de Octávio de Faria enquanto crítico (o mesmo no que diz respeito a Agripino Grieco) e depois porque há o reconhecimento claro de que a postura do autor de *Mundos Mortos* não é caso isolado na geração de escritores que estreou nos anos 30. É o que ocorre quando ele qualifica de absurda a avaliação que Octávio de Faria faz do modernismo:

> O absurdo de tal interpretação mostra o ponto extremo do desvio em que incorreu o crítico. Não seria grave se fosse só o caso individual de Octávio de Faria: não o sendo, entretanto, e pelo contrário, estendendo-se e ramificando-se nas mais variadas direções, toma uma importância considerável no desenvolvimento de nossa literatura. A recusa ao Modernismo e a retomada do "movimento que vinha de longe e era necessário que prosseguisse" conduziu-nos afinal à gravidade estéril, à apagada tristeza de uma poesia formalizante, falsamente profunda[6].

A questão é que, se olhamos em bloco as manifestações sobre o modernismo levadas a público pelos intelectuais – romancistas, poetas, críticos – dos anos 30, veremos que a recusa dominava, e não nos conduziu somente ao tipo de poesia falsamente profunda que Lafetá denuncia. Levou-nos também ao melhor do romance de 30. A Graciliano Ramos, por exemplo, cujas manifestações contrárias ao movimento são conhecidas, e que,

[6] LAFETÁ, João Luiz. *1930: A Crítica e o Modernismo*, p. 184.

num artigo importante publicado em 1946 diria do movimento modernista o que muitos outros já haviam dito:

> Prudente de Morais Neto, crítico muito agudo, alarmando-se justamente com a qualidade má da nossa literatura de ficção, dizia, em 1930, que nos faltava material romanceável. Alguém afirmou, em resposta, que possuíamos excelentes romances e não tínhamos romancistas.
>
> Contrariando essas duas opiniões, logo surgiram livros que foram recebidos com excessivos louvores pela crítica e pelo público. Havia material e havia pessoas capazes de servir-se dele. Tínhamos, porém, vivido numa estagnação. Ignorância das coisas mais vulgares, o país quase desconhecido. Sujeitos pedantes, num academicismo estéril, alheavam-se dos fatos nacionais, satisfaziam-se com o artifício, a imitação, o brilho do plaquê. Escreviam numa língua estranha, importavam idéias, reduzidas. As novelas que apareceram no começo do século, medíocres, falsas, sumiram-se completamente. Uma delas, *Canaã*, que obteve enorme êxito, dá engulhos, é pavorosa.
>
> Dois sucessos contribuíram para dar cabo disso: o modernismo e a revolução de Outubro que, graças à nossa infeliz tendência ao exagero, se ampliaram muito ou se anularam. Certamente não criaram o material a que se referia Prudente nem o engenho necessário ao aproveitamento dele, mas abriram caminhos, cortaram diversas amarras, exibiram coisas que não enxergávamos. Desanimados, com enjôo, líamos a retórica boba que se arrumava no congresso e nos livros.
>
> Os modernistas não construíram: usaram a picareta e espalharam o terror entre os conselheiros. Em 1930 o terreno se achava mais ou menos desobstruído. Foi aí que de vários pontos surgiram desconhecidos que se afastavam dos preceitos rudimentares da nobre arte da escrita e, embrenhando-se pela sociologia e pela economia, lançavam no mercado, em horrorosas edições provincianas, romances causadores de enxaqueca ao mais tolerante dos gramáticos[7].

O novo para Graciliano é representado pelos romances publicados depois da revolução de 30. O que vinha antes ou era o "academicismo estéril" anterior ainda ao movimento modernista e à revolução, ou era, um pouco mais tarde, "retórica boba". A menção explícita a Graça Aranha também não é gratuita. Hoje ele é visto como um participante quase incidental na Semana de 22, alguém que apenas emprestou seu prestígio ao movimento. Mas ainda nos anos 40 ele era tido como um grande líder e seu gesto de rompimento com a Academia Brasileira de Letras tinha um significado muito maior do que tem hoje. Atacá-lo, ao invés de qualquer outro figurão do início do século, já é intenção

[7] RAMOS, Graciliano. Decadência do Romance Brasileiro. *In*: *Literatura*, setembro 1946 (I,1), p. 20-21. Como curiosidade, vale apontar que aquele "alguém" que respondeu a Prudente de Morais Neto foi o próprio Graciliano. Ver RAMOS, Graciliano. Um Romancista do Nordeste. *In*: *Literatura*, 20/06/1934, (I, 18), p. 1.

clara de alfinetar o modernismo. O principal, no entanto, idéia repetida até à náusea pelos escritores de 30, é a do caráter destruidor do movimento, incapaz de construir o que quer que fosse. Os verdadeiros construtores da arte nova, capazes de afrontar os preceitos da "nobre arte da escrita" ou ainda aqueles que fugiram das convenções lingüísticas redutoras não foram os participantes do movimento modernista, mas os autores do romance de 30.

A visão que confere aos modernistas o modesto papel de destruidores é aceita de forma geral ainda no decorrer da década de 30. É certo que o maior gesto de recusa ao modernismo parte da direita, através do famoso número 4 do boletim da Sociedade Felippe d'Oliveira, a revista *Lanterna Verde*, organizado em 1936 por Tristão de Athayde. Mas não só: intelectuais de várias direções artísticas e ideológicas a manifestaram – os comunistas, os regionalistas do Recife, escritores do Rio Grande do Sul, muita gente enfim. Por exemplo: na revista literária mais engajada à esquerda do período, *Momento*, encontram-se afirmações como esta, anteriores ao balanço da *Lanterna Verde*:

> O mestre Graça Aranha, embebido do modernismo europeu, abandonou a Academia que fundara com Machado de Assis e se colocou ao lado dos jovens lançando um manifesto que condenou o artificialismo terra-terra da literatura nacional.
>
> Foi o primeiro golpe no academicismo estéril!
>
> Depois vem São Paulo com sua antropofagia e o verdeamarelismo, pendendo para uma confusa arte ultranacionalista que nasceu morrendo, mas que serviu bastante como um "flit" em cima desses insetos suspeitos da literatura brasileira, laureados e classificados pela mediocridade da crítica.
>
> E faz pena que de todo esse esforço da intelectualidade paulista quase nada tenha influído decisivamente para uma melhor orientação de todos nós. Que de de um grande romance na terra do café? *Macunaíma* foi uma tentativa de romance nacional, em linguagem de experiência, empanturrada de símbolos muito complicados. Não pegou[8].

O que, nos dois primeiros parágrafos, parecia ser o reconhecimento da importância do movimento modernista, acaba se reduzindo à melancólica visão de um *flit* jogado sobre

[8] BARBOSA, Orris. Romances do norte. *In*: *Momento*, outubro 1935 (II, 1), p. 3.

a retórica do passado, mesmo assim constituindo um esforço que chegava a dar pena de ver diante do resultado inócuo para a geração seguinte. Trata-se de uma maneira bem peculiar de afirmar o que vimos que era a opinião de Graciliano Ramos: o modernismo tivera apenas um papel destruidor e fora incapaz de construir qualquer coisa de valor sobre as ruínas da *belle-époque*.

Essa também seria a visão geral que é possível extrair do referido número 4 de *Lanterna Verde*. É certo que a legitimidade desse balanço é bastante questionável. Ninguém do grupo paulista, que no final das contas promoveu efetivamente a Semana, tem sua posição registrada – Tristão de Athayde alega que Mário de Andrade e Manuel Bandeira demoraram a enviar seus textos e por isso a revista teve que sair sem a posição deles. Embora abundantemente citado, Oswald de Andrade nem sequer foi cogitado para dar seu testemunho sobre o problema. Tiveram espaço na revista autores surgidos na década de 30 ou participantes marginais do movimento modernista no Rio de Janeiro, como o poeta Manoel de Abreu e o crítico Renato Almeida, ligados ao grupo de Graça Aranha e Ronald de Carvalho, nomes aliás que, no contexto da revista, avultam como os grandes do modernismo. Dentre os escritores modernistas que haviam tido maior destaque, apenas Murilo Mendes e Jorge de Lima, dois católicos recentemente convertidos, são chamados a participar do debate e o fazem em função de sua opção religiosa. Mesmo assim, as quatro conclusões a que Tristão de Athayde chega no artigo que fecha a revista, "Síntese", podem ser generalizados como opinião corrente naquele momento: o modernismo não só existiu, mas viveu; o modernismo morreu; a herança literária modernista foi maior em espírito do que em obras; o modernismo preparou um renascimento literário pós-modernista[9]. Em

[9] Ver ATHAYDE, Tristão de. Síntese. *In*: *Lanterna Verde*, novembro 1936 (4), p. 89-90. Embora haja artigos importantes neste número da revista – como o de Murilo Mendes e o de Octávio de Faria – não é preciso

outras palavras, pode-se dizer que a leitura da revista nos leva a conclusão próxima à de Graciliano Ramos: o modernismo é fato passado que, embora não tenha deixado obras importantes, preparou o terreno para os autores que surgiriam em 30. É certo que outros elementos, apontados ao mesmo tempo por Manoel de Abreu e Murilo Mendes, que reclamam da falta de profundidade espiritual do modernismo[10], não podem ser generalizados, mas mostram que, para a geração dos autores de 30, o modernismo foi muito incompleto, sem chegar à universalidade das coisas espirituais, básica para uns, nem à consciência dos nossos graves problemas sociais, fundamental para outros.

Não seria muito diferente o resultado de um inquérito, cuja primeira parte tratava exclusivamente do modernismo, organizado por Aurélio Buarque de Hollanda em 1940 através da *Revista do Brasil*. Foi um balanço mais amplo e muito menos dirigido, do qual participaram, por exemplo, Mário de Andrade, Jorge de Lima, Jorge Amado e Álvaro Lins. As três perguntas ali feitas eram:

> a) O modernismo representou um movimento crítico ou criador?
> b) Abriu novos rumos à literatura?
> c) Permanece o seu espírito?[11]

A maioria dos intelectuais chamados a responder essas perguntas manifestou a opinião de que o movimento não foi criador, abriu novos rumos e estava já superado. Tal foi a opinião de intelectuais de diferentes orientações ideológicas, como Jorge de Lima,

---

discutir cada um em detalhe porque a síntese de Tristão de Athayde é fiel ao espírito geral do volume e suficiente para dar o perfil do modernismo para aquela geração.

[10] Manoel de Abreu formula assim seu pensamento: "Apesar do seu potencial o modernismo trazia de início o gérmen de sua fraqueza. Faltou-lhe seriedade. Faltou-lhe sofrimento. Faltou-lhe o sentido de totalidade". Ver: ABREU, Manoel de. Acabou o Modernismo no Brasil?. *In*: *Lanterna Verde*, novembro 1936 (4), p. 35.

[11] Ver o anúncio do inquérito na *Revista do Brasil*, fevereiro 1940 (3ª fase, III, 20), p. 84. O inquérito acabou sendo curto, indo apenas do nº 21 ao 23 da revista, colhendo os depoimentos de Jorge de Lima, Lúcia Miguel Pereira, Astrojildo Pereira, Álvaro Lins (nº 21), Mário de Andrade, Jorge Amado, Almir de Andrade (nº 22), Jayme de Barros, Octavio Tarqüínio de Sousa e Guilherme Figueiredo (nº 23).

Lúcia Miguel Pereira, Álvaro Lins, Almir de Andrade e Jorge Amado. Este último chegou a fazer preceder suas respostas o seguinte comentário:

> (...) o meu depoimento é de um pós-modernista, de um escritor que não teve a mais mínima ligação com este movimento. Quando ele surgiu e cresceu, era eu aluno de escola primária e de curso ginasial. E se figura como marco do fim desse movimento o aparecimento de *A Bagaceira*, em 1928 (ano em que também foi escrito o *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, romance que é um balanço do movimento), ficará claramente demonstrado que estreando eu em 1931, com 18 anos, não tive nenhuma ligação com o movimento[12].

A grande preocupação do romancista é a de indicar que não pertence ao modernismo e mesmo por causa de sua juventude não poderia pertencer. No entanto, mais que o caso pessoal, Jorge Amado mostra a existência de uma geração que não quer ter ligações com o movimento de 22. É um dos pontos onde os opositores se encontram e, portanto, Octávio de Faria pode estar junto de Jorge Amado. Aliás, algumas das críticas feitas por João Luiz Lafetá a Octávio de Faria poderiam ser feitas a Jorge Amado, bem como a toda a geração dos romancistas de 30. É assim que, como Lafetá aponta que Faria confiscou a alegria, irritando-se porque ela afastava do "sublime", poderíamos dizer que a esquerda também a confiscou, somente que em nome da "gravidade do momento presente".

Qualquer história da avaliação do modernismo feita nos anos 30 apontará uma recusa: partindo de pontos de vista diferentes, quase todos acabam chegando a lugares semelhantes. A esse respeito pode-se dizer, no entanto, aquilo que disse José Paulo Paes sobre a relação entre os modernistas e a geração que os precedeu, a de ser uma "relação conflituosa entre filhos e pai"[13]. É natural que uma nova geração precise, para conquistar seu lugar no ambiente literário, afirmar sua diferença em relação àqueles que, vivos e

---

[12] Resposta de Jorge Amado. *In*: *Revista do Brasil*, abril1940 (3ª fase, III, 22), p. 108.
[13] PAES, José Paulo. Cinco Livros do Modernismo Brasileiro. *In*: *A Aventura Literária*, p. 66.

produzindo, parecem ocupar quase todo espaço. E mais: como se costuma dizer, ninguém chuta cachorro morto. Os ataques constantes ao modernismo podem ser lidos como índices de sua permanência nos anos 30. E, para não forçar a nota, é preciso dizer que houve também quem demonstrasse enxergar essa permanência, o que foi o caso, no inquérito da *Revista do Brasil*, de intelectuais como o crítico Jayme de Barros ou Astrojildo Pereira, um dos fundadores do Partido Comunista, que ligou o movimento modernista ao momento histórico vivido pela sociedade brasileira ainda no momento em que falava:

> Permanece e permanecerá enquanto não caducar por sua vez, isto é, enquanto demonstrar capacidade e possibilidade de se exprimir em consonância com o jogo (nem sempre visível a olho nu) das forças sociais que condicionam o desenvolvimento histórico do país[14].

Mesmo entre os católicos tal visão se manifestou. Um escritor e jornalista do Paraná, Newton Sampaio, morto precocemente em 1938, registrou a seguinte visão sobre o modernismo:

> A inteligência brasileira, – titubeante, sem personalidade, vivendo sempre de empréstimo, imitando com vários anos de atraso, e (o que é pior) deformando os largos movimentos de fora – ameaçava chegar, de ruína em ruína, ao triste destino definitivo das inteligências falhadas e inúteis.
> (...)
>
> O modernismo brasileiro integrou a inteligência brasileira em plano pessoal. Que pode manter, com os outros planos, simples relações de "continuidade". Não mais, porém, penosas relações de "continuidade".
> O modernismo foi um movimento de definição brasileira. Daí, o seu caráter grande e fecundo.[15]

---

[14] Resposta de Astrojildo Pereira. *In*: *Revista do Brasil*, março 1940 (3ª fase, III, 21), p. 108.

[15] SAMPAIO, Newton. Modernismo. *In*: *Uma Visão Literária dos Anos 30*, p. 192-193. Artigo publicado originalmente no jornal *O Dia*, de Curitiba, em 14 de junho de 1936. É significativo que Newton Sampaio tenha republicado esse artigo no jornal carioca *A Nação* no dia 15 de novembro do mesmo ano, ou seja, dias depois do lançamento de *Lanterna Verde* 4. Não é coincidência que Dalton Trevisan, num artigo publicado na revista *Joaquim*, em 1947, vá apontar Newton Sampaio como o único ficcionista paranaense a interessá-lo

Quem leu *O Movimento Modernista*, de Mário de Andrade, escrito seis anos depois, não pode deixar de escutar no artigo de Newton Sampaio alguns ecos de afirmações lá postas – basta aproximar a afirmação de Sampaio de que o "modernismo foi um movimento de definição brasileira", com a de Mário segundo a qual o modernismo teria sido uma "convulsão profundíssima da realidade brasileira". Publicado alguns meses antes de *Lanterna Verde* 4, este texto de Newton Sampaio serve como contraponto à sintese com que Tristão de Athayde pretendeu lançar uma "piedosa pá de cal" no movimento modernista. Mas essa visão francamente positiva e acolhedora do movimento foi apenas eventualmente manifestada. E note-se que, no caso da apreciação de Newton Sampaio, há mais admiração pelo caráter renovador e brasileiro do modernismo do que propriamente uma admissão de que ele continuava em sua própria geração.

O mais importante e circunstanciado texto sobre a permanência do espírito do movimento modernista, além dos de Mário de Andrade, é o de um jovem intelectual àquela altura próximo a ele, Carlos Lacerda. Nos anos 30 Lacerda é, ao lado de Jorge Amado, o homem de letras de esquerda mais ativo e polêmico a ocupar o espaço das revistas literárias. Quando a *Lanterna Verde* publicou seu balanço do modernismo, ele reagiu de imediato – a revista saiu em novembro de 1936 e o artigo já é de janeiro de 1937. Os motivos que o levam a defender a permanência do modernismo são tão pouco desinteressados quanto os que levaram Tristão de Athayde a promover um balanço que, na verdade, era um enterro do movimento. O artigo que Carlos Lacerda publicou sob o pseudônimo de Nicolau Montezuma tanto pode ter sido fruto de um desejo de contribuir para a reflexão sobre o problema literário que se colocava naquele momento, como mera

---

naquele momento em que liderava uma tentativa de renovação literária em Curitiba. Ver: TREVISAN, Dalton. Notícia de Newton Sampaio. *In*: *Joaquim*, junho 1947 (11).

reação contra os reacionários da sociedade Felippe d'Oliveira. De qualquer forma, trata-se de um texto que ficou esquecido nas páginas da *Revista Acadêmica*, mas que é muito inteligente, tratando do problema com conhecimento de causa e com boa visão da história literária brasileira.

Na sua primeira parte, muito curta, o texto faz simplesmente um ataque à sociedade que editava *Lanterna Verde*. A segunda, que abriga a discussão propriamente dita, se abre com a afirmação de que "o balanço do movimento modernista tem como conclusão, no Boletim, as conclusões do sr. Tristão de Athayde, que foi sagrado por si mesmo ama-seca das letras brasileiras". Apesar de longa, vale a pena ler a segunda parte do artigo:

> Estamos de acordo com vários colaboradores do Boletim sobre a necessidade de definir o modernismo, antes de qualquer outro exame desse movimento. Propomos de maneira geral, que se considere o modernismo como um movimento de renovação intelectual que teve como causa a necessidade de arejar o empoeirado meio intelectual brasileiro. Esse movimento teve, como correspondente político, as diversas revoluções políticas de 1922 a 1930.
>
> A outra questão consiste em saber se houve vantagens no modernismo. Questão bem tola se não tiver pontos de referências. E estes são: o incontestável avanço na emancipação intelectual brasileira, o despertar de uma inquietação intelectual que procurava alimento para sua fome, o desprezo pelo artifício (ainda que outras vezes recorrendo a outros tantos artifícios...). Logo, o movimento foi benéfico. Bom ou mau, o que importa considerar é isto: o movimento houve. O movimento foi.
>
> A última questão refere-se à necessidade de saber se terminou ou se continua o movimento modernista. Ora, se se considere o modernismo como um ciclo na evolução intelectual brasileira, é evidente que não há ciclo nenhum que se feche sobre si mesmo, que acabe e termine em si mesmo... Todo ciclo tem origens e conseqüências.
>
> As origens, no caso, se confundem com as causas do movimento, já ligeiramente indicadas aí em cima.
>
> As conseqüências: o movimento modernista preparou a mentalidade brasileira para tomar contato com a inteligência universal, para compreender – e amar – as grandes obras da literatura e da arte mundial através de uma compreensão mais exata, isto é, fora da literatura dos guias de museu e do turismo literário. Rompendo com as fórmulas mastigadinhas (muitas vezes nas posições mais engraçadas, como a de um garoto vaiando), arrebentou-se os quadros do salão da Escola de Belas Artes, reduziu-se consideravelmente a atenção pública pela poesia dos fundos do *Fon-Fon*. Possibilitou-se a eclosão dos estudos brasileiros, despertou-se o interesse por formas mais humanas – menos convencionais – de expressão dos sentimentos.
>
> Eis o ativo do movimento modernista.
>
> Assim é bem fácil ver como esse movimento pode ser situado na evolução intelectual brasileira. Atualmente podemos dizer que há fome cultural no país. Não é causada pelo modernismo, evidentemente. Mas no jogo de causas que já são conseqüências e conseqüências que por sua vez se tornam causas, o modernismo representa um elo considerável na seqüência dessa evolução. Nós sabemos que um ciclo tem origens e conseqüências... Por conseguinte, podemos dizer que de certa maneira o movimento modernista continua a haver, continua a ser;

naturalmente não pode admiti-lo na sua forma primitiva, que era a forma correspondente ao tempo em que ele assim se manifestou. O modernismo continua a ser , porque faz parte do movimento intelectual brasileiro.

Vejamos em seguida o passivo do movimento modernista.

Como disse o outro, há uma obrigação iniludível: evoluir ou perecer. Se o movimento modernista evolui, continua a ser o modernismo, vivo, ... andando. Se ele estaca, desaparece como uma das fases mais agitadas – e nem por isso mais ricas em resultados – de um processo literário e artístico. Para considerá-lo assim, seria preciso descrer da evolução, descrer do movimento como atributo essencial da matéria... Seria preciso, enfim, que, por motivos variados, todos relacionados a uma convivência remota – *política, evidentemente política* –, se quisesse negar a evidência, se quisesse afirmar, por exemplo, que o modernismo não está contido, em forma desenvolvida, na floração de grandes romances brasileiros, na eclosão de estudos sociológicos que hoje se manifesta no Brasil, no aumento progressivo de interesse público pela cultura, e na maneira de encarar a cultura como patrimônio popular e não privilégio dos pequenos "Centros", "Academias" e grupos de Amigos do Poste da Light Ltda.

Essas qualidades negativas são justamente as que caracterizam os mais decididos negadores da existência e da permanência do modernismo, no Boletim da Soc. "Felipe de Oliveira". Ainda que negando a evolução, eles estão constantemente evoluindo... para pior. Mas parados é que não ficam, isso nunca.

Não estamos fazendo uma defesa do modernismo. O modernismo em si é uma curiosidade da história literária, para os futuros estudarem. Estamos tentando demonstrar:

1° - que o modernismo existiu. (Essa preliminar é indispensável, pois há, entre os notáveis e conspícuos críticos que fizeram o Boletim, quem negue a existência do modernismo).

2° - que o modernismo continua existindo, já agora numa forma mais completa, que participa da natureza da primeira e já é outro, pois que é um aperfeiçoamento da outra. O modernismo ligou-se à evolução intelectual brasileira, e foi assimilado. Permitam uma comparação: a semente modernista caiu do bico dos seus pássaros-anunciadores num terreno que a esperava; agora a planta cresce, floresce e frutifica. Isso quer dizer que a semente já existia, a terra já existia, os pássaros já existiam. Logo, não foi inventado. Houve uma conjunção, uma aproximação, um contato desses elementos. Os resultados nunca são finais porque são sempre etapas iniciais de novos resultados.

3° - que os que negam o modernismo são justamente aqueles que o modernismo - ou melhor, as forças que o levantaram – afastaram do seu caminho. A sua negativa não é uma negação criadora, É uma negativa estéril, absurda: inaceitável.

No passivo do modernismo estão os exagerados, as mediocridades (isso figura em todos os passivos!...), as afobações. As concessões tolas, as interpretações erradas... Mas isso será culpa do modernismo? Isso seria o que num balanço comercial se costuma chamar: lucros e perdas... Nem culpa, nem desculpa do modernismo. São atributos naturais e inerentes à própria natureza do movimento. Comparando em grande: no movimento simbolista europeu, quanto esforço perdido, quanta mediocridade apresentada como gênio... E por isso deixou o simbolismo de ser um grande movimento?

No passivo do modernismo devem figurar principalmente – e com honras de primazia – aqueles que se obstinam em considerar o modernismo como uma "coisa" fechada, com limites próprios, previamente estabelecidos, marcadinhos. E incluímos entre esses tanto os que assim procedem para negar o modernismo como os que assim fazem para insistir no modernismo. Tanto os que negam extemporaneamente como os que afirmam anacronicamente o modernismo.

E uma conclusão se impõe: tanto uns como outros (para que citar nomes?) são justamente aqueles que, levados pelos seus interesses mais mesquinhos, procuram reabilitar perante as pessoas gradas as suas passadas "loucuras" e aqueles que nas "loucuras" que fizeram sempre guardaram um cálculo, um plano pessoal, interesseiro, inconfessável de "vencer na vida".

Para ambos, o modernismo deixou de existir.

Para nós, para o resto, para todos – mesmo para aqueles que por enquanto ainda nem tomaram conhecimento dessas coisas – o modernismo teve origens, teve uma razão de ser, e continua vivo, não mais na sua forma primitiva; tendo desenvolvido o gérmem que trazia em si, floresce agora em novas forma que sempre se transfiguram. O modernismo, para nós, foi

> uma carta de alforria obtida pela literatura brasileira, Uma carta de alforria é como um passaporte: ficar com ela e não aproveitá-la é desmerecê-la[16].

Que se trata, ao mesmo tempo, de uma defesa do modernismo e de uma tentativa de responder a uma postura politicamente reacionária está claro. Para resolver o problema da permanência ou da morte do movimento, Lacerda recorre à idéia de ciclos abertos e interdependentes, uma concepção aberta e dinâmica de história literária que coloca a questão num patamar muito mais elevado do que simplesmente decretar a morte de um movimento, como fizera Tristão de Athayde em sua "Síntese". De toda maneira, ainda se coloca de forma ambígua a posição do modernismo naquele momento. Se de um lado há a afirmação constante do caráter fertilizador do movimento, mais uma vez se esbarra na avaliação negativa da sua produção. Logo no início da lista dos passivos do movimento, vê-se a idéia de que o primeiro momento, o mais agitado do movimento, não foi rico em obras. É como se o modernismo se justificasse plenamente apenas a partir de seu segundo momento. A eventual falta de seriedade do movimento – expressa naquela imagem do garoto vaiando – se justifica diante do que ele permitiu que surgisse. Dessa forma, a geração de autores que apareceram nos anos 30 é ao mesmo tempo herdeira e legitimadora do movimento de 22, cuja grande contribuição foi abrir a porteira para o que se realizaria em seguida: os novos romances, os estudos sobre os problemas brasileiros. Enfim, as imagens-síntese utilizadas por Carlos Lacerda são a da semeadura e a da alforria, ambas remetendo muito mais à preparação do que à realização de algo.

A certeza do posicionamento de Carlos Lacerda não é capaz de encobrir as semelhanças com o pensamento daqueles aos quais se opõe. O mesmo acontece com

---

[16] MONTEZUMA, Nicolau. Balanço do Modernismo. *In*: *Revista Acadêmica* janeiro 1937 (25), sem numeração de página.

Octávio de Faria, que é justamente a pessoa que faz Lacerda mencionar ironicamente que haveria, entre os notáveis e conspícuos críticos que escreveram em *Lanterna Verde* número 4, quem negasse a existência do movimento. O longo texto de Octávio de Faria se abre com uma afirmação que se pretende inequívoca:

> Mesmo correndo o risco de escandalizar a muitos, começarei por uma afirmação que não quero atenuar com nenhum subterfúgio, encobrir com nenhum véu: a meu ver, o movimento modernista não só não existe mais de modo algum, como jamais existiu[17].

No entanto, que diabos faz essa negação peremptória num artigo que, levando o título de "Mensagem Pós-Modernista", assume a existência de uma geração, à qual pertence o próprio autor, que vem depois do movimento que não existiria? Falta convicção e sobra desejo de causar polêmica nesta postura: o crítico procura se afirmar. Mesmo porque, apenas três anos antes Octávio de Faria estava publicando outro longo artigo em que se colocava ao lado de Tristão de Athayde na cobrança de que os autores nordestinos participassem da renovação artística pela qual o Brasil passava, apontando alguns livros que já mostravam que o nordeste ia tomando pé nessa nova consciência literária nacional[18]. É preciso notar ainda que, neste início do artigo, Octávio de Faria se refere às vanguardas internacionais. Seu julgamento sobre o movimento no Brasil é bem menos rigoroso:

> Sejamos leais: na miséria de nossa literatura clássica, salvo em Machado de Assis e em alguns poucos outros, não havia onde encontrar uma grande tradição a respeitar ou a continuar... Sejamos mais francos ainda: no momento em que o modernismo varreu a nossa literatura, o marasmo era um fato inegável e não havia o que, dignamente, se possa considerar uma literatura de primeira classe. (...)
>
> Prestemos ao nosso modernismo a homenagem que ele merece, lembrando que, se a sua fase inicial entre nós foi a de simples imitação dos excessos estrangeiros, cópia dos hinos à máquina

[17] FARIA, Octávio de. Mensagem Pós-Modernista. *In*: *Lanterna Verde*, novembro 1936 (4), p. 49.

[18] Ver FARIA, Octávio de. Resposta do Norte. *In*: *Literatura*, 20/10/1933 (I, 8), p. 3, 05/11/1933, (I.9), p. 3 e 20/11/1933 (I, 10), p. 3. No prefácio à segunda edição de *1930: A Crítica e o Modernismo*, Antonio Candido aponta a aceitação inicial do movimento por Faria, o que escapara às considerações de João Luiz Lafetá.

> de Marinetti, bebedeiras de klaxons, danças de arranha-céus, desvairismos de toda espécie e sem o menor sentido, logo o movimento como que cria raízes no país, busca os seus verdadeiros motivos, a sua direção brasileira e assume uma feição que obriga a levá-lo em consideração[19].

Assim, um pouco na contramão do que já havia feito no capítulo introdutório de *Dois Poetas*, publicado no ano anterior, verdadeira destruição do modernismo brasileiro em que não ficam de pé nem Mário de Andrade nem Manuel Bandeira, e mesmo na contramão do que indicara na abertura de seu texto, Octávio de Faria acaba fazendo um retrato que se aproxima, em certo sentido, do traçado por Carlos Lacerda: o modernismo teve um desdobramento claro depois de seu primeiro momento – mais adiante um autor mais tardio como Drummond será mencionado como exemplo positivo. Mais do que isso: o modernismo criou uma arte brasileira. A década de 30, logo em seguida, aparece mesmo como alargamento do espírito modernista, de mistura com a visão de que a grandeza da literatura estaria no tratamento do sublime:

> Entenda-se porém: foi uma reação por alargamento, por superação, não por negação, por volta atrás. Ninguém voltou, está claro, a Coelho Neto. Mas também a condenação do *sublime*, e a obrigação do *prosaico* não podiam subsistir. As barreiras arbitrárias colocadas pelos doutrinadores do movimento, foram postas abaixo, os horizontes se alargaram, caminhos novos se delinearam. A poesia pôde se desenvolver. O romance surgiu[20].

Na verdade, o problema de Octávio de Faria não é com o modernismo, mas sim com a idéia de revolução. Se ele considera as vanguardas internacionais totalmente inúteis, é porque elas haviam quebrado "ídolos de barro", já que a tradição para ele válida da literatura européia já vinha se renovando com Proust, Pirandello, Gide, Rilke, Stefan George – e também Léon Bloy e Thomas Hardy, que fazem parte de uma lista confusa ao

[19] FARIA, Octávio de. Mensagem Pós-Modernista. *In*: *Lanterna Verde*, novembro 1936 (4), p. 62.
[20] FARIA, Octávio de. Mensagem Pós-Modernista. *In*: *Lanterna Verde*, novembro 1936 (4), p. 63.

misturar autores de alcance muito diverso. Segundo Octávio de Faria, esses autores já haviam derrubado quem precisava cair: D'Anuzzio, Anatole France e outros[21]. Ora, se a tradição, para ele tão importante, já se renovava, a revolução era desnecessária e até perniciosa. No Brasil, como faltava essa tradição válida, o modernismo parecia mais aceitável.

De qualquer forma, o resultado é que a literatura de 30 é vista como um alargamento do espírito de 22 – imagem bem próxima daquelas da semeadura ou da alforria propostas por Carlos Lacerda, já que indica a presença de um momento a partir do qual algo de mais válido pudesse ter lugar. É interessante ver como o que nega e o que afirma acabam se encontrando. A isto talvez se possa chamar, sem medo, de manifestação de um espírito de época. Levar em conta esse espírito de época é ter que admitir que, para a intelectualidade de 30, há uma tensão forte entre dois momentos: o modernismo e o pós-modernismo.

É bem nesse sentido, olhando para o modernismo a partir da década de 30, que talvez se possa acrescentar uma outra dimensão à proposição de João Luiz Lafetá. Como já se viu, ele parte do princípio da continuidade: para ele não há modernistas e pós-modernistas, como havia para os novos intelectuais dos anos 30, há apenas modernistas de duas fases. Para pensar as diferenças dentro desse movimento único, ele elabora a proposição de que num primeiro momento o que estava em foco era a renovação estética. Rompidas as resistências contra os novos procedimentos, que findaram por rotinizar-se, a geração dos anos 30 priorizou o debate ideológico.

Para quem põe seu ponto de referência nos anos 30, não há como fugir da formulação de que temos dois momentos literários distintos. Isso pode levar à consideração

[21] Ver: FARIA, Octávio de. Mensagem Pós-Modernista. *In*: *Lanterna Verde*, novembro 1936 (4), p. 51-52. A verdadeira alergia de Octávio de Faria pela idéia de revolução, bem como seu horror pela violência e pela

de que, para funcionar enquanto uma visão de continuidade, a proposta de Lafetá toma em sentido bastante amplo os conceitos de projeto ideológico e de projeto estético.

Pensando de forma rigorosa, a sustentação da proposição segundo a qual as transformações sofridas pela forma de fazer literatura no Brasil entre os decênios de 20 e de 30 não constituem dois momentos diferentes, mas duas fases de um só momento a se diferenciarem por uma ênfase maior no projeto estético ou no ideológico, depende de se entender que existe um mesmo projeto estético e um mesmo projeto ideológico. Se os projetos forem outros, não faz sentido pensar em mera diferença de ênfase. Quando um momento enfatiza um determinado projeto ideológico (ou estético), ele só pode ser continuidade de um momento anterior se nesse primeiro instante for possível localizar um mesmo projeto ideológico (ou estético), ainda que posto à sombra de um projeto estético (ou ideológico). No caso do modernismo, é inegável que a geração dos autores que participaram da Semana de Arte Moderna se preocupava sobretudo com uma revolução estética, enquanto os que estrearam nos anos 30 centravam sua atenção nas questões ideológicas. Não é muito fácil, no entanto, admitir uma continuidade dos projetos estético e ideológico de uma geração para outra de forma a que a ênfase num ou noutro desse conta dos desacordos que separam essas duas gerações. Seria preciso saltar as enormes diferenças que há entre a geração de intelectuais formada antes da Primeira Guerra e a dos formados depois dela.

No início de "Literatura e Subdesenvolvimento" Antonio Candido faz uma observação sobre as formas de ver o Brasil antes e depois da Revolução de 30:

---

subversão da ordem, já estavam no centro de seu livro de estréia, *Machiavel e o Brasil*.

> Mário Vieira de Mello, um dos poucos que abordaram o problema das relações entre subdesenvolvimento e cultura, estabelece para o caso brasileiro uma distinção que também é válida para toda a América Latina. Diz ele que houve alteração marcada de perspectivas, pois até mais ou menos o decênio de 1930 predominava entre nós a noção de país "novo", que ainda não pudera realizar-se, mas que atribuía a si mesmo grandes possibilidades de progresso futuro. Sem ter havido modificação essencial na distância que nos separa dos países ricos, o que predomina agora é a noção de "país subdesenvolvido". Conforme a primeira perspectiva, salientava-se a pujança virtual e, portanto, a grandeza ainda não realizada. Conforme a segunda, destaca-se a pobreza atual, a atrofia; o que falta, não o que sobra[22].

Se a distância que nos separa dos países ricos não se modificou, a mudança de perspectiva sobre o país corresponde a um deslocamento no plano ideológico: mudou a visão de Brasil. Mesmo com a ressalva de Antonio Candido de que, nos anos 30, ainda não havia exatamente uma consciência do subdesenvolvimento, apenas uma "pré-consciência", temos um afastamento ideológico considerável entre a geração que fez a Semana de Arte Moderna e a que escreveu o romance de 30. Essa diferença de visão dominante do país é elemento central nas diferentes formas de ação privilegiadas pelos modernistas e pelos romancistas de 30. Ora, a idéia de país novo, a ser construído, é plenamente compatível com o tipo de utopia que um projeto de vanguarda artística sempre pressupõe: ambos pensam o presente como ponto de onde se projeta o futuro. Uma consciência nascente de subdesenvolvimento, por sua vez, adia a utopia e mergulha na incompletude do presente, esquadrinhando-o, o que é compatível com o espírito que orientou os romancistas de 30.

Tais diferenças ficaram claras muitas vezes nas relações entre os intelectuais aparecidos nos anos 20 e os dos anos 30. Veja-se, por exemplo, o que diz Mário de Andrade, em 1936, numa carta a Murilo Miranda, diretor da *Revista Acadêmica* e também um jovem intelectual da nova geração:

---

[22] CANDIDO, Antonio. Literatura e Subdesenvolvimento. *In*: *A Educação pela Pedra e Outros Ensaios*, p. 140.

> Murilo: vocês entraram tarde demais no convívio duma personalidade já feita, e não têm por isso os dados de com que foi que essa personalidade se fez, e porque ela pode afirmar, apesar de tudo, que ainda é feliz. Vocês não sabem, por exemplo, que ao pesar sem nenhuma piedade as minhas forças de escritor, e reconhecendo que elas eram fracas para uma eternidade, orientei toda minha obra para uma utilidade momentânea, mesmo com o sacrifício de qualquer idéia de perfeição. Fiz e faço "arte de ação", como desde bem mais de dez anos venho repetindo aos amigos, em cartas, e até já em artigo. Mas pros amigos da minha geração, essas palavras serão mais fáceis de compreender do que para vocês, gente de após-guerra. Minha "ação" se confinou ao terreno da arte porque, conformado numa geração e num fim-de-século diletantes, sou um sujeito visceralmente apolítico, incapaz de atitudes políticas, covarde diante de qualquer ação política.[23]

Trata-se de uma carta bastante tensa, que pretende resolver uma briga – ou com uma conciliação ou com um afastamento. Através dela se nota claramente a validade do esquema de João Luiz Lafetá quando se pensa em termos amplos: a arte de ação para Mário está no plano estético, enquanto para Murilo Miranda e os rapazes de esquerda da *Revista Acadêmica* – Carlos Lacerda, Moacyr Werneck de Castro, Lúcio Rangel – só pode ser de ação política. Mas há uma diferença, sentida por Mário de Andrade como geracional, quase intransponível aí, que extrapola muito os limites em que a ênfase no político ou no estético é capaz de explicar. Para Mário de Andrade é legítimo falar em felicidade, em alegria; para os rapazes dez ou quinze anos mais jovens que ele, pode ser leviandade[24]. Para Mário, a única opção política é ser apolítico; para seus amigos do Rio, essa é a única opção inaceitável. A natureza de projeto ideológico de cada geração leva a uma diferença bastante grande de avaliação acerca de quais opções estéticas são válidas ou não – a diferença entre o *João Miramar* e o *Marco Zero*, para mencionar um autor como Oswald de Andrade, cuja curva ideológica e estética pode ser evocada para mostrar que não há continuidade pacífica entre 22 e 30.

---

[23] ANDRADE, Mário. *Cartas a Murilo Miranda*, p. 37 (carta de 25/05/1936).

[24] E aqui estamos de volta àquilo que Lafetá designa como "confisco da alegria" ao tratar de Octávio de Faria. A confusão entre seriedade e chatice ou, por outro lado, entre alegria e irresponsabilidade se arrastaria até a próxima geração de intelectuais, a de *Clima*, alimentando a polêmica inaugurada com um artigo de Antonio Candido sobre Oswald de Andrade. Na seqüência, Oswald lançaria aos rapazes de São Paulo o famoso epíteto

Às diferenças ideológicas correspondem diferenças estéticas, é claro. O assunto é vasto e ainda está por ser feito um estudo comparativo entre esses dois momentos. Mas é possível tomar um aspecto importante e ver como cada um desses momentos o tratou – o problema de estabelecer uma língua brasileira, por exemplo.

É bastante conhecida a preocupação de Mário de Andrade com esse problema. Sua idéia de uma *Gramatiquinha Brasileira* diz bem disso – desde mesmo o "Prefácio Interessantíssimo" e *A escrava que não era Isaura* ele já colocara o problema da gramática e sua obra de ficcionista incorpora conscientemente aspectos da oralidade, da fala brasileira. Num livro como *Amar Verbo Intransitivo*, por exemplo, o narrador faz uso a todo instante das duplas negações tão particulares do português, mas com um sentido claramente provocador, acumulando as negativas de forma a transformar um procedimento da fala em experiência formal, já que ultrapassa o uso que se faz dele na fala. É o caso de uma frase repetida várias vezes no livro : "Isso ninguém jamais não saberá!"[25]

Em Mário de Andrade, o uso artístico da "língua brasileira" extrapola em muito o mero questionamento de aspectos retrógrados da gramática tradicional – como seria a rotinização de usos como a próclise em começo de frase ou o uso do verbo ter em lugar do haver –, convertendo-se numa espécie de atualização radical de potencialidades da língua falada. E como os intelectuais de 30 vão avaliar esse procedimento? Não foi manifestação isolada a avaliação de Orris Barbosa em *Momento*, já citada, segundo a qual "*Macunaíma* foi uma tentativa de romance nacional, em linguagem de experiência, empanturrada de

---

de *chato-boys*. Ver: CANDIDO, Antonio. Estouro e Libertação. *In*: *Brigada Ligeira*, p. 17-32 e ANDRADE, Oswald de. Antes do *Marco Zero*. *In*: *Ponta de Lança*, p. 42-47.

[25] O próprio Mário, com aquela sua consciência artística agudíssima, admite que deliberadamente "forçou a nota". Em carta de 15/11/1935 dirigida a Sousa da Silveira, chega a firmar: "Essa censura que o Sr. me faz de ter uma língua que não é de ninguém, mas "artificial", é perfeitamente justa sob o ponto-de-vista da arte como da ciência da linguagem". Ver: ANDRADE, Mário. *Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros*, p. 150.

símbolos muito complicados. Não pegou". É mesmo interessante que, num livro sobre Jorge de Lima, o crítico Benjamin Lima não vai se conformar com a importância que o autor que estuda, e que tanto admira, dá a Mário de Andrade. Depois de afirmar que recusa companhia a Jorge de Lima "quando se deixa empolgar pela sua veneração ao papa do modernismo brasileiro" e que acharia até compreensível uma discussão sobre alguns dos poemas de Mário, mas que era impossível aceitar que é "*Macunaíma* que absorve o melhor da devoção de Jorge". E então joga na cara do leitor o julgamento sobre o livro de Mário: "Ora, como fatura esse livro é qualquer coisa de ilegível, de insuportável"[26].

Avaliações como esta mostram o verdadeiro espírito "anti-*Macunaíma*" que impera na década de 30, mas ainda não dão muita clareza a respeito das causas dessa opinião tão desfavorável. É preciso evocar, para isso, o interessante artigo de José Lins do Rego em resposta a um texto de Sérgio Milliet que defendia a idéia de que toda a literatura do decênio de 30 derivava do movimento modernista:

> O movimento literário que se irradia do Nordeste muito pouco teria que ver com o modernismo do Sul. Nem mesmo em relação à língua. A língua de Mário de Andrade em *Macunaíma* nos pareceu tão arrevesada quanto a dos sonetos de Alberto de Oliveira. A língua que Mário de Andrade quis introduzir com seu livro é uma língua de fabricação; mais um arranjo de filólogo erudito do que um instrumento de comunicação oral ou escrito. O livro de Mário de Andrade só foi bem entendido por estetas, por eruditos, e o seu herói é tão pouco humano e tão artificial quanto o boníssimo Peri, de Alencar. A diferença é que em vez de Chateubriand, Mário de Andrade procurou a erudição alemã para fabricar o seu herói sem nenhum caráter. Macunaíma é um Peri que se serviu da ruindade natural, em vez da bondade natural. Este livro de Mário de Andrade é um repositório do folclore, o livro mais cerebral que já se escreveu entre nós. Se não fosse o autor um grande poeta, seria o *Macunaíma* uma coisa morta, folha seca, mais um fichário de erudição folclórica do que um romance[27].

---

[26] Ver LIMA, Benjamin. *Esse Jorge de Lima!*, p. 77.

[27] REGO, José Lins do. Espécie de História Literária. *In*: *Lanterna Verde*, abril 1938 (6), p. 95. O artigo seria incluído no volume *Gordos e Magros*, de 1942. É curioso notar que a carta de Mário de Andrade a Sousa da Silveira menciona, entre outros, o nome de José Lins do Rego como um dos que, diferentemente dele, escrevem em língua brasileira.

É claro que está em questão aqui a velha briga entre os modernistas e o movimento regionalista do Recife. Mas não é só isso: pode-se perceber que Mário de Andrade e José Lins desejam, até um certo ponto, a mesma coisa, uma língua literária "despida dos atavios da forma", ou seja, longe de Alberto de Oliveira. No entanto, José Lins quer – e pratica em seus romances, é bom que se diga – uma língua "natural", que possa servir de verdadeira língua franca literária, ou seja, que possa constituir um instrumento de comunicação em nosso ambiente literário. Nessa perspectiva, o grau de invenção lingüística que há em *Macunaíma* pode bem parecer um outro tipo de "atavio da forma", uma língua tão artificial quanto a de Coelho Neto, mas por motivos diferentes. Da mesma forma que ninguém fala como os parnasianos escrevem, ninguém fala como os modernistas escrevem: apenas eruditos poderiam compreender tanto uns quanto outros. Tudo naquele momento parecia indicar o acerto de José Lins: os modernistas não eram lidos. *Macunaíma* mesmo, depois de uma edição de apenas 800 exemplares tirada em 1928, só teria uma segunda edição, pela José Olympio, em 1936. José Lins, ao contrário, vendia milhares de exemplares em sucessivas edições.

O que não ocorreu – e nem poderia ocorrer, àquela altura – a José Lins do Rego é que muito provavelmente não seria possível a ele obter tamanha popularidade sem a existência de *Macunaíma* e do modernismo como um todo. Com o passar do tempo isso foi ficando cada vez mais claro. Isso pode ser percebido quando olhamos as sucessivas manifestações de uma intelectual como Lúcia Miguel Pereira. Quando chamada a opinar sobre o valor do modernismo, inicialmente suas idéias não vão longe daquelas já arroladas aqui. No inquérito da *Revista do Brasil*, por exemplo, ela havia restringido à crítica a ação criadora do modernismo e encerrado seu papel histórico na Semana de 22: "Qualquer

revolução – e o modernismo foi revolucionário – se esvazia de seu conteúdo quando vitoriosa"[28]. Alguns anos depois, em entrevista a Homero Senna, reafirmaria essa posição:

> A parte destrutiva do movimento foi excelente. Não sei se a parte construtiva também o terá sido, mas é inegável que se fazia necessária uma reação contra aquele academismo, aquele marasmo, aquele cansaço em que se atolara a literatura nacional. O modernismo foi uma sacudidela benéfica.[29]

A velha idéia da destruição sem construção, implícita no depoimento para a *Revista do Brasil* aparece clara aí. Não se pode dizer, além de tudo, que "sacudidela benéfica" indique uma avaliação muito positiva do movimento – talvez seja menos lisonjeiro ainda que aquele *flit* de Orris Barbosa. No entanto, em 1952, quando se comemoravam os 30 anos da Semana, Lúcia Miguel publicou um artigo sob muitos aspectos formidável na revista *Cultura*, do então Ministério da Educação e Saúde.

Amadurecida, sua visão sobre o movimento muda um pouco, mas sempre sobre a base segundo a qual o caráter construtivo do movimento foi modesto. Um aspecto que chama a atenção nesse texto é que ele integra o modernismo à nossa tradição literária, ao aproximá-lo de certos aspectos do romantismo e ao contrastá-lo com o naturalismo e o realismo. Escrito antes de a idéia de pré-modernismo estar fixada, e pensando portanto sobre a feição geral da literatura do início do século e não sobre as ilustres exceções, ele destaca o valor de movimento do modernismo por organizar e obter a vitória de uma forma renovada de fazer literatura que antes se restringia a um ou outro nome – o destaque é Lima Barreto –, que constituiriam caso de curiosidade literária sem força para mudar nossa visão geral do que fosse boa literatura. Mas é sobretudo nos desdobramentos do modernismo que

---

[28] Resposta de Lúcia Miguel Pereira. *In*: *Revista do Brasil*, março 1940 (3ª fase, III, 21), p. 107.
[29] SENNA, Homero. *República das Letras*, p. 32.

ela nesse momento pôde enxergar que reside a novidade do artigo. Em 1942, em *O Movimento Modernista*, Mário de Andrade havia partido do problema da destruição para definir a contribuição do modernismo:

> Embora se integrassem nele figuras e grupos preocupados de construir, o espírito modernista que avassalou o Brasil, que deu o sentido histórico da Inteligência nacional desse período, foi destruidor. Mas esta destruição, não apenas continha todos os germes da atualidade, como era uma convulsão profundíssima da realidade brasileira.[30]

Na seqüência do texto, percebe-se claramente que Mário de Andrade, como estratégia retórica, compactua com o público, que via o modernismo como mera destruição, para listar e defender todas as contribuições efetivas do modernismo – mesma atitude de sua resposta ao inquérito da *Revista do Brasil*. E próxima à de Oswald de Andrade no início dos anos 40, em artigo dirigido a Léo Vaz, dizendo que se encontrava numa outra fase, e que a revolução modernista, de caráter destrutivo, ele a fizera contra si mesmo:

> Pois eu temia era escrever bonito demais. Temia fazer a carreira literária de Paulo Setúbal. Se eu não destroçasse todo o velho material lingüístico que utilizava, amassasse-o de novo nas formas agrestes do modernismo, minha literatura aguava e eu ficava parecido com D'Annunzio ou com você[31].

Já sem mais qualquer necessidade de afirmação geracional, Lúcia Miguel Pereira vai perceber claramente a importância do modernismo. Primeiro, apontando algo que José Lins não vira a respeito da língua literária modernista:

> A linguagem coloquial largamente empregada depois no ensaio, na crônica, no romance e até na poesia, sem prejuízo da beleza e da emoção artística, teria sido, senão impossível, pelo menos muito mais difícil e timidamente adotada, sem a varredura efetuada em 1922, sem a ruptura violenta com os literatos farfalhantes ou solenes da geração anterior. Como, sem

[30] ANDRADE, Mário de. *O Movimento Modernista*, p. 44-45.
[31] ANDRADE, Oswald de. Correspondência. *In*: *Ponta de Lança*, p. 11.

solução de continuidade, sem mudança do ambiente intelectual, se poderia, de repente, começar a escrever de modo totalmente oposto?[32]

E, logo depois, mais diretamente sobre o romance de 30:

Não, sem a revolução paulista, esse grupo, composto em boa parte de nortistas, não teria encontrado tão franca e fácil acolhida; ao contrário, provocaria escândalo, precisaria lutar para ser aceito. Isso no caso de se ter no mesmo sentido encaminhado. Sem entrar no mistério da criação, das relações íntimas entre o artista e a obra, é-nos lícito perguntar se, não fora o modernismo, teriam esses escritores abordado exatamente os mesmos temas, e da mesma maneira. Não nos esqueçamos de que o cunho experimental, de busca da realidade próxima, de valorização do homem comum, do negro, do caboclo, assim como o emprego da linguagem coloquial – tudo isso já estava traçado, indicado esquematicamente, à espera de que, sem o embaraço causado nos promotores do movimento de 1922 pela atitude crítica, possuísse a disponibilidade indispensável para fundir todos esses elementos, para fazê-los passar do plano cerebral ao humanamente criador[33].

A crítica vai num grande centro temático do romance de 30, o destaque dado às figuras marginais, e até aí encontra para o modernismo um papel relevante – mas atrapalhado por aquela "atitude crítica", síntese do caráter destrutivo do movimento, voltado portanto mais para o passado do que para o futuro, numa postura estéril, sem continuidade. Para ela, não é difícil notar, mesmo depois do calor da hora, considerando de forma muito mais ampla o papel do movimento, o modernismo não teve influência direta sobre a geração que o sucedeu, mas estabeleceu um ambiente literário, distante do academismo e próximo de uma atitude de busca de uma forma brasileira de fazer arte, que permitiu o aparecimento do romance de 30. Por mais que ela consiga agora enxergar uma integração entre o modernismo e a experiência da geração que o sucedeu, não é da continuidade de projetos estéticos ou ideológicos que ela fala aqui, mas do impacto sobre nosso sistema literário. A destruição de um modo viciado de pensar a literatura já é a

[32] PEREIRA, Lúcia Miguel. Tendências e Repercussões Literárias do Modernismo. *In*: *Cultura*, dezembro 1952 (III, 5), p. 175-176.
[33] PEREIRA, Lúcia Miguel. Tendências e Repercussões Literárias do Modernismo. *In*: *Cultura*, dezembro 1952 (III, 5), p. 178.

construção de um sistema propício para que uma nova produção surja na medida em que ajuda a criar aquela "simpatia clarividente do leitor" a que se refere Antonio Candido na *Formação da Literatura Brasileira*.

Não estamos muito distantes aqui de uma formulação muito mais recente, de 1980, feita pelo próprio Antonio Candido, num texto em que afirma acompanhar a tese de João Luiz Lafetá:

> A incorporação das inovações formais e temáticas do Modernismo ocorreu em dois níveis: um nível específico, no qual elas foram adotadas, alterando essencialmente a fisionomia da obra; e um nível genérico, no qual elas estimulavam a rejeição dos velhos padrões. Graças a isto, no decênio de 1930 o inconformismo e o anticonvencionalismo se tornaram um direito, não uma transgressão, fato notório mesmo nos que ignoravam, repeliam ou passavam longe do Modernismo. Na verdade, quase todos os escritores de qualidade acabaram escrevendo como beneficiários da libertação operada pelos modernistas, que acarretava a depuração antioratória da linguagem, com a busca de uma simplificação crescente e dos torneios coloquiais que rompem o tipo anterior de artificialismo. Assim, a escrita de um Graciliano Ramos ou de um Dionélio Machado ("clássicas" de algum modo), embora não sofrendo a influência modernista, pôde ser aceita como "normal" porque a sua despojada secura tinha sido também assegurada pela libertação que o modernismo efetuou[34].

Dos dois níveis de incorporação das propostas modernistas, é significativo que o específico, relacionado à fisionomia da obra, seja apenas mencionado e o genérico, que é a atuação sobre o sistema literário, seja mais longamente discutido. É que a década de 30, afinal o tema do artigo, foi o tempo da prosa, sobre a qual prevaleceu uma atuação genérica – na seqüência do texto se fará mesmo diferença entre o que ocorreu na poesia, onde a incorporação da nova estética foi perceptível, e na prosa, onde o modernismo teria simplesmente instaurado uma nova idéia hegemônica de obra de arte que permitiu a um escritor como Graciliano Ramos encontrar quem o entendesse e valorizasse – ou seja, atuou não sobre a feição literária do romance de 30, mas sobre um sistema literário que o pôde

[34] CANDIDO, Antonio. A Revolução de 1930 e a Cultura. *In*: *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*, p. 186.

absorver mais facilmente. No fundo, há compatibilidade entre essa proposição de Antonio Candido e a visão geral que a geração que escreveu o romance de 30 – até mesmo Octávio de Faria, se levamos em conta seu artigo como um todo –, já que ambas apontam para o fato de que o modernismo atuou sobre o meio literário brasileiro e é sobretudo disso que os romancistas de 30 são credores.

Sem discordar da formulação de que o romance de 30 é o momento da "literatura na revolução" e que o modernismo de 22 é o da "revolução na literatura", como propõe João Luiz Lafetá, o que se quer mostrar aqui é que esse aparentemente pequeno deslocamento de sentido pode ser entendido de outra forma: como demonstração de um afastamento dos projetos de cada geração e não de sua aproximação. Pensar que o modernismo é uma arte utópica e o romance de 30 é uma arte pós-utópica pode ajudar a esclarecer como isso se dá.

## 2. Utópico e pós-utópico

As tensões, as recusas forçadas, a aceitação mais ou menos disfarçada foram elementos constituintes de uma dinâmica que pôde dar origem ao romance de 30, em toda sua diversidade. Se o desejo de fazer uma arte brasileira, incluindo o uso de uma linguagem mais coloquial e uma aproximação da realidade do país, é um dado de permanência do espírito de 22 durante a década de 30, a realização estética em si mesma é muito diferente – e o predomínio do romance ao invés da poesia já é evidência suficiente desse fato. A forma de atuação é também outra. Os modernistas produziram manifestos e profissões de fé, fundaram revistas e formaram grupos, mesmo depois de terem sido percebidas as diferenças dentro do grande grupo inicial. Os escritores de 30 não produziram um único

manifesto estético. A principal revista do período, o *Boletim de Ariel* não era o espaço de manifestação de um grupo ou de um movimento: era, na verdade, um empreendimento comercial da Ariel Editora, em nada semelhante à *Revista de Antropofagia* ou a *Klaxon*, ou a qualquer das revistas modernistas.

Para entender essas diferenças pode ser útil voltar um pouco a algo apenas esboçado acima: aquela diferença entre as gerações formadas antes e depois da Primeira Guerra, articulada à dinâmica do funcionamento dos projetos de vanguarda. Em 1984, ao discutir o percurso do movimento concreto, de que foi um dos líderes, Haroldo de Campos vai aplicar ao caso brasileiro uma idéia segundo a qual todo movimento de vanguarda só pode existir afinado com algum tipo de utopia. Ele se vale mesmo de uma expressão de Ernst Bloch atribuída ao espírito de vanguarda, "princípio-esperança", e o liga a um momento histórico de perspectiva de desenvolvimento – o Brasil dos anos 50 – para traçar seu raciocínio:

> Sem esse *princípio-esperança*, não como vaga abstração, mas como perspectiva efetivamente alimentada por uma prática prospectiva, não pode haver vanguarda entendida como movimento. O trabalho em equipe, a renúncia às particularidades em prol do esforço coletivo e do resultado anônimo é algo que só pode ser movido por esse motor *elpídico* (do grego "elpis", expectativa, esperança)[35].

A esse momento sucederia um outro, de fechamento político, que tende a diluir as esperanças:

> Sem perspectiva utópica, o movimento de vanguarda perde o seu sentido. Nessa acepção, a poesia viável do presente é uma poesia de pós-vanguarda, não porque seja pós-moderna ou anti-moderna, mas porque é pós-utópica. Ao projeto totalizador de vanguarda, que, no limite, só a utopia redentora pode sustentar, sucede a pluralização das poéticas possíveis. Ao *princípio-esperança*, voltado para o futuro, sucede o *princípio-realidade*, fundamente ancorado no presente[36].

---

[35] CAMPOS, Haroldo de. Poesia e modernidade: o poema pós-utópico. *In*: *Folhetim*, 14/10/1984 (404), p. 4.
[36] CAMPOS, Haroldo de. Poesia e modernidade: o poema pós-utópico. *In*: *Folhetim*, 14/10/1984 (404), p. 5.

Como se vê, Haroldo de Campos lança mão de um jogo de conceitos muito novo àquela altura – o de "pós utópico", relacionado à derrocada dos regimes de esquerda no Leste Europeu redimensionando o sentido de "utópico" – e o define como um conceito de história literária aplicável aos movimentos de vanguarda em geral. Tomada em linhas gerais, essa idéia pode explicar muito do que aconteceu na transição dos anos 20 para os anos 30. O projeto modernista nasceu em São Paulo e não há quem deixe de apontar o quanto do desenvolvimento industrial da cidade alimentou a esperança de que a modernização do país, quando generalizada, poderia até mesmo tirar da marginalidade as massas miseráveis. Em *Macunaíma* mesmo, o palco onde se dá o encontro prospectivo entre o início do desenvolvimento e o resgate da tradição ancestral é a cidade de São Paulo, lugar-símbolo dessa utopia modernista que deseja amalgamar numa feição presente de identidade nacional o passado que vale e o futuro que vai valer. Se olhamos para um autor como Plínio Salgado, em seu *O Estrangeiro*, veremos que em sentido diferente – e perigosamente diferente mais adiante – a utopia de fusão do primitivo com o moderno também está presente.

Esse tipo de utopia é possível numa mentalidade que percebe o Brasil ainda como país novo – para retomar os termos empregados por Antonio Candido em "Literatura e Subdesenvolvimento". Em certo sentido, a mesma crença alimentou os movimentos sociais que desembocaram na revolução de 1930. O resultado, no entanto, se revelou frustrante. Se é verdade que foram eliminados certos aspectos arcaicos da sociedade brasileira, também é verdade que foram apenas os que não podiam mais ser sustentados, e o regime de Vargas, resultado direto da revolução, não foi o vetor de qualquer transformação que pudesse confirmar as esperanças que a prepararam. Quando se associa essa frustração local à

mentalidade anti-liberal que, como vimos, vai dominando a intelectualidade brasileira naquele momento, fica fácil perceber que a visão de país novo envelhece. Depois disso, olhar para o presente não é ver um cenário muito agradável – o que salta aos olhos é o atraso e a exclusão que a modernização já implementada não consegue cobrir. Daí certamente nasce aquela pré-consciência do subdesenvolvimento, ou seja, o início da percepção que o presente não se modificará sem que algo se modifique na própria estrutura das relações sociais. A arte da década de 30 não poderá, portanto, abraçar qualquer projeto utópico e necessariamente se colocará como algo muito diverso do que os modernistas haviam levado a cabo. É nesse sentido que se pode dizer que o romance de 30 vai se constituir numa arte pós-utópica.

Essa nova visada é localizável mesmo na obra dos escritores que participaram do movimento. Oswald muda bastante a direção de sua ficção com o projeto do *Marco Zero*. Mário de Andrade planeja um livro, *Café*, que vai tomar como tema a decadência de uma família a partir de 1928, bem ao gosto do romance de 30. Para quem vê de hoje, não há como não lembrar do título do *Cacau* de Jorge Amado, sugerindo um romance que se articula com o andamento – ou não-andamento – da produção econômica relacionada ao principal produto agrícola da região que ambienta a história, o que até certo ponto se confirma na leitura do plano apresentado em carta a Moacyr Werneck de Castro em 1941[37].

Do novo romance que surgiria na década de 30 está ausente qualquer crença na possibilidade de uma transformação positiva do país pela via da modernização. É em *S. Bernardo*, de Graciliano Ramos, que se encontrará a expressão romanesca mais acabada

[37] Ver carta a Moacyr Werneck de Castro de 06/11/1941. *In*: CASTRO, Moacyr Werneck de. *Mário de Andrade – Exílio no Rio*, p. 183-185. Este é um projeto acidentado de Mário de Andrade. Nasceu como romance, em 1929, transformou-se em libreto de ópera a ser escrita por Francisco Mignone no início dos anos 30, voltou a ser romance em 1941 e terminou, em dezembro de 1942, tomando a forma de um poema dramático incluído nas *Poesias Completas*.

dessa descrença na modernização, que vai junto com uma avaliação pouco otimista da revolução de 30.

Paulo Honório acredita na modernização. Quando consegue se apossar de S. Bernardo, vai desenvolvê-lo com novas máquinas, novas técnicas de criação e plantio e mesmo com a introdução de novas culturas. É em pessoa o homem de negócios para quem nada serve só para ser bonito – tudo, até as flores, visam ao lucro, e a certa altura ele se vangloria disso diante de d. Glória. Mas em nenhum ponto se encontrará maior desenvolvimento desse problema do que através de seu Ribeiro. O capítulo 7, que trata desse personagem, e já foi considerado uma excrescência no romance, na verdade oferece um contraponto ao caso do próprio Paulo Honório[38]. Escrevendo num momento em que ele próprio se vê atropelado pela marcha da história, é natural que o comova a história do velho manda-chuva de uma pequena povoação caído em desgraça. Para Paulo Honório, o infortúnio de seu Ribeiro foi não ter acompanhado a evolução inevitável da modernização. Depois de descrever a posição proeminente de seu Ribeiro diz:

> Ora, essas coisas se passaram antigamente.
> Mudou tudo. Gente nasceu, gente morreu, os afilhados do major cresceram e foram para o serviço militar, em estrada de ferro.
> O povoado transformou-se em vila, a vila transformou-se em cidade, com chefe político, juiz de direito, promotor e delegado de polícia.
> Trouxeram máquinas – e a bolandeira do major parou[39].

[38] João Luiz Lafetá já mostrou a funcionalidade do capítulo. Ver: LAFETÁ, João Luiz. O Mundo à Revelia. *In*: RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*. Álvaro Lins chegou a sugerir que o capítulo fosse tirado do romance. Ver LINS, Álvaro. Valores e Misérias das vidas secas. *In*: *Os Mortos de Sobrecasaca*. Mesmo Antonio Candido afirmou que só percebeu a funcionalidade do capítulo depois de ler Lafetá. Ver: CANDIDO, Antonio. Tensões críticas do modernismo. *In*: *Jornal de Resenhas – Folha de São Paulo*, 11/02/2000.

[39] RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*, p. 37. Daqui para a frente, ao final das citações de obras de ficção, será indicado apenas o número da página em que se encontra o texto transcrito, tendo como referência sempre a edição indicada na Bibliografia.

Não faltam à caracterização feita por Paulo Honório a referência às máquinas – e em especial ao trem –, os grandes ícones da modernização. O engenho primitivo da bolandeira tinha que morrer diante do poder da automação. Por conseqüência, o poder do velho major teria que cair também. O que escapa a Paulo Honório – e mesmo alimenta a idéia de que, se ele quisesse, poderia se reerguer rapidamente – é que a sua própria ruína se deu apesar de ele ter acompanhado e até estado à frente de um processo de modernização da produção rural. O que o arruinou foi a falta de percepção de que de nada adiantam técnicas modernas diante de uma estrutura social que se mantém intocada – insensibilidade traduzida em sua absoluta incapacidade de compreender Madalena.

Também nos autores do grupo dos chamados intimistas se manifesta essa descrença no poder da modernização. Publicado no mesmo ano em que saiu *S. Bernardo*, o romance de estréia de Lúcio Cardoso, *Maleita*, vai tratar da história da fundação de uma cidade – e o fará a partir do ponto de vista do fundador. A figura desse mensageiro do progresso é pintada até com certo heroísmo: mais que um fundador, ele é um civilizador e um moralizador. Sua relação com as pessoas que já habitavam o povoado onde deverá surgir a cidade de Pirapora é mesmo paternal – do tipo do pai que se força muitas vezes a ser duro pelo bem do filho. Age mesmo como tirano, pondo no tronco os homens que não obedecem às regras que ele próprio impõe. Quer vencer a natureza e quer vencer os homens, proibindo-lhes de pescar nus como costumavam fazer, coibindo-lhes os batuques.

O resultado de todo esse esforço de anos é o fracasso. Um núcleo maior fora estabelecido – Pirapora, ao final do romance, se transformara em porto de parada dos barcos que cruzavam o São Francisco. Mas isso não trouxera melhorias para as pessoas que viviam por ali, e a figura do fundador ao deixar o lugar no encerramento do livro é a figura do derrotado:

Tangi o animal lentamente.
– Adeus...
– Nhozinho!
Voltei-me. Era sincera a aflição do caboclo.
– Mecê tá assim... amarelo, doente?
– Tive um acesso esta noite... Sezão...
Então ele suspirou e disse:
– Pois não se esqueça, uma pinga de urina e fedegoso é bom...
Sorri. E na manhã que avançava, fui trotando, lentamente, com o gosto amargo de maleita que o rio me deixara na boca. (p. 288)

E se trata de dupla derrota. Pela natureza, porque, através da maleita ela lhe matara a mulher e lhe roubara a saúde. Pelos homens, porque perdera seu poder de mando. No final, ao invés de levar àquele fim de mundo a civilização, tornava-se um igual aos caboclos que no fundo desprezava, obrigado a ouvir deles conselhos para derrotar a doença, mal que o colocava junto deles[40].

Estes são apenas dois exemplos que ilustram o movimento geral. É difícil, portanto, concordar com José Hildebrando Dacanal quando faz a seguinte afirmação:

O *romance de 30* está impregnado de um otimismo que poderia ser qualificado de "ingênuo". Se a miséria, os conflitos e a violência existem, tudo isso pode ser eliminado, principalmente *porque o mundo é compreensível*. E, portanto, reformável, se preciso e quando preciso. Basta vontade dos indivíduos e/ou do grupo para que a consciência, que domina o real, o transforme[41].

A afirmação de Dacanal se baseia em alguma coisa que está para além das obras e não nelas mesmas. É correto dizer que o mundo, no romance de 30 é passível de transformação. Mas uma facilidade de transformar o mundo simplesmente não existe, e não é verdade nem mesmo para Jorge Amado que, sendo o mais visceralmente engajado dos

[40] Mais à frente, a crença na modernização será reposta na análise que se fará de *Senhora de Engenho*, romance de Mário Sette.
[41] DACANAL, José Hildebrando. *O Romance de 30*, p. 15.

nossos romancistas naquele momento, poderia em princípio ser o mais otimista deles também. Em nenhum de seus romances existe a representação acabada dessa facilidade de transformação do mundo. Quando *Cacau* termina, a luta de Sergipano ainda está para começar:

> Eu partia para a luta de coração limpo e feliz. (p. 197)

A luta é o universo possível para Sergipano depois de todo seu percurso de filho de industrial a alugado de fazenda de cacau. A vitória fica postergada e não é assunto do romance. Quem vai mais longe, e termina a aventura narrada já enfronhado na luta, é Pedro Bala, herói do último romance de Jorge Amado publicado na década, *Capitães da Areia*:

> Anos depois os jornais de classe, pequenos jornais, dos quais vários não tinham existência legal e se imprimiam em tipografias clandestinas, jornais que circulavam nas fábricas, passados de mão em mão, e que eram lidos à luz de fifós, publicavam sempre notícias sobre um militante proletário, o camarada Pedro Bala, que estava perseguido pela polícia de cinco Estados como organizador de greves, como dirigente de partidos ilegais, como perigoso inimigo da ordem estabelecida.
>
> No ano em que todas as bocas foram impedidas de falar, no ano que foi todo ele uma noite de terror, estes jornais (únicas bocas que ainda falavam) clamavam pela liberdade de Pedro Bala, líder de sua classe, que se encontrava preso numa colônia.
>
> E, no dia em que ele fugiu, em inúmeros lares, na hora pobre do jantar, rostos se iluminaram ao saber da notícia. E apesar de que lá fora era o terror, qualquer daqueles lares era um lar que se abriria para Pedro Bala, fugitivo da polícia. Porque a revolução é uma pátria e uma família. (p. 342-343)

Sem dúvida, este final de *Capitães da Areia* é o que está mais próximo de algo que poderia ser chamado de otimismo ingênuo. E mesmo assim, fica muito claro que a utopia da revolução se localiza num tempo mais distante, e depois de muita luta – portanto, um otimismo nem tão ingênuo assim. O que salta à vista é o horror da hora presente, que precisa ser superado de alguma forma. É interessante notar como a melhor forma de obter

essa superação é o ingresso na luta – mas a fuga não é de todo descartada. É isso que se vê ao final de *Jubiabá*:

> Partir é uma aventura boa, mesmo quando se parte para o fundo do mar, como partiu Viriato, o anão. Mas é melhor partir para a greve, para a luta. Um dia Antônio Balduíno partirá num navio e fará greve em todos os portos. Nesse dia dará adeus também. (p. 270-271)

O futuro sobre o qual se projetam os eventuais resultados da luta é indefinido: "um dia", o que aponta para um futuro talvez mais distante ainda do que o dos outros romances. Mas chama a atenção sobretudo que o suicídio possa ser visto como solução viável, "aventura boa", apenas um pouco menos boa que a luta revolucionária. Ora, isso parece contraditório até à medula: o suicídio é o contrário da luta, é a mais completa desistência. No entanto, é preciso admitir que não se trata de suicídio simplesmente, mas sim de um entregar-se ao mar. A carga simbólica desse ato não é pequena. Entregar-se ao mar é entregar-se a Iemanjá, é mudar-se para um mundo de eterno prazer: é a utopia em seu sentido mais literal, a do ideal fora da história. Ao colocar lado a lado a luta política e o entregar-se ao mar, Jorge Amado redimensiona o sentido da utopia política que alimenta seus livros, que não pode mais ser entendida como certeza de um devir histórico – isso sim, olhado de longe, um tipo de otimismo ingênuo.

Quando se percebe essa dimensão da visão política das primeiras obras de Jorge Amado, fica mais fácil compreender um romance como *Mar Morto*, com seu bordão que não cessa de tocar em nenhum momento: "é doce morrer no mar". Guma, o herói do romance, é um forte que recebe essa doce recompensa: afoga-se ao salvar um homem.

Graciliano Ramos, nos anos 40, fez o seguinte julgamento:

> A poesia que há neste [*Jubiabá*] muda-se em toada agradável ao ouvido, e certos estribilhos ("É doce morrer no mar") dizem o contrário do que o autor pretende sustentar[42].

Rubem Braga, no ano seguinte ao lançamento do livro, também o recusaria tendo em vista seu conteúdo político:

> A Fundação Graça Aranha errou quadradamente dando seus 2 contos destinados ao melhor livro de 1936, ao *Mar Morto* de Jorge Amado.
>
> Jorge Amado havia errado escrevendo o *Mar Morto*. Livro que pode ter páginas de beleza poética, mas que é, de um modo geral, meloso e reacionário. Dizem que Jorge ficou furioso porque esse livro foi elogiado em *A Ofensiva*. E o pior é que o livro mereceu esse elogio. A poetização da vida miserável é bem demagogia verde. Plínio aconselha: sofrei sonhadores do bem! E Ribeiro Couto, aquele meigo poeta integralista, acha que é um crime tentar acabar com os mocambos miseráveis do Recife, porque são muito poéticos. Que apodreçam na miséria e na lama 250 mil criaturas humanas: apodrecerão poeticamente. E quando o menino ultra subalimentado do mocambo morre, é ótimo. Ribeiro Couto faz um poemazinho bonitinho sobre o enterrozinho do anjinho.
>
> Jorge é moço, tem cérebro no crânio e tutano moral. Reagirá, apesar do prêmio[43].

Muito mais recentemente, Eduardo de Assis Duarte, sem qualquer comentário, ignora *Mar Morto* ao tratar do romance engajado de Jorge Amado (de sua estréia a *Subterrâneos da Liberdade*) em seu livro *Jorge Amado: Romance em tempo de utopia*. É como se esse romance fosse totalmente incompatível, logo de cara, com o projeto de literatura engajada que o escritor baiano desenvolvia nesse momento. A conexão que há entre *Capitães da Areia* e *Mar Morto* é da mesma natureza que há, para Balduíno, entre partir para a luta e entregar-se ao mar. Postas lado a lado dão uma dimensão mítica – que aliás serve bem ao tipo de herói popular que Jorge Amado cria – a sua arte engajada.

Visto assim, o final de *Mar Morto* faz contraponto perfeito ao final de *Jubiabá*. Com a morte de Guma, sua companheira Lívia assume o comando do saveiro. Nesta posição, cruzando o mar, converte-se em verdadeira visão:

---

[42] RAMOS, Graciliano. Decadência do romance brasileiro. *In*: *Literatura*, setembro 1946 (I,1), p. 22.
[43] BRAGA, Rubem. Luís da Silva e Julião Tavares. *In*: *Revista Acadêmica*, maio 1937 (27), p. 3.

> Estrela matutina. No cais o velho Francisco balança a cabeça. Uma vez, quando fez o que nenhum mestre de saveiro faria, ele viu Iemanjá, a dona do mar. E não é ela quem vai agora de pé no "Paquete Voador"? Não é ela? Ela é, sim. É Iemanjá quem vai ali. E o velho Francisco grita para os outros no cais:
> – Vejam! Vejam! É Janaína.
> Olharam e viram. Dona Dulce olhou também da janela da escola. Viu uma mulher forte que lutava. A luta era seu milagre. Começava a se realizar. No cais os marítimos viam Iemanjá, a dos cinco nomes. O velho Francisco gritava, era a segunda vez que ele a via.
> Assim contam na beira do cais. (p. 267-268)

É um outro tipo de fusão entre o mágico e o político, entre o mítico e a luta. A mulher lutadora, por causa de sua atitude de luta, se transfigura na mulher-deusa intemporal. O tempo da luta mais uma vez é o tempo fora da história – e tão fora da história que dá sentido à morte de Guma. Por um lado, porque o encontro com Iemanjá é o reencontro com a mulher amada em sua concretude. Por outro, permite que essa mulher lutadora apareça em plenitude, dando estatuto sagrado – mas de um sagrado popular – à atitude de luta.

Nem mesmo para o mais otimista dos romancistas de 30 o tempo da utopia pode ser visível como fora para os modernistas, que o vislumbram a partir de um presente no qual conseguem identificar os prenúncios desse futuro ao mesmo tempo utópico e palpável. Com os pés fincados num presente que só faz poder prever o pior – inclusive a Guerra, da qual se falava desde a primeira metade da década – parece que até mesmo o militante tem que se conformar em adiar seu sonho para um futuro indeterminado.

### 3. Uma figura-síntese: o fracassado

A distância, apesar da proximidade, entre os modernistas e os romancistas de 30; a proximidade, apesar da distância, entre "sociais" e "intimistas": ambas as coisas podem ser

mais bem sentidas se projetadas numa figura a que o romance de 30 dedicou toda sua energia de criação, o fracassado. Não é à toa que o primeiro a apontar a recorrência dessa figura, para reprová-la, seja um modernista, Mário de Andrade. Ele parece ter-se dado conta do problema em artigo escrito durante o período em que atuou como crítico no jornalismo carioca, mantendo a coluna "Vida Literária" no *Diário de Notícias*, quando tratava de um grupo de novos romances: *Memórias de Cinco*, de Cecílio Carneiro, *Sertão Bravio*, de Jaime Sisnando, *Tônio Borja*, de Cordeiro de Andrade, *Espigão da Samambaia*, de Leão Machado, e *Mundo Perdido*, de Fran Martins. Depois de anotar o que lhe parecia digno de destacar em cada um dos cinco livros, propõe uma síntese que ultrapassa os lançamentos em questão, valendo como reflexão sobre toda a geração dos romancistas de 30[44]:

> Mas vejo que acabei de empregar, pela segunda vez nesta crônica, a palavra "fracassado"... É estranho como está se fixando no romance nacional a figura do fracassado. Bem, entenda-se: pra que haja drama, pra que haja romance, há sempre que estudar qualquer fracasso, um amor, uma terra, uma luta social, um ser que faliu. Mas o que está se sistematizando, em nossa literatura, como talvez péssimo sintoma psicológico nacional, absolutamente não é isso. Um Dom Quixote fracassa, como fracassam Otelo e Mme. Bovary. Mas estes, e com eles quase todos os heróis do bom romance, são seres dotados de ideais, de grandes ambições, de forças morais, intelectuais ou físicas. São, enfim, seres capacitados para se impor, conquistar, vencer na vida, mas que diante de forças mais transcendentes, sociais ou psicológicas, se esfacelam, se morrem na luta. E não estará exatamente nisto, neste fracasso, na luta contra forças imponderáveis e fatais, o maior elemento dramático da novela? Mas em nossa novelística (e é possível buscar bastante longe as raízes disto, num *Dom Casmurro*, por exemplo, ou sistematicamente num Lima Barreto) o que está se fixando, não é o fracasso proveniente de forças em luta, mas a descrição do ser incapacitado para viver, o indivíduo desfibrado, incompetente, que não opõe força pessoal nenhuma, nenhum elemento de caráter, contra as forças da vida, mas antes se entrega sem quê nem porquê à sua própria insolução. Será esta, por acaso, a profecia de uma nacionalidade desarmada para viver?...[45]

---

[44] Lembrando que, dos cinco escritores analisados na crônica, pelo menos dois são autores de razoável sucesso nos anos 30. Fran Martins já publicara um livro de contos *Manipueira*, em 1933, e dois romances, *Ponta de Rua* (1936) e *Poço dos Paus* (1938). Cordeiro de Andrade, por sua vez, já publicara os romances *Cassacos* (1934) e *Brejo* (1936).

[45] ANDRADE, Mário de. *Vida Literária*, p. 181. O artigo foi publicado originalmente no *Diário de Notícias* de 28/04/1940.

A importância dessa sua formulação ele logo percebeu. Tanto que, um ano depois, no primeiro número da revista *Clima*, dirigindo-se à intelectualidade que surgia nos anos 40, vai dar importância central a ela – e num texto que é um verdadeiro testamento para uma novíssima geração. Depois de reproduzir, numa versão revista, o parágrafo de seu artigo de 1940, citado acima, acrescenta:

> Quando, ao denunciar este fenômeno, me servi quase destas mesmas palavras, julguei lhe descobrir algumas raízes tradicionais. Hoje estou convencido de que me enganei. O fenômeno não tem raízes que não sejam contemporâneas e não prolonga qualquer espécie de tradição.
> Talvez esteja no Carlos de Melo do *Ciclo da Cana-de-Açúcar* a primeira amostra bem típica deste fracassado nacional. Nos lembremos ainda do triste personagem de *Angústia*...[46]

A hipótese de Mário de Andrade é a de que o fracasso domina o romance de 30 e define sua visão da nacionalidade. Contrapondo-a à sua própria visão de nacionalidade, é natural que vá considerá-la derrotista, vetor da desistência, "sintoma de que o homem brasileiro está às portas de desistir de si mesmo", como dirá mais adiante[47].

Antes de qualquer consideração, é preciso reafirmar o acerto de Mário de Andrade ao apontar o fracassado como a figura hegemônica no romance de 30. Veja-se, por exemplo o caso do iniciador que ele aponta para essa tradição, José Lins do Rego. Carlos de Melo não é absolutamente caso isolado. Dentro dos livros que seriam chamados de "Ciclo da Cana-de-Açúcar", todos os protagonistas são fracassados, mesmo depois de Carlos de Melo desaparecer da história. O moleque Ricardo fracassa em sua tentativa de viver no Recife e em sua volta ao Santa Rosa – sua morte sendo mesmo espécie de representação simbólica da morte dos valores humanos que acabam com a absorção do engenho pela usina. O tio

---

[46] ANDRADE, Mário de. Elegia de Abril. *In*: *Aspectos da Literatura Brasileira*, p. 190. Publicado originalmente no primeiro número de *Clima*, de maio de 1941.
[47] ANDRADE, Mário de. Elegia de Abril. *In*: *Aspectos da Literatura Brasileira*, p. 191.

Juca, arauto da modernidade, que conduz os destinos do engenho no sentido de aproximá-lo das usinas, também fracassa. Depois do tal "ciclo", os fracassados continuam protagonizando todas as histórias de José Lins. Dos romances de Graciliano Ramos pode-se dizer o mesmo. Apenas João Valério, de *Caetés*, é um vitorioso, ainda que sua vitória seja pouco significativa como a de Pirro: aconteceu sem que ele agisse e se dá num meio tão medíocre que faz duvidar que vencer ali seja de fato algo positivo – João Valério é um medíocre que, com meios medíocres, vence entre medíocres. Nos livros de autores menos conhecidos se repete o mesmo ramerrão, seja em relação a filhos de senhores de engenho deslocados, ou operários condenados à exploração, ou mulheres destinadas à prostituição. A apresentação que Fran Martins faz de seu *Poço dos Paus*, nesse sentido, poderia, com as alterações que o tema das obras exigisse, apresentar praticamente qualquer romance de 30:

> Em *Poço dos Paus* pretendo estudar a vida humilde e cheia de tragédias de alguns cassacos de uma grande barragem do Nordeste. Melhor seria que este livro tivesse tomado o título de Vencidos. Porque, na realidade, somente personagens vergadas ao peso do destino encontrareis nas páginas que ides ler (p. 7).

O fracasso, que gera um clima de impasse e de impotência, é, portanto, generalizado e transcende os exemplos evocados por Mário de Andrade. Isso posto, há dois elementos importantes a serem discutidos a partir da formulação de Mário de Andrade: a natureza do fracasso que domina o romance de 30 e sua articulação com uma idéia de identidade nacional.

Assim como não é adequado falar em otimismo ingênuo generalizado no romance de 30, também não é muito apropriado identificar a exploração artística constante do fracasso à desistência. Trata-se antes de manifestação daquela avaliação negativa do presente, daquela impossibilidade de ver no presente um terreno onde fundar qualquer

projeto que pudesse solucionar o que quer que seja – enfim, é uma manifestação do que se está chamando aqui de espírito pós-utópico. A utopia está, então, adiada, mas não de todo afastada. Só será possível pensar qualquer utopia depois de mergulhar o mais profundamente possível nas misérias do presente. Esquadrinhar palmo a palmo as misérias do país: eis o que toma a peito fazer o romance de 30. E isso não se coloca apenas no plano dos problemas sociais, onde se nota o fenômeno com mais clareza. Para quem, como Octávio de Faria, vê no presente o reino da miséria moral, há também uma recusa vigorosa da facilidade em se mudar esse presente. É sintomático que ele, no primeiro romance de um ciclo pensado para vários volumes – encerrou-se, na década de 80, com o 13° romance – mate atropelado o "anjo" Carlos Eduardo, o único dos adolescentes de *Mundos Mortos* que vence as tentações com facilidade – na verdade, seria até mais apropriado dizer que ele não vence essas tentações porque nem sequer as sente. E mais: ele morre exatamente no dia em que outros adolescentes, os mais corrompidos, resolveram armar uma verdadeira armadilha para sua santidade ao arrumar um encontro com uma bela prostituta para ver se ele seria capaz de resistir. Com a morte impedindo esse teste, o leitor não pode nem ter certeza se o anjo é mesmo um anjo, já que não passou por nenhuma provação maior. O que fica para o resto da *Tragédia Burguesa* são os personagens vivendo no impasse, na dúvida, indo pendularmente do auto-controle à queda. É o caso de Ivo, o irmão de Carlos Eduardo, que protagoniza a cena de abertura de *Mundos Mortos* em luta vã consigo mesmo para não cair na tentação de cometer o pecado de se masturbar.

Dessa preferência pelo impasse vem a particularidade do realismo praticado pelo romance de 30 em relação ao realismo do século XIX. É interessante pensar, por exemplo, num autor cultuadíssimo nos anos 30, Dostoiévski. Em *Crime e Castigo* a ação positiva teorizada e praticada por Raskolnikoff redunda em fracasso. Mas o romance não acaba no

conflito entre esse ser afirmativo que chega ao assassinato e as forças morais que o levam à confissão e à prisão. É preciso que ele, através do amor de Sônia, abrace a religião. E essa força positiva não fica guardada para um futuro remoto, mas já está em curso numa história palpável que poderia ser contada imediatamente. É com essa perspectiva, aliás, que o romance se fecha:

> Mas aqui começa uma segunda história, da lenta transformação de um homem, da sua regeneração, da sua passagem gradual de um mundo para outro. Podia ser o motivo de uma nova narração. – A que quisemos oferecer ao leitor terminou aqui (p. 445).

Algo semelhante se passa nos romances do autor de língua portuguesa mais admirado entre nós naqueles anos, Eça de Queirós, para quem o debruçar sobre as desgraças do presente são uma forma de entreabrir as cortinas e vislumbrar o futuro. É exemplar, nesse sentido, o encerramento de *O Crime do Padre Amaro*, em que o atraso português aparece contraposto ao avanço da França sacudida pela revolução de 1848 e ao Portugal das conquistas marítimas cantado por Camões:

> – Vejam – ia dizendo o conde: – vejam toda esta paz, esta prosperidade, este contentamento... Meus senhores, não admira realmente que sejamos a inveja da Europa!
>
> E o homem de estado, os dois homens de religião, todos três em linha, junto às grades do monumento, gozavam de cabeça alta esta certeza gloriosa da grandeza do seu país, – ali ao pé daquele pedestal, sob o frio olhar de bronze do velho poeta, ereto e nobre, com os seus largos ombros de cavaleiro forte, a epopéia sobre o coração, a espada firme, cercado dos cronistas e dos poetas da antiga pátria – pátria para sempre passada, memória quase perdida! (v.1, p. 345)

A solução é muito visível aqui: tomar o caminho do desenvolvimento das grandes nações européias, recuperar o espírito ativo de um Portugal que é "memória quase perdida". Abraçar o futuro, lançar-se a ele lembrando-se do que fora capaz. Nos dois casos, há uma mudança possível e à vista. Mesmo em *O Crime do Padre Amaro*, onde há a vitória clara

do que há de pior em Portugal, oferece-se um caminho a trilhar capaz de reverter o fracasso da nação. Há um lugar, lá fora, em que se abdicou do "contentamento" para que se lançasse ao futuro e que pode servir de exemplo.

No caso do romance de 30, a formação da consciência de que o país é atrasado canalizou todas as forças. Produziram-se romances que se esgotavam ou na reprodução documental de um aspecto injusto da realidade brasileira ou no aprofundamento de uma mentalidade equivocada que contribuiria para a figuração desse atraso. O herói, ao invés de promover ações para transformar essa realidade negativa, servia para incorporar algum aspecto do atraso. Em *O Amanuense Belmiro* ou em *Angústia*, é o intelectual que faz esse papel; em *Os Corumbas* é o operário; em *Vidas Secas*, o camponês; em *Mundos Mortos*, a burguesia; em *Mãos Vazias* ou em *Amanhecer*, a mulher. Ao contrário do realismo do século XIX, que havia estigmatizado a narrativa em primeira pessoa, muitas vezes o romance de 30 priorizou-a, com duplo efeito: primeiro, o de conferir veracidade maior ao documento, já que assim ele aparece construído como depoimento de quem viveu aquele fracasso; segundo, o de sublinhar o caráter definitivo das derrotas narradas, já que para ninguém o impasse pode ser tão profundo, ou mais sem saída a situação, do que para aquele a quem não é dada uma perspectiva mais ampla ou distanciada do problema.

Mas esse pessimismo todo não aponta necessariamente para uma "nacionalidade desarmada para viver", como diagnosticou Mário de Andrade. Ao contrário, trata-se de uma nacionalidade que pretende mostrar sua força e seu aparelhamento para a vida ao encarar e incorporar o fracasso ao invés de escapulir para outros planos – para o plano que os próprios romancistas de 30 chamariam de meramente estético, por exemplo.

E neste ponto já se introduz a segunda questão que o texto de Mário de Andrade propõe, ou seja, que visão da nacionalidade o romance de 30 consagrou. E é preciso admitir

nele a ausência de projetos totalizadores. No modernismo, produção artística e busca de uma identidade nacional estão articuladas, integradas, tanto na obra de Mário de Andrade quanto na de Oswald de Andrade ou na dos autores do verdeamarelismo. Tais propostas de uma visão de nacionalidade, expostas em manifestos, eram, em geral, uma forma de articular passado e presente que dava sustentação à utopia modernista[48].

Distante da utopia da vanguarda, os anos 30 assistiram a um outro tipo de comportamento por parte dos escritores. Ninguém propôs visões nem mais nem menos unificadoras de Brasil. Foi uma produção atomizada. Sem ver a possibilidade de propor algum tipo de ação prospectiva imediata, cada romancista se ocupou de mergulhar num aspecto específico do presente. Só é possível tentar enxergar alguma visão geral do país após uma leitura extensiva desses romances – e mesmo a maneira pela qual Mário de Andrade percebeu a importância da figura do fracassado demonstra isso. Não foi algo colhido em qualquer proposição sistematizada, mas sim num processo de acumulação, na leitura de uma série de romances, incluindo vários de que ninguém mais fala hoje. E é esse um dos maiores problemas para o estudo do romance de 30. Sendo uma produção atomizada e ancorada no presente, sujeita às exigências imediatas, acabou produzindo poucas obras que as gerações de críticos que a sucederam julgaram aptas a integrar nosso cânone literário. Somente no conjunto, extenso e muitas vezes desinteressante, é que se pode perceber esse mergulho coletivo na compreensão do momento presente. Não havendo projeto coletivo, há no entanto um desigual movimento coletivo que inclui todo o regionalismo – assumido ou não, já que mesmo em livros inequivocamente "intimistas" Lúcio Cardoso tira grande partido do ambiente das cidadezinhas do interior de Minas, por exemplo –, mas também o

[48] Roberto Schwarz trata desta questão em Oswald de Andrade. Ver: SCHWARZ, Roberto. A carroça, o bonde e o poeta modernista. *In*: *Que Horas São?*, p. 11-28.

romance urbano ambientado tanto nas metrópoles do Rio de Janeiro e São Paulo quanto nas capitais periféricas ou cidades de médio porte como Santos ou Petrópolis.

Além disso, esse interesse pelo fracassado foi responsável direto por uma das maiores conquistas do romance de 30 para a ficção brasileira que viria a seguir: a incorporação das figuras marginais, aquelas que aparecem referidas neste trabalho como "o outro".

O resultado é que com esse procedimento anti-escola, voluntariamente ou não, os romancistas de 30 produziram uma vigorosa força de oposição a uma visão "total" – totalitária mesmo – de Brasil proposta por Getúlio Vargas. É um contraste significativo o que se cria entre a visão do país como um conjunto de realidades locais que merece ser conhecido nas suas particularidades e o modelo oficial de unidade nacional, cuja tendência seria a de apagar as diferenças para se obter um conceito uno de nação[49]. A boa recepção ao romance regionalista, por exemplo, mesmo considerando as acanhadas dimensões de nosso público leitor àquela altura, foi uma demonstração clara da distância de um projeto oficial unificador em relação à visão que ia se tornando a mais viável para os próprios brasileiros, que queriam simplesmente saber da vida nos engenhos, do drama da seca, da região amazônica, das plantações de cacau e café, da realidade dos pampas, dos novos bairros que surgiam em Belo Horizonte e mais.

Dessa maneira, o romance de 30 se define mesmo a partir do modernismo e certamente não poderia ter tido a abrangência que teve sem as condições que o modernismo conquistou para o ambiente literário e intelectual do país. No entanto, ao afastar-se da

[49] Quem formulou melhor esse tipo de pretensão unificadora foi o Integralismo, desde seu manifesto de outubro de 1932. Em artigo de jornal de 1945, reproduzido por Edgard Carone em *A Segunda República*, o próprio Plínio Salgado recupera sua concordância com Getúlio Vargas acerca do "perigo" do regionalismo para a construção dessa idéia de nação.

utopia modernista, terminou por ganhar contornos próprios que, de certa forma, só seriam retomados pela ficção brasileira do pós-64, também dominada pelo desencanto.

## TRÊS TEMPOS DE 30

# I - ANTES DE 30

## 1. Bem antes

O livro sempre apontado como o iniciador do romance de 30 é *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida, publicado em 1928. No entanto, aqui e ali se encontram obras que, de uma forma ou de outra, remetem a algum aspecto do romance de 30. Esse é o caso, por exemplo, do primeiro romance de Plínio Salgado, *O Estrangeiro*, publicado ainda em 1926, em cujo prefácio se encontram observações que poderiam abrir muitos dos romances de 30:

> Este livro procura fixar aspectos da vida paulista nos últimos dez anos. (...)
>
> *
>
> Este livro é, antes de tudo, um desabafo. Nele se notará que se quis dizer alguma cousa.
> Se não atingiu o objetivo, nem por isso deixa esta crônica de ser oportuna. Pelo menos, como depoimento, num instante de tamanha inquietude e necessidade de discussão.[1]

No primeiro trecho, chama a atenção a expressão usada, "fixar", no sentido de apreender e registrar uma certa realidade social historicamente circunscrita – o mesmo termo, aliás, empregado por Jorge Amado já em sua maturidade, na apresentação de *São Jorge dos Ilhéus*.[2] No segundo, a atitude é aquela que já se apontou aqui, de enfatizar a discussão do "problema", uma vez que os resultados obtidos não importam muito, o que vale é que se quis dizer algo, participar de um momento identificado como definidor. Também quando o livro se define como um "depoimento", ele nos remete a parte importante da ficção da década seguinte, verificável por exemplo na opção constantemente

---

[1] SALGADO, Plínio. *O Estrangeiro*, p. xiv-xv.

[2] "Nesses dois livros [*Terras do sem fim* e *São Jorge dos Ilhéus*] tentei fixar, com imparcialidade e paixão, o drama da economia cacaueira, a conquista da terra pelos coronéis feudais no princípio do século, a passagem

feita por se falar de dentro do assunto, ou seja, a partir de uma vivência pessoal com o "problema" escolhido. Esse é o caso, mais uma vez, de Jorge Amado, que sempre registra que andou "colhendo material".

É evidente que a concretização desses objetivos na fatura propriamente dita de *O Estrangeiro*, bastante decalcada do Oswald de Andrade de *Os Condenados* e *Memórias Sentimentais de João Miramar*, difere muito da que foi privilegiada no romance de 30, no geral bastante avesso às experiências desse tipo, mas não recobrem o caráter de debate que o livro se propõe ter. Tanto que o texto aceita sem qualquer problema notas posteriormente acrescidas em que se "corrigem" eventuais desvios ideológicos que o autor temeria depois de sua firme opção pela solução de direita. O leitor contemporâneo não se assusta quando vai acompanhando a narrativa que diz

> Na Madrugada Vermelha, Cristo surgia blindado – silhueta enorme de um carro de guerra. Era Lenine. (p. 131)

e se vê obrigado a desviar-se para o pé da página em que lê uma nota incluída já nos anos 40, na 5ª edição do romance:

> A bandeira da igualdade que a revolução bolchevista desfraldou, em 1917, iludiu a muitos, que viram nela os ideais fraternos do Cristianismo. Espantava, porém, aquela aparição de um Messias sanguinário e violento como "silhueta enorme de um carro de guerra". Bem depressa a humanidade pôde verificar que se tratava do Anticristo... (p. 131)

Afinal de contas, o entusiasmo doutrinário é o mesmo no texto dos anos 20 e na nota que o desmente nos anos 40. É apenas mais um dado com que conta o leitor para tentar

---

das terras para as mãos ávidas dos exportadores nos dias de ontem". AMADO, Jorge. *São Jorge dos Ilhéus*, p. 9.

compreender com mais exatidão aquilo que o autor quis dizer – afinal, o objetivo maior logo declarado do livro.

Um outro exemplo, interessante e menos conhecido, que se poderia evocar, é o de *Dentro da Vida*, publicado em 1922, o segundo romance de Ranulpho Prata, que escreveria mais tarde um livro importante, *Navios Iluminados* (1937). Em *Dentro da Vida* notam-se precocemente aspectos curiosos, alguns dos quais encontraremos mais tarde em *A Bagaceira*. Primeiro de tudo, o que faz lembrar certos romances de 30 é o seu tom de depoimento – numas vezes artificialmente pungente, mas noutras buscando uma surpreendente economia de expressão e sentimento – que atravessa toda a narrativa. Depois, a escolha do tipo a partir do qual se constrói o protagonista, Bento: um garoto pobre, filho de operários que chega a ser menino de rua por causa da morte dos pais. Ou seja: um tipo que revela a preferência por uma pobreza quase nunca poetizada. Também a trajetória desse personagem incorpora um dos veios temáticos mais fortes dos anos 30, a relação entre campo e cidade. Depois de conseguir formar-se médico, Bento vai para o interior de Minas Gerais e temos então um certo tipo de crônica regional que conta com o registro do cotidiano de um lugarejo no interior, e não do pitoresco de certas narrativas regionalistas do início do século. É claro que aí ainda não surge com muita clareza uma referência aos processos de exploração econômica que já participarão de *A Bagaceira*, e a solução para a pobreza ainda é a caridade.

Boa amostra da concretização dos impasses desse livro na linguagem em que Ranulpho Prata o construiu pode ser obtida na maneira como o narrador descreve sua mãe:

> Minha mãe era frágil, gasta nos trabalhos da fábrica onde vivia desde os quinze anos, descorada, de pequena estatura, só tendo como atrativo a suave mansidão das suas feições menineiras, o que, decerto, meu pai nunca percebera. (p. 12-13)

Aí se misturam uma linguagem muito própria a uma abordagem realista, já que a mãe era sobretudo "gasta nos trabalhos da fábrica", e o vocabulário e a adjetivação algo coelhonetianos da "suave mansidão das suas feições menineiras", sintetizando o duplo impulso que tensiona este pequeno romance construído entre o mergulho na realidade brasileira e a ligação a uma literatura com vocação para sorriso da sociedade.

## 2. O precursor oficial

Esse impasse também está, e de forma mais evidente, no centro de *A Bagaceira*. Já há tempos a história literária vem se espantando com a dimensão que o livro acabou tomando na época de sua publicação:

> Com a publicação de *A Bagaceira*, em 1928, instala-se o núcleo que será central ao desenvolvimento da temática e da posição perante a realidade do que depois será chamado de o ciclo do romance nordestino. Dentro deste, o papel do romancista e homem público paraibano foi de ordem mais histórica do que propriamente estética; ele foi um desbravador do caminho, cujo domínio deixaria para outros. Com efeito, passados mais de trinta anos de sua estréia, necessita-se de um severo esforço mental de reconstituição do momento histórico para que nos capacitemos a entender o entusiasmo com que o saudou Tristão de Athayde.[3]

O sucesso de *A Bagaceira* revela muito do funcionamento da vida literária no Brasil – e fenômeno semelhante ocorrerá pouco depois, com *O Quinze* –, em que determinadas figuras têm um peso enorme. As edições sucessivas de *A Bagaceira* em 1928, ainda sob o impacto da crítica favorável de Tristão de Athayde, não se repetem nos anos seguintes, só

[3] LIMA, Luiz Costa. Regionalismo. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A Literatura no Brasil*, v. 5, p. 337. Alfredo Bosi também afirma que o fato de *A Bagaceira* ter se transformado em marco em nossa história literária se deve "não tanto aos seus méritos intrínsecos quanto por ter definido uma direção formal (realista) e um veio temático: a vida nos engenhos, a seca, o retirante, o jagunço". Ver BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*, p. 445-446.

sendo retomadas em 1933, quando o romance social atingia seu ponto alto de popularidade. No ano anterior à publicação do romance de José Américo de Almeida, Tristão de Athayde, num artigo que se tornou célebre, chamava às falas a intelectualidade nordestina apontando a tibieza de sua produção literária naquele momento, lembrando o quanto, desde o romantismo, o nordeste sempre estivera engajado nos grandes movimentos literários, conclamando-a a participar da renovação que se operava em nossas letras:

> Hoje em dia, há em nossas letras todo um movimento de renovação, toda a inserção de um espírito novo, a que o Norte do Brasil não pode ficar alheio. (...)
> Hoje seria ridículo, para não dizer mais, criar uma literatura do nordeste ou uma literatura gaúcha. Há um movimento moderno, gerado em S. Paulo e no Rio que, à míngua de outro nome mais correto (...), tomou o de *modernismo* ou o de *vanguardismo*. E, neste caso, ou o Norte participa do movimento modernista, como em 1865 e 1892 encabeçava o movimento naturalista, como anteriormente levara a bandeira do indianismo com Gonçalves Dias ou do romantismo com Castro Alves – ou então se confessa alheio ao movimento vivo de nossas letras, obcecado por miragens anacrônicas ou academismos inertes, e, pior do que isso, incapaz de se colocar à altura das gerações de todos os movimentos literários até o simbolismo. É preciso que não se possa dizer, futuramente, que, em nossa literatura, o século XIX foi o século do Norte, como o século XX o século do sul.[4]

Não é de se estranhar, portanto, que ele saudasse entusiasticamente um romance que dava sinais de responder ao seu chamado, apontando, logo no início de suas considerações, para o fato de esperar muito pouco do livro que tinha em mãos:

> Tomei desse volume com desconfiança. Livro feio, mal impresso, em papel ordinaríssimo, repelindo o contato com as mãos e com os olhos. A dedicatória, escrita numa letra tremida, de velho ou de doente, numa letra de homem abalado e de nervos exaustos. O título provocando troças. "O livro deve ser como o título" não deixei de dizer de mim comigo.[5]

Logo em seguida, faz um elogio definitivo, hiperbólico, ao livro:

---

[4] ATHAYDE, Tristão de. *Estudos – 2ª série*, p. 103, 105-106.
[5] ATHAYDE, Tristão de. *Estudos – 3ª série*, v. 1, p. 137.

> Até minutos antes a literatura brasileira estava vazia desse livro. E de agora em diante já não pode viver sem ele. Seria diferente se ele não existisse. Como que pedia de certo modo esse livro para completá-la.[6]

Até mesmo um crítico tão pouco rigoroso – nem por isso menos medalhão naquele momento – como Agripino Grieco percebeu o quanto havia de artificial na língua de José Américo de Almeida, a mesma língua que, para Tristão de Athayde, soava natural, capaz de fazer a transição perfeita entre o português "dos que sabem" e o "dos que não sabem", para repetir seus próprios termos. Algo maldoso, como era de seu feitio, Grieco também apontaria o quanto de projeção de suas ansiedades pessoais Tristão de Athayde colocara em *A Bagaceira*:

> (..) o autor é, entanto, alguém à altura de justificar a repetição do grito do velho crítico: "Romancista ao Norte!"[7]

De toda forma, era preciso que o livro desse sinais para que Tristão de Athayde o reconhecesse como uma resposta ao seu chamado, ou seja, que ele trouxesse algo que o diferenciasse do romance naturalista que o nordeste produzira abundantemente desde o final do século XIX. E, em meio a muitas repetições de procedimentos, há de fato tais elementos, que aparecem num cotejo com romances que tematizaram anteriormente o drama das secas.

Um desses elementos é a representação da pobreza ou, mais especificamente, dos pobres – aqueles que nos anos 30 seriam genericamente chamados de "proletários". Nos romances da seca, evidentemente, a pobreza se confunde com os retirantes. Nos romances naturalistas, de maneira geral, os camponeses convertidos em retirantes são vistos em

---

[6] ATHAYDE, Tristão de. *Estudos – 3ª série*, v. 1, p. 138.
[7] GRIECO, Agripino. *Evolução da Prosa Brasileira*, p. 160-161.

grandes blocos, reduzidos a uma barbárie que os desumaniza e, mais, os descaracteriza, tornando-os todos iguais dentro do romance. Os personagens que de fato farão parte da trama são pequenos proprietários atingidos pela seca. Isso acontece tanto em *Luzia-Homem*, de Domingos Olympio, por exemplo, pois essas são as origens sociais da personagem-título, quanto em *A Fome*, de Rodolfo Teófilo, cujo protagonista nos é apresentado da seguinte maneira:

> Manuel de Freitas é o seu nome. Descendente de uma das mais antigas e importantes famílias do alto sertão, herdara do pai modesta fortuna e a influência eleitoral na localidade. Sua educação havia sido completa para o tempo e estado do interior da província. (p. 5)

Os retirantes pobres, ao contrário, não têm história, a não ser a da seca, e aparecem em grupo:

> A turba dos famintos parou em frente à casa do vigário, que, embora fosse uma das habitações melhores da cidade, contudo não se podia dizer confortável. Os retirantes fizeram alto e sentaram-se na rua esperando que se distribuísse a ração. A sua impaciência era percebida em todas as linhas do seu rosto. A fome roía-lhes o estômago, que não se podia habituar com tão grande jejum. Uma febre nervosa exasperava-os sem contudo denunciar-se pela temperatura da pele, que, profundamente alterada, se conservava fria. O calor do sol não os aquecia, nem uma gota de suor eliminavam os poros; os líquidos se acumulavam como elemento necessário a um estado mórbido que se acentuava. (p. 50-51)

Só aparecem destacados da multidão aqueles que dão exemplos extremos de sofrimento no desfilar de casos escabrosos que a retirada da família de Manuel de Freitas se vê obrigada a testemunhar em sua viagem: o do bebê agonizando no peito da mãe morta, do homem que desesperado come pedaços de seu próprio corpo, da mulher ainda não de todo morta sendo atacada pelos urubus, da família convertida num bando de cegos, surdos, mudos e entrevados por ter comido raízes venenosas etc.

Se o desejo de chocar com cenas desse tipo está ausente de *A Bagaceira*, o mesmo não se pode dizer do contraste entre os retirantes vistos como um todo e aquele que será importante para o desenvolvimento do enredo – no caso Soledade, a moça que vai catalisar as diferenças entre o pai, Dagoberto, e o filho, Lúcio. Os retirantes aparecem assim:

> Os fantasmas estropiados como que iam dançando, de tão trôpegos e trêmulos, num passo arrastado de quem leva as pernas, em vez de ser levado por elas.
> Andavam devagar, olhando para trás, como quem quer voltar. Não tinham pressa em chegar, porque não sabiam aonde iam. Expulsos do seu paraíso por espadas de fogo, iam, ao acaso, em descaminhos, no arrastão dos maus fados.
> Fugiam do sol e o sol guiava-os nesse forçado nomadismo.
> Adelgaçados na magreira cômica, cresciam, como se o vento os levantasse. E os braços afinados desciam-lhes aos joelhos, de mãos abanando.
> Vinham escoteiros. Menos os hidrópicos – doentes da alimentação tóxica – com os fardos das barrigas alarmantes.
> Não tinham sexo, nem idade, nem condição nenhuma. Eram os retirantes, nada mais. (p. 38)

Os traços escolhidos para descrever os retirantes são mais ou menos os mesmos que encontramos nos romances da seca que o antecederam, até mesmo no tom, em que se nota a reincidência no vício da terminologia científica ("nomadismo", "hidrópicos"). E, também aqui, as personagens que participarão de fato da trama se destacam desde sua origem social de pequenos proprietários:

> Pediam-lhe [a Dagoberto] uma poisada.
> Ele abanou a cabeça negativamente.
> E os ádvenas quedaram-se esmorecidos pelo repouso momentâneo.
> Irritava-se perante essa insistência muda.
> Saiu para enxotá-los e, como visse que traziam um cavalo, contra os hábitos dessa peregrinação, aferrou-se, cada vez mais na recusa.
> Suspeitou que se tratava de gente de certa condição, incapaz de uma atividade útil.
> De fato, suas maneiras inculcavam a mediania despenhada no turbilhão da seca. Um ar mais de decadência que de humildade. (p. 41)

No entanto, algumas novidades se apresentam, derivadas de que o romance não se fixa na trajetória de retirantes, mas sim numa fazenda que não é destruída pela seca,

localizada numa região mais úmida. Uma delas é o aparecimento do cabra que trabalha no eito, no cotidiano da propriedade:

> Avezados ao eito, nenhum dava por essas penas. Ao invés. Quase todos assobiavam. Muitos cantavam. Também se adormece a fome, como às crianças, cantando.
> Não se queixavam da labuta improdutiva:
> – É pra castigar o corpo.
> Vez por outra, levantavam os olhos ao céu, não pedindo misericórdia, mas reparando no sol – a hora do descanso. (p. 51)

Uma das maneiras de José Américo de Almeida conferir um pouco mais de peso aos personagens dessa extração social é diferenciá-los uns dos outros, o que se concretiza no livro pela rivalidade entre os sertanejos e os brejeiros. Se esse tipo de divisão não chega propriamente a colocar os personagens pobres na condição de protagonistas, como ocorrerá de maneira corriqueira no romance de 30, ao menos indica diferenças entre grupos, mostrando que um único tipo não dá conta de uma realidade social complexa.

Mas, em certo sentido, este novo personagem ganhará um tratamento parecido com aquele que o retirante tinha no romance naturalista, já que será visto sempre em bloco, à distância, e suas histórias só interessarão para exemplificar casos mais escabrosos. Assim, para que a família de Soledade tenha onde morar, o cabra Xinane é obrigado a deixar a casa por ele próprio construída, sem nem sequer levar consigo o que plantara, já que "o que está na terra é da terra". Ao tentar, durante a noite, colher o que ele mesmo plantara, é pego e exemplarmente castigado:

> Levado à presença do senhor de engenho, este ordenou ao feitor:
> – Lambuze o traseiro de mel de furo e assente no formigueiro.
> Xinane alarmou-se:
> – Por amor de seu Lúcio!...
> – Lambuze, bem lambuzado!
> – Por amor da defunta!...
> – Nesse caso, dê-lhe umas tronchadas.

Manuel Broca prontificou-se:
– Fica por minha conta. Trinta lamboradas.
E ali mesmo, uma duas, três... Logo na terceira, o caboclo grunhia e mijou-se. (p. 53)

É claro que se o procedimento é o mesmo, as motivações para a construção das cenas num romance como *A Fome* e neste *A Bagaceira* são muito diferentes. No romance de Rodolfo Teófilo, a seca é a responsável pelas cenas escabrosas que ocorrem, é a natureza da região apenas, nenhum fator social se percebe nesses dramas. O máximo a que se chega nesse sentido, num romance como *A Fome*, é à denúncia de corrupção e da inépcia do governo. Crítica dessa natureza transparece num diálogo entre Manuel de Freitas e Edmundo, em que se comenta a inutilidade das frentes de trabalho:

– E qual a utilidade dessas pedras? Esses braços enfraquecidos pela fome, por que não os fortalecem e depois os empregam num trabalho útil e com um salário razoável? (...)
– E que veio fazer a comissão de engenheiros?
– Estudar a causa das secas e procurar evitá-las. E sabe quanto vence cada um desses ilustres científicos? Um conto de réis por mês! Afilhados do ministro, validos dos medalhões do país.
– E não há uma esperança de melhoramento de sorte?
– Qual, coronel. O Brasil acostumou-se a imitar a Europa, isto é, na legislação. Quem lê nossas leis admira a liberdade do povo e sua prosperidade. Começamos pela gramática e acabamos pelo a-bê-cê.
– Haja vista a reforma eleitoral.
– A mascarada do *empenho de honra*? Tudo se reforma! A política tudo absorve! Os nossos estadistas amam demais a encenação. Os legisladores dão às leis a maleabilidade da cera. São feitas para serem interpretadas à vontade do governo. E se é em matéria eleitoral, então é um verdadeiro escândalo.
– Se cuidassem no que é utilidade, havia tanto que fazer! (p. 117)

A julgar pelo que discutem as personagens, o sofrimento de todos aqueles homens e mulheres não resulta de qualquer problema na estrutura social. É uma questão legal e política, no sentido mais chão do termo. Boas leis, bem aplicadas por administradores preocupados com o bem público: eis a resolução para o problema da pobreza no Ceará. Há mesmo uma obsessão por leis neste romance, e só existe exploração desmedida do trabalho

quando elas são quebradas. É o que comenta o narrador, ao tratar daqueles retirantes que se vêem obrigados a tentar a sorte nos seringais do Pará.

> Essa infração das leis garante aos proprietários dos seringais o meio seguro de fazerem grandes fortunas à custa do trabalho do engajado, sempre cearense, que, uma vez lá, é muito difícil libertar-se. (p. 209)

Em *A Bagaceira*, o próprio caso da punição de Xinane contribui para que se configure a maior novidade temática do livro em relação ao que tinha feito o romance naturalista, e que tanto o aproximará de vários dos romances escritos na década de 30: a representação de uma estrutura social cruel que tinha suas bases na exploração mais selvagem. Aqui não há lei, o que há é a vontade do senhor de engenho. É daí, inclusive, que nasce a tensão entre pai e filho, sobre a qual repousará toda a trama do romance. Mais do que rivais no amor de Soledade, são as diferenças entre Dagoberto e Lúcio que indicam uma mudança na forma de exploração do trabalhador rural no Nordeste. Dagoberto é o senhor típico, mandão, cultivando a terra da mesma forma que os que o antecederam naquela propriedade o fizeram, indiferente à pobreza que o cerca, capaz de se alegrar com a seca, que sempre faz os preços dos gêneros subirem e, portanto, aumenta os lucros. Lúcio, ao contrário, pensa em racionalizar a produção e vê com simpatia e uma boa dose de piedade a pobreza que vive na fazenda. Antes mesmo da chegada de Soledade não há aproximação possível entre eles, e o livro se abre mesmo com a descrição da distância que os afasta. A ligação dessa distância com a forma de ver o trabalho na fazenda também não tarda a aparecer:

> Lúcio insistia pela introdução da técnica agrícola. Com os fumos de noções práticas, adquiridas no vale do Paraíba e em usinas de açúcar de Pernambuco, intentava aplicar outros processos de aproveitamento.

Sabia que transformavam terras inférteis em oásis. E via o seu oásis tornar-se sáfaro.

Conhecendo que os trechos exaustos já pouco davam de si, indicava uma área mais repousada nas extremas do latifúndio, terrenos lavradios com fome de sementeiras:

– Na grota funda a cana é de virar.

O senhor de engenho não ia com essas idéias:

– Naquele mundão? Vá carregar!...

E o rapaz, mostrando a cana nodosa e curta:

– O Senhor prefere esse sapé. É mais leve e está em cima do engenho...

Essas intromissões na economia rural o incompatilizavam, cada vez mais, com o gênio do pai. (p. 50)

Lúcio representa mesmo uma nova figura de futuro senhor de engenho. Homem moderno, tornar-se bacharel não representou para ele apenas um tempo de vida boa numa cidade grande, espécie de grandes férias antes de assumir o comando no lugar do pai, dando continuidade ao que ele fizera – o que é o perfil de um personagem como Zuza, o filho de coronel que namora a normalista Maria do Carmo no romance de Adolfo Caminha, *A Normalista*. Para Lúcio, a experiência num ambiente urbano mais desenvolvido fez dele uma criatura na qual se opera um início de divisão, fruto das diferenças mais marcadas que passam a existir entre campo e cidade. Não é coincidência, portanto, que se possam encontrar várias pequenas coincidências entre Lúcio e o Carlos de Melo de José Lins do Rego. Criados sozinhos num ambiente que já vive certo clima de decadência, ambos gostam de se meter sozinhos pelos matos na fazenda, cheios de dúvidas sobre o que querem ou o que devem fazer, mal adaptados ao engenho como já haviam sido inadaptados na cidade. Um trecho como este poderia muito bem ter saído de *Doidinho*:

O colégio fora o viveiro com duzentos bicos comendo no mesmo cocho e bebendo na mesma água. (...)

Estava a toda hora com todo o mundo; só não tinha direito de ficar só, de estar consigo mesmo. Fora o silêncio aterrador de duzentas bocas que se abriam no refeitório, sem falar. O silêncio indiscreto do dormitório. Fora a babel de duzentas meias-línguas no recreio.

Nesse convívio de portas fechadas, o relógio tinha mais vontade do que a sua natureza: era o horário do sono e da fome. (p. 45)

Porém, diferentemente de Carlos de Melo, Lúcio ainda está bastante ligado ao engenho e consegue sair do círculo fechado do seu pessimismo. Vai assumir a administração da fazenda, colocando em prática as novas técnicas que tanto o incompatibilizaram com o seu pai. E o resultado disso é descrito como maravilhoso, não apenas porque tenha havido uma melhoria na produção, mas também porque as condições de vida do trabalhador do engenho haviam mudado muito.

> Só pelo nome se reconhecia o antigo Marzagão.
> Em vez da monotonia da rotina, vibrava o barulho do progresso mecânico. O silvo das máquinas abafava o grito das cigarras.
> Desaparecera o borrão das queimadas na verdura perene. A capoeira imprestável dera lugar à opulência dos campos cultivados – não com a cana tamanhinha, mas de touceiras que se inclinavam, como se estivessem nadando nos maroiços da folhagem ondeada.
> Não se viam mais as choças cobertas de palha seca que imprimiam ao sítio um tom de natureza morta. Casitas caiadas exibiam nos telhados vermelhos a cor da lareira acesa da fartura. (p. 157)

Eis onde é mais fácil identificar o entrelugar ideológico entre a ficção naturalista e o romance social dos anos 30 que *A Bagaceira* ocupa. Nem a mera exploração da miséria da seca, da qual maus governantes e maus proprietários se aproveitam, que se via no naturalismo, nem a visão de que o modelo econômico vigente estava em decadência e sua solução dependia de alternativas que só poderiam ser radicais. Em duas palavras, já se pensa em termos de reformismo como saída para os problemas sociais no Brasil, mas ainda não se tem a perspectiva da revolução, da mudança completa. A decadência desse tipo de propriedade não parece ter relação com o esgotamento de uma forma específica de exploração econômica, mas com a imobilidade da elite, presa aos velhos valores:

> Os proprietários decadentes explicavam esses valores ativos na área do ramerrão, esfregando os dedos:
> – Faz tudo isso porque casou com filha de usineiro...
> A obra de um homem era maior que toda a obra de um povo. (p. 158)

No entanto, o livro não termina com todo esse otimismo: a obra de Lúcio não é perfeita – e esse é mais um dos fatores que levam Tristão de Athayde a valorizar o livro. Lúcio percebe a imperfeição de sua obra, o que confere um duplo movimento no encerramento do romance. De um lado, uma vaga percepção de que a racionalização da vida no campo, imposição vinda de um homem que só parcialmente pertence àquele meio, carece de autenticidade e cria outros problemas:

> Quando o Marzagão começou a ser feliz, passou a ser triste.
> A alegria civilizava-se. Já não era o povo risão dos sambas bárbaros. Tinham sido abolidos os cocos. E as valsas arrastavam-se, lerdamente, como danças de elefantíases.
> Lúcio notava que havia gerado a felicidade, mas suprimia a alegria. (p. 160)

Ao mesmo tempo, toda a arrogância de uma classe acostumada com o comando se revela aqui. Lúcio sente que a capacidade de proporcionar a felicidade aos trabalhadores está toda ela na sua mão. Além disso, abre-se um espaço para alguma poetização da pobreza, já que a criação artística popular mais saborosa vem de uma alegria que, no fundo, é a própria pobreza que traz, o que acaba criando uma nostalgia da miséria. Para usar outros termos, há uma estetização do social – que já havia aparecido nas "casitas" dos trabalhadores, mencionadas há pouco como algo que, mais do que dar conforto, elimina o tom de natureza morta que o engenho tinha.

Essa arrogância fecha o livro, deixando a marca de um certo determinismo que indica que não adianta o homem civilizado fazer muito, já que, mesmo na prosperidade, as velhas rixas, as questões advindas das diferenças trazidas pela vida em diferentes meios são intransponíveis, tudo alimentado, evidentemente, pela ignorância da plebe. Lúcio abriga alguns retirantes (na verdade Soledade e o filho que teve com Dagoberto) na nova seca que

acontece, a de 1915, e os brejeiros habitantes do engenho vêm protestar contra a admissão dos sertanejos na propriedade:

> Lúcio olhou para baixo e viu a estrada coalhada de sertanejos expulsos de suas plagas pelo clima revoltado.
>
> Voltou-se para a população amotinada:
>
> – A vossa submissão era filha da ignorância e da miséria. Eu vos dei uma consciência e um braço forte para que pudésseis ser livres.
>
> Relanceou a vista pela paisagem do trabalho organizado. Só a terra era dócil e fiel. Só ela se afeiçoara ao seu sonho de bem-estar e beleza. Só havia ordem nessa nova face da natureza educada por sua sensibilidade construtiva.
>
> E recolheu-se com um travo de criador desiludido:
>
> – Eu criei o meu mundo; mas nem Deus pôde fazer o homem à sua imagem e semelhança... (p. 162-163)

São aspectos como esse que fazem necessário aquele esforço para que se consiga entender o quanto seria razoável a reação tão favorável de Tristão de Athayde a que se refere Luiz Costa Lima. Isso sem mencionar a fatura do livro, um verdadeiro monstrengo no qual o preciosismo, que revela a mentalidade de quem considera Camilo Castelo Branco grande escritor por conta do vocabulário que domina, convive com o registro coloquial, com a fala regional e com a prosa fragmentária, nominal, próxima à de um Oswald de Andrade. A técnica narrativa mistura a tendência à descrição palavrosa e pitoresca com o parágrafo extremamente curto, que simula o corte narrativo modernista. Se em *Dentro da Vida*, de Ranulpho Prata, já foi possível localizar um impasse, em *A Bagaceira* esse impasse atinge um grau extremo – e não são necessários mais que os trechos já citados aqui, sem o propósito direto de discutir esse assunto, para que se possa percebê-lo.

A difícil pergunta que sobra, então, diz respeito à razão de esse impasse, tal como concretizado em *A Bagaceira*, ter se mostrado tão fecundo. Um caminho para respondê-la é verificar de que forma José Américo resolve o problema que nossa literatura regionalista do início do século levantou com sua exploração do pitoresco "segundo o ângulo duvidoso do

exotismo paternalista" que cria uma "dicotomia entre o discurso direto ("popular") e o indireto ("culto")"[8]. Afonso Arinos, por exemplo, procura burlar essa dicotomia levando para o discurso direto praticamente o mesmo registro culto do discurso indireto, como se percebe em seu romance *Os Jagunços*:

> Lembrando-se ainda de que sá Chica estaria por aquela hora a saborear o triunfo e a digerir a vingança, a rapariga tinha ímpetos de indignação contra a hipócrita e fementida enredadeira de Belo Monte.
>
> Estrada afora, um diálogo se travou entre os dois caminhantes.
>
> – Que hei de eu fazer agora? – perguntava a rapariga. – Não tenho mais pai nem mãe nem marido, nem ninguém por mim. As poucas amizades que tinha, deixei-as em Canudos. E, agora, vejo-me só no meio deste mundo.[9]

Coelho Neto, por sua vez, faz com que essa dicotomia se evidencie. Enquanto o narrador se utiliza daquela linguagem que transformou Coelho Neto num dos alvos preferenciais de Oswald de Andrade, as falas dos personagens sertanejos são assim transcritas:

> – Ocê vai mas é p`r`u ranchu du Casimiro, cabra. Pruveita, pruveita enquanto u bichu anda longe.[10]

O desejo de registrar a fala "errada", de acentuar o exotismo desse "outro" mundo leva o escritor a exageros como grafar o artigo em "u". São dois mundos que não se comunicam em nenhum momento.

Mas nem sempre isso acontece de forma assim tão clara. Nos contos de Waldomiro Silveira continua a haver essa dicotomia entre discurso direto e indireto, mas a impermeabilidade não é total. Se por um lado, embora menos fortemente marcada,

---

[8] CANDIDO, Antonio. A Nova Narrativa. In: *A Educação pela Noite e Outros Estudos*, p. 202-203.
[9] ARINOS, AFONSO. *Obra Completa*, p. 311.
[10] COELHO NETO. Mandovi. In: *Sertão*, p. 212.

permanece a grafia diferenciadora para o discurso dos caboclos, por outro o narrador já faz um pequeno gesto de aproximação, mesmo que seja com o intuito maior de carregar no sabor sertanejo da prosa, ao incorporar um pouco da oralidade à sua própria expressão:

> – Ê! Rumana: 'tou vendo que a missa me escapa! O pobre do Grande é que havéra de ficar bem xaví, si não me visse agora. Logo mesmo agora...
>
> O Antônio Grande, que bebia os ares por ela, desde o milho verde do ano atrasado, esperava só acabar o empreito de formação duma invernada de morro a morro, para pedi-la em casamento. O empreito havia de ser entregue por aqueles dias, e no dia da festa ele queria sair com ela da igreja (u'a maneira de dizer), rasgar a guaiuvira para o Lucas das Posses, e tratar dos papéis o mais depressa possível.[11]

Neste texto, a grafia do discurso direto conserva muito mais as características da norma culta do que no conto de Coelho Neto – o artigo continua sendo "o" – embora também se grafe "'tou" ou "si" ou "xaví". O resultado é que se diminui um pouco o exotismo da fala do caboclo. Quanto ao discurso indireto, é sintomático que o autor cuide de evitar certas colisões sonoras ("u'a maneira") ao mesmo tempo em que se utiliza de expressões como "bebia os ares por ela" ou "rasgar a guaiuvira" – o que, se não chega a aproximar, pelo menos não incompatibiliza completamente os discursos do personagem e o do narrador. De todo jeito, o purismo estilístico conservado não se mistura aos elementos da fala popular, antes empresta deles, devidamente adequados às normas gramaticais, um certo colorido.[12]

Em *A Bagaceira*, José Américo indica uma outra solução para o problema, embora não chegue propriamente a construí-la Em primeiro lugar, deixa de lado o pitoresco e

---

[11] SILVEIRA, Waldomiro. Missa da Páscoa. In: *Os Caboclos*, p. 42.

[12] Lúcia Miguel Pereira chega mesmo a afirmar, com exagero, que Waldomiro Silveira soube, "respeitando a correção gramatical, evitar as tão desagradáveis e comuns soluções de continuidade entre o estilo do autor e de suas criaturas". Ver: PEREIRA, Lúcia Miguel. *Prosa de Ficção (De 1870 a 1920)*, p. 197. Ela também supervaloriza esse aspecto da prosa de Manuel de Oliveira Paiva que, não obstante a naturalidade que obtém, faz os personagens de *D. Guidinha do Poço* falarem coisas assim: "Vão vê que o cabra fez muito bom negoço". Ver: PAIVA, Manuel de Oliveira. *Obra Completa*, p. 61.

escreve o discurso direto dos personagens pobres na mesma língua em que escreve a fala dos personagens ricos, e não tão distante da fala do próprio narrador. Em segundo lugar porque na língua do narrador cabe, sem qualquer problema, um registro mais próximo da oralidade. É claro que esse registro se mistura com aquele preciosismo já apontado, de forma que, numa passagem, os retirantes que chegam ao Marzagão são os "ádvenas", e numa outra Xinane, ao levar uma surra, "se mija" – o que parece pouco, mas levando em conta o quanto se discutiu, no decorrer dos anos 30, o uso de palavrões no romance, é uma ousadia grande.

Ou seja, um pouco mais aqui, um pouco menos ali, o texto acaba relativizando a dicotomia entre a fala do narrador, e a fala dos personagens, criando dentro de si uma tensão que é a mesma que constitui o caráter de Lúcio: um desejo de aproximação com o povo da fazenda misturado a uma consciência de pertencer a um mundo muito superior ao deles. Essa é a grande contribuição do livro para a constituição do romance que seria escrito nos anos 30: explicitar a distância entre o universo do intelectual brasileiro e o da realidade nacional a que ele tanto queria se reportar, ao invés de conciliar as coisas na base de ir colocando cada macaco no seu galho, como explicitamente fizera Coelho Neto. É claro que o leitor de hoje, depois de ter tomado contato com o que veio pouco depois, nas obras de Rachel de Queiroz, de José Lins do Rego e principalmente de Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, que equacionaram o problema de maneira a criar uma nova linguagem literária para a ficção brasileira, achará descabida a importância que o livro acabou ganhando para a história literária. Ainda que funcionando mais como sintoma do que propriamente como cura, entretanto *A Bagaceira* de fato representou algo no momento de seu lançamento. É claro que, se não tivesse encontrado a receptividade entusiasmada de um crítico de grande prestígio, que preferiu enxergar tudo como solução, e não como

problematização, o livro não seria objeto de tanta discussão até hoje. Nem por isso o romance de 30 seria diferente do que foi.[13]

### 3. Um outro precursor

Mas ainda é preciso lembrar que muito da fama de *A Bagaceira* se deve à existência daquela divisão entre o romance social e o intimista, em que o primeiro, sozinho, acaba caracterizando toda a literatura de 30, já que, as coisas sendo assim, ele é o precursor de tudo de válido que o sucedeu. Mas será que os escritores intimistas também não elegeram algum precursor nos anos 20? Indiretamente sim. Num famoso inquérito literário realizado pela *Revista Acadêmica* entre junho de1939 e junho de 1941, dezenas de intelectuais foram chamados a listar os dez melhores romances brasileiros. Esse inquérito é muito importante e mais de uma vez será mencionado aqui, mas o que interessa nesse momento é notar como *Sob o Olhar Malicioso dos Trópicos*, de Barreto Filho, lançado originalmente em 1929, numa edição restrita de 300 exemplares, e somente cinco anos depois reeditado em tiragem comercial, teve uma votação significativa. O número de votos não é o mais importante a ser considerado, já que obteve apenas sete, mas quem deu esses votos: Octávio de Faria, Lúcio Cardoso, Cornélio Penna, José Geraldo Vieira, ou seja, alguns dos mais importantes autores intimistas dos anos 30, além de importantes críticos católicos como Hamilton Nogueira e J. F. Carneiro. Já nos anos 40, ao escrever sobre *A Quadragésima Porta*, na ocasião de seu lançamento, Antonio Candido ainda colocará Barreto Filho contra o pano de fundo de certas experiências dos anos 30:

---

[13] Rachel de Queiroz, por exemplo, garante que não havia lido *A Bagaceira* quando escreveu *O Quinze*. Ver a entrevista publicada em *Cadernos de Literatura Brasileira*, setembro 1997 (4), p. 22.

> *A Quadragésima Porta*, do sr. José Geraldo Vieira, pertence a uma certa atmosfera literária que não foi perturbada pelo movimento renovador de Trinta, tendo tido a sua origem na década de Vinte. Atmosfera espiritualista e de tendência fortemente estética, em que se nota o fervor pela cultura européia e na qual se situam escritores como o sr. Barreto Filho e o próprio autor.[14]

Esse fervor à cultura européia é claro neste pequeno romance. Wilson Martins chegou mesmo a afirmar que se trata de "inegável pasticho de *A l'Ombre des Jeunes Filles en Fleurs*", de Proust[15]. Há exagero nessa afirmação porque, se Proust é mencionado duas vezes no livro – e Martins cita uma dessas menções –, também há uma proximidade muito grande das idéias de Walter Pater e Oscar Wilde, cujo *Retrato de Dorian Gray* também é indiretamente referido. O principal elemento que tenta costurar a trama do livro é justamente uma discussão das relações entre estética e moral, tão cara aos escritores e professores daquela geração de intelectuais na Inglaterra. A diferença central fica por conta do estreito conceito de moral com que o livro – não coincidentemente dedicado à memória de Jackson de Figueiredo – trabalha: não uma ética das relações humanas, como vemos no *Dorian Gray*, mas uma duvidosa moral sexual. Essa preocupação leva os personagens a emitirem conceitos absurdos como a diferença entre o seio da amante e o da esposa:

> – O seio de uma mulher que não é sua, dizia aquele amigo [Léo], é apenas um motivo de excitação, que você utiliza unicamente nesse fim; na hipótese mais espiritual poderá ser uma visão de pura estética, uma admiração pagã pela forma perfeita, mas é só isso. Não se pode comparar com o profundo respeito pela glândula nutritiva que alimenta o seu filho.
> – E quando não existe o filho? Tinha perguntado André vivamente.
> – O filho já existe desde o primeiro olhar, e ainda para os que esperam até o fim da vida, ele esteve sempre presente. (p. 116)

---

[14] CANDIDO, Antonio. O Romance da Nostalgia Burguesa. In: *Brigada Ligeira e Outros Escritos*, p. 33
[15] MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira*, v. VI, p. 463.

Toda a vida de André Lins é a busca nos trópicos, um ambiente em que tudo chama pelos sentidos, por um amor moral nesse sentido. O que o impede de consegui-lo é, além da sua própria inclinação sensual, seu espírito perscrutador, que não consegue viver as experiências sem analisá-las. Em cada um dos cinco capítulos temos a relação fracassada de André com uma mulher diferente. No último capítulo, estando muito abalado, André volta à sua província natal, no nordeste, onde acaba se casando com uma moça chamada Clara. Com esse casamento ele, ao mesmo tempo em que satisfazia ao desejo de sua mãe, de que permanecesse na província, buscava o fim de sua inquietação:

> O adormecimento de seu ser facilitou esse matrimônio, que foi um pouco de ascetismo, uma constante limitação que ele se impunha. (p. 179)

É falsa a solução, como é falso esse ascetismo. E, numa festa de São João, André se vê desejando intensamente a esposa, o que o leva literalmente à loucura. É com essa morte em vida que se encerra a trajetória singular desse personagem. Mesmo assim Tristão de Athayde achou prudente uma edição restrita, por considerá-lo, apesar de sua mensagem, um "livro perigoso", já que em diversos momentos o sexo aparece sem muitos véus.[16]

Nesse sentido o livro também não traz grandes novidades, já que o confuso primeiro romance de Jorge de Lima, *Salomão e as Mulheres*, também a história de um homem fracassado em suas experiências com diferentes mulheres, de alguma forma também passa por esses problemas[17]. Num diálogo entre seu "Eu" e seu "Sub-Eu", o personagem narrador

---

[16] ATHAYDE, Tristão de. *Estudos – 5ª série*, p. 65-69.

[17] Mais de dez anos depois Jorge de Lima, já munido de um senso de religião mais consistente e complexo, retoma algumas cenas e alguns problemas deste romance e, aí sim, publica um belo romance, *A Mulher Obscura*.

Fernando, que já havia citado Freud em alemão, se aproximará de alguns dilemas de André Lins. O "Eu" fará a seguinte formulação:

> Diz-me a voz dos pressentimentos que a virgem dos meus deslumbramentos esmagará com o seu pezinho providencial a serpente da concupiscência que os sangues férvidos alimentaram no meu ser. (p. 67)

Ao que responderá o "Sub-Eu", desenganando-o e sublinhando a mesma incompatibilidade entre desejo e moral.

> – E o lar é um temperamento, meu grande voluptuário. (p. 68)

De toda maneira , é certamente essa luta do homem contra as forças da imoralidade, do seu próprio instinto sexual, que atraiu a atenção de Octávio de Faria em *Sob o Olhar Malicioso dos Trópicos*. Anos antes do inquérito ele já havia se referido elogiosamente ao romance em artigos, como o célebre "Excesso de Norte" ou numa resenha de *Salgueiro*, de Lúcio Cardoso. Mas o interesse do livro quando posto em confronto com a produção dos anos 30 não reside aí, onde Octávio de Faria o encontrou. Está muito mais no método narrativo, introspectivo até à medula, que ressoará indiretamente em obras posteriores, como as de um Cornélio Penna, por exemplo, ajudando a estabelecer um certo padrão de romance psicológico que terá grande desenvolvimento no período. Está também em pequenos detalhes que precisam ser notados, pequenas fraturas bastante significativas. Tome-se, por exemplo, uma passagem como esta, em que André Lins pensa sobre a beleza brasileira, tropical:

> O aperfeiçoamento dos seres sofre assim desses relativismos; bem diversos são os caminhos para a perfeição específica: há um ideal para as árvores grandes e livres, de frondejarem e

> crescerem, e alcançarem as proporções dos *baobads* indianos, e há um ideal para as árvores anãs, nas mãos pacientes dos jardineiros chineses. A [irmã] mais velha tinha realizado a intenção de sua linha racial. André procurava compará-la (necessidade de justificar o seu bom-gosto) com uma figura de algum pintor célebre, mas infelizmente não conseguiu achar ninguém que houvesse pintado um ser como esse, de alta seleção crioula, que tivesse assim esse corpo fragílimo, sem tecidos supérfluos, todo flexível e essencial, e esse moreno de pele que se atribui um colorido exclusivo, e esses traços afilados do rosto, que realizaram um sentido de maciez e suavidade sem o auxílio das linhas curvas e das massas. (p. 25)

Há aí uma visível tensão entre aquele fascínio pela cultura européia e uma percepção de que é preciso escapar a esse mesmo fascínio. Se, por um lado, André, como que para validá-la, sente necessidade de reconhecer a beleza brasileira da mulher em alguma criação da alta cultura, gesto típico desse fascínio, há por outro lado, em primeiro lugar, a voz dissonante do narrador, apontando a artificialidade dessa tentativa e, em segundo lugar, a falência do próprio personagem, que acaba constatando estar diante de uma beleza outra, não encontrada no seu repertório de moço de bom gosto. Enfim, estar "sob o olhar malicioso dos trópicos" não é problema simplesmente porque se vive um exílio do mundo da verdadeira cultura. A dificuldade é muito mais ter que criar, sendo fruto intelectual da Europa, uma forma tropical de ver o mundo e o próprio trópico.

No movimento geral da narrativa, essa leitura se confirma, seja porque as dissonâncias desse tipo entre narrador e personagem são numerosas, seja mesmo pelo fracasso do personagem ter sua origem justamente na sua incapacidade de optar definitivamente pelos trópicos. Compare-se o destino de André Lins ao de Paulo Rigger, do livro de estréia de Jorge Amado, *No País do Carnaval*. André enlouquece, enquanto Paulo Rigger volta a viver na Europa, numa clara fuga, pedindo a Deus para ser bom. Ambos apontam para o impasse que representa, para uma certa classe, ser brasileiro. Ambos fracassam na tentativa de sê-lo. Mas um fracassa pela desistência e o outro, por levar sua tentativa até as últimas conseqüências. Aí está, em grande medida, o significado de *Sob o*

*Olhar Malicioso dos Trópicos*: ser a concretização de um desejo, ainda que difuso, de construir alguma coisa de próprio em nossa cultura e em nossa literatura.

Isso se torna mais perceptível quando vemos que, em rápidas pinceladas, o narrador nos dá a exata localização histórica e social de André, que é mais ou menos a mesma do Lúcio de *A Bagaceira* ou de Carlos de Melo de *Menino de Engenho*: filho da aristocracia açucareira nordestina em decadência. Sua experiência, assim, deixa de ser uma experiência única qualquer e passa a ser a experiência de uma geração. O resultado disso é que este romance acabou sendo o primeiro a explorar um dilema específico entre campo e cidade no romance de 30, que iria desembocar na criação de personagens que, frutos de uma aristocracia rural decadente, já estão desligados da vida rural e, ao mesmo tempo, não conseguem se integrar à vida urbana, como o Luís da Silva de *Angústia*, o Belmiro Borba de *O Amanuense Belmiro*, ou os protagonistas dos três romances que Jorge de Lima publicou na década de 30.

É claro que se trata de uma situação tocada de leve, percebida mas não resolvida pelo autor, incapaz de fugir ele próprio de um certo modelo de romance decadentista e de forjar uma língua para essa situação. O curioso é que se registra no romance a percepção de que essa língua já existe:

> Os Lins, na penúltima geração, representavam um dos ramos da nobreza da terra, e transmitiram até ali os instintos senhoris, revividos na velha casa colonial, nas reminiscências que se trasladavam para os filhos como uma tradição. Sem falarem o dialeto tabaréu, usavam, entretanto, de uma linguagem colorida, característica, cheia de indicações topográficas, toda impregnada do perfume do cativeiro recente, tendo assimilado a expressão humana das fazendas e das senzalas. Essa linguagem trazia na sua expressão a história viva, e era um conto racial e geográfico. (p. 181)

Essa "linguagem colorida" não seria aquela a que José Lins do Rego daria estatuto de linguagem literária privilegiada pouco tempo depois? Muito provavelmente. Além disso,

as marcas do cativeiro recente apontadas se aproximam do tipo de assimilação que Gilberto Freyre assinalaria em *Casa Grande & Senzala*. Mas tudo isso aparece registrado através de um olhar romântico pretensamente sofisticado, organizado por um narrador que, apesar daquelas dissonâncias referidas, permanece próximo a André. Ou seja: tudo em *Sob o Olhar Malicioso dos Trópicos* contribui para dar uma impressão geral de dúvida. Dúvida semeada pelo narrador, dúvida cultivada pelo protagonista – e uma dúvida insolúvel que conduz à inconsciência apenas e mais nada.

Dessa maneira, os romances tão diferentes de José Américo de Almeida e Barreto Filho acabam se encontrando em alguns pontos – mais ou menos os mesmos em que se encontrariam os aparentemente incompatíveis romances social e psicológico dos anos 30. O primeiro desses pontos é a colocação da discussão de um problema – social ou moral, mas sempre um problema no sentido em que Antonio Candido usou a palavra – que já aparece anunciado em pequenos prefácios que indicam a intenção dos autores de garantir a leitura mais inequívoca possível.

Reforça isso um segundo ponto de contato importante entre os livros, que é a delimitação histórica clara desses problemas, discutidos através da criação de personagens que vivem um tipo de transição específica da sociedade brasileira. Ou seja, mesmo o mais introspectivo dos romances não abre mão de colocar as grandes questões da existência e da espiritualidade humanas no momento presente, numa situação histórica visível. Por caminhos diferentes, ainda atraídos por uma certa literatura beletrista, há nos dois livros uma atitude que já se incompatibiliza com a famosa frase de Afrânio Peixoto segundo a qual a literatura é o "sorriso da sociedade".

Um último aspecto que aproxima os dois livros, bastante representativo do ambiente cultural que antecede a literatura de 30 é o fato de eles registrarem, em todos os níveis de

sua composição, um clima de dúvida que leva a um impasse sem solução. No caso de *A Bagaceira* é significativo que a ineficácia das crenças de Lúcio na modernização dos meios de produção não o levem a qualquer outra tentativa, mas sim à melancólica conclusão de que não há jeito possível.

# II - A INQUIETAÇÃO: 30 ANTES DA POLARIZAÇÃO (1930-1932)

## 1. O tempo da dúvida honesta

Recentemente, ao tentar um balanço da obra literária de Rachel de Queiroz, Wilson Martins repetiu uma observação já feita na *História da Inteligência Brasileira* a respeito do início dos anos 30:

> Note-se que *O País do Carnaval* foi recebido, em 1931, como livro anticomunista, retardado ideológica e até estilisticamente em relação a *O Quinze*, do ano anterior. Na percepção comum, o romance comunista desse ano foi *O Esperado*, de Plínio Salgado...[1]

A ironia de Wilson Martins, apontando o erro em que caíram os primeiros leitores desses romances, não constitui mais que um fácil exercício de prever o passado, projetando sobre aqueles anos a visão que se cristalizou a respeito da década como um todo, sem tentar perceber com precisão o ambiente literário brasileiro antes de a polarização direita/esquerda se colocar claramente no centro do debate intelectual. É por saber o que fariam em seguida Plínio Salgado e Jorge Amado que ele pode exibir uma pretensa superioridade de percepção. É muito difícil falar em erro. Quem leu esses romances em 1931 ainda não assistia à polarização que colocaria esses dois escritores em terrenos completamente opostos. Na verdade, nem Jorge Amado havia se aproximado do Partido Comunista nem Plínio Salgado havia percebido com clareza que seu vago socialismo, que via em Lênin um

[1] MARTINS, Wilson. Rachel de Queiroz em perspectiva. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, setembro 1997 (4), p. 72. Ver também *História da Inteligência Brasileira*, vol. VI, p. 512, onde se lê: "É singular não apenas que *O Esperado*, de Plínio Salgado, e *O País do Carnaval*, de Jorge Amado, tenham sido publicados no mesmo ano de 1931, mas ainda, que o primeiro tenha sido recebido como livro comunista e o segundo como livro anticomunista... Isso dá idéia, por um lado, da desorientação ideológica do momento e, por outro, da ansiedade com que o país esperava um Messias – tanto na política quanto nas letras."

"Cristo vermelho", o conduziria à fundação e liderança da Ação Integralista Brasileira. Somente no ano seguinte é que, através de Rachel de Queiroz, Jorge Amado se ligará à militância de esquerda[2]. Também é durante o ano de 1932 que Plínio Salgado se define claramente como homem de direita, através de sua atuação no jornal *A Razão* e na Sociedade de Estudos Políticos – somente em outubro de 1932 ele lançaria o Manifesto da AIB[3]. Num estudo já clássico sobre o integralismo, Hélgio Trindade chega a traçar um paralelo entre a produção romancesca de Plínio Salgado e sua definição política, que só estaria completa depois da publicação de *O Esperado*:

> Seria, pois, válido, avançar a hipótese de que a ampliação dos temas nos romances se explica fundamentalmente pela definição progressiva das intenções políticas do autor. Quando Salgado termina de escrever *O Esperado*, a formação de um movimento ideológico já estava em seus planos desde seu retorno da Europa, enquanto *O Cavaleiro de Itararé* aparecerá dois meses após a fundação da Ação Integralista, com evidente vocação política.[4]

Nesse início de década, longe de termos a impressão de clareza, ainda que falsa, que a polarização política dá, o ambiente ideológico em que se move a intelectualidade brasileira é bastante difuso. Ao invés de prever o passado, é preciso ir aos romances para ver onde os leitores e os críticos enxergaram sinais de que *O País do Carnaval* fosse livro anticomunista. Para ser mais exato, a percepção geral não foi exatamente essa, mas sim a de que o livro era católico[5]. O anticomunismo, doença terrível desenvolvida furiosamente pelo regime de Vargas depois das revoltas comunistas de1935 e pelo integralismo, ainda não havia se definido plenamente. Entre outras coisas porque o comunismo ainda não era

---

[2] Ver TÁTI, Miécio. *Jorge Amado – Vida e Obra*, p. 36.
[3] Ver CARONE, Edgard. *A República Nova*, p. 204-210.
[4] TRINDADE, Hélgio. *Integralismo (Fascismo brasileiro na década de 30)*, p. 64.
[5] Exemplificam isso tanto o prefácio que Augusto Frederico Schmidt escreveu para o livro, quanto o artigo que Octávio de Faria publicou em *A Razão* em 18/12/1932.

suficientemente ameaçador para merecer reação tão imediata, especialmente na literatura de ficção, onde não se encontra mais do que um livro de algum destaque que poderia ser qualificado de comunista, *Bruhaha*, de Pedro Motta Lima[6]. Além disso, nesse momento, religião e comunismo ainda não se configuravam como antagonistas absolutos, já que o novo catolicismo em voga no período ainda não se identificara conscientemente com as doutrinas políticas radicalmente de direita – ainda que as concepções do Centro D. Vital, por exemplo, sob o influxo do pensamento de Jackson de Figueiredo, valorizassem muito a hierarquia e pregassem a inevitável diferença entre os homens que prepara o caminho para a solução do governo forte[7]. Aliás, nem o próprio *No País do Carnaval* opõe tão radicalmente comunismo e religião. O mais próximo de algo que podemos entender como romance anticomunista publicado nesses primeiros anos da década é *A Ilusão Russa*, de Baptista Pereira. Mesmo assim, é um livro que não traz nada de um anticomunismo persecutório, não faz qualquer apologia da repressão aos comunistas. É, no máximo, uma tentativa de "abrir os olhos" daqueles que iam começando a se deixar encantar por algo que para ele seria um falso canto de sereia. A ação desse romance é quase toda passada na própria União Soviética e se assiste, ao lê-lo, um série de mazelas sociais – como o abandono de crianças – e de arbitrariedades políticas, uma terrível realidade que estaria escondida sob a propaganda que os russos faziam de seu próprio regime.

O sentimento geral do período é o de uma certeza de que não é possível ao intelectual ficar de fora, apenas observando os acontecimentos. Afinal, todo um mundo ruiu e é preciso construir outro, melhor e mais justo. O grande problema, evidentemente, é como

---

[6] Tristão de Athayde, um verdadeiro precursor da neurose anticomunista, viu nesse romance um "dogmatismo marxista" que ele mesmo, de certa forma, desmente, ao assinalar o quanto o personagem principal, Ernesto, é ainda um inquieto. Ver ATHAYDE, Tristão de. *Estudos – 5ª Série*, p. 72-74.

[7] Ver, a esse respeito: ABRANTES, Jorge. *O Pensamento Político de Jackson de Figueiredo* e IGLÉSIAS, Francisco: Estudo sobre o Pensamento Reacionário: Jackson de Figueiredo. *In*: *História e Ideologia*.

fazer isso. Em 1929, mesmo ano em que saiu *Sob o Olhar Malicioso dos Trópicos*, foi publicado em Recife o pequeno romance de Luís Delgado, *Inquietos*, bastante desconhecido hoje, que primeiramente captou esse espírito que seria a tônica do início da década de 30: a inquietação daqueles que desejam engajar-se em algo, que, sem definição muito clara do que querem, aspiram a querer algo concreto, já que não há nada que mereça ter continuidade. Os vários personagens, em várias ocasiões, externam esse estado de espírito, mas é Eugênio Prado, o mais inquieto entre os inquietos, quem o sintetiza:

> – (...) Eu não sei o que quero, mas quero absolutamente alguma coisa. (p. 74)

Sem colocar no centro da ação qualquer personagem, Luís Delgado vai trançando as trajetórias desses rapazes, numa estrutura romanesca enxuta e até certo ponto fragmentária, sem a preocupação de seguir modelos consagrados do século XIX, e numa linguagem que Agripino Grieco chegou a caracterizar de ascética.[8] De fato, há momentos em que parece estarmos lendo um relatório. É como se o próprio romance, ao mesmo tempo em que sublinha a ineficácia do individualismo, estivesse ainda indefinido, como se dar um destaque especial a uma ou outra busca pudesse romper precipitadamente essa inquietação que, na verdade, é preparação para algo. Se o fascismo não chega a ser cogitado por nenhum personagem, a opção comunista ocupa lugar importante no livro e ajuda a caracterizar o inoportuno de uma ação precipitada nesses tempos de indefinição. Alfredo Tavares era comunista e por isso se destacava – não pelo comunismo em si, mas porque trocara a inquietação por uma certeza:

---

[8] Ver GRIECO, Agripino. *Evolução da Prosa Brasileira*, p. 162: "Voluntariamente seco e pobre, o sr. Luís Delgado é por assim dizer ascético de estilo".

> Os rapazes admiravam-no e aplaudiam-no. Sobretudo, ele já conquistara uma convicção e agia para ela. (p. 61)

O mais entusiasmado desses admiradores, Benvenuto Caminha, era um revoltado que, sem o apoio numa convicção sincera, acaba precipitando as coisas e promovendo uma luta armada que leva Alfredo à morte, enquanto ele próprio foge. Esse fracasso não é o fracasso do comunismo em si, mas de uma ação sem a legitimidade que somente o amadurecimento da convicção poderia dar.

O culto ao passado também parece ser uma solução que se apresenta. Há mesmo uma referência direta ao movimento regionalista de Gilberto Freyre, o que também indica o quanto *Inquietos* tem de uma literatura que, mais do que pensar na posteridade, quer operar sobre o instante presente, participar de um debate vivo. Paulo Garcia, o personagem que costura o livro, já que sua história abre e encerra o romance, é quem vai se aproximar temporariamente do movimento:

> No Recife, alguns rapazes começavam a defender umas doutrinas de tradicionalismo e regionalismo. Ele pensou então que isso devia ter um sentido profundo e se inclinou para essas tendências. Mas, era uma escola literária como as outras, e ele não tinha nada com literatura (...). (p. 13)

Paulo Garcia não encontrará seu caminho até o final do livro e acabará fazendo algo parecido com o que outro Paulo inquieto – o Rigger, de *O País do Carnaval* – faria: fugir, sair do Brasil. O tradicionalismo aparece como solução, e falsa solução, para um outro rapaz, Flávio Ribeiro. Desencantado com a morte da noiva, no Rio de Janeiro, ele volta para a velha casa dos pais, em Olinda. Vivendo ali, formula o pensamento de que naquela arte antiga e anônima que o passado deixou de herança para a cidade está o que o Brasil

tem de melhor. Essa visão o acaba levando a um esteticismo vazio que o consola, como poeta, na composição de versos que remoem essa glória passada. Num curto diálogo com Eugênio, depois de este apontar os limites da poesia do amigo, temos a síntese da visão de Flávio e sua crítica:

> – Intelectualismos, Eugênio – disse o outro. A beleza se basta a si mesma.
> – A si mesma, porém não aos espíritos humanos... (p.150)

O esteticismo, o afastamento da realidade, numa referência indireta às convicções de uma geração anterior, muito influenciada por Anatole France (sem mencionar que há, na leitura que Flávio faz das igrejas de Olinda, algo de Ruskin, também mencionado no *Sob o Olhar Malicioso dos Trópicos*), não conduz a nenhum tipo de transformação e, portanto, não serve para essa nova geração.

Uma outra solução possível é a religião, essa mais claramente aceitável dentro do livro. É nela em que termina o próprio Eugênio, mas, desta vez, não nos é dado saber os resultados dessa convicção. Caminhando por Olinda, num momento de grande desolação, ele verá passar um frade franciscano e nesse frade enxergará uma solução:

> Aquele franciscano humilde vivia preso à história da sua terra, desde a chegada do descobridor, e arrastava consigo o culto da raça a um Deus que fora herdado de Portugal, da civilização européia que nos criara. Ele representava, através de todas as idades, a religião, e a religião colocava evidentemente um desejo do mais alto e do mais puro nos espíritos que andavam sobre a terra, formulando uma alma só no aglomerado confuso dos homens egoístas. (p. 153)

Dá-se em seguida uma cena que lembra, com sentido inverso, o final de *A Estrela Sobe*, de Marques Rebelo, publicado dez anos depois. Se Leniza vai em direção a uma igreja, encontra-a fechada e percebe que ela própria não saberia rezar, que a solução para a

vida dela era lutar, Eugênio vai em direção ao convento e encontra a igreja aberta e nela entra. Ouve os monges rezando e também reza. No meio daquela oração em latim, pensa ouvir um refrão de sua infância: "No céu, no céu, no céu/ Com minha mãe estarei". Aqui, catolicismo ancestral, na visão de Eugênio atemporal, funde-se a uma ligação com a região, com a cultura popular. É impossível deixar de pensar em alguns poemas que Jorge de Lima publicou no mesmo ano, em *Novos Poemas*, e um pouco depois em *Poemas Escolhidos* (1932), que antecederam sua conversão definitiva ao catolicismo, só anunciada em 1935[9].

O encontro da solução para o impasse na religião é marcante no livro. Embora, como já se disse, Eugênio não chegue a se constituir num protagonista, ficou a impressão, na época, de que *Inquietos* fosse uma clara defesa da solução espiritualista. No entanto, é preciso notar que essa possível defesa da solução espiritualista se dá não porque o romance como um todo a assuma, mas porque nele estão disseminados vários elementos da crítica que faziam ao liberalismo os intelectuais que participaram da chamada Reação Espiritualista. Numa única fala de Eugênio, em conversa com Flávio, dois dos pilares dessa crítica aparecem:

> – O que você anda sentindo eu já conhecia pelo pensamento. O que se dá com você é o seguinte: Veio vivendo como nós todos, os brasileiros de hoje, no meio de um progresso totalmente sem alma. Costumes incaracterísticos, arquitetura banalíssima, teorismo exóticos... Temos fé? Quem sabe?... Pensamos? Queremos ganhar dinheiro por qualquer meio. E do esforço para ganhar dinheiro pura e simplesmente, nunca vem uma civilização! Não sabemos por onde andam nossos elementos vitais, as forças ordenadas e fecundas que sustêm os homens. (...) (p. 110-111)

[9] Penso em poemas como "Diabo Brasileiro", "Louvado", "Flos Sanctorum", de *Novos Poemas*, e "Poema a Marcel Proust", "Poema de Natal", "Ave Maria", de *Poemas Escolhidos*. Há uma bela análise da poesia religiosa de Jorge de Lima, em que se destaca esse momento, em: BASTIDE, Roger. *Poetas do Brasil*, p. 119-132.

O primeiro desses pilares é a compreensão de que o problema do século não é econômico, mas espiritual, o que leva a um exorcismo do dinheiro, em nome do qual os verdadeiros valores ficam esquecidos. Compare-se o que diz Eugênio com as palavras de um pensador católico do momento, Lacerda de Almeida:

> Vamos errados. Os problemas máximos que nos hão de devorar, como a Esfinge ameaçava ao desgraçado Édipo, não são o problema do câmbio, nem a carestia da vida, nem tantos outros que se nos patenteiam, cada qual mais hiante no terreno político ou social.
> O problema dos problemas, aquele que os cegos adoradores de Mammom não vêem, deslumbrados pelos reflexos de ouro, ou quiçá pelo dilúvio do papel inconversível, o nosso maior problema entre os maiores é o religioso...[10]

É o mesmo diagnóstico, a sugerir a mesma terapêutica: a cristianização do país. Somente com essa cristianização se conseguiria enfrentar o caos liberal e instaurar o segundo dos pilares que foram mencionados, aquilo que eles chamavam de Ordem, assim com maiúscula. Não é à toa que as revistas da reação católica se chamariam *Hierarquia* ou *A Ordem*, a mais importante delas, que trazia em epígrafe a seguinte frase: "A Ordem é a lei do mundo natural e a lei do mundo sobrenatural". A idéia de que é preciso lutar contra a desordem, dentro de *Inquietos*, não vem de Eugênio, mas de Paulo Garcia, desde o início do romance.

É preciso insistir, no entanto, que, lidas hoje, todas essas referências ao universo da reação espiritualista não parecem uma defesa clara da solução católica, mas sim um registro da importância que essa classe de idéias teve para a intelectualidade brasileira à época da revolução de 30. A idéia que nos fica do livro é mesmo a de inquietude, de indefinição. Não se trata, de forma alguma, de um romance de tese. O autor tem mesmo a habilidade – que

[10] ALMEIDA, Lacerda de. O Estado e o Agnosticismo Político. Artigo originalmente publicado em novembro de 1931 na revista *Hierarchia*. Citado por SADEK, Maria Tereza Aina. *Machiavel, Machiavéis: A Tragédia Octaviana*, p. 94-95.

não teria Jorge Amado em *O País do Carnaval* – de não fixar sua atenção em um personagem. É verdade que ganham bastante destaque as dúvidas e, depois, a certeza de Eugênio. Mas também é verdade que o personagem através do qual todos os outros são apresentados, o forte candidato a protagonista Paulo Garcia, embora proclame as virtudes da ordem, termina sua trajetória no romance mais mergulhado em dúvidas e, portanto, mais inquieto do que no início dela. Temístocles Linhares chega mesmo a supor que um possível caráter católico do livro teria perturbado Luís Delgado, tendo sido mesmo "o motivo que levou o autor a retirar do mercado o seu romance, hoje obra rara"[11].

Mesmo assim, tendo uma circulação bastante restrita, *Inquietos* foi lido e eventualmente lembrado. Octávio de Faria, antes de se constituir no grande inimigo dos autores nordestinos, num longo artigo de 1933, ao fazer um balanço da resposta positiva que o Norte deu a Tristão de Athayde, trataria deste romance, ao lado de *A Bagaceira, O Quinze, João Miguel, O País do Carnaval, Cacau, Menino de Engenho, Doidinho* e *Os Corumbas*, ou seja, os grandes romances da época[12]. Visto de hoje, a importância do único romance de Luís Delgado se localiza no quanto ele soube dar conta do espírito de um momento importante que a intelectualidade brasileira atravessou, mas que permaneceu um tanto soterrado pela literatura que o sucedeu.

Dois anos depois, e causando um impacto muito maior, é que apareceu *O País do Carnaval*, também tratando do impasse dessa nova geração de intelectuais. O que os críticos leram, na ocasião do lançamento do livro, foi apenas a trajetória de Paulo Rigger – elemento ao qual se pode atribuir boa parte da responsabilidade pela leitura equivocada

[11] LINHARES, Temístocles. *História Crítica do Romance Brasileiro*, v. 2, p. 368.
[12] FARIA, Octávio de. Resposta do Norte. In: *Literatura*, 20/10/1933 (I, 8), p. 3, 05/11/1933, (I,9), p. 3 e 20/11/1933 (I, 10), p. 3.

que, segundo Wilson Martins, se fez dele. O fato de o romance se iniciar com a chegada desse personagem ao Brasil e terminar com sua volta para a Europa fez com que a crítica, não desprovida inteiramente de razão, o elegesse como o protagonista do livro, o personagem no qual se concentraria a tal mensagem da obra. Lido dessa maneira o livro poderia sim parecer apontando para a religião como a cura do terrível mal da dúvida já que, como já se mencionou aqui, Paulo Rigger termina sua experiência brasileira voltando-se para o Cristo Redentor desejando ardentemente crer.[13]

No entanto, a trajetória de Paulo Rigger é invadida pela de outros personagens e o romance como um todo, a exemplo do que acontece em *Inquietos*, acaba centrando sua atenção na multiplicidade das tentativas de fugir à dúvida e ao imobilismo num grupo de jovens intelectuais na Bahia. O personagem Pedro Ticiano, velho jornalista decadente, representa um geração inteira de intelectuais que cultivavam a dúvida e a literatura de palavras, não de idéias. Para ele, o intelectual é o homem que se posicionou acima dos outros, é um ser superior. Por ser incapaz de simplesmente aceitar a vida tal como ela é, está fadado à infelicidade. Só os imbecis podem ser felizes. Ou seja, em Pedro Ticiano se retoma o que se poderia chamar de "o drama da inteligência" de André Lins. O homem inteligente não tem saída, nada o satisfaz. Solução? Cultivar a dúvida, viver à margem da vida, aceitando o que for belo como algo belo, sem exigir nada além disso. Tanto Paulo Rigger quanto José Lopes, Ricardo Braz e Jerônimo Soares, os rapazes com quem passa a viver na província em que nasceu, embora fascinados por Ticiano, não conseguem adotar

[13] Não se pode deixar de mencionar também que, na lógica dos personagens do romance há uma casta de homens superiores, à qual pertencem os intelectuais, que se distinguem, como a água do vinho, dos homens comuns. Ora, isso corresponde a uma das linhas de raciocínio de Jackson de Figueiredo e é uma lógica da qual parte Octávio de Faria já em seu primeiro livro *Maquiavel e o Brasil*, também de 1931, que iria culminar na proposição, feita em *Cristo e César*, de 1937, de que somente os tais homens superiores teriam o direito de aspirar à liberdade. É, portanto, perfeitamente compreensível que os leitores aproximassem esses autores e considerassem Jorge Amado um jovem autor católico, como também se definia Octávio de Faria.

sua visão de mundo. É o próprio Rigger quem sintetiza a diferença que há entre eles e o velho companheiro:

> – (...) Ticiano é um tipo de exceção. Veio de outra época. Ele não sente a necessidade que sentimos nós outros, homens de hoje, de procurar a Felicidade, o *fim* da existência. Ele vive porque nasceu. Não quer realizar, não quer vencer . (p. 175)

E cada um dos membros desse grupo julga encontrar esse *fim*. Ricardo Braz pensa que encontraria a felicidade no amor. Casa-se e vai morar no interior do Piauí – onde não é feliz. Jerônimo, que não é um homem superior, apenas um simples atraído pelo brilho de Ticiano, abre mão dessa influência e vai viver, com alegria, ao lado de uma ex-prostituta vocacionada para esposa dedicada, e termina sentindo necessidade de ir à missa, reencontrando, com a felicidade, a religião. José Lopes, o único romancista entre eles, depois de fracassar na busca de seu fim na filosofia e na religião, decide-se, é verdade que sem grande entusiasmo, pelo comunismo. Paulo Rigger, como já vimos, deseja a via espiritual, católica. Se houve algum equívoco de leitura na época do lançamento do livro, foi a de se minimizar esse caráter múltiplo do romance, que não fixa muito um único personagem principal: em *O País do Carnaval* Jorge Amado repetiria um pouco a experiência de Luís Delgado, ensaiando, é claro que num sentido muito diferente, aquilo que o obcecaria algum tempo depois, e que ele tentaria resolver com *Suor* – a criação de um romance coletivo.

Quem lê o livro hoje tem sua atenção chamada para o fato premonitório de o único personagem escritor ter optado pelo comunismo, seguindo exatamente o caminho que o autor trilharia logo em seguida. Esse é um dos elementos que marcam uma grande diferença entre o ambiente deste romance e o de *Sob o Olhar Malicioso dos Trópicos*. No

livro de Barreto Filho, todo o problema está na esfera individual e não se cogitam soluções fora desse âmbito. Nem se fala em materialismo e catolicismo, em comunismo e fascismo. Já em *O País do Carnaval* essas soluções são as únicas possíveis. A solução individual, pela via amorosa, é o maior de todos os fracassos. Somente a inserção num corpo maior – uma corrente filosófica, um partido ou igreja – aponta chances razoáveis para a obtenção, no final das contas, da felicidade pessoal.

Essa diferença também indica a distinção entre duas gerações. Paulo Rigger ainda é uma espécie de André Lins e, em alguns momentos, sente o mesmo tipo de insatisfação que ele:

> Inteligente, [Gomes] pensava que o dinheiro saciaria sua insatisfação. E não sabia como o dinheiro aborrece às vezes. Ele, Paulo Rigger, tão rico, que o dissesse...O dinheiro serve apenas para satisfazer os instintos... E o instinto (por mais que Paulo Rigger tivesse vontade de negá-lo não podia) não é tudo na vida. (p 157)

Ambos se enfastiam com os prazeres terrenos. Mas, ao contrário de André Lins, que se debate buscando em si mesmo a saída, Rigger reconhece que a única possibilidade de felicidade está na adesão sincera a algo – atitude de que ele se sente incapaz. Do desespero e da descrença à inquietude, do imobilismo à vontade de agir: eis o movimento que faz a geração do início da década de 30 em relação à imediatamente anterior, já ensaiando a necessidade de opção clara que em muito pouco tempo polarizaria a cena intelectual brasileira[14]. Mais uma vez Paulo Rigger:

---

[14] Não é absurdo ler *O País do Carnaval* como uma espécie de autobiografia geracional. A primeira vez em que Jorge Amado deixa isso publicamente claro é na apresentação que escreveu para *Corja*, romance de João Cordeiro, em que fala da Academia dos Rebeldes, grupo de intelectuais de Salvador em que pontificava Pinheiro Viegas, que, a exemplo de Ticiano, era o intelectual mais velho, cético, que ia ficando cego, e no

Perdera apenas o ceticismo que trouxera da França e ficara um inquieto. (p. 158)

Se é possível identificar em *O País do Carnaval*, assim como em *Inquietos*, um passo adiante ideológico em relação a *Sob o Olhar Malicioso dos Trópicos*, não é difícil também localizar nele um passo adiante em termos de fatura. Conscientemente Jorge Amado afasta-se de qualquer tipo de linguagem rebuscada, especialmente na primeira metade do livro. Não está longe de Oswald de Andrade um parágrafo como este:

O navio da Companhia Baiana brincava de equilibrista no meio do mar enorme. (p. 57)

Essas tiradas são eventuais e não dão o tom do livro como um todo. O que predomina é uma linguagem coloquial, sem enfeites, não seca como a de *Inquietos*, mas certamente já sob o influxo da prosa de Rachel de Queiroz em *O Quinze*, exatamente o tipo de solução que prevaleceria no romance de 30. Contribui para isso, no caso de *O País do Carnaval*, o fato de o diálogo ser a forma por excelência de sua construção, o que faz com que a linguagem falada invada, a todo o momento, os domínios do narrador.

## 2. Saindo da dúvida

Bem diferente é a linguagem de José Geraldo Vieira, em *A Mulher que Fugiu de Sodoma*, que só procura um tom mais coloquial no discurso direto, especialmente nas falas de alguns tipos malandros. Mesmo assim, vez por outra os personagens se tratam por vós, conjugando os verbos como se deve, e atentos à colocação pronominal, o que dá um tom

---

qual havia um rapaz que, a exemplo de Ricardo Braz, fora para o Piauí. Ver: AMADO, Jorge. Apresentação de João Cordeiro e Policarpo Praxedes. In: CORDEIRO, João. *Corja*, p. xi-xv.

algo artificial a sua prosa. Se Antonio Candido menciona o autor como um daqueles que não se deixaram perturbar pelas renovações que a geração de 30 promoveu na literatura brasileira, certamente ele pensa nessa tessitura lingüística e naquele caráter do livro que o próprio José Geraldo Vieira classificaria de universal, ou seja, não diretamente ligado à realidade brasileira[15]. No entanto, como o romance de 30 que interessa aqui não é apenas o romance social, seja pela ênfase no problema, seja pela natureza da solução espiritualista que insinua, *A Mulher que Fugiu de Sodoma* deve ser visto como um livro profundamente ligado à problemática central do romance de 30.

Neste romance, não estamos mais num ambiente puramente intelectual, no qual jovens ainda em formação, pressentindo a falência de um certo conjunto de valores, discutem as possíveis maneiras de conduzir as transformações para uma direção acertada – embora a questão da atitude do intelectual ocupe posição de destaque. Temos, sim, personagens adultos em pleno drama de viver nesse mundo esgotado. No plano geral da composição, ao contrário de *Inquietos* e *O País do Carnaval*, o livro se estrutura em torno de protagonistas mais claramente definidos: Mário e Lúcia. Isso não significa, porém, que com isso se garanta uma unidade de desenvolvimento do enredo. Apenas na primeira das três partes de que o romance se compõe esses personagens dividem o mesmo espaço. Na maior parte do tempo, o anseio universalista do autor faz com que Lúcia viva no Rio de Janeiro enquanto Mário vive em Paris, e o narrador se vê obrigado a abandonar um deles para poder tratar a contento do outro. No entanto, como a separação do casal é o ponto a

[15] Num depoimento de 1971, José Geraldo Vieira diria: "Ora, eu não nasci no Nordeste, nem em Minas, nem no Sul, nem no Rio de Janeiro, onde aliás fui registrado e batizado aos três meses de idade. Nasci na Atlândida, nos Açores, sou gêmeo, meu mano morreu com dois meses de idade, herdei dele a incumbência de ser seu *double*, antipóstumo. Por isso, ao invés de temas locais, ecológicos, trato de temas universais, do meu quadrívio existencial." GÓES, Fernando. *José Geraldo Vieira no Quadragésimo Ano da Sua Ficção*, p. 99-100.

partir do qual todo o enredo se desenvolve, essa descontinuidade não constitui problema. Muito ao contrário, contribui para que, no desfecho, os vários elementos se juntem e se esclareçam, e é dessa verdadeira revelação dos fatos para Lúcia que o romance tira seu impacto final.

O que deflagra os acontecimentos iniciais do romance é o fato de Mário ser um jogador compulsivo, capaz de perder não somente o seu próprio dinheiro, mas também o de outras pessoas a ele confiado. Seu grau de dissolução moral é tamanho que, sendo médico, por causa do jogo deixa uma criança, o jornaleiro Segundo Clichê, morrer por falta de assistência. Como se vê, o senso de moralidade se aprofunda em relação àquela moral unicamente sexual de *Sob o Olhar Malicioso dos Trópicos*, atingindo mesmo uma daquelas idéias-chaves para a crítica ao liberalismo: sua preocupação com os valores materiais. Na verdade, o dinheiro é o verdadeiro vilão deste romance, o responsável por vivermos numa Sodoma moderna. A verdadeira ojeriza ao dinheiro aparece concentrada na figura privilegiada para encarnar todo o mal que o dinheiro pode fazer: o agiota. Nas suas andanças atrás de dinheiro, Mário tem que se haver com eles e há uma longa cena em que se narra um encontro seu com um agiota. São três páginas de horror as dedicadas a essa figura, que chegam ao detalhe intencionalmente abjeto:

> Ajeitou-se para ouvir ou fingir que ouvia a lamúria, fez um ar de quem extrai raízes quadradas de cor; enfiou um fósforo no ouvido e o foi rolando jeitosamente. Ao cabo de uns minutos, enquanto Mário falava, retirou o fósforo, olhou a extremidade onde uma massa dúctil e avermelhada aderira e o limpou na superfície dum mata-borrão, obliquamente. Depois, com o mesmo espírito ausente, com aquele olhar com que ouvia e debochava sujeitos que mandava a protesto, pôs-se a curetar as unhas cor de nicotina raspando-as ferozmente, bufando. (p. 72)

Atitude moral e atitude física se igualam nessa figura para a qual a limpeza é apenas a exposição da sujeira, jamais algum tipo de purificação, mesmo precária. O vocabulário

escolhido é o mais intencionalmente chocante possível: a cera do ouvido se transforma em "uma massa dúctil e avermelhada". Mas o melhor exemplo é mesmo o uso deslocado de um termo médico, palavra cheia de referências mórbidas, "curetar", ao invés de "limpar" ou "raspar" as unhas. Sem mencionar, é claro, a atitude de total indiferença do agiota diante de um rapaz digno de piedade cuja miséria foi em grande parte agravada por ele mesmo.

O dinheiro está mesmo no centro dos problemas vividos pelos personagens. Mário está preso ao jogo não apenas por uma espécie de desvio moral ou uma "doença da vontade", como ele próprio a classifica, mas também pelo anseio de lucro, confessado a Lúcia logo no início do romance:

> Lembrava-me de certos lucros fantásticos ocorridos em Monte Carlo, em Enghien e em Deauville. E, nesse estado febril, curvado sobre o pano verde, cuja só lembrança na minha infância me infundia asco e opróbrio, ganhando e perdendo, passava horas, entre pessoas de um cunho *sui-generis*, pertencentes a uma subclasse visguenta de cínicos e desbriados, lá metido, sem noção de tempo nem de responsabilidade, com a polpa dos dedos grossa de a roçar no pano e as pálpebras e as conjuntivas inchadas pelas insônias acumuladas. (p. 17)

Mas até aqui o dinheiro é apenas um vilão menor, pois Mário é um fraco e a separação do casal, causada pelo jogo, não constitui surpresa, já que Lúcia é, ao contrário, uma criatura superior, moralmente forte. Esse valor de Lúcia é óbvio para todos os personagens. Ao sair em busca de dezesseis contos para salvar a honra já carcomida de Mário, todos procuram fazer o possível para obter o dinheiro. A amiga que finalmente vai conseguir ajudá-la, Ana Maria, casada com o milionário Nuno Almada, exterioriza esse estatuto de pessoa especial de Lúcia, no momento crítico em que tem que conseguir o dinheiro junto ao marido:

> – (...) Salva essa criatura, ela é boa, é infeliz, muito melhor do que eu, mas não teve o meu destino nem a minha sorte, embora merecesse cem vezes mais... (...) (p. 68)

Logo se percebe que Lúcia é uma espécie de representante do que há de bom e correto no mundo. Do lado oposto ao bem que Lúcia representa não está Mário, apenas um infeliz, mas o homem rico, o próprio Nuno, que se apaixona e vai fazer uso do dinheiro para chegar a ela. Contrata-a como preceptora da filha e, nessa condição, ela passa a viver com a família. Mas, sobretudo, ele lança mão de todo tipo de estratagema para manter Mário em Paris, incumbindo um alto empregado seu de dar dinheiro para ele se manter por lá, assegurando-se, é claro, de que esse dinheiro nunca seja suficiente para que ele tome um navio de volta. Faz, além disso, todo tipo de jogo sujo, usando de sua influência para que o consulado brasileiro não forneça uma passagem de terceira para Mário voltar ou destruindo a única carta que Mário escreve para Lúcia. O curioso é que mesmo Nuno reconhece nela aquela superioridade moral que Ana Maria apontara e isso o atrai, numa espécie de ânsia de elevação:

> Sabia que essa mulher era inatingível, duma escala imponderável, duma hierarquia de símbolos raros. Via nela, o prestígio dessas serenidades de exceção. Nunca lhe ousara dizer coisa alguma, porque qualquer louvor a macularia, e em toda essa luta para a alcançar pressentia o esforço do escravo para atingir a nobreza, o sacrilégio do pagão para entrar num tabernáculo. (p. 316)

Não é difícil perceber que Sodoma prepara-se para absorver Lúcia. Há mesmo um instante em que ela demonstra estar prestes a aceitar a corte de Nuno. É nesse momento que chega uma carta de Paris, que Nuno não consegue interceptar, e tudo se esclarece para Lúcia, que se torna a mulher que fugiu de Sodoma do título, abandonando a casa de Nuno – fuga com a qual o romance se fecha.

Essa decisão final de Lúcia contém toda a recusa a um mundo incapaz de promover qualquer coisa de grande com a riqueza que criou, num gesto que pode ser comparado ao dos jovens intelectuais de *Inquietos* e *No País do Carnaval*. De fato, se nos restringimos à trajetória de Lúcia, nenhum passo além da recusa se esboça. A sugestão de que a religião é a saída fica por conta de umas vagas lembranças que ela tem da quietude e do ambiente ideal do colégio de freiras onde passara a infância e pela sugestão bíblica de sua fuga, que retoma a fuga das filhas de Ló no famoso episódio da destruição de Sodoma no livro do Gênesis.

É muito mais na trajetória de Mário que vamos encontrar a sugestão da necessidade da religião para corrigir os desvios do ocidente no pós-guerra de 1918. Perambulando por Paris, jogando todo dinheiro que consegue e obrigado a conviver com a pior escória que trafega por aquelas ruas, Mário termina tuberculoso e, por acaso, numa crise da doença conhece um intelectual português, que tem o indicativo nome de Teodósio – etimologicamente, "escolhido de Deus". A história da vida desse homem é resumida por um outro personagem:

> – Sempre combativo; poucos homens já procuraram com tamanho esforço e com tamanho afinco os esconderijos da Verdade. Esteve nos centros metalúrgicos da Alemanha, nos altos fornos da Bélgica (se agora foi lá fazer conferências é para se penitenciar da cizânia que lá plantou em tempos), nas fábricas do norte da França, desceu à mina da Inglaterra, pregando doutrinas subversivas. Era um novo Vulcano iracundo, ele que havia sido um Apolo... Antigamente, em bailes de embaixadas e recepções no Quai d'Orsay ele tinha conversado com embaixatrizes e duquesas sobre Spencer e Carlyle; depois, nessa peregrinação pelos centros proletários, quis incutir Engels e Marx nos operários... Vendeu suas coleções de arte para mobiliar sedes de comitês revolucionários. Há dois anos que não sei dele, mas a conversão data já de mais de sete. Não falei ainda com ele nessa última fase, mas deve estar mudado, decadente, místico, irremediavelmente perdido... (p. 231)

Teodósio é um intelectual que passou do esteticismo e dos salões da alta sociedade para a inquietude que o fez pender para a luta revolucionária – a venda dos objetos de arte

para mobiliar comitês é uma verdadeira supressão de uma passado que se renega –, mas só encontrou a verdade no catolicismo. É esse homem a única pessoa capaz de dar conforto a Mário, de fazê-lo reconciliar-se consigo mesmo. Abriga-o em sua própria casa, sugere leituras, conversa, compreende, aconselha, procura os meios para promover sua volta para o Brasil. Mário morre, mas fica claro, ao cruzarmos a sua trajetória com a de Lúcia, que o livro sugere que é preciso dar as costas para o presente corrompido mas, ao mesmo tempo, buscar na religião a alternativa de salvação. Não é à toa que, ao tratar com Mário de uma eventual volta ao Brasil, Teodósio faça uma referência direta a Jackson de Figueiredo:

> – Quando chegares ao Rio vais ter o trabalho de juntar todo o material sobre esse singular Jackson, morto há um ano.
> Mário não sabia de quem ele falava. Disse que sim, vagamente. (p. 246)

Nessa referência, percebe-se claramente a distância que separa Teodósio, o homem que encontrou o caminho, de Mário, o homem perdido que poderia ter-se encontrado.

*A Mulher que Fugiu de Sodoma* é, portanto, livro muito significativo do início da década, já que se aproxima de romances de jovens escritores em sua negação da descrença, do esteticismo, da riqueza em si mesma em oposição aos valores humanos, mas, ao mesmo tempo, dá um passo mais claro à frente, já indicando uma solução. Esse significado singular do romance se refletiu, inclusive, na sua vendagem. Em 1933, na contracapa de *Os Corumbas*, temos a informação de que já saíra sua terceira edição. Seu prestígio continuou firme até a década seguinte, e Álvaro Lins, em 1943, ainda considerava este o melhor livro de José Geraldo Vieira[16].

[16] Ver LINS, Álvaro. *Os Mortos de Sobrecasaca*, p. 184.

Mas há um aspecto deste romance, bastante marginal à trama central, que adquire importância se pensamos no desenvolvimento do romance brasileiro nos anos posteriores à sua publicação. Trata-se da menção repetida ao proletário, colocada em contraste com a vida burguesa. Pode ser uma menção piedosa, feita no momento em que Lúcia, incapaz de viver com Mário, foge de casa em plena madrugada chuvosa:

> Essa era a hora em que, nos quarteirões quietos, de dentro das vidraças, as famílias espiavam o aguaceiro, mostrando-o aos filhos, que o clangor da tempestade acordara, falando-lhes de barcos de papel, sem se lembrarem que talvez estivessem desabando pardieiros com operários e crianças por esses morros e subúrbios, aluindo barreiras sobre estalagens de pobres, soterrando velhos mendigos e animais de olhar resignado... (p. 119)

Pode conter um certo grau de cinismo nas palavras de um secretário de Nuno, ao contar como havia procurado e finalmente encontrado o patrão, numa de suas fábricas:

> Nuno, o profugo, o errante, o peregrino, lá estava a examinar e assoprar o dedo esmigalhado dum operário acidentado de trabalho e, enquanto a Assistência não chegava, danava-se, porque esse pobre diabo chorava, não de dor, mas de gratidão... (p. 51)

Pode, por fim, ser uma menção que, em tom grandiloqüente, sublinha o perfil de quem mais sofre no desenvolvimento desalmado do ocidente no início do século:

> (...) figuras híbridas, metade gigantes e metade escravos, que, em grupo, consertam, na hora plácida das noites estivais, o asfalto das ruas e os trilhos da Light. (...) Suados, com brilhos de bronze recém-lavado nos torsos nus, com os músculos retesados, pareciam obedecer ao comando bárbaro dum feitor invisível. (...) Eles são irmãos desse homem lúgubre que aí vem, sob a chuva, e são descendentes e herdeiros dos escravos que levantaram as pirâmides, dos prisioneiros que remaram, algemados, nas galeras do Mar Interno, dos mercenários que represaram mares junto aos istmos históricos, dos párias que construíram os arcos do triunfo e os templos de altos frontões triangulares. (p. 113-114)

Embora partindo de ponto de vista muito diverso, como não lembrar as perguntas do famoso poema de Brecht? A idéia de que não se guarda a memória de quem constrói tudo

que fica de memorável na história do homem de certa forma se coloca aqui, o que mostra que as coisas mais surpreendentes acabam acontecendo, e é fácil cair em confusões. E uma dessas coisas surpreendentes é o fato de o proletário, figura central no romance social da década de 30, começar a aparecer com destaque em livros de autores não ligados ao pensamento de esquerda, fato que, quando notado, reafirma a certeza de que a divisão esquemática em dois grupos não chega a dar conta da complexidade da literatura brasileira nesse período. Não é o caso, evidentemente, do livro de José Geraldo Vieira, em que, como já se disse, o proletário aparece muito deslocado da própria trama do livro, na qual não se encontra nenhum personagem operário.

Seria *O Gororoba*, de Lauro Palhano, também publicado em 1931, o primeiro romance da década a colocar um operário em absoluto primeiro plano, como protagonista, e a concentrar toda a sua ação em ambientes proletários. Por isso mesmo gerou mal-entendidos proporcionais àquele que seria dizer simplesmente que José Geraldo Vieira e Brecht têm a mesma visão sobre os problemas do proletariado no nosso século. Veja-se, por exemplo, a que outras obras o livro foi aproximado. Agripino Grieco pensou no romance russo pós-Revolução:

> *O Gororoba* inaugurou aqui, talvez sob o influxo da novíssima literatura russa, o romance proletário que ainda ignorávamos e que os leitores de Gladkov, o autor do *Cimento*, de Lebedinski, Serafimovitch e outros, desejavam ver introduzido no Brasil.[17]

Agripino Grieco não foi voz isolada a ligar *O Gororoba* à literatura russa. No ano seguinte, ao escrever sobre Górki e Michael Gold editado em francês pela Associação

[17] GRIECO, Agripino. *Evolução da Prosa Brasileira*, p. 304.

Russa dos Escritores Proletários, o jovem escritor Heitor Marçal também evocará o romance de Lauro Palhano nesse sentido:

> Aqui no Brasil, sob esse molde, tão ao sabor da época, existe uma obra digna de se ler. Refiro-me ao *Gororoba*, de Lauro Palhano.[18]

Peregrino Júnior, num artigo publicado com atraso em relação ao lançamento do livro, em 1934, viu nele romance social do mesmo feitio de *Cacau*:

> Dois assuntos – e ambos interessantes – estão em voga atualmente na nossa literatura: a Amazônia e o Proletariado. São as duas grandes fontes de livros do Brasil, neste momento. O sr. Jorge Amado, com o *Cacau*, colocou o Proletariado na ordem do dia. A Amazônia, essa foi posta em moda por Euclides da Cunha. Mas tem resistido no cartaz até hoje. (...) Romance de costumes proletários da Amazônia: livro de ação social. Entretanto não teve a repercussão que merecia. (...) A verdade, no entanto, é que *O Gororoba*, mau grado todos os seus defeitos, pode figurar ao lado dos nossos melhores romances sociais dos últimos tempos: *Cacau*, *Os Corumbas*, *João Miguel*.[19]

O exagero de Agripino Grieco e Heitor Marçal é muito mais flagrante do que o de Peregrino Júnior. *O Gororoba* nada tem a ver com um livro como *Cimento*. O livro de Gladkov pretende ser a heróica narração da consolidação do novo regime na União Soviética depois de vencida a resistência anti-revolucionária. O personagem mais importante do romance, Glieb, é mesmo um ex-operário que se engajara na guerra, e, com o seu término, volta para o lugar onde vivia e trabalhava, querendo reconstruir e colocar em operação a antiga fábrica de cimento onde havia trabalhado. Todo o romance é uma grande exaltação dos valores revolucionários que se encaixa à perfeição na descrição que Lukács faz do que há de pior no novo romance soviético:

---

[18] MARÇAL, Heitor. Literatura Proletária. In: *Boletim de Ariel*, setembro 1932 (12), p. 19.
[19] PEREGRINO JÚNIOR. Sobre alguns livros. In: *Lanterna Verde*, maio 1934 (1), p. 56-57.

> Daí a monotonia de composição de tais romances. Mal começamos a lê-los e já sabemos como vão terminar: existem sabotadores em uma fábrica, sucedem-se confusões terríveis, mas no fim a célula do partido ou a GPU descobrem o ninho de sabotadores e a produção volta a florescer (...).[20]

É impossível ligar a um romancista programático como Gladkov um livro como *O Gororoba*, a menos que pudéssemos encontrar nele algum tipo de identidade ideológica, já que a orientação política constitui a estrutura básica de um livro como *Cimento*. É igualmente temerário colocar num mesmo saco em que se guardou *O Gororoba*, livros tão diferentes entre si como *Cacau*, *João Miguel* e *Os Corumbas*. Essas identificações só foram possíveis porque os críticos – e essa foi uma tendência geral no período, como veremos mais adiante – não procuravam nos romances outra coisa senão os temas de que tratavam. Assim, *O Gororoba*, por tratar de operários, é romance proletário, não tendo nada a ver com *A Mulher que Fugiu de Sodoma*, cujo ambiente é o das classes médias e mais altas. Porém, quando se atenta para a imagem de proletário que *O Gororoba* fixa e que solução propõe para seus problemas, fica difícil ligá-lo a um romance como *Cacau*, ou mesmo *Os Corumbas*, que não é romance de propaganda.

Um aspecto a ser levado em consideração no romance é o caráter de grande painel histórico que a trama acaba ganhando. O livro se inicia com a infância de José Amaro, ou Cazuza Amaro, no Ceará. O garoto nasceu durante a seca de 1877 e acabou sendo criado por um ferreiro. O primeiro fenômeno social que o personagem vai encarnar é o da migração dos cearenses para a Amazônia, atrás do trabalho nos seringais. Em Belém, ao invés de seringueiro ele vai ser mecânico de navios e, por causa de seu ar sempre cansado, de seu jeito mole, ganha o apelido de Gororoba. A vida operária em Belém – tanto o trabalho como a vida nos bairros pobres quanto os movimentos operários – dá a tônica

[20] LUKÁCS, Georg. Narrar ou Descrever? In: *Ensaios sobre Literatura*, p. 87.

desta segunda parte do romance, que termina com a ida de Cazuza para o Rio de Janeiro, no segundo movimento migratório que o personagem vai concretizar aos olhos do leitor. Finalmente, nessa terceira parte, a vida operária no Rio de Janeiro da segunda década do século vai ser focalizada. É um painel amplo, como se vê, e mais um motivo para a crítica ter ligado o livro à nascente literatura social de 30.

É preciso ver, no entanto, como a vida proletária é encarada no romance. Ainda em Belém, esboça-se um movimento grevista no qual Cazuza se envolve com entusiasmo. Uma das conversas que ele tem nesse momento é com um outro operário, André, contrário à greve:

> – É, entretanto, [a greve] inegavelmente a única arma de que pode dispor a coletividade obreira. Sou contra ela porque se me afigura a prepotência dos fracos e toda prepotência é condenável. Deveríamos empregar a greve, não para forçar a que nos dêem esmolas, mas contra os males que nos deprimem e contra a prepotência dos fortes.
> – Não compreendo [– respondeu Cazuza].
> – Se meu patrão me maltrata, se procura humilhar-me, eu deixá-lo-ei, e meu patrão não deverá achar outro empregado para espezinhar. Será obrigado a ser bom, a ser justo, para ser bem servido. Reciprocamente, se nós nos embriagamos, nos relaxamos, atentamos contra o bem alheio, não devemos encontrar empregos antes de nos corrigirmos. Faremos a greve do supérfluo. Não alimentaremos a vaidade, o orgulho nem os vícios depressivos; não concorreremos para as festas e ajuntamentos onde possam nossas roupas provocar reparo ou seleção, viveremos para nós, criaremos nosso meio, são, confortável, dentro dos nossos próprios recursos morais e materiais. (p. 204-205)

O que André propõe, como se vê, é uma espécie de *apartheid* social em que cada grupo se comportaria moralmente bem para poder viver em sociedade. A felicidade do proletário seria a de assumir as limitações da sua classe. O diálogo é longo e nele André poderá desenvolver com vagar sua teoria, onde ressoam claramente aquelas concepções da renovação espiritual católica segundo as quais as diferenças entre os homens são naturais e

inevitáveis[21]. É claro que, até esse momento do romance, essas idéias não são mais que mera teoria atribuída a um operário e, afinal, o entusiasmo de Cazuza pela ação social poderia se revelar frutífero. Entretanto, não é isso que acontece. Mais uma vez, depois de todas as frustrações possíveis, incluindo a amorosa, Cazuza acaba batendo em uma igreja:

> Da torre de S. Bento tangeram sinos. "Angelus!" murmurou Gororoba. E recitou inteira a Ave-Maria. Toda a religiosidade do Mestre Amaro despertou no adotivo, verberando o herege. Sua infância veio à tona dos seus males, e com ela as missas dominicais: sua primeira comunhão, todo de branco, rosário entrelaçado nas mãos postas: a beatitude do confessor, companheiro de infância do boticário, bom como um santo, como um bom pai. (...)
>
> Vieram-lhe as lágrimas. Desceu da ponte e subiu a ladeira do mosteiro. Entrou na grande mole de pedra, envolta em sombras. À luz dos lampadários, distinguiu um dos confessionários. Tocou a campainha e ajoelhou-se, rezando o Ato de Contrição (...). (p. 354-355)

Um monge vai atendê-lo e reconfortá-lo. Num lance rocambolesco, esse monge, o frei Antônio do Amor Divino, na verdade é o dr. Lyonel Garnier, médico descrito como "precioso pela sua cultura, tolerância e bonomia"(p. 46), que Cazuza conhecera na casa de Zefa, a mulher por quem era eternamente apaixonado. Garnier havia ganho uma herança enorme, de 150 mil libras esterlinas, mas abdicara à riqueza em favor da vida religiosa. São as palavras desse sábio homem que fecharão o livro e darão o tom de sua mensagem. Ele dirá que a infelicidade amorosa do Gororoba provém justamente do fato de a família de Zefa impedir sua ligação com a moça por aspirar a algo acima de suas condições e necessidades, desejando para ela um casamento que a fizesse subir artificialmente na escala social. E termina o livro recomendando a saída religiosa que identifica os males do presente com a distância que o homem moderno mantém de Deus:

---

[21] De fato, para se justificar essa idéia, é comum ver citadas as palavras de Cristo segundo as quais "pobres sempre haverá". Trata-se possivelmente de menção a uma passagem do evangelho de São Mateus: "Com efeito, pobres sempre os tereis convosco, a mim, porém, não me tereis sempre" (Mt 26, 11).

> É inútil buscar remédio para seus males, íntimos ou sociais, para o egoísmo que avassala o mundo, nas filosofias sem Deus, nas falhas do humano cérebro. Cristo deu a fórmula única, concisa e curta para curar estas lepras: – "Amai-vos uns aos outros". (p. 362)

O mais desconcertante, porém, neste livro, é o fato de ele, apesar de toda sua identificação com algo que se opõe à solução de esquerda, ter vários elementos que farão dele uma espécie de precursor do romance social de esquerda que se tornaria moda pouco tempo depois. Além dessa ênfase no problema – e numa proposta de solução – o livro quer ser um documento da vida dos operários, e mais: feito de dentro, por um autor que se diz operário, como se todo o romance fosse uma espécie de autobiografia em terceira pessoa. O livro contém um prefácio, que tem o curioso título de "Justificando as razões de um porquê", em que se lê:

> Quis, na novela que segue, fixar impressões. Relatei, como pude, o que senti, o que vi e ouvi entre colegas de vida, por parecer-me interessante e não tentado ainda, em nossa língua, por operário.
>
> Além de questões propriamente gramaticais, há falhas, bem as percebo: – assuntos repisados por mais de um personagem; matéria fastidiosa para as classes alheias, *déphasage* resultante da incultura do montador.
>
> As duas primeiras não sei como as pudesse evitar; as coisas, com maior ou menor dose de fantasia, correram assim mesmo. Se pudesse corrigir a outra, não seria ferreiro. (p. 7)

Não é à toa que, no final de 1933, guindado já à categoria de maior escritor de esquerda do Brasil depois do sucesso de *Cacau*, Jorge Amado publica no *Boletim de Ariel* um artigo em que reclama que Octávio de Faria esqueceu-se de *O Gororoba* na sua análise da resposta que o Norte dera ao chamado de Tristão de Athayde. De olho na questão ideológica, Jorge Amado fez uma leitura um pouco mais precisa do romance, na qual ele louva a metade inicial, que traz um "vastíssimo documentário" da vida do proletariado da Amazônia, e repudia a parte final:

> Já a segunda parte (vida dos operários no Rio) não me agrada. O sr. Lauro Palhano torce o sentido do livro, torce a vida dos seus heróis e termina o volume em pleno socialismo cristão (amai-vos uns aos outros...). Faz o operário fugir do caminho de revolta para cair na *conformação* que os padres pregam. Aí sente-se a falsidade do livro. O autor que tanto clamou contra a situação de miséria do operariado se conforma com ela. Talvez que ao terminar a fatura do seu romance, o sr. Lauro Palhano não fosse mais operário...[22]

Não só não era mais como nunca fora, já que, segundo Temístocles Linhares, era o engenheiro mecânico Juvêncio Campos escrevendo sob pseudônimo[23]. De qualquer forma, expresso em termos de oposição ideológica, como "falsidade", Jorge Amado percebe o caráter não-revolucionário do livro, da mesma forma que, por identificar simples tematização da vida dos operários com posição revolucionária, atribui à primeira parte do volume um clamor contra a miséria, dando conta da ambigüidade tremenda que esse livro ganha quando visto sob a ótica de uma incompatibilidade absoluta, sem qualquer zona de comunicação, entre religião e pensamento de esquerda que não estava ainda presente no momento em que o livro foi lançado, mas que se torna central quando ele é apreciado por um jovem intelectual já imerso num ambiente de cerrada polarização. Eis aí, num golpe rápido, o resumo das diferenças entre o ambiente literário brasileiro em 1931 e o de 1933, os anos 30 de *O Gororoba* e os anos 30 de *Cacau*.

Por outro lado, Jorge Amado aponta, no tipo de linguagem forjada por Lauro Palhano, um impasse entre o despojamento e a ornamentação que o remete a *A Bagaceira*:

> Sofre este romance de um mal que aparece também na *Bagaceira*. Como o livro do sr. José Américo, *O Gororoba* tem trechos escritos na mais saborosa linguagem brasileira e páginas em português puxado a clássico, caindo na retórica tola dos discursadores baratos.[24]

---

[22] AMADO, Jorge. O Gororoba. In: *Boletim de Ariel*, dezembro 1933 (III, 3), p. 71.
[23] Ver LINHARES, Temístocles. *História Crítica do Romance Brasileiro*, p. 382.
[24] AMADO, Jorge. O Gororoba. In: *Boletim de Ariel*, dezembro 1933 (III,3), p. 71.

Não é muito fácil achar as páginas em que a "saborosa linguagem brasileira" prevalece. Nesse sentido, *O Gororoba* não vai tão próximo assim de *A Bagaceira* e, apesar de o autor dizer-se operário, não deixa de grafar a fala de outros personagens desse meio com a devida diferença em relação ao narrador:

> – Vamincê bota a manjuba nágua. O pexe acode friviando, uns pro riba dos otos, mode cumê. É o engodo. No mió da festa vamincê arrocha a tarrafa: – vápote! e bóta no samburá! (p. 153)

Para este romance conflui um conjunto de elementos significativos, mas que não encontram nenhum tipo de síntese – nem ideológica nem artística. No plano ideológico, ele explora um certo desejo de assistir à libertação do proletariado, mas sem incluir nesse desejo a necessidade de mudança das estruturas sociais. No plano da construção, forja, através do prefácio, uma situação narrativa de autoproclamada sinceridade, em que o narrador adere aos valores de seus personagens, anunciando até mesmo que cometeria "erros gramaticais" por ser um deles, mas que, na fatura concreta da obra, acaba se constituindo em uma terceira pessoa distanciada, localizada num plano superior, que se separa de seus personagens pela própria linguagem, e chegando mesmo a eleger como porta-voz não um operário, como era de se esperar, mas um médico convertido em frade.

Não são surpreendentes, mais uma vez, os – pelo menos para os olhos de hoje – equívocos de Agripino Grieco, Heitor Marçal e Peregrino Júnior que, em seus artigos, construíram uma imagem global do livro a partir de um de seus elementos apenas, aquele que mais chamava a atenção à época, sua temática operária – repetindo, em outro sentido, o ocorrido com *O País do Carnaval*. E, se são ou não equívocos, servem da mesma maneira para indicar a novidade que *O Gororoba* representou para a literatura brasileira naquele

momento. Um confronto com *O Quinze*, publicado em 1930, certamente o mais ruidoso sucesso do período, vai pôr em relevo a novidade que representa a simples colocação do operário e de seu meio no centro de um romance, já que mesmo num romance que pareceu muito novo aos olhos da mesma crítica que no ano seguinte leria *O Gororoba*, os personagens pobres não têm ambiente próprio, apenas gravitam em torno daqueles que, de uma forma ou de outra, mais ou menos abastados, isso não importa, pertencem à elite.

### 3. Novidade e velharia

O caso literário de *O Quinze* é, em certo sentido, semelhante ao de *A Bagaceira*. Editado em Fortaleza às custas da própria autora, o livro simplesmente estourou no ambiente literário brasileiro, chamando a atenção de críticos e escritores de primeiro plano, e ganhando uma segunda edição logo no ano seguinte ao seu lançamento, pela Companhia Editora Nacional. Graça Aranha leu o volume e se impressionou muito com ele, chegando a enviar carta para Rachel de Queiroz pouco antes de morrer, e o livro acabou ganhando a primeira versão do prêmio Graça Aranha, em 1931[25]. Augusto Frederico Schmidt publicou artigo cheio de admiração – no qual, aliás, já registrava o entusiasmo de outro escritor importante, Gastão Cruls, pelo livro – no jornal literário *As Novidades Literárias, Artísticas e Científicas*, dirigido por ele próprio e por Jayme Ovalle. O mesmo jornal publicou, um pouco depois, artigo também elogioso de San Tiago Dantas. Sem mencionar, é claro, os grandes nomes de Tristão de Athayde e Agripino Grieco, mais uma vez olhando para uma nova escritora com simpatia. Agripino Grieco, aliás, localiza muito bem o livro:

[25] Rachel de Queiroz menciona em suas memórias o contato com Graça Aranha. Ver: QUEIROZ, Rachel de. *Tantos Anos*, p. 31 e 45.

> Bom trabalho, sem dúvida, exatamente porque quase não é literatura, porque a autora, avessa a armar tempestades no tinteiro, conduziu, talvez sem pretendê-lo, uma ofensiva contra os lugares comuns da seca e do dramático cearense e, não realizando meeting em favor dos flagelados, realizou algo de mais humano, que o Brasil todo pode ler e entender. (...) Numa adolescência graciosa de tom, a narradora surpreende-nos, não pela novidade que inventa, mas pela novidade que tira da velharia (...)[26].

Chama de fato atenção no romance sua ligação com o romance naturalista da seca, ao mesmo tempo em que dele se afasta – não é possível que tão despretensiosamente quanto supõe Grieco. Na verdade, o que Rachel de Queiroz faz é deslocar a temática do romance, colocando no centro não a desgraça da seca, mas a problemática da ligação do homem com a terra. Essa ligação preside os dois grandes veios de desenvolvimento do enredo: a história de Conceição e a do retirante Chico Bento. Por essa razão, o livro escapa um pouco à estrutura mais comum de enredo do romance da seca no naturalismo. É certo que esse enredo parte de um esquema semelhante: começa com os presságios da seca, narra as mudanças que ela causa e se encerra com a vinda das chuvas. A diferença é que a história vai um pouco adiante e nos mostra a vida da protagonista, Conceição, três anos depois da seca. Mesmo assim, tudo se narra no último capítulo, que fica parecendo mais um adendo ao romance do que um capítulo propriamente dito, cuja natureza se marca logo na abertura, com o uso de um recurso que suspende toda a narração:

> Um ano...
> Dois anos...
> Três anos... (p. 221)

[26] GRIECO, Agripino. *Evolução da Prosa Brasileira*, p. 163-164.

É como se o narrador nos fornecesse o que aconteceu depois do final, já que o caso de amor de Conceição não havia se encerrado com a seca. Ou seja, se não há propriamente inovação, nesse sentido, em relação ao romance da seca que se fizera até ali, por outro lado, essa necessidade de um adendo revela que há algo no romance que não cabe na velha estrutura e que o particulariza. Esse elemento novo não é o caso de amor em si, que corre paralelamente ao drama da seca, já que nos romances naturalistas há sempre um caso de amor, mas sim algo a que poderíamos chamar de apego à terra, especialmente por parte dos personagens que pertencem à elite.

É esse tipo de ligação com a terra que está na base da retirada de Chico Bento – a parte que faz o livro tematizar a desgraça das secas – ao mesmo tempo em que é a causa direta da dificuldade amorosa de Conceição. Afinal, Conceição é uma professora em Fortaleza cujas raízes familiares estão no sertão, onde ela vai passar as férias já que lá ainda vive sua avó, Dona Inácia, ou seja, sua vida urbana não é atingida diretamente com a seca e, portanto, seu caso amoroso não pode se confundir com ela. Do sertão, e plenamente integrado a ele, é quem está do outro lado do caso de amor: Vicente, primo de Conceição, que representa mesmo um certo ideal masculino da ligação com a terra, em contraposição aos modos artificiais dos rapazes da cidade. O contraste claro entre Vicente e o irmão bacharel é repetidamente assinalado. Por se ver como um bronco, sentindo-se em tudo inferior a esse irmão, é na afeição de Conceição que Vicente encontra algum conforto:

> Só Conceição, com o claro brilho de sua graça, alumiava e floria com um encanto novo e fino, o rude aspecto de sua vida.
>
> De começo, o intimidara. Supôs que o visse com o mesmo olhar de compassiva superioridade do irmão, quando falava em sua existência elegante de moço chique, e aludia às suas preocupações intelectuais. (...)
>
> Só pouco a pouco foi verificando que a prima o fitava com grandes olhos de admiração e carinho; considerava-o, decerto, um ente novo e à parte; mas à parte por sua magnífica superioridade de varão forte, ciente de sua força, desdenhosamente ignorante das sutilezas em

que se engalfinham os miseráveis de corpo e os bizantinos de espírito, amesquinhados pelo intrigar, amarelecidos pelo tresler... (p. 65)

O julgamento de Vicente, nessa passagem, é correto: é essa vida de homem ligado à terra que nele atrai Conceição. No entanto, é essa mesma forte ligação que os afastará. Conceição, embora espiritualmente ligada ao sertão, é uma moça da cidade e acaba percebendo que não poderia se adaptar ao tipo de vida de Vicente. Inicialmente, a notícia de que Vicente teria um caso com uma sertaneja a escandalizará e desde logo a diferença dela em relação a sua avó se estabelecerá. Dona Inácia acha absolutamente normal aquilo, enquanto Conceição verá abalar-se dentro de si a imagem tão positiva que fazia de Vicente:

– A Chiquinha me contou também uma coisa engraçada... Engraçada, não... tola... Diz que estão falando muito do Vicente com a Josefa do Zé Bernardo...
A avó levantou os olhos:
– Eu já tinha ouvido dizer... Tolice de rapaz.
A moça exaltou-se, torcendo nervosamente os cabelos num coque no alto da cabeça:
– Tolice, não senhora! Então Mãe Nácia acha tolice um moço branco andar se sujando com negras?
Dona Inácia sorriu, conciliadora:
– Mas, minha filha, isso acontece com todos... Homem branco, no sertão – sempre saem essas histórias. Além disso, ela não é uma negra; é uma caboclinha clara...
– Pois eu acho uma falta de vergonha! E o Vicente, todo santinho, é pior que os outros! A gente é morrendo e aprendendo! (p. 91-92)

Por mais que, em seguida, Dona Inácia atribua a revolta da neta à idade, lembrando que ela própria tivera desses rompantes, essa oposição marca a diferença entre o sertão e a cidade. Afinal, a avó superou esses rompantes e passou a considerar natural o comportamento sexual dos homens de seu meio, enquanto Conceição não consegue aceitá-lo. Na verdade, esse é apenas um aspecto da sua relação com Vicente e o que Conceição faz, um pouco à maneira das heroínas dos primeiros romances de Machado de Assis, é raciocinar e antever no que daria um casamento com o primo. Colocando o sentimento de lado, procura figurar o que seria a vida prática na companhia de Vicente:

> Pensou no esquisito casal que seria o deles...
> À noite, nos serões, quando ela sublinhasse num livro querido um pensamento sutil e quisesse repartir com alguém a impressão recebida, encontraria, maciça e erguida, a indiferença dele, a murmurar um "é" condescendente e distante, por detrás do jornal...
> E sentiu entre ambos, profundo e desolante, o vácuo imenso de afinidades.
> E pensou que, mesmo o encanto poderoso que a sadia fortaleza dele exercia nela, não preencheria a tremenda largura desse abismo...
> Já agora, o caso da Zefinha, lhe parecia mesquinho e distante... (p. 121)

Dessa maneira, Conceição acaba se afastando de Vicente, o que não é propriamente uma forma de alcançar a felicidade. Ainda presa a uma certa visão da elite rural (a mesma que afirma que Vicente "está se sujando com uma negra"), ela procura nas leituras sobre a condição feminina um caminho para si própria. Depois de finda a seca, o capítulo final existe apenas para mostrar que Conceição ficara firme na sua decisão de não se casar com Vicente, ao mesmo tempo em que sublinha a frustração causada pela escolha da renúncia ao casamento, que é também renúncia à maternidade, em contraste com a felicidade no casamento de Lourdinha, irmã de Vicente. Seu consolo é poder ser mãe adotiva de um afilhado, Duquinha, o filho mais novo de Chico Bento:

> Seria sempre estéril, inútil, só... Seu coração não alimentaria outra vida, sua alma não se prolongaria noutra pequenina alma...
> (...)
> À vista do menino adoçou-se a amargura do coração da moça.
> Passou-lhe suavemente a mão pela cabeça; e pensou nas suas longas noites de vigília, quando Duquinha moribundo, arquejava, e ela lhe servia de mãe. Recordou seus cuidados infinitos, sua dedicação, seu carinho...
> E, consolada, murmurou:
> – Afinal, também posso dizer que criei um filho... (p. 226-227)

Assim, Conceição é uma pessoa espremida entre diferentes solicitações: a vida no campo e na cidade, a realização intelectual e a maternidade. Ora, esses problemas todos estão muito distantes do romance naturalista e, mesmo, de *A Bagaceira*. Se *O Quinze*

precisa de um capítulo que extrapole os limites da seca, é porque lida com outros problemas e Conceição, mais do que uma personagem remediada com a função de, por sua vez, remediar com sua caridade a desgraça dos flagelados, como é comum em romances que o antecederam, encarna uma cisão entre campo e cidade, entre o arcaico e o moderno, que terá presença constante no romance de 30.

Mas mesmo dentro da trajetória de Chico Bento, ou seja, a parte do romance que trata de uma família de flagelados, há novidades, derivadas, mais uma vez, da questão do apego a terra. Um primeiro aspecto a ser notado é que Chico Bento não é pequeno proprietário, como é o caso dos personagens enfocados tanto em *A Fome* como em *Luzia-Homem* ou mesmo em *A Bagaceira*. Ele é empregado de uma fazenda, um vaqueiro. Não é um vaqueiro qualquer, como seria o Fabiano de *Vidas Secas*, mas sim o capataz da fazenda, alfabetizado e homem de confiança dos patrões, mas ainda é um vaqueiro. Sendo assim, sua desgraça não advém somente da seca enquanto fenômeno natural, mas de como os fazendeiros lidam com ela. Vicente, o homem ligado à terra, não desiste nem desampara os seus. Com os recursos que consegue, vai mantendo a vida na fazenda. Há muitas cenas em que se narra sua luta incansável para obter ração para o gado ou mesmo para manter de pé os animais que, de fraqueza, deitam-se esperando a morte. Seus empregados são protegidos por esse seu apego à terra, e nenhum deles se vê obrigado a enfrentar uma retirada. A proprietária da fazenda em que Chico Bento trabalha, ao contrário, assim que a possibilidade de seca se confirma, abandona tudo. A carta do sobrinho de dona Marocas, proprietária da fazenda, dá bem a conta de seu desapego à terra, vista apenas em seu aspecto econômico:

"Minha tia resolveu que não chovendo até o dia de S. José, você abra as porteiras e solte o gado. É melhor ter logo o prejuízo todo do que andar gastando dinheiro à toa em rama e caroço, pra não ter resultado. Você pode tomar um rumo, ou se quiser, fique nas Aroeiras, mas sem serviço na fazenda.

Sem mais, do compadre amigo..." (p. 31-32)

Posto para fora, totalmente desassistido pela proprietária e sem qualquer recurso de seu, Chico Bento não tem meios de se defender. Ainda que muito timidamente, essa sua situação já indica que, em *O Quinze*, o sofrimento humano causado pela seca também tem raízes sociais. É claro, mais uma vez, que não há qualquer indicação de que haja uma estrutura social injusta na base desse sofrimento dos flagelados. A questão humanitária, moral mesmo, é que está em pauta, e um certo paternalismo se revela, já que a sorte dos pequenos depende apenas da atitude dos grandes.[27] Seja como for, essa é a diferença marcante que há, no tratamento do retirante, entreo romance de Rachel de Queiroz e os romances naturalistas que tratam da seca.

Desencadeada a desgraça, a história de Chico Bento não difere muito da história de Manuel de Freitas de *A Fome*, exceto, é claro, pela sobriedade de *O Quinze*, texto praticamente limpo daquela ênfase nas cenas de horror que marcam o caminho dos retirantes. A corrupção dos que estão responsáveis pela assistência aos pobres é o primeiro problema que o caboclo enfrenta. Com a intenção de ir a Fortaleza para depois embarcar para os seringais do Norte, o caboclo procura o responsável pela distribuição das passagens de trem, que não o atende. Pouco depois entende a recusa:

Na loja do Zacarias, enquanto matava o bicho, o vaqueiro desabafou a raiva:

– Desgraçado! Quando acaba, andam espalhando que o governo ajuda os pobres... Pode ajudar só se for a morrer!

O Zacarias segredou:

[27] Compare-se a atitude de dona Marocas com a resposta exaltada de Vicente a dona Inácia, quando ela pergunta se ele não vai fazer o mesmo: "– Não, senhora! Nem que eu me acabe, não solto nenhum! Já comecei, termino. A seca também tem fim..." (p. 111)

–Ajudar, o governo ajuda. O preposto é que é um ratuíno... Anda é vendendo as passagens a quem der mais...

Os olhos do vaqueiro luziram:

– Por isso é que ele me disse que tinha cedido 50 passagens ao Mathias Paroara!...

– Boca de ceder! Cedeu, mas, foi mão lá, mão pra cá... O Paroara me disse que pouco faltou para o preço da tarifa... Quase não deu interesse...

Chico Bento cuspiu, com o ardor do mata-bicho:

– Cambada ladrona! (p. 44-45)

Como se pode ver, aqui nem mesmo o velho ataque ao governo se faz. A corrupção é um caso mais pessoal ainda do que em *A Fome*, embora, no geral, dos dois livros fique a idéia de que a gestão moralmente correta dos recursos públicos na ajuda aos flagelados da seca seria suficiente para resolver os problemas, e, portanto, não há qualquer estrutura que precise ser modificada.

Depois desse primeiro obstáculo, Chico Bento tem diante de si o caminho inóspito pelo sertão que o levará de Quixadá a Fortaleza. Ao trilhar esse caminho, deixa para trás a cunhada, que acaba aceitando trabalhar para uma doceira de estação de trem em troca de casa e comida, um filho fugido com os ciganos e um outro morto por ter comido mandioca brava crua. A morte do menino, o Josias, é bem um exemplo da novidade tirada da velharia a que se referiu Agripino Grieco. Veja-se, inicialmente, o trecho em que temos Josias encontrando e comendo a mandioca:

Ele então foi ficando atrás, entrou na roça, escavocou com um pauzinho no chão, numa cova, onde um tronco de manipeba apontava; dificultosamente, ferindo-se, conseguiu topar com uma raiz, cortada ao meio pela enxada.

Batendo de encontro a uma pedra, trabalhosamente, arrancou-lhe mais ou menos a cascas; e enterrou os dentes na polpa amarela, fibrosa, que já ia virando pau num dos extremos.

Avidamente roeu todo o pedaço amargo e seco, até que os dentes rangiram na fibra dura.

Atirou ao chão a ponta de raiz, limpou a boca na barra da manga e passou ligeiramente pela abertura da cerca. (p. 80)

A extrema simplicidade da narração, feita sem qualquer emoção, é o que a torna forte em sua dramaticidade. Marcantemente substantiva, os adjetivos e advérbios que

aparecem contribuem apenas para sublinhar a dificuldade da operação, não estão aí para conferir ao evento um altissonante tom de tragédia: não é preciso repetir o tamanho da fome do menino, já que sua própria ação é resultado óbvio desse estado. Desde a primeira leitura, é fácil intuir que algo de ruim virá daí, o que implica dizer que toda a força do trecho vem da natureza do evento narrado, não é o narrador que procura atribuir essa força por meio da sua própria ação verbal. Aqui temos um momento de novidade, o melhor de *O Quinze*. Compare-se com a descrição, feita logo depois, do menino agonizante:

> A criança era só osso e pele: o relevo do ventre inchado formava quase um aleijão naquela magreza, naquele couro seco de defunto, empretecido e malcheiroso. (p. 82)

Eis a velharia que de vez em quando aparece, eis onde o narrador atribui drama à situação ao invés de revelar na situação o drama que ela contém. O adjetivo toma de assalto a narrativa, e a intenção de chocar o leitor, a mesma de que a todo momento lançava mão Rodolfo Teófilo, marca presença. O garoto, tão humanamente visto na sua tentativa de sobreviver, é animalizado no momento da sua morte, e já não tem pele, mas um couro seco, empretecido e malcheiroso.

De qualquer maneira, uma parte da família sobrevive e, se o consegue, isso se deve à ajuda de outros em melhor condição. Quando já não há o que comer, a família de Chico Bento chega a uma cidade cujo delegado é seu antigo conhecido e compadre, que lhe dá algumas roupas, comida e finalmente compra-lhe as passagens de trem para Fortaleza. Mesmo em Fortaleza, retirados num campo de concentração, à mercê da caridade pública, mais uma vez as relações pessoais serão responsáveis pela solução de seu caso: lá encontram Conceição, participante ativa da assistência aos retirantes, que os protege e obtém passagens de navio para São Paulo.

Ou fincar o pé na terra ou ir para a cidade: eis as opções que se abrem para os personagens do livro. Se em *A Bagaceira*, através de Lúcio, uma nova mentalidade urbana aparece como uma possibilidade de fazer avançar a elite agrária, esboçando algum possível diálogo entre campo e cidade, em *O Quinze* não há interação possível. Somente o apego à terra é capaz de trazer alguma coisa de bom para quem vive no campo. Para quem não tem esse apego, é preciso integrar-se à cidade e buscar a realização pessoal e social nos meios que a nova vida urbana aponta como os eficientes. Essa é, pelo menos, a busca de Conceição:

> Conceição só a viu quando o ferrolho rangiu, abrindo:
> – Já de volta, Mãe Nácia?
> – E você sem largar esse livro! Até em hora de missa!
> A moça fechou o livro, rindo:
> – Lá vem Mãe Nácia com briga! Não é domingo? Estou descansando.
> Dona Inácia tomou o volume das mãos da neta e olhou o título:
> – E esses livros prestam para moça ler, Conceição. No meu tempo, moça só lia romance que o padre mandava...
> Conceição riu de novo...:
> – Isso não é romance, Mãe Nácia. Você não está vendo? É um livro sério, de estudo...
> – De que trata? Você sabe que eu não entendo francês...
> Conceição, ante aquela ouvinte inesperada, tentou fazer uma síntese do tema da obra, procurando ingenuamente encaminhar a avó para suas idéias:
> – Trata da questão feminina, da situação da mulher na sociedade, dos direitos maternais, do problema... (p. 186-187)

Contraposta mais uma vez à avó, mulher para quem ainda o apego à terra é possível, Conceição aparece como essa outra mulher, que procura sua função numa sociedade que não é sua de origem. Desde o tipo de ligação com a religião – a avó ligada à igreja e a neta preferindo ler ao invés de ir à missa – até a clara diferença de formação intelectual, tudo separa essas duas gerações. Não é à toa que, logo em seguida, o diálogo vai se encaminhar para o fato de Conceição não ter se casado, com dona Inácia achando um exagero as aspirações da neta e advertindo-a de que "moça que pega a escolher muito, acaba ficando

na peça" (p. 188). Assim como no caso de Lúcio e Dagoberto, de *A Bagaceira*, estamos diante de algo maior que meras diferenças geracionais. São diferenças acentuadas diante de uma nova forma de vida que começa a ganhar espaço e força frente ao universo rural que predominava.

Muito mais do que *A Bagaceira*, é *O Quinze* o grande marco de renovação pela qual passaria o romance brasileiro na década de 30, porque foi capaz de construir uma síntese de uma série de questões relevantes. No aspecto temático, ao trabalhar com dois planos de narrativa fortemente ligados a um grande problema, aquilo que chamamos aqui de apego à terra, Rachel de Queiroz pôde tocar no drama da seca, na condição feminina e no processo de urbanização que começava a se generalizar no país, a partir de uma história extremamente simples que pareceu a muitos críticos até simples demais. Sem explicar muito bem o que quer dizer, Afrânio Coutinho afirma que o romance tem "defeitos sérios de estruturação e psicologia, construção e narrativa"[28]. Excetuando-se o caráter mais ou menos postiço do último capítulo – mas mesmo assim de um postiço altamente significativo, como se viu – é difícil concordar com a afirmação. Embora bastante linear, o que parece desagradar a alguns críticos, o livro se compõe de dois planos muito bem costurados, tanto pela questão que atravessa a ambos como pelo fato de eles não serem estanques, cruzando-se desde o princípio os personagens que protagonizam cada um desses planos, de tal forma que se transformam em coadjuvantes bastante ativos no plano que não encabeçam. É mesmo difícil definir a que plano pertencem os capítulos 16, 18, 19 e 20, em que as trajetórias de Conceição e Chico Bento se encontram.

[28] COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*, v. 5, p. 279.

Talvez incomode Afrânio Coutinho a falta de sofisticação do livro de estréia de Rachel de Queiroz, que pode fazer com que seja entendido apenas como a história de uma professorinha que tem pena dos retirantes. Há também essa dimensão algo piedosa no livro mas, se fosse apenas isso, teria sido lido (ou nem o teria sido) como mais um livro de e para moças e não teria tido o sabor tão forte de coisa nova que teve no espírito dos homens de letras brasileiros, que chegaram a duvidar que existisse uma Rachel de Queiroz. Veja-se o que diz Augusto Frederico Schmidt em 1930:

> Nada há no livro de D. Rachel de Queiroz que lembre, nem de longe, o pernosticismo, a futilidade, a falsidade da nossa literatura feminina. É o livro de uma criatura simples, grave e forte, para quem a vida existe.
>
> É que não tem apenas a compreensão exterior da vida. Livro que surpreende pela experiência, pelo repouso, pelo domínio da emoção – e isso a tal ponto que estive inclinado a supor que D. Rachel de Queiroz fosse apenas um nome escondendo outro nome[29].

Ou Graciliano Ramos em 1937:

> *O Quinze* caiu de repente ali por meados de 30 e fez nos espíritos estragos maiores que o romance de José Américo, por ser livro de mulher e, o que na verdade causava assombro, de mulher nova. Seria realmente de mulher? Não acreditei. Lido o volume e visto o retrato no jornal, balancei a cabeça:
>
> – Não há ninguém com este nome. É pilhéria. Uma garota assim fazer romance! Deve ser pseudônimo de sujeito barbado.
>
> Depois conheci *João Miguel* e conheci Rachel de Queiroz, mas ficou-me durante muito tempo a idéia idiota de que ela era homem, tão forte estava em mim o preconceito que excluía as mulheres da literatura. Se a moça fizesse discursos e sonetos, muito bem. Mas escrever *João Miguel* e *O Quinze* não me parecia natural[30].

Como se vê, a complexidade obtida a partir de material tão corriqueiro foi logo sentida, conseguindo furar um forte bloqueio preconceituoso contra os livros escritos por

---

[29] SCHMIDT, Augusto Frederico. O Quinze. In: *Novidades Literárias, Artísticas e Científicas* (I, 4), p. 1.

[30] RAMOS, Graciliano. Caminho de Pedras. In: *Linhas Tortas*, p. 141. Ainda Olívio Montenegro insistirá, e com mais ênfase, no quanto Rachel de Queiroz se afasta do "sentimentalismo do seu sexo", dizendo que o "traço, ao contrário, que distingue essa romancista é o de uma personalidade viril". Ver: MONTENEGRO, Olívio. *O Romance Brasileiro*, p. 273.

mulheres, e de uma maneira bastante curiosa, já que soou como se não fosse escrito por uma mulher. É certo também que, posto ao lado dos melhores romances brasileiros publicados nos anos seguintes – os de Graciliano Ramos, por exemplo, ou os livros posteriores da própria Rachel de Queiroz – salta aos olhos essa falta de sofisticação. Mas é preciso atentar para duas coisas. A primeira é que, olhando de forma extensiva para a produção dos anos 30, uma época que, em sua valorização do que era simples e direto, facilitou a aceitação, em seu lugar, do simplismo, não há muitos romances que podem fazer *O Quinze* parecer muito pouco sofisticado. A segunda é aquilo que se tentou mostrar até aqui, ou seja que essa simplicidade é enganosa, já que o universo de elementos para os quais o romance aponta é numeroso e, mais do que isso, significativo.

Algo do destino de *O Quinze* foi compartilhado pelo outro romance de impacto desse início de década, *Menino de Engenho*, a estréia de José Lins do Rego. Considerado genial quando lançado, o livro foi perdendo prestígio e, na mesma *Literatura no Brasil* em que Afrânio Coutinho chama a atenção para os eventuais problemas de *O Quinze*, Luiz Costa Lima aponta limitações de que padeceria a obra de José Lins do Rego. Sobretudo há em comum entre os dois romances aquela mistura de velharia e novidade já apontada no romance de Rachel de Queiroz. É certo que o velho de *Menino de Engenho* é menos velho e menos explorado do que o romance da seca a que se filia *O Quinze*: o "romance do engenho", de cuja existência já é possível falar em 1932. Assim como no caso do romance da seca, não se pode falar que o romance de engenho seja um uma categoria ou mesmo um sub-gênero do romance brasileiro, mas um tema que diversos romancistas exploraram. De certa forma, *Sob o Olhar Malicioso dos Trópicos* já é um romance de engenho, uma vez que nele se dá a projeção sobre a velha propriedade rural nordestina de algum tipo de esperança ou de expectativa. É o que também se pode dizer de *A Bagaceira*, não só porque

contém o mesmo tipo de projeção de expectativas mas pela exploração constante de aspectos cotidianos da vida no engenho e de sua paisagem natural. Mas há dois outros romances publicados durante os anos 20 que poderíamos considerar os mais significativos dessa linhagem, especialmente porque publicados num momento em que o tipo de economia que permitiu o fausto dessas propriedades está em franca decadência: *Senhora de Engenho* (1921), de Mário Sette, e *Os Exilados* (1927), de José Maria Bello. A importância desse debruçar da intelectualidade brasileira sobre o nordeste dos engenhos, ou seja, aquele mais próximo do litoral, torna-o até certo ponto mais visível que o famoso nordeste do sertão e da seca durante os anos 30. Isso acontece num grau que chega a levar um sociólogo cearense, Djacir Menezes, a acatar a sugestão de Gilberto Freyre e dar o título de *O Outro Nordeste* (1937) para o estudo que fez sobre o sertão, o cangaço e o fanatismo religioso – ou seja o nordeste que, para o brasileiro médio, é *o* nordeste típico.[31]

A importância e o alcance de *Senhora de Engenho* não foram pequenos. Foi editado modestamente no Recife e no mesmo ano tirou duas edições. Dois anos depois já saía sua 4ª edição, e pela Livraria Chardron, do Porto, que editava ninguém menos que o *best-seller* Coelho Neto. Segundo Moema Selma D'Andrea, este "livro merece entusiástica recepção por parte do futuro líder regionalista"[32], Gilberto Freyre, a quem se ligaria fortemente José Lins do Rego. Esse entusiasmo aparece porque o livro é um verdadeiro canto de elogio ao engenho, ao modo de vida tradicional do patriarcado açucareiro nordestino e nele se podem ler passagens como esta, em que se anuncia um espírito antecipador do movimento liderado por Gilberto Freyre:

---

[31] Ver MENEZES, Djacir. Prefácio. In: O *Outro Nordeste*, p. 15-16.

[32] D'ANDREA, Moema Selma. *A Tradição Re(des)coberta: Gilberto Freyre e a Literatura Regionalista*, p. 141. Todo o quinto capítulo deste trabalho é dedicado ao romance de Mário Sette, e dele faz uma paráfrase e uma análise bastante precisas.

> A pátria é a mesma, sim, mas a "terra" é ainda mais um pouco que a pátria. Àquela amamos, esta queremos bem. Querer bem é uma forma enternecida de afeto, muito brasileira. Por exemplo: o amor que eu tenha pela Guanabara, com os seus ocasos soberbos, os reflexos das suas águas verdes, o serrilhado das suas montanhas majestosas, nunca igualará o bem querer ao curso ingênuo do Tapinassu, riacho que flui através o meu engenho, onde, criança, me banhava ou punha barcos de papel a vogarem na corrente... A rua em que moramos nos agrada, a casa em que vivemos nos enleia muito mais... (p. 38-39)

Por um lado, o tipo de relação que se estabelece entre pátria e região ("terra") não vai assim tão longe daquilo que se lerá no *Manifesto Regionalista*, e, por outro, o universo do engenho, evocado a partir do rio nos remete diretamente aos romances de José Lins do Rego: em *Menino de Engenho*, são também as lembranças dos banhos, das lavadeiras e das enchentes: em *Usina*, a forma de pintar como uma verdadeira profanação a decisão do tio Juca de desviar o curso do riacho do engenho para mover as máquinas.

A intencionalidade com que o narrador conduz os acontecimentos faz de *Senhora de Engenho*, se não um romance de tese, pelo menos um romance engajado na defesa veemente da superioridade do modo de vida rural sobre o urbano. O protagonista do livro, Nestor, é um verdadeiro filho pródigo. Filho de senhores de engenho, ainda na puberdade vai estudar no Recife e fica tomado por verdadeira ojeriza da vida rural. Nem mesmo o Recife o satisfaz e ele consegue convencer o pai de que deve terminar o curso de direito no Rio de Janeiro. Quando desembarca na capital, é com o firme propósito de lá permanecer para sempre, espelhando-se num primo, Lúcio, próximo de se formar também em direito, que fizera todo seu curso na capital. Não é sem surpresa que ele constata que o primo, muito diferentemente dele, não suporta a vida na grande cidade e está ansioso por voltar ao engenho onde nasceu. Ao perguntar que tipo de contato político faria para obter emprego após a formatura, obtém de Lúcio a seguinte resposta:

– Emprego!! Não graceje. Vou é tomar conta do meu engenho. O arrendamento finda-se agora e eu avalio o que se poderá tirar dali, adotados outros métodos de plantio, de cultura. (p. 35)

Nesta breve fala se encontra, em síntese, a proposta de todo o livro: com métodos mais modernos e adequados de exploração da agricultura, a solução para os problemas do Brasil está no campo. Nestor seguirá um longo caminho, durante doze anos, para perceber que Lúcio estava certo. Casa-se com Hortênsia, filha de um político, vive na dependência de cavações, empregos obtidos graças aos contatos do sogro, com quem se vê obrigado a morar, já que os gastos são sempre grandes. Aos poucos vai tomando nojo à vida que leva ali. Repugna-lhe especialmente a falta de decoro moral que ele enxerga na vida da cidade e que transparece bem claramente no casamento dos sogros, que contrapõe ao dos pais, prestes a completarem bodas de ouro:

O teto alheio entediava-o: d. Clotilde, uma senhora distinta, sofria, silenciosa, os desmandos conjugais do marido, suportando com o riso dissimulado das resignadas, as freqüentes ausências dele, do leito conjugal. Por vezes, o encontrara, em confeitarias, às voltas com artistas de teatro ou pecadoras em voga. (...) Lembrava-se do lar paterno, tão simples, tão afetuoso, ninho de um amor que se soldara há meio século. Já agora, longe de se envergonhar dele, ardia por mostrar a Hortênsia o exemplo solarengo de Águas Claras, queria furtá-la mesmo àquele ambiente de vaidade, de galanteios, de frivolidade... (p. 57)

Este é o diapasão básico do livro: de um lado, a cidade, cujo ambiente é refinado mas artificial e pervertido; de outro, o engenho, simples, mas autêntico e sadio. O enredo se desenvolve, a partir daí, para a volta de Nestor à terra natal. Aproveitando a dupla justificativa que se apresenta – uma doença do pai e as comemorações das bodas de ouro –, ele convence a mulher a conhecer o engenho e lá passar alguns meses. Nem é preciso dizer que Nestor se reintegra rapidamente à vida rural, que ele antes desprezava. Quanto a Hortênsia, as coisas são um pouco mais complicadas, já que é moça da cidade e não tem

nada a recuperar ali. Ela começa mesmo a se desesperar ao perceber que o marido planeja ficar. Melhor assim para os propósitos do narrador: quanto mais renhida a luta, mais gloriosa a vitória. É que Hortênsia engravida – no Rio, em nove anos de casamento, a gravidez não viera, mas ali no fértil ambiente da fazenda, tudo evolui muito rapidamente – e tem um parto difícil. Depois de quase morrer e passar por longa convalescença, ela finalmente se apercebe da superioridade da vida no campo e decide apoiar Nestor na sua decisão de ficar ali.

O capítulo final do livro narra uma festa muito importante para a vida do engenho, o dia da botada, ou seja, o início dos trabalhos de moagem da cana e preparação do açúcar. Dona Inacinha, mãe de Nestor, aproveita os festejos para passar à nora o título de senhora de engenho, o que é a culminância do trajeto que comprova a superioridade da vida tradicional, agrária.

No entanto, é preciso notar que o romance de Mário Sette não defende a pura e simples volta ao campo. Não há no livro qualquer intenção de se ignorar as conquistas da modernidade. A nova geração de senhores de engenho, à qual pertence Nestor mas cujo grande nome é Lúcio, explora a propriedade com novos meios, tanto no que diz respeito à própria produção quanto no campo das relações de trabalho. Isso é explicitado logo à primeira visita que faz Nestor ao engenho do primo. Em primeiro lugar, o equipamento:

> Passaram os visitantes pela garage, pelo engenho modernizado, reluzente de asseio até chegar na "rua" – uma fila de casinhas alpendradas, antiga senzala e, agora, depósito de instrumentos agrários, arreios, cangas... Exonerando do serviço velha "caldeira" que todos os anos comia um dinheirão de consertos, poupando também as suas matas, Lúcio aproveitara o riacho perene que cortava a propriedade, represando-o numa altura, improvisando queda d'água que, desde então, começou a mover a "roda", acionando a moenda. (p. 93)

Em seguida, os métodos de trabalho e as relações com os empregados, que aparecem nas palavras de Lúcio depois de Nestor comparar toda a revolução operada ali com a permanência de tudo exatamente como estava no engenho de seu pai:

> – Que quer? O coronel sente o peso dos anos. Demais, reza pela cartilha avoenga do "sempre se fez assim", quando se lhe sugere uma inovação. No entanto, as terras dariam dez vezes mais do que dão. Faremos um passeio em redor e você verá a lástima; quanta ladeira, quanta várzea inculta, nesta época em que tudo dá dinheiro. A moagem, este ano, vai parar cedo à falta de canas... (...) Demais, há muito que cuidar, ali, sob o ponto de vista do conforto devido aos trabalhadores: – homens como nós, tendo mulheres e filhos, iguais aos nossos, precisam dum regime outro de vantagens, de permissões, de carinho. (...) Carecemos, agora com o açúcar a dar preços inesperados, suavizar-lhes as condições, ajudá-los no remodelamento de seus tetos, facilitando-lhes essa tarefa, de qualquer modo que harmonize interesses. Foi assim que o fiz: você viu os pitorescos chalés em que moram os meus auxiliares de labuta. E eles têm toda a liberdade de possuírem suas roças, donde colhem, vendem, a mim próprio às vezes. Longe de armá-los contra mim, com ódios gerados de maus tratos e insolências, cativo-os, torno-os meus amigos, isto, sem cálculos, apenas com o impulso dos meus sentimentos democráticos e fraternos. (...) (p. 96-97)

Não há como não lembrar do outro Lúcio, o de *A Bagaceira*, também com projetos de modernizar o Marzagão e encontrando, em princípio, a resistência do pai – obstáculo removido pela morte em *Senhora de Engenho* – e, mais tarde, pela total incompreensão dos empregados, outro problema que não há aqui, já que a simples atenção do proprietário parece ser suficiente a eles, reduzidos a menos que figurantes, verdadeiras sombras no enredo. O resultado é essa mistura de senhor de escravos complacente com um discípulo do fordismo. Com um olho nos resultados práticos e outro na caridade cristã de um grande que olha com carinho para os pequenos, permitindo-lhes, como a filhos queridos, usufruir de benefícios mais que de direitos, Lúcio desenha um novo tipo de engenho. São velhas relações higienizadas por modernas formas de mando que, ao fim e ao cabo, servem tanto para aumentar a produção como para dar pose de democrata ao proprietário. O interessante é que esse método aparece como aquele que garante, enquanto solução prática, a viabilidade econômica da velha propriedade, numa verdadeira utopia da instrumentalização

do moderno numa estrutura social arcaica. Não é à toa que, num romance desse feitio, os trabalhadores não sejam mais que objeto de conversa, jamais atingindo o estatuto de personagens propriamente ditos. As diferenças em relação ao *A Bagaceira* aparecem aí.

Menos explícito e ingênuo em sua utopia rural é o livro de José Maria Bello, *Os Exilados*. Não há nele a descrição da vida dos engenhos, ausentes de todo o livro, exceto no capítulo final. Seu protagonista, Firmo Ramiz, viveu muito pouco tempo no engenho. Logo no segundo capítulo do livro, ao se referir às suas origens, o narrador nos mostrará um homem cuja ligação com a terra natal é muito tênue:

> Mas tudo isso [os tempos de fartura] esfumara-se-lhe rapidamente na memória. A lembrança precisa que guardava do *Juncal* datava de mais tarde. A prolongada crise econômica arruinava ingloriamente os *senhores de engenho*; os velhos domínios históricos, em cujo solo fértil, fecundado pelo trabalho escravo, se enraizara, durante o Império, passavam às mãos ávidas e mercenárias dos *trapicheiros* e *marinheiros* do Recife. (...) O exílio carioca não partira ainda de todo os elos que prendiam Ramiz à terra natal; embora se julgasse incapaz de uma adaptação nova ao meio onde vivera a sua infância e parte da sua adolescência – entre *trabalhadores de eito*, antigos escravos, humildes e dedicados – sentia que as suas saudades o conservavam em comunhão permanente com a gleba longínqua. (p. 16-17)

Essa descrição é bastante exata. O engenho é para Ramiz apenas uma saudade, algo que pertence a um passado já perdido, e não está incluído em nenhum de seus planos para o futuro. Na verdade, Ramiz é mais um dos "inquietos" da ficção brasileira da virada dos anos 20 para os 30. A exemplo do Paulo Rigger de *O País do Carnaval*, Ramiz tem dificuldade para se ver como brasileiro. É mais um daqueles membros da elite brasileira que se vê mais como um produto da cultura européia – especialmente francesa – do que qualquer outra coisa. O que o atrai para o Rio de Janeiro é algo diferente do que atraía o Nestor de *Senhora de Engenho*: para ele, o Rio, mais do que o lugar onde se vive com mais intensidade o ambiente urbano, é onde o Brasil mais se aproxima da Europa. Sua vida no Rio segue como a de Nestor, sempre atrás de alguma cavação, preferivelmente alguma que

o leve para fora do país. Começa com um emprego na Biblioteca Nacional, cujo diretor mais tarde será político importante, candidato preferencial à presidência da república. Casa-se, consegue um cargo diplomático, vai viver na Europa, mas se vê obrigado a voltar por causa da eclosão da Guerra de 1914. No Rio novamente, envolve-se com o jornalismo. No plano pessoal, relaciona-se com a mulher de um médico, Elisa, que conhecera ainda na Europa, "quem iria dar-lhe novo sentido à vida e encher-lhe o coração vazio" (p. 90). Passa por alguns momentos de real felicidade, tendo conseguido prestígio como jornalista sem ter que se submeter a jogos de influências que o repugnavam, ao mesmo tempo que vê a possibilidade de ingressar na política de maneira honesta. Na vida pessoal, os escrúpulos morais por ter mulher e amante são vencidos sem maiores dificuldades:

> Na sua vida, cabiam perfeitamente as duas mulheres: a esposa, deusa doméstica, que lhe dera a felicidade dos filhos, e a amante, que lhe enchera, afinal, o coração deserto e frio, e em cujo amor encontrara o estímulo, a alegria e a glória de viver... (p. 134)

Esse estado de felicidade é evidentemente efêmero. A própria felicidade lhe dá motivo para entediar-se. Além disso, dois fatos determinantes ocorrem: a morte de Elisa, num acidente de trem no Paraná, e a exclusão de seu nome da lista de candidatos a deputado por seu partido. Isso tudo, por um lado, abala seus nervos, já de si fracos mas, por outro, o faz reavaliar o erro moral que cometera em relação a sua mulher. Nesse estado de dissolução, decide empreender nova viagem à Europa, escorado no parecer do médico segundo o qual uma viagem seria necessária para curá-lo da crise nervosa por que passava. Num gesto de quem pretende, na verdade, jamais voltar, decide passar algum tempo no engenho em que nascera:

> Combinaram a viagem para o mês seguinte – fevereiro. Demorar-se-iam alguns dias em Pernambuco. Ramiz desejava rever, pela última vez, o velho *engenho* natal, que abandonara havia vinte anos... (p. 212)

Essa visita ao engenho, último episódio do romance é, no sentido mais forte do termo, o epílogo de uma história que é apenas uma preparação para esse momento final. Diferentemente de Nestor, Firmo Ramiz não se reintegrará à vida no engenho, mesmo porque encontrará um Juncal morto, mas ainda nas mãos da família, dirigido que era por um primo, preso à terra, que leva o significativo nome de Justo Ramiz:

> Firmo Ramiz sentia-se mais tranqüilo e mais feliz. O largo silêncio dos campos desertos, a doce paz ambiente adormeciam-lhe os cuidados e acalmavam-lhe os nervos. Mas era tudo; nada em redor tinha mais sentido para a sua alma. Inutilmente, tentara reviver as emoções da infância; tudo lhe parecia frio, distante, envolto em brumas. (p. 215)

Não há, para ele, o que recuperar ali. Nesta altura, parece que estamos diante de algo muito distante de *Senhora de Engenho*: tanto terra como homem estão mortos, incapazes de reviver, seja por que meio for, algo que faz sentido apenas no passado. Mesmo esse primo apegado à terra representa, para Firmo, algo exótico, a interessá-lo "como um fenômeno psicológico" (p. 216). No entanto, depois de uma semana, já a bordo do navio que o levará à Europa comove-se com o espetáculo da terra afastando-se gradativamente. Somente aí se pode perceber que a volta à terra não é possível para a geração de Firmo, uma geração de céticos a olhar mais para fora do que para dentro: a geração seguinte, liberta desses hábitos intelectuais artificiais poderá, sim, olhando para o Brasil, recuperar uma tradição desprezada por puro esnobismo. Isso porque Henrique, o filho de Firmo, que não era mais que uma referência no decorrer de todo o romance, ganha o primeiro plano e faz o contraponto ao desencanto da geração do pai:

– Papai! Mamãe, hoje, chorou muito. Disse que nós íamos para a Europa, que não voltaríamos mais e que tu só pensavas em viajar, não te importando com ela, nem comigo, nem com a Luizinha. Eu não queria ir para a Europa. Desejava ser fazendeiro, como o tio Justo. Gostei tanto do *Juncal*...

Ramiz comoveu-se. Sentou-se na *chaise-longue* e, acomodando o filho ao lado, respondeu, não para a criança, que o não entenderia, mas para si mesmo, traduzindo a meia voz os pensamentos que o agitavam nos últimos dias:

– Tua mãe não tem razão, Henriquinho. Hei de comprar-te um engenho como o *Juncal*, e tu poderás ser, então, o que teu pai não foi – um Brasileiro autêntico, identificado com a tua terra e com a tua gente, feliz das suas esperanças e das suas glórias, sem artifícios, nem literatices vãs, forte de corpo e alma, contente de ti e do mundo real que te cerca, que é o do teu país, que foi o dos teus avós, e que tu e os do teu tempo sabereis fazer grande forte e poderoso... O erro de teu pai, comum a toda a sua geração, criando, dentro na pátria, monstruoso exílio moral, de olhos eternamente alongados sobre o Atlântico, como se a redenção estivesse do outro lado das águas, desencantado e pessimista, pelas incertezas da sua vontade fulgurante, e na ambiência falsa dos livros estrangeiros – este, eu te prometo, tu não repetirás... (p. 221-222)

Sob o impacto dessa percepção é que o romance se encerra (estamos em sua penúltima página). De uma outra maneira, o que *Os Exilados* formula é uma volta ao campo, um retorno aos valores tradicionais. Assim como o livro de Mário Sette, o que temos aqui é a projeção do futuro da nação no espaço do engenho. Não é à toa que José Maria Bello, como já se mencionou aqui, irá considerar até mesmo a revolução de 30 um movimento precipitado, que rompe com uma mudança mais gradual que já ia em curso na sociedade brasileira. Mais uma vez se nota que há uma tendência de se recuperar simbolicamente as velhas tradições rurais num desejo de restaurar certas estruturas do passado e recusar transformações mais radicais. Anos depois da publicação de seu único romance, na sua *História da República*, a primeira causa usualmente apontada para a deflagração do movimento de outubro que ele analisa é exatamente "o conflito entre as duas etapas da sua [do Brasil] evolução econômica e social – a estagnação, o arcaísmo do campo e o dinamismo progressista das grandes cidades"[33]. Ele acabará por afastar essa hipótese, afirmando que o processo de industrialização era àquela altura ainda incipiente,

[33] BELLO, José Maria. *História da República (1889-1954)*, p. 331. Essa discussão avançará até a página seguinte.

diluindo o confronto entre campo e cidade e, indiretamente, indicando que o presente do Brasil ainda estava no campo.

Pensando *Menino de Engenho* como um romance que pertence à linhagem daquilo que foi chamado aqui de romance de engenho, não é difícil concluir sobre a natureza da fusão de velharia e novidade que há nele. De velharia há aquele traço em que tanto se insistiu aqui, o da projeção de um certo ideal de vida no espaço do engenho, com a conseqüente atenuação de qualquer conflito maior que pudesse ter lugar ali. Essa, aliás, é uma constante nos romances de engenho de José Lins do Rego, só relativizada em *Fogo Morto*. Nesse sentido, a novidade de *Menino de Engenho* é a percepção de que a velha propriedade rural pode até ser vista como paraíso, mas só se for um paraíso já perdido. Não há, em nenhum momento da narrativa, a projeção desse paraíso para o futuro. É importante frisar que isso não se deve ao fato de que ali se narra a decadência dos engenhos – mesmo porque em *Os exilados* essa decadência também é claramente percebida e, mais que isso, funda a relação do protagonista com a terra natal. *Menino de Engenho* não é a narrativa da decadência do engenho. Ao contrário, o que se figura ali é o máximo rendimento do Santa Rosa, quando gerido por um senhor perfeito, em completa sintonia com a terra e com a gente. A decadência propriamente dita é apenas entrevista em um dos engenhos vizinhos e só atingirá o Santa Rosa depois da morte do seu senhor, assunto a ser tratado em *Bangüê*, publicado apenas dois anos depois.

É através da constituição do narrador que o romance vai instituir o tom de coisa para sempre perdida mas nostalgicamente lembrada. Basta ver como o romance se abre e o narrador se apresenta para perceber que estamos diante de uma "crônica de saudades" bem diferente daquela que Raul Pompéia – um autor com quem o débito de José Lins do Rego não é pequeno – construiu em *O Ateneu*. Tanto Sérgio quanto o Carlinhos de Melo de

*Menino de Engenho* começam suas narrativas sob o signo da perda da proteção materna. Mas a natureza dessa perda diferencia os dois narradores. Para Sérgio, há até uma condenação do ambiente artificial em que a criança cresce, a "estufa de carinho que é o amor doméstico", que faz com que sua entrada na vida social seja mais difícil. Além disso, há na abertura de *O Ateneu*, uma verdadeira desconstrução da idéia de que é possível pensar o passado em termos diferentes daquele em que pensamos o presente:

> (...) Lembramo-nos, entretanto, com saudade hipócrita, dos felizes tempos; como se a mesma incerteza de hoje, sob outro aspecto, não nos houvesse perseguido outrora e não viesse de longe a enfiada das decepções que nos ultrajam.
>
> Eufemismo, os felizes tempos, eufemismo apenas, igual aos outros que nos alimentam, a saudade dos dias que correram como melhores. Bem considerando, a atualidade é a mesma em todas as datas. Feita a compensação dos desejos que variam, das aspirações que se transformam, alentadas perpetuamente do mesmo ardor, sob a mesma base fantástica de esperanças, a atualidade é uma. (p. 13)

A perda dos carinhos maternos, vista dessa ótica, não é mais que uma das decepções que Sérgio sofreu e interessa como momento de transição, verdadeiro nascimento para a vida adulta que, afinal, é a vida verdadeira e aquela onde está instalado o Sérgio que narra aquela história[34].

O caso de Carlos de Melo é bastante diferente e ganha cores trágicas: porque é uma perda muito precoce, aos quatro anos de idade, porque é a perda definitiva imposta pela morte e porque marcará toda a narrativa. De fato, toda a vida psicológica do narrador se define a partir dessa perda. A morte da mãe será lembrada por ele e por outros em todos os momentos em que algo sai errado. No decorrer do romance são muitos os momentos em

[34] Mesmo *Doidinho* confirma as diferenças entre Carlos e Sérgio. Carlos se liberta do colégio pela fuga, ou seja, pela volta ao engenho, possível ainda naquela época. Enquanto isso Sérgio, logo depois de narrar a fuga frustrada de Américo, um garoto "vindo da roça", passa a tratar do incêndio que destrói O Ateneu,com frieza, centrando suas observações nas reações de Aristarco, sem jamais sentir que o fim do colégio o libertaria do que quer que fosse: afinal, não há para onde voltar, nem mesmo à infância, depois de sair da estufa dos amores maternos.

que se explicitará, através da perda, a infelicidade. Antes mesmo de chegar ao engenho, numa das estações em que o trem faz uma parada, uma mulher desconhecida lhe diz, com carinho:

> – Que menino bonitinho! Onde está a sua mãe, meu filho? (p. 16)

É especialmente significativo, no entanto, o fato de que tanto o anjo como o demônio da infância de Carlos sejam colocados sempre em face dessa perda inicial. No capítulo em que o demônio, a velha Sinhazinha, é introduzido, a ligação faz-se clara:

> Minha mãe quando queria me repreender por um malfeito, punha-me de castigo de pé ou sentado num lugar. Esta surra fora a primeira de minha vida. Chorei como um desenganado a tarde inteira, mais de vergonha que pelas pancadas. Não houve agrado que me fizesse calar. E quando a negra Luísa, passando, me disse baixinho: "Ela só faz isso porque você não tem mãe", parece que a minha dor chegou ao extremo, porque aí foi que eu chorei de verdade. (p. 38)

Já o casamento do anjo, a tia Maria, acaba valendo como uma nova perda da mãe. Esse sentimento de Carlos é tamanho que ele chega a pintar com as cores de sua própria tristeza a tia, que nos aparece também triste, e não só no momento da partida com o noivo, o que seria natural, como durante toda a cerimônia:

> A tia Maria toda de branco, bem triste, olhando para o chão. A música da Paraíba tocava no alpendre. O noivo, contente, respondendo às pilhérias dos rapazes. O meu avô, de preto, com o seu correntão de ouro no colete, e a velha Sinhazinha ringindo, na seda do vestido comprado feito, no Recife. A casa estava cheia de gente. Era um zum-zum por toda a parte. Buliam comigo:
> – Vai ficar sozinho, hein? Quem vai tomar conta dele agora é a velha Sinhazinha. (p. 162)

Da mesma maneira que as coisas se dão com a tia Maria, toda a narrativa se contaminará de um sentimento de perda. O engenho, visto em seu apogeu, tem o sabor das

coisas perdidas para sempre, como para sempre se foi a melancólica infância do narrador. Não há, na narrativa de Carlos de Melo, qualquer brecha que nos permita identificar uma atitude restauradora como a de Nestor ou de Firmo Ramiz. Por paradoxal que possa parecer, isso, na verdade, acaba permitindo uma idealização ainda maior da vida patriarcal, que faz com que ele não precise, como Mário Sette, ignorar certos aspectos da vida no engenho, em princípio negativos, para proceder a essa idealização.

Veja-se, nesse sentido, a questão da moral sexual. Tanto em *Menino de Engenho* como em *Senhora de Engenho*, há a velha visão segundo a qual o sexo é moralmente condenável, exceto se dentro dos sagrados laços do matrimônio – Carlos de Melo, por exemplo, sempre se refere à sua vida sexual, bem como à dos outros, especialmente os trabalhadores, como "as porcarias", e a sensação sempre retida é a de pecado:

> Olhava muito para um São Luís de Gonzaga que a minha Tia Maria deixara na parede do quarto. Tinha vergonha dos meus pecados na frente do santo rapaz. Arrependia-me sinceramente daquelas minhas lubricidades de pequena besta assanhada. E no outro dia, enquanto a chuva derramava-se lá por fora, voltavam-me outra vez os pensamentos de diabo. Sujava os olhos do santo com os meus atos imundos de sem-vergonha. (p. 168)

Tendo esta visão pecaminosa da vida sexual, não é difícil entender por que Mário Sette transforma a casa-grande dos pais de Nestor num "ninho de amor que se soldara há meio século", sugerindo que o velho coronel manteve-se, a vida toda, dentro dos limites estritos do matrimônio. Para seu projeto de glorificação da velha vida rural que necessita de uma restauração, é preciso, de qualquer forma, higienizá-la de qualquer traço negativo, transferindo-o para a cidade, esta sim palco da imoralidade e do pecado.

Já no livro de José Lins do Rego, não há a menor necessidade de se ocultar qualquer traço do comportamento dos senhores. Assim, o tio Juca é famoso como deflorador de

caboclinhas e o venerando coronel José Paulino também havia sido um garanhão acabado em seu tempo. É com um misto de candura e orgulho pela macheza da estirpe que esses fatos são referidos. Embora em princípio moralmente condenáveis, são atos justificáveis porque as coisas eram assim mesmo e o mundo andava em tal harmonia que não há qualquer razão para serem omitidos – não causam, portanto, qualquer tipo de conflito.

Quando saímos do plano da moral sexual e entramos no campo das relações sociais, esse despudor, por assim dizer, atinge níveis inimagináveis. Em *Senhora de Engenho*, como vimos, as inovações técnicas podem garantir, sem turbulência e com vantagens, a manutenção de uma estrutura de mando patriarcal. Já em *Menino de Engenho*, como o mundo descrito é passado e ótimo, seus valores não necessitam de qualquer justificação ou de ajuste para o presente. O comportamento do velho José Paulino é sempre correto e, mais do que isso, justo:

> O meu avô ouvia as primas com aquele sorriso de justo. Ele sentia-se bem amigo de Deus com o coração de bom que era o dele. A grita de suas primas devotas não lhe doía na consciência. (p. 141)

Essa justiça absoluta abarca de tal forma o ambiente do engenho que a felicidade ali é praticamente um dado natural, obrigatório. Em diversas situações, Carlos de Melo conta aspectos da vida dos cabras do eito, das ex-escravas, enfim de toda a população pobre, e o que ele nos mostra é a mesma felicidade dos senhores, talvez até maior, já que isenta das responsabilidades de quem manda. Só há sofrimento onde os poderosos, ao invés de justos e protetores como José Paulino, aquele "santo que plantava cana" (p. 140), são maus – como os donos da Goiana – ou fracos – como o coronel Lula de Holanda –, ou seja, são

indivíduos que de certa forma traem a normalidade. Mesmo a escravidão, não de todo abolida no engenho, é bonita:

> Conheci umas quatro [ex-escravas]: Maria Gorda, Generosa, Galdina e Romana. O meu avô continua a dar-lhes de comer e vestir. E elas a trabalharem de graça, com a mesma alegria da escravidão. As suas filhas e netas iam-lhes sucedendo na servidão com o mesmo amor à casa-grande e a mesma passividade de bons animais domésticos. (p. 85)

Como se vê, o despudor é total e dispensa até os eufemismos como aquele "auxiliares de labuta" usado pelo Lúcio de *Senhora de Engenho*. São escravos felizes de sua servidão, ou menos ainda, são bons e passivos animais domésticos. Mesmo os homens já nascidos livres – portanto sem a velha alegria da escravidão – têm idêntica felicidade:

> À tardinha os cabras do eito chegavam, pingando da cabeça aos pés. Vinham com as canelas meladas de lama e as mãos engelhadas de frio. O chapéu de palha pesado de água, gotejando. Mas, indiferentes ao tempo. Parecia que estavam debaixo de bons capotes de lã. Levavam bacalhau para a mulher e os filhos, e iam dormir satisfeitos, como se os esperasse o quente gostoso de uma cama de rico. Dentro da casa deles, a chuva de vento amolecia o chão de barro, fazendo riacho da sala à cozinha. Mas os sacos de farinha-do-reino eram os edredons das suas camas de marmeleiro, onde se encolhiam para sonhar e fazer os filhos, bem satisfeitos. Iam com a chuva nas costas para o serviço e voltavam com a chuva nas costas para casa. Curavam as doenças com a água fria do céu. Com pouco mais, porém, teriam o milho verde e o *macaça* maduro para a fartura da barriga cheia. (p. 166-167)

A satisfação com o mínimo – ou antes, com menos que o mínimo – é reiterada: os trabalhadores vão-se deitar "satisfeitos" e "bem satisfeitos". As condições físicas descritas são ruins: trabalho na chuva, casa horrorosa, comida de má qualidade que apenas enche a barriga. No entanto, a impressão geral que fica é a de que toda essa gente está abrigada: os chapéus valem cobertores, os sacos de farinha, edredons. Aqui, ao contrário de sinha Vitória, de *Vidas Secas*, todos se acomodam com conforto numa cama de madeira, e é significativo que a satisfação seja referida justamente quando se fala na cama onde se deita e se fazem filhos, não faltando o gesto de encolher-se, tal como quem se aninha ou se ajeita

no útero materno. Mas como isso é possível, se as próprias palavras do narrador apontam indiretamente para o caráter ilusório desse conforto? Ora, porque, estando ali, e garantindo com o trabalho sua permanência, têm a segurança que só a proteção do senhor e, por extensão, de todo o mundo social, lhes garante. É um mundo em plena harmonia onde também cabem as crianças:

> (...) As casas dos moradores abertas, de porta e janela, com a família inteira no terreiro, tomando o seu banho de sol, de graça. Às vezes o carro parava para minha tia falar com as comadres, que vinham alegríssimas dar duas palavras com a senhora. E os meninos de camisa comprida, tomando a bênção à madrinha:
> – Deus te abençoe.
> E eram mesmo abençoados por Deus, porque não morriam de fome e tinham o sol, a lua, o rio, a chuva e as estrelas para brinquedos que não se quebravam. (p. 98)

Embora o próprio Carlinhos sinta necessidade de ter coisas com que brincar, como o seu carneirinho de estimação, os filhos dos trabalhadores não, eles são felizes simplesmente por estarem vivos e poderem usufruir daquilo que, antes de ser dado pela natureza, é uma concessão do proprietário, já que é nos limites do engenho que todos esses brinquedos que não se quebravam podiam estar ao alcance de suas mãos. Como acontece, aliás, com o sol, visto aqui como parte da propriedade disponível a toda a família graças (e de graça) à generosidade do velho coronel José Paulino.

Mas o que estes dois últimos trechos subrepticiamente vão revelando é uma fissura nessa visão tão claramente positiva que Carlos de Melo forja para o engenho. Fica claro, para quem os lê, que o próprio narrador percebe que a vida desses homens é precária, e que aquela justiça, em princípio tão absoluta, não é tão grande assim. A felicidade alheia é atribuída pelo narrador, que considera por conta própria os adultos e as crianças satisfeitos, não dando em nenhum momento voz a eles para exprimir sua enorme alegria por viver ali, à sombra da proteção do velho coronel. Não é à toa que Carlinhos vai tentar compensar sua

superioridade diante dos moleques mais uma vez atribuindo algo a eles, uma superioridade em certos aspectos da vida cotidiana:

> O interessante era que nós, os da casa-grande, andávamos atrás dos moleques. Eles nos dirigiam, mandavam mesmo em todas as nossas brincadeiras, porque sabiam nadar como peixes, andavam a cavalo de todo jeito, matavam pássaros de bodoque, tomavam banho a todas as horas e não pediam ordem para sair para onde quisessem. Tudo eles sabiam fazer melhor do que a gente; soltar papagaios, brincar de pião, jogar castanha. Só não sabiam ler. Mas isto, para nós, também não parecia grande coisa. (p. 87)

Superioridade bem provisória a desses moleques, a revelar mais sobre o menino da casa-grande que a atribui do que sobre os moleques a quem é atribuída. Para haver o equilíbrio – e o narrador sabe disso – é preciso que, em algum momento, os de cima estejam por baixo, mesmo que por ninharias que nem sequer roçam a estrutura de poder que ordena esse mundo harmonioso. É esse tipo de atitude que mostra uma ruptura entre o homem que narra sua infância e o menino que a protagoniza. E essa ruptura é a forma mais clara de notar o quanto, apesar de todos os pesares, há mais consciência da exploração em *Menino de Engenho* do que em qualquer outro romance que tematizasse o engenho antes dele. É isso também que permite afirmar o ponto principal aqui, ou seja, de que a "crônica de saudades" de Carlos de Melo não é uma busca de um tempo já perdido, mas sim sua fixação como coisa definitivamente passada. E é precisamente esta a razão que permite a criação de um mundo perfeito no seio da grande propriedade: o que parece injustiça é na verdade uma outra ordem, difícil de entender no presente, mas que, posta em seu tempo e lugar, converte-se em dado natural. Há mesmo um momento em que Carlos de Melo explicita isso:

> O costume de ver todo dia esta gente na sua degradação me habituava com a sua desgraça. Nunca, menino, tive pena deles. Achava muito natural que vivessem dormindo em chiqueiros,

> comendo um nada, trabalhando como burros de carga. A minha compreensão da vida fazia-me ver nisto uma obra de Deus. Eles nasceram assim porque Deus quisera, e porque Deus quisera nós éramos brancos e mandávamos neles. Mandávamos também nos bois, nos burros, nos matos. (p. 134-135)

O que o adulto vê, no presente, e caracteriza sem subterfúgios como uma vida degradada, o menino não via. Ora, isso isenta o menino – já que fazer algo sem saber que se trata de pecado não é pecar –, e isenta com ele todo o passado. Não há, portanto, motivos para escamotear esses aspectos degradantes: fazendo parte da ordem natural das coisas, eles perdem qualquer carga negativa e conferem ao discurso do narrador uma sinceridade e uma abertura que lhe garantem a simpatia do leitor. Afinal, como se sabe, admitir a culpa é ponto de partida para ser perdoado. Por outro lado, essa atitude cancela qualquer possível utopia rural aos moldes daquela proposta por *Senhora de Engenho* e *Os Exilados* ou mesmo, até certo ponto, de *A Bagaceira*, e rompe, portanto, com o que há de velharia nesses romances que, nos anos 20, sonharam para o Brasil um reenraizamento no campo de uma elite aparelhada com as últimas conquistas da modernidade. Há, é evidente, uma nostalgia sem fim do mundo harmônico que já morreu e o desejo de pintá-lo com as melhores cores. Noutras palavras, admitem-se os problemas, mostram-se as compensações para os prejudicados, não se toca nas estruturas sociais e foge-se do conflito[35]. Mas, de uma forma ou de outra, as contradições aparecem, mais escamoteadas no passado, mais evidentes no presente, e conferem aos personagens pobres uma existência concreta na ficção brasileira. Se não são os protagonistas, como se tornará corriqueiro logo depois, estão muito longe de serem meros figurantes, e sua existência é um dos fatores a determinar o andamento do romance.

---

[35] No romance *Em Liberdade*, Silviano Santiago faz, através da pena do personagem Graciliano Ramos, análise precisa deste aspecto da ficção de José Lins do Rego. Ver SANTIAGO, Silviano. *Em Liberdade*, p. 113-124.

O método de narrar de Carlos de Melo também enforma ou é enformado – difícil dizer – por essa maneira de o presente ver uma vida que já passou. Durante toda a narrativa, há uma alternância do imperfeito e do perfeito, que dá ao que se conta, ao mesmo tempo, tom de coisa rotineira – com o uso do imperfeito – e única, ressaltando seu caráter de evento pontual e irrepetível – com o uso do perfeito. É um método adequado para construir uma imagem viva do passado, presentificando-o apenas pela narrativa, embora se destaque seu fim: o imperfeito, com sua idéia de continuidade, narra os eventos passados como coisa cotidiana – e de que mais é feito o presente, se não do cotidiano? –, enquanto o perfeito, ao mesmo tempo em que destaca um evento dentro do rolar do tempo, dá a ele dimensão exclusiva no passado[36].

Carlos de Melo se recusa a recuperar o tempo perdido e o encerra no passado. Em eventos de natureza diferente esse procedimento é usado, e três deles são suficientemente ilustrativos. O primeiro diz respeito ao funcionamento do engenho propriamente dito e se abre no imperfeito:

> Meu avô me levava sempre em suas visitas de corregedor às terras de seu engenho. Ia ver de perto os seus moradores, dar uma visita de senhor nos seus campos. (p. 57)

Durante algumas páginas o tempo verbal utilizado pelo narrador – e só abandonado no discurso direto – é o imperfeito, exceto em algumas frases de caráter nominal em que se usa o gerúndio, também a indicar continuidade:

---

[36] Note-se que o narrador de *Em Busca do Tempo Perdido*, no momento da recuperação do tempo, vai usar o imperfeito: "Experimentava uma sensação de imenso cansaço ao verificar que todo esse tempo tão longo, sem interrupção, vivido, pensado, segregado por mim, *era* minha vida, *era* eu mesmo, como ainda o *devia* incessantemente manter preso a mim, pois me *sustentava*, eu me *via* jungido a seu cimo vertiginoso, não me *podia* locomover sem comigo o deslocar". PROSUT, Marcel. *O Tempo Redescoberto*, p. 291, grifos meus.

E os meninos nus, de barriga tinindo como bodoque. E o mais pequeno na lama, brincando com o barro sujo como se fosse com areia da praia. (p. 59)

No entanto, depois de anunciar o fim do capítulo, ao dizer que "eram assim as viagens do meu avô" (p. 61), o narrador vai finalmente remeter a um evento para concretizar uma ação específica do avô, dando-lhe uma existência histórica mais palpável:

Uma vez, numa destas nossas viagens, vi-o furioso como nunca. Entrávamos por uma picada na mata grande e ouvimos um ruído de machado:
– Quem lhe deu ordem para botar abaixo este pau d'arco?
– Foi o Dr. Juca, respondeu mais morto do que vivo o Seu Firmino Carpina.
– Mas o senhor sabe que eu não quero que se meta machado por aqui, com seiscentos mil diabos!
E voltou para casa sem dar mais uma palavra, sem parar em parte alguma. (p. 61-62)

Não se trata de mera estratégia para mostrar a vida do engenho, servindo para qualquer aspecto da vida de Carlos. Podem ser também as brincadeiras de criança. No capítulo 19, uma aventura junto à linha do trem, quando Carlos impede que seu primo provoque um acidente, narrada no perfeito, é precedida do costumeiro preâmbulo:

Costumávamos ir para a beira da linha ver de perto os trens de passageiros. E ficávamos de cima dos cortes olhando como se fossem uma coisa nunca vista os horários que vinham do Recife e voltavam da Paraíba. (p. 71)

Podem ser também coisas mais pessoais, como é o caso do despertar de seus interesses sexuais. O capítulo 30 se inicia assim:

O quarto de meu tio Juca vivia trancado de chave o dia inteiro. Ali só entrava a negra que lhe fazia as roupas da cama. Mas quando aos domingos descansava na sua grande rede do Ceará, de varandas arrastando no chão, eu ia ter com ele. (p. 125)

Não demora muito e lá vem o evento específico:

> Num dia em que ele me deixou sozinho, corri sôfrego para o objeto de proibição: uma coleção de mulheres nuas, de postais em todas as posições da obscenidade. (p. 126)

Esse método está de tal forma introjetado no narrador que, mesmo quando não é usado está elipticamente presente. Veja-se o início do capítulo que trata do carneirinho de estimação:

> Até que afinal conseguira o meu carneiro para montar. (p.111)

Ora, esse "até que afinal" indica que se vai dar continuidade a algo que já vinha se desenvolvendo anteriormente, dando mesmo feição de epílogo ao que se vai contar. Mas não. Em nenhum momento anterior se faz qualquer menção a esse desejo do menino de ter um carneiro para montar. Embora o processo todo que tenha culminado no recebimento do presente não tenha sido contado – o que acontecerá em seguida – o narrador se comporta como se já o tivesse sido, movendo-se dentro da mesma estrutura imperfeito-perfeito que prevalece na totalidade do romance. É como se o fato específico só fizesse sentido nesta narrativa se contribuísse para circunscrever o cotidiano da infância nesse tempo que é outro em relação ao presente. Como era de se esperar, não é sem conflitos que essa separação tão grande entre o homem saudoso e o menino se faz. Veja-se, por exemplo, como uma construção banal é confundida na primeira edição, mas posteriormente corrigida:

> Amanhã tomaria o trem para o colégio. (p. 178)
> No dia seguinte tomaria o trem para o colégio[37].

[37] Transcrito da 24ª edição, publicada pela José Olympio em 1977, p. 40.

Há luta nesse narrador, mas ele não se entrega. Esta mudança extrapola em muito os limites da simples correção de um erro gramatical. Apanhado pela linguagem em flagrante mergulho no passado, como se a ele voltasse numa identificação sempre evitada entre o narrador, no presente, e o protagonista, no passado, o autor aproveita a calma da revisão do livro já publicado para reafirmar sua intenção de que seu narrador reviva a infância e seu ambiente apenas na narrativa. Afinal, pôr em contato próximo demais passado e presente é perigoso porque permite olhar criticamente aquele a partir deste e abrir uma entrada para se questionar a santidade do patriarca.

Não importa, e mesmo reforça o caráter de esforço consciente – e, portanto sujeito a estranhas falhas – que, ao falar da iminência da despedida de uma prima com quem se dera admiravelmente bem, Carlos de Melo escreva, sem jamais ter sido corrigido:

> A viagem seria na terça-feira. Depois de amanhã não veria mais a minha companheira. (p. 145 da 1ª edição e 96 da 24ª)

O esvaziamento do presente assim se completa: por mais que perceba que aquele mundo ruiu, é a ele que o narrador se encontra ligado. E dizendo isso estamos no centro da obra de José Lins do Rego, diante de um problema que se coloca nela o tempo todo, mas em especial em *Riacho Doce* e *Pedra Bonita*. O fato é que José Lins é um autor trágico e seus protagonistas têm muito de Antígone: abraçam o infortúnio de seu destino, seja qual for, por sua ligação com os valores familiares. O Antônio Bento de *Pedra Bonita* foi criado pelo padre Amâncio, vigário do Assu, só vendo a mãe de tempos em tempos. Toma contato real com a família, que mora no célebre lugarejo do movimento religioso do século XIX, aos dezoito anos, mas só vive com eles por alguns meses. No entanto, no desfecho do romance, instado a ir buscar um confessor para satisfazer o último desejo do doente padre

Amâncio, no caminho ele se vê literalmente diante de uma encruzilhada. De um lado a estrada que o leva ao confessor; de outro, a estrada que leva a Pedra Bonita, ameaçada por tropas que atacarão os seguidores de novo líder religioso, entre os quais se encontram seus familiares. Não há meio-termo, mas o sangue e o apego ao lugar onde estão suas raízes decidem por ele:

> E Bento partiu a galope para Pedra Bonita. (p. 392)

O padre ficou para trás porque Antônio Bento tem um lugar a salvar ou mesmo onde morrer. O romance não se chama *Pedra Bonita* à toa. O lugar onde estão fincadas as raízes é a referência máxima para os personagens de José Lins do Rego. Ao contrário de Bento, o Carlos narrador vive fora de seu lugar, o engenho, e jamais terá como voltar para lá: o engenho não há mais. Se é impossível vivê-lo no presente, pelo menos é viável transportar-se para ele pela narrativa, levando de carona o leitor. Todas as falhas e simplificações deste romance – e da obra de José Lins do Rego de forma geral – são mais ou menos evidentes, especialmente no confronto com obras posteriores, e já têm sido apontados há pelo menos quarenta anos. Mas é com esses eventuais problemas – e mesmo por causa deles – que *Menino de Engenho* pôde ter a importância que teve para o romance brasileiro. Carlos Drummond de Andrade, num artigo publicado por ocasião da morte do romancista já havia pressentido isso:

> O sentimento agudo do ficcionista captou os conflitos gerados por esse desmoronamento silencioso (a transformação não era revolucionária, mas por desgaste, e poderia mesmo passar despercebida), e construiu com eles alguns livros cuja sorte independe de revisões estéticas, porque são o encontro afortunado de uma situação, de uma experiência e de um dom de narrador. Se José Lins se debruçasse mais sobre si mesmo do que sobre as coisas, se fosse mais

> sutil ou requintado, como desejariam alguns, esse ajustamento espontâneo não seria possível, e nossa literatura teria perdido um de seus monumentos[38].

É difícil concordar com a afirmação de que José Lins tenha captado conflitos e percebido claramente esse desgaste do sistema social em que cresceu, já que o tempo todo as relações são polidas para evitar o conflito e o desgaste é sempre atribuído à incompetência pessoal e não à percepção de que um desmoronamento estrutural estava em curso. Note-se, neste sentido, que o Santa Rosa não passa por qualquer processo de decadência mais longo. Se a família do Luís da Silva de *Angústia*, passa por uma decadência de pelo menos três gerações, a de Carlos de Melo cai bruscamente por conta do envelhecimento do coronel e da incapacidade dos seus herdeiros em manter a propriedade produzindo adequadamente. No entanto, é bem por esse despudor de afirmar o absurdo que o livro se constituiu num passo importante da moderna ficção brasileira.

Sem a nostalgia desesperançada do passado de um lado e, de outro, a artificial igualdade na diferença entre pobres e ricos que atravessa todo o romance e que seria insuportável por exemplo para Graciliano Ramos, o grande romancista da década de 30, *Menino de Engenho* não poderia ser a celebração máxima que é da importância de contar histórias, bem como da necessidade de esse contar histórias incorporar vozes diferenciadas. Se há um papel em que o proprietário se coloca próximo de alguma das criaturas que vivem sob sua proteção, é no de contador de histórias: as matrizes de narrador de Carlos de Melo são a velha Totonha e o próprio avô. A velha contadora de histórias é um desses personagens que demonstram o poder de evocação de José Lins do Rego. Materialmente, é pouco mais que uma aparição no romance, mas aparição que marca fundo a matéria básica

[38] ANDRADE, Carlos Drummond de. O Romancista. In: REGO, José Lins do. *Menino de Engenho*, 24ª ed., p. xvii. Publicado originalmente no *Correio da Manhã* em 15 de setembro de 1957.

do livro, a memória. Há um capítulo dedicado a ela, mas seu aparecimento se dá um pouco antes, num curto parágrafo inserido no capítulo em que Carlos se recorda de como era tratada a religião – especialmente durante a Semana Santa – no engenho. A contadora popular de histórias surge na narrativa no momento em que ela se debruça sobre as coisas sagradas:

> Às vezes vinha ao engenho por este tempo uma velha Totonha, que sabia um Vida, Paixão e Morte de Jesus Cristo em versos e nos deixava com os olhos molhados de lágrimas com a sua narrativa dolorosa. (p. 66)

Confirmando o estatuto especial da personagem, tanto este capítulo, que a introduz na narrativa, quanto aquele a ela dedicado são inteiramente narrados no imperfeito – e a velha Totonha se reveste das vantagens do mito, sem a volta do romance ao fato específico para garantir-lhe um lugar apenas histórico. Mas, é claro, o que há de mais importante a assinalar são as suas qualidades de narradora, dentre as quais parecem ser as responsáveis pelo encanto mágico daquelas histórias o tom pessoal, a naturalidade, a memória e a proximidade do que narra:

> E as suas lendas eram suas, ninguém sabia contar como ela. Havia uma nota pessoal nas modulações de sua voz e uma expressão de humanidade nos reis e nas rainhas de seus contos. (p. 79)

> A velha Totonha era uma grande artista para dramatizar. Ela subia e descia ao sublime sem forçar as situações, como a coisa mais natural deste mundo. Tinha uma memória de prodígio. (p. 79)

> O que fazia a velha Totonha mais curiosa era a cor local que ela punha nos seus descritivos. Quando ela queria pintar um reino era como se estivesse falando de um engenho fabuloso. Os rios e as florestas por onde andavam os seus personagens se pareciam muito com o Paraíba e a mata do Rolo. O seu Barba-Azul era um senhor de engenho de Pernambuco. (p. 80)

Não são da alta cultura as qualidades dessa contadora de histórias "sem um dente na boca". Analfabeta, sua ligação é com a tradição oral e seu material são as lendas. Artista, dá vida a essa matéria tão velha incorporando-a ao presente através de uma forma original e humana, viva, de narrar e ao localizá-las em ambientes muito familiares. Aquilo que muitos poderiam considerar carência, ou seja, os limites estreitos daquilo que a narradora viu ou ouviu pessoalmente, sem qualquer horizonte maior do que aquele ao qual ficou restrita, é o que, aos olhos de Carlos de Melo, a engrandece. Há, nesse ponto, uma valorização que não é apenas compensação para driblar a consciência. Mesmo porque a velha Totonha não vivia na dependência estrita do coronel José Paulino, andava léguas e não se fixava:

> Depois Sinhá Totonha saía para outros engenhos, e eu ficava esperando pelo dia em que ela voltasse, com as suas histórias sempre novas para mim. Porque ela possuía um pedaço do gênio que nunca envelhece. (p. 84)

Não há dúvida. O primeiro grande exemplo de narrador para Carlos é o do contador popular que repete as velhas histórias e, numa marginalidade que é também independência pessoal, leva sua arte de porta em porta como os velhos jograis. Aqui José Lins do Rego vai além de onde Gilberto Freyre fora no *Manifesto Regionalista* ao considerar a importância da cultura popular. Mais do que salvar do esquecimento práticas populares (ou os "valores plebeus"), mais do que criar ambientes mais ou menos artificiais – coisa que os museus sempre são – para preservá-las, como restaurantes em que se vendessem as comidas tradicionais ou jardins portugueses em que se plantassem as espécies nativas ou já plenamente adaptadas, em *Menino de Engenho* a tradição é vista, através da velha Totonha, como matéria viva a alimentar as obras da cultura erudita. É claro que isso não basta e há um outro "pedaço do gênio que nunca envelhece", a ser doado a Carlos de Melo pelo avô:

> Estas histórias do meu avô me prendiam a atenção de um modo bem diferente daquelas da velha Totonha. Não apelavam para a minha imaginação, para o fantástico. Não tinham a solução milagrosa das outras. Puros fatos diversos, mas que se gravavam na minha memória como incidentes que eu tivesse assistido. Era uma obra de cronista bulindo de realidade. (p. 139)

Aqui o modelo de narrador já caminha em direção ao mundo letrado. Embora também orais, as histórias do avô, sempre tratando do passado da família, são obra "de cronista". Mais erudito, o cronista narra fatos historicamente localizáveis, que contam com a participação, inclusive, daquelas figuras que marcam os livros de história, como D. Pedro II, por ocasião de sua visita ao Pilar. A realidade que o cronista pode imprimir a sua história, porém, não vem da estreiteza de horizontes de quem só conhece um lugar e ambienta suas narrativas por ali mesmo e compulsoriamente as tem de atualizar, por não ter idéia precisa de outro tempo que não o presente, mas de um alargamento de perspectiva que é capaz de localizar a grandeza dos valores familiares ao corpo geral da história do país. Palpáveis, os eventos narrados pelo coronel têm explicações mais próximas de um jogo que o menino pode ver. Assim, na melhor história da velha Totonha a revelação da maldade da madrasta é mágica – a menina enterrada tem seus cabelos convertidos em capim e pode cantar – e sua punição é inevitável e cruel – amarram-na nas pernas de dois poldros bravos, e a deixam despedaçar-se. Enquanto isso, numa das histórias de José Paulino, um senhor de engenho manda espancar e deixa à morte um caboclo por suspeitar que este o roubara. A revelação de seu erro é feita por meios mais naturais, já que a polícia descobre um pedreiro gastando o dinheiro roubado. O mesmo se dá com a punição: o senhor de engenho seria preso se não se escondesse até que seu partido subisse novamente e ele ganhasse as imunidades de quem participa do poder.

E Carlos funde tudo isso, magia e realidade, pelos poderes da memória. Ora, a memória para ele é fonte de vida real, como o era para o avô, mas é mais do que isso. Ao tipo de constituição da memória do narrador temos acesso logo no início do livro, quando Carlos diz de que maneira se lembra da mãe. Há retratos que alimentam a memória do adulto, mas essa realidade estampada em preto e branco precisa ser completada pela lembrança de detalhes que ficaram vivos nos olhos do menino:

> Todos os retratos que tenho de minha mãe não me dão nunca a verdadeira fisionomia que eu guardo dela – a doce fisionomia daquele seu rosto, daquela melancólica beleza de seu olhar. Ela passava o dia inteiro comigo. Era pequena e tinha os cabelos pretos. Junto dela eu não sentia necessidade de meus brinquedos. D, Clarisse, como lhe chamavam os criados, parecia mesmo uma figura de estampa. (p. 13)

A imagem da mãe se compõe, assim, da captação de elementos apreendidos na vida cotidiana. Assim como o coronel José Paulino compunha a memória da família, Carlos de Melo compõe suas memórias pessoais com dados bastante concretos da realidade vivida: o olhar, a sensação de completude que emanava dela, a forma como os criados a chamavam, seu tamanho e a cor dos seus cabelos. Mas o retrato da mãe na memória de Carlos ainda não está completo. É preciso que um outro elemento apareça, a imaginação.

> Horas inteiras eu fico a pintar o retrato dessa mãe angélica, com as cores que tiro da imaginação, e vejo-a assim, ainda tomando conta de mim, dando-me banhos e me vestindo. A minha memória guarda detalhes bem vivos que o tempo não conseguiu destruir. (p. 14)

Estamos aqui em pleno domínio da velha Totonha. Um retrato verdadeiro da mãe só é possível para Carlos se, além da fotografia e das lembranças cotidianas mais uma vez evocadas – o banho, as roupas e o carinho – intervier também a imaginação, que dá o colorido a tudo. O real fica mais real se o universo da velha contadora de histórias, também

realista na cor local que imprime a suas histórias mas sobretudo tirando da fantasia sua força de narrar, for incorporado pela memória do Carlos de Melo adulto que nos conta sua história de menino de engenho.

Tal fusão de concepções diferentes de narração possibilita a *Menino de Engenho* ser uma novidade na literatura brasileira. Como vimos, em *O Quinze*, ao incorporar os retirantes na categoria de protagonistas, Rachel de Queiroz acaba tendo que criar uma estrutura de dois planos para o seu enredo e, ao mesmo tempo, forjar uma linguagem que tira de seu pedestal o velho narrador dos romances da seca. Em *Menino de Engenho* algo semelhante acontece. Ao aceitar o modelo da velha Totonha de um lado e, de outro, dirigir seus olhos para os cabras do eito e admitir que há degradação na vida deles, ainda que muitas vezes atenuada e justificada – aquele despudor a que tanto se referiu aqui –, José Lins do Rego acaba avançando em vários aspectos. Em primeiro lugar, na criação de uma imagem menos conciliatória do Brasil no presente, participando com destaque da instauração de uma ficção que permitiria aos seus contemporâneos viver o Brasil "numa experiência feérica e real", como a definiu Antonio Candido[39]. Em segundo lugar, cria uma outra forma de realismo para o romance brasileiro, que, ao substituir a observação pelo depoimento, privilegia o tom pessoal e possibilita, graças ao peso da memória na estruturação da narrativa, uma forma mais flexível, aberta à fragmentação e à divagação – sintoma disso é o fato de o romance de 30, como um todo, dar preferência ao narrador em primeira pessoa, na contramão do realismo do século XIX. Em terceiro lugar, o narrador

[39] CANDIDO, Antonio. A Revolução de 1930 e a Cultura. In: *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*, p. 187. Recentemente, na conferência proferida no Rio de Janeiro em 14/08/99, por ocasião da abertura do 6° Congresso Internacional de Lusitanistas, Antonio Candido voltou a se referir a essa forte experiência, desta vez já como um depoimento pessoal.

abre mão de uma posição tão arrogantemente superior a de seus personagens pobres, misturando-se a eles, de uma forma ou de outra, e renovando sua língua.

Esta última, aliás, talvez seja a maior contribuição desse romance do final dos anos 20 e início dos anos 30 e é aí que reside a importância capital da obra de Rachel de Queiroz e José Lins do Rego, nomes aos quais deve-se acrescentar o de Marques Rebelo, embora não interesse diretamente aqui, por ser, no início da década, exclusivamente contista. Eles souberam plasmar uma língua literária nova, conseguiram uma solução que, em linhas amplas, continua válida até hoje para a ficção brasileira. Um prosador como Mário de Andrade se bateu muito, como se sabe, pela inclusão do que se costumava chamar de o coloquial na língua literária brasileira e o incorporou de forma experimental tanto em *Amar, Verbo Intransitivo*, quanto em *Macunaíma*. Um escritor como José Lins do Rego fez movimento semelhante, mas valorizando aquilo que ele próprio chamaria de naturalidade. É claro que estamos muito distantes do tipo de incorporação profunda da linguagem popular que Guimarães Rosa levaria a termo. O que temos é uma linguagem culta que se distancia da gramática e se aproxima da fala, como observou com simplicidade Adonias Filho[40]. É uma espécie de nova norma culta, cuja definição talvez merecesse um estudo lingüístico e que, como já se viu de passagem, teve sua existência detectada mesmo por escritores que não a utilizaram. Vale repetir, neste sentido, as palavras já citadas de Barreto Filho em *Sob o Olhar Malicioso dos Trópicos* sobre a linguagem dos velhos senhores de engenho em decadência: "colorida, característica, cheia de indicações topográficas, toda impregnada do perfume do cativeiro recente, tendo assimilado a expressão humana das fazendas e das senzalas" (p. 181). Sintoma disso é a verdadeira extinção das aspas e dos

[40] FILHO, Adonias. *O Romance Brasileiro de 30*, p. 45.

grifos para o uso de termos regionais ou "menos nobres". Graciliano Ramos não foi severamente punido por colocar uma cena, logo na primeira página de *Caetés*, em que João Valério dá um beijo no cachaço de Luísa. José Lins, ao contrário do que ocorreu com Mário Sette e José Maria Bello, não sentiu a menor necessidade de colocar entre aspas todas as palavras com que se nomeiam as diversas partes do engenho, como casa de purgar e mesmo casa-grande, que saltaria para o título do livro clássico de Gilberto Freyre. Sobretudo aquela distância entre a voz do narrador e a das suas criaturas foi diminuída e se desfolclorizou a fala dos personagens pobres em geral. Enfim, o que se gesta nestes anos é uma nova linguagem literária no Brasil. Em certo sentido menos explicitamente nova do que aquela experimentada pelos modernistas, mas não menos eficaz.

Tanto Rachel de Queiroz como José Lins do Rego dialogam com uma tradição de romance que herdaram, ao mesmo tempo em que participam de um movimento mais ou menos obscuro aos olhos da história literária brasileira de hoje, composto por obras que propõem que o romance tem que se voltar para o país, que as elites precisam fincar pé na terra ao invés de brandir um inteligente ceticismo ou refugiar-se em Paris. Por outro lado, são obras que não conseguem dissociar essa volta à realidade nacional da construção de um ambiente psicológico em que ela se dá. Embora os aspectos de romance de costumes de *O Quinze* e *Menino de Engenho* tenham chamado a atenção mais do que quaisquer outros, não é possível fechar os olhos para o quanto há neles de exploração de temas que os próprios intelectuais dos anos 30 chamariam de "intimistas". O arcabouço da narrativa de José Lins do Rego é dado pela memória. A linha central do romance de Rachel de Queiroz é a vida amorosa de uma nova mulher que surge e que vive o conflito de não querer se ver simplesmente como uma criatura feita para o amor. Quando se faz um esforço de recuperar os romances que se tornaram referências, ainda que efêmeras, dessa virada de década, é que

se nota a importância daquela "outra via" do romance brasileiro, encarnada em romances como *Inquietos, Sob o Olhar Malicioso dos Trópicos* ou *A Mulher que Fugiu de Sodoma*.

Luís Gonçales Bueno de Camargo

200205524

# UMA HISTÓRIA DO ROMANCE BRASILEIRO DE 30

## Tomo II

Tese apresentada ao Departamento de Teoria Literária, do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, como requisito para obtenção do título de Doutor em Teoria e História Literária, na área de Literatura Brasileira
Orientador: Prof. Dr. Antonio Arnoni Prado

Campinas
Instituto de Estudos da Linguagem
2001

Este exemplar e a redação final da tese defendida por Luís Gonçales Bueno de Camargo
e aprovada pela Comissão Julgadora em 27/11/2001.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

UNIDADE BC
Nº CHAMADA:
T/UNICAMP
C14h
V. 2 Ex.
TOMBO BC/ 47352
PROC 837/02
C D X
PREÇO R$ 11,00
DATA 01-02-02
Nº CPD
CM00162842 7



UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

# III- EM PLENA POLARIZAÇÃO: O AUGE DO ROMANCE SOCIAL (1933-1936)

## 1. A explosão do romance proletário

É sempre algo arbitrária a escolha, pela história literária, de balizas temporais, que nunca podem ser vistas com absoluto rigor. Como se sabe, mais do que as datas em que as obras são publicadas, é preciso levar em conta outros fatores, que dependerão, por sua vez, do tipo de traço que se quer enfatizar na análise. Assim, *Inquietos*, embora publicado em 1929, é um romance muito mais próximo de *O País do Carnaval*, de 1931, do que de *Sob o Olhar Malicioso dos Trópicos*, também de 1929, e, por isso, integra mais naturalmente aquilo que se chamou aqui de "30 antes da polarização". Pode parecer, portanto, verdadeira loucura estabelecer o surgimento de uma tendência forte dentro da produção ficcional brasileira com uma precisão, para falar como os engenheiros, mais que de anos, de meses.

No entanto, não é tão absurdo ver como algo explode nos meses de julho e agosto de 1933, com a publicação praticamente simultânea de *Cacau*, de Jorge Amado, *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, pela Ariel, e daquele que seria considerado o grande romance do ano, *Os Corumbas*, de Amando Fontes, pela Schmidt[1]. Esses três livros provocariam um grande debate em torno do romance proletário. Se essa expressão já fora usada aqui e ali anteriormente, como já vimos, neste momento ela passou a ser obrigatória. O debate foi grande e se estendeu, sem perda de entusiasmo, até pelo menos 1935, e

[1] A Ariel Editora fez uma série impressionante de lançamentos, que incluem também os romances *Em Surdina*, de Lúcia Miguel Pereira, e *Almas sem Abrigo*, de Miguel Osório de Almeida; a volta do contista Marques Rebelo, com *Três Caminhos*, todos chegando ao mercado em julho e agosto, seguidos por *Doidinho*, em setembro. A Adersen, por sua vez, lança em julho a quinta edição de *A Bagaceira*, a primeira desde 1928.

catapultou imediatamente *Cacau* e *Os Corumbas* à condição de grandes *best-sellers* do ano. Nesse momento se rotinizará uma leitura dos novos livros, por parte da crítica, que partirá da adesão ou não de seu autor ao romance proletário. No início do ano, Hugo Antunes, um crítico que se dizia comprometido com o proletariado, havia publicado no *Boletim de Ariel* uma resenha da tradução espanhola do livro de V. Polonski, *La literatura rusa de la época revolucionaria*. Esse seria o segundo artigo a tratar do tema nessa revista – o primeiro foi o já citado artigo de Heitor Marçal, de setembro de 1932. Ou seja, ainda que presente, trata-se de um assunto ao qual não se dá maior destaque. O romance de Pagu, *Parque Industrial*, publicado em janeiro de 1933, apesar de trazer já na capa a inscrição "romance proletário", não chamou muito a atenção e, portanto, não foi capaz de provocar um debate maior. Seria de fato *Cacau* o romance a fazer isso, e o estopim foi a pequena e logo famosa nota com que Jorge Amado abriu o volume:

> Tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia.
> Será um romance proletário? (p. 9)

Diferentemente de Pagu, que filiara com decisão e certeza seu livro à corrente da literatura proletária, Jorge Amado preferiu fazer uma pergunta, o que acabou sendo boa estratégia, já que uma pergunta é um pedido de resposta e, portanto, de interlocução. Mas é claro que circunstâncias de outra ordem colaboraram para chamar a atenção sobre o romance. Ao contrário de *Parque Industrial*, lançado numa edição particular, *Cacau* apareceu por uma editora no exato momento em que ela se firmava como a grande casa dos novos romancistas brasileiros. O contraste com *O País do Carnaval*, que terminava com um protagonista olhando para o Cristo Redentor desejando ser bom, ou seja, nada que

indicasse qualquer possibilidade do surgimento de um autor comprometido com o proletariado, também colaborou para criar uma certa curiosidade a respeito do romance. O fato de o livro ter sido censurado, e pouco depois liberado, é outro fator a acender a curiosidade, o que, aliás, o próprio autor sublinha, considerando-o definitivo para que *Cacau* se tornasse seu primeiro grande sucesso de público[2]. Sem mencionar a fama de pornográfico que a própria censura policial acabou lhe dando. De qualquer maneira, todo mundo, sem exagero, procurou dar uma resposta a Jorge Amado, iniciando um processo de leitura crítica que seria longamente seguido[3]. É muito difícil tirar de toda essa discussão uma definição minimamente uniforme do que os romancistas e críticos entenderiam por romance proletário, mas é possível ver que o debate não conseguiu ir muito além de apenas reforçar o sentido genérico que a expressão já tinha ganhado.

Logo em agosto, o mês seguinte ao lançamento de *Cacau*, Alberto Passos Guimarães publica um artigo que põe no centro da análise a questão do romance proletário, tratada longamente antes de que o romance em si fosse abordado. Vale a pena tratar com calma deste texto porque ele toca em todos os elementos fundamentais na discussão que naqueles anos se faria em torno do romance proletário no Brasil.

Alberto Passos Guimarães está muito longe de ser um neutro. É um conhecido intelectual comunista e fizera parte do círculo que se reunia no Bar Central, em Maceió, de que também faziam parte Graciliano Ramos, Santa Rosa e Rachel de Queiroz, entre outros. Nos anos 50, estaria envolvido em projetos editoriais importantes do Partido Comunista ou

---

[2] "Eu vinha de publicar meu segundo romance, *Cacau*, meu primeiro sucesso de público: os dois mil exemplares da edição Ariel foram vendidos em quarenta dias – para isso concorreu grandemente o fato do livro ter tido sua circulação proibida pela polícia, o que resultou em farta publicidade". AMADO, Jorge. Em 1933 viajei do Rio para Maceió com o objetivo único de conhecer o romancista Graciliano Ramos. In: *Exu*, novembro/dezembro de 1989 (12), p 18.

[3] Miécio Tati menciona vários artigos de imprensa dedicados a responder a Jorge Amado, dos quais usarei aqui apenas os que pude ler na íntegra. Ver. TATI, Miécio. *Jorge Amado – Vida e Obra*, p. 52-56.

a ele ligados: o Editorial Vitória e a revista *Paratodos*. Seu ponto de partida, então, é um pressuposto caro à esquerda naquele momento – e mesmo durante bastante tempo depois –, o diagnóstico segundo o qual a sociedade burguesa está no fim e, por isso, a literatura burguesa, "por falta de um campo sadio, agoniza"[4]. Ora, se a sociedade muda, a literatura também muda, daí a crise e aquilo que ele chama de "vacilações do romance de hoje", ou seja, sua inclinação para a reabilitação do herói ao mesmo tempo em que opera uma "elevação, até seu justo lugar, da contribuição da massa dos simples na história e na vida". Para ele, portanto,

> Há uma arte nova. Mas esta arte não é simplesmente a renovação do processo de composição, nem dos gêneros nem das formas. Há uma arte nova como conseqüência direta da renovação do ambiente social e com íntimas diferenças de natureza que a distancia às léguas dos passados conceitos de arte. Há uma arte nova, ligada ao movimento de emancipação de uma classe, refletindo todos os aspectos da luta por esta emancipação.

Não há dúvida para ele de que a literatura proletária já existe, e é mesmo uma realidade sem a qual não seria possível sustentar a íntima ligação que ele vê entre arte e sociedade, lançando a suspeita de que exista de fato uma decadência da sociedade burguesa. Ora, se a literatura se faz em consonância com o ambiente social, é possível afirmar a existência de uma literatura burguesa, como ele o faz. Portanto, é preciso que haja uma literatura proletária porque, se não houvesse, teríamos apenas a burguesa, não haveria traços na literatura de que uma crise para ele facilmente visível na sociedade burguesa tivesse existência. Sendo assim, é possível passar, sem traumas, para um ponto controverso:

> Eu discordo que somente possa haver arte proletária com a instalação da sociedade proletária. Com a sociedade proletária, que é a própria negação das classes, não poderá sobreexistir na

[4] GUIMARÃES, Alberto Passos. A propósito de um romance: *Cacau*. In: *Boletim de Ariel*, agosto 1933 (II, 11), p. 288. Todas as citações são feitas a partir desta página.

> arte uma denominação classista. A arte proletária é, pois, a arte anti-burguesa do período da luta de classes.

Essa formulação corresponde a uma ratificação de que a arte proletária é um aqui e um agora, algo em curso e não a se construir após a revolução. O militante se faz presente de forma indireta, ao indicar a possibilidade de se fazer uma literatura que não seja apenas de simpatia em relação ao proletariado, mas de fato uma literatura proletária. A esta altura já é fácil perceber que sua resposta à pergunta de Jorge Amado – será um romance proletário? – é positiva. Alberto Passos Guimarães, como outros críticos da esquerda, verá em *Cacau* a concretização de um projeto de literatura engajada na revolução, e essa postura atribuirá a esse romance uma importância enorme para a literatura brasileira do período. No entanto, falta ainda ao crítico dizer o que constitui, literariamente, um romance proletário, o que, de uma forma ou de outra, ele fará em seguida:

> Embora impressionando mais pelo aspecto sentimental do problema, até a ligação afetiva do Sergipano, embora misturando algumas vezes as situações puramente morais com os sentimentos rebeldes da gente do campo, *Cacau* exala bem um ar de revolta para estar junto da literatura proletária.

Além de dar destaque às massas, o que havia ficado sugerido antes, o romance só pode ser proletário se tiver "ar de revolta", ou seja, se as massas nele enfocadas estiverem inclinadas a fazer a revolução. Isso equivale a nada menos do que à necessidade de engajamento direto, inserido no próprio enredo. Assim, apenas retratar os dramas coletivos ainda não é fazer romance proletário, é preciso dar um passo além e sugerir, pela ação da massa, a rebeldia imprescindível para construir a revolução. Essa rebeldia não precisa ser representada de forma monolítica, e dúvidas podem aparecer, desde que não descaracterizem a convicção de que é preciso lutar. Por isso o Sergipano, apesar de sua vacilação, não compromete o que há de proletário em *Cacau*:

> Em volta do Sergipano, emigrado da burguesia, circula *Cacau*. Não há, nessa figura, os traços fortes do revolucionário, nem o seu rosto mostra as depressões fundas dos homens que sentem fome. Será isto no livro um defeito?
>
> Parece que não. Para muita gente o revolucionário é o homem espadaúdo, carranca fechada, na mão uma bomba e nos olhos uma vontade doida de esganar. Por esse figurino não se orientou o autor.
>
> Sergipano é o atormentado pela decomposição de sua classe, fisionomia como a de tantos homens que não resistem ao clima moral do mundo de hoje. Tem vacilações. (...)
>
> Mas mesmo assim, mesmo balançando dum canto para o outro sua linha de ação (o que, até certo ponto, sua ignorância justifica), Sergipano leva até o fim a firmeza de seu ideal: "Eu partia para luta de coração limpo e feliz".

A esta altura já é possível notar também que, durante todo o artigo, vai-se configurando um tipo muito preciso de crítica de valor, que define o que é qualidade ou defeito na medida em que há maior ou menor aproximação com o romance proletário. Assim, o crítico se pergunta se as vacilações do protagonista são defeito e afirma que não são porque não abalam o caráter proletário do romance. Não há aí qualquer outra consideração sobre a relação da conformação do protagonista com outros elementos constituintes da obra. A régua a medir o tamanho da empreitada literária está fora da obra, fora da literatura. A vacilação de Sergipano é válida porque faz sentido que um revolucionário egresso da burguesia tenha tais vacilações, e não porque no universo instaurado por aquele romance específico o caráter pouco certo do personagem seja uma forma rentável de explorar algum conflito ou situação relevante.

O último elemento importante do romance proletário na visão de Alberto Passos Guimarães pode ser entrevisto num dos elogios que faz ao livro:

> Por *Cacau* tem-se bem a paisagem dos nossos campos semi-bárbaros, das nossas fazendas, onde a ruindade dos feudos se conserva com o mesmo ardor.
>
> Todo o livro é uma reprodução muito exata da vida de bichos, que, por este Brasil afora, mais de três quartos da nossa população leva penosamente, com a dolorosa paciência de cegos.

Esse último elemento é a descrição da realidade vivida pelo proletário brasileiro – e proletário aqui é termo bem inclusivo, a abrigar os camponeses e até mesmo mendigos e vagabundos, ou seja, os pobres. Mergulhar no mundo da pobreza e trazer de lá uma imagem fiel, eis mais uma das funções do artista empenhado em fazer o romance proletário.

Em suma, segundo Alberto Passos Guimarães, o romance proletário é uma espécie de necessidade histórica por ser a forma que quadra bem a um capitalismo decadente e tem que ter os seguintes elementos: valorização da massa, rebeldia, descrição veraz da vida proletária. E não é preciso muito esforço para se perceber o quanto este crítico não está absolutamente sozinho em suas convicções: basta virar duas folhas do mesmo número do *Boletim de Ariel* que se encontra um artigo de Jorge Amado que reitera esses pontos.

Trata-se de um artigo que, segundo seu autor, serviria de P. S. a um ensaio jamais escrito sobre *Os Corumbas* e tem apenas dois objetivos: louvar o romance e esclarecer um ponto para ele importante:

> No entanto, quero notar uma coisa, *Os Corumbas* não é um romance proletário. Se faço essa anotação é porque várias pessoas têm me afirmado que Amando Fontes realizou literatura proletária com o seu livro.
>
> Primeiro, acho que as fronteiras que separam o romance proletário do romance burguês não estão ainda perfeitamente delimitadas. Mas já se adivinham algumas. A literatura proletária é uma literatura de luta e de revolta. E de movimento de massa. Sem herói nem heróis de primeiro plano. Sem enredo e sem senso de imoralidade. Fixando vidas miseráveis sem piedade mas com revolta. É mais crônica e panfleto (ver *Judeus sem dinheiro*, *Passageiros de terceira*, *O cimento*) do que romance no sentido burguês. Ora, acontece que *Os Corumbas* é o romance de uma família e não o romance de uma fábrica. Com heróis, com enredo, com as reticências maliciosas da literatura burguesa. A vida das fábricas de Aracaju, os movimentos dos operários, suas ações, tudo é detalhe no livro, tudo circundando a família Corumba.[5]

Estão aí claramente expostos os três princípios propostos por Alberto Passos Guimarães através de expressões como "fixar vidas miseráveis", "movimento de massa" e

[5] AMADO, Jorge. P.S. In: *Boletim de Ariel*, agosto 1933 (II, 11), p. 292.

sobretudo "luta e revolta". No entanto, Jorge Amado faz acréscimos importantes que ficam apenas sugeridos nessas linhas, mas que é possível deduzir. O primeiro deles, ainda muito mais no campo ideológico do que propriamente literário, é a idéia de que o romance proletário teria que se despreocupar da moral burguesa, eliminando aquilo que seria o "senso de imoralidade". Esse ponto é particularmente importante para Jorge Amado, em primeiro lugar porque uma das críticas mais comuns a *Cacau* se dirigia ao excesso de palavrões nele contido – sem dúvida uma reação moralista – e depois porque foi esse o motivo dado para que a venda do livro fosse temporariamente suspensa[6]. Enfatizar esse aspecto para negar a gratuidade das cenas consideradas cruas e dar a ele um claro sentido político equivale a estabelecer uma posição firme diante dos críticos da direita, em geral católicos que condenavam o uso do palavrão ou a inclusão de qualquer tipo de cena de sexo, por imorais.

Mas o mais relevante nessas rápidas observações de Jorge Amado é apontar os acréscimos de natureza literária que resultam de uma preocupação maior com a revolta e com as massas, o coletivo: a ausência de enredo e o fim do herói. Ao propor um romance esvaziado dessas categorias narrativas, ele faz um tipo de programa estético em que propõe o rompimento com o elemento definidor do romance burguês, ou seja, o conflito entre um sujeito, o protagonista, e os valores da coletividade. Se os problemas da sociedade contemporânea são derivados da luta de classes, portanto coletivos, não faria mais sentido pensar em como o indivíduo lida com as estruturas sociais, é preciso antes ver como as massas são exploradas pela burguesia e como elas lutam para fazer cessar essa exploração.

---

[6] Em nota para a segunda edição Jorge Amado diria: "Livro discutido, *Cacau* provocou escândalo quando da sua aparição, chegando a ser apreendido pela polícia como pornográfico. Não é pornográfico nem contém alusões pessoais, como disseram". Ver AMADO, Jorge. *Cacau*, p. 7.

A ação individual é, nesse caso, mais uma num conjunto amplo de ações, a merecer não mais que uma parcela da atenção do romancista. O enredo perderia seu centro e se esfacelaria na multiplicação de narrações dessas ações e, como todas elas fossem igualmente importantes, a noção de herói – ou protagonista – ficaria definitivamente prejudicada. Este artigo talvez seja o único texto em que um escritor comprometido com a literatura proletária tenha chegado a traçar algum tipo de programa especificamente literário. O resultado prático dessa proposta seria o romance *Suor*, que Jorge Amado lançaria no ano seguinte.

De qualquer forma, o debate é tão significativo que dele participam também aqueles que não estão engajados na construção de uma arte proletária e nem mesmo na luta revolucionária. Murilo Mendes, no mês seguinte, setembro, escreve um pequeno texto sobre *Cacau* para também responder positivamente à pergunta-prefácio de Jorge Amado. Diferentemente de outros críticos não envolvidos de forma militante com a esquerda, Murilo Mendes vê com muita simpatia o romance, concluindo mesmo que ele coloca seu autor no primeiro time dos novos escritores brasileiros. Sua percepção do problema é bem pouco dogmática e razoavelmente matizada:

> Antes de mais nada precisamos de saber o que é que o autor entende como romance proletário. Acho que a mentalidade proletária está ainda em formação; agora é que o proletário está tomando consciência de seu papel histórico; portanto, sobretudo em países de desenvolvimento capitalista muito atrasado como o nosso, ainda não existe uma mentalidade proletária. Naturalmente o escritor que não encontrar motivos de inspiração na vida já em decomposição da sociedade burguesa, terá que observar a vida dos proletários, e, se quiser ser um escritor revolucionário, terá que se integrar no espírito proletário, do contrário fará simples reportagem. O caso recente de Pagu é típico. "Romance proletário", anuncia a autora no frontispício do *Parque Industrial*. Houve engano. É uma reportagem impressionista, pequeno-burguesa, feita por uma pessoa que está com vontade de dar o salto mas não deu. (...) Parece que para a autora o fim da revolução é resolver a questão sexual[7].

[7] MENDES, Murilo. Nota sobre *Cacau*. In: *Boletim de Ariel*, setembro 1933 (II, 12), p. 317.

O interessante na posição de Murilo Mendes é que ele não atribui valor, a priori, para a opção em se fazer o romance do proletário ou da burguesia em decomposição. O defeito de *Parque Industrial* não é abordar o tipo errado de revolucionário ou não ser fiel à realidade do operário – como sugere, por exemplo, o texto de Alberto Passos Guimarães –, mas sim o de uma abordagem equivocada, o que não acontece com *Cacau* na sua visão. Para o poeta mineiro, o escritor tem dois grandes ambientes a explorar: a sociedade burguesa decadente – sobre a qual não sente necessidade de falar – *e* a vida proletária. O essencial é que o escritor não se restrinja à mera observação da realidade, ou seja, saia do jornalismo e entre na literatura. Para ele só é possível conseguir isso se houver algo mais que uma adesão superficial – que ele localiza em Pagu – à causa do proletariado, ou seja, é preciso uma entrega mesmo pessoal, uma integração naquilo que ele chama de "espírito proletário". É claro que isso não parece ser muito fácil se levarmos em conta a observação anterior de que o Brasil ainda não tem propriamente um proletariado desenvolvido que tenha sido capaz de elaborar o que ele chama de uma "mentalidade" de classe. E aqui ele toca num dos grandes impasses do pensamento de esquerda brasileira, que ocuparia posição importante nos debates que se fariam 40 anos depois: a validade de falar em proletariado – e, no limite, em revolução – numa sociedade de capitalismo tardio como a nossa.

É de olho nesse problema que o crítico pernambucano Aderbal Jurema vai publicar, em maio de 1934, um artigo famoso. Seu ponto de partida é o de que o país "já começa a sentir as convulsões preparatórias da luta de classes"[8]. Portanto não haveria motivo para admitir a existência de uma literatura proletária propriamente dita, somente válida num Estado proletário:

---

[8] JUREMA, Aderbal. Literaturas Reacionária e Revolucionária. In: *Boletim de Ariel*, maio 1934 (III, 8), p. 211. Todas as citações são feitas a partir desta página.

> A literatura da esquerda está sendo chamada impropriamente de literatura proletária. Há uma grande distância a vencer entre a literatura revolucionária e a proletária. (...)
> Na U.R.S.S. vemos essa literatura que procura firmar na consciência popular as conquistas da Revolução. Nós, porém, ainda estamos nos preparando para ela.

No presente, o que há são apenas dois tipos de literatura: a reacionária e a revolucionária. A primeira está ligada aos valores burgueses e está marcada pelos seguintes traços: ausência de uma tese social, amor à tradição, apego ao individualismo liberal e uma linguagem que agrade "os admiradores do sr. Laudelino Freire". A segunda rompe com a linguagem canonizada pelas gramáticas e "procura levar às massas um sentido novo da vida, que só poderá se tornar realidade com a revolta dos explorados contra a minoria exploradora e depois do triunfo integral daqueles".

Dessa concepção ressaltam duas coisas. A primeira é que ela privilegia o clima de polarização e estabelece, de cara, uma forma de avaliar as obras que é anterior a elas mesmas: seu engajamento ou não num projeto de transformação social. O segundo é que ele permite uma abertura maior, já que a arte revolucionária não precisa necessariamente centrar sua atenção na vida dos proletários:

> O clima de um romance revolucionário poderá ser proletário ou burguês. Burguês se o romancista se restringir a criticar um certo ângulo da classe privilegiada, movimentando ironicamente as figuras caricatas dos grandes exploradores. Proletário, quando a ação se desenvolve no meio da massa, mostrando as suas indecisões, os seus anseios e, sobretudo, a sua vida de párias da sociedade.

O texto de Aderbal Jurema mereceu discussão, mas não foi capaz de se impor como visão dominante sobre o assunto. Numa revista publicada em Recife, *Momento* – efêmera, mas excelente, do mesmo nível do *Boletim de Ariel* – dirigida pelo próprio Jurema, Moacir

de Albuquerque passará por cima de toda sutileza da discussão para recolocar o romance proletário mais ou menos no ponto onde estava:

> À primeira vista, parece correta a opinião do meu amigo. Analisada, porém, ver-se-á que não resiste à crítica. Com efeito, admitindo-se, como ele admite, a existência aqui no Brasil, como em qualquer parte, da questão social, objetivada na luta de classes, nada mais lógico do que se chamar à arte que reflete essa realidade inegável, de "arte proletária"[9].

O artigo de Moacir Albuquerque demonstra bem que já havia uma visão cristalizada do que seria o tal romance proletário, e que qualquer esforço teórico um pouco mais matizado cairia no vazio. Se ao ler *O Gororoba* Agripino Grieco o classificou de proletário, simplificando a discussão, não constituiu exceção: durante toda a década se faria mais ou menos o mesmo. Romance proletário seria aquele que tematizasse a vida dos miseráveis, cabendo até mesmo uma visão idealizadora daquilo que o romance de 30 chamaria de proletário, como se vê num outro artigo publicado em *Momento*:

> Romance da gente bruta, de corpo sujo e alma limpa como de criança. História de miseráveis que gritam como condenados do inferno diante da natureza ora ressequida, ora estuante, mas sempre esterilizada pelo egoísmo de classe[10].

Num ambiente crítico desse feitio, não serão pequenas a confusão e as simplificações, levando os homens de letras, de acordo com sua orientação ideológica, a aceitar ou rejeitar de imediato um determinado livro, o que explica em grande parte o tipo de recepção que tiveram *Cacau* e *Os Corumbas*, especialmente a verdadeira unanimidade que este último alcançou. Antes de examinar isso, porém, é esclarecedor ver como o livro de Oswald de Andrade, *Serafim Ponte Grande*, foi lido por esses jovens críticos e

---

[9] ALBUQUERQUE, Moacir de. Arte Proletária. In: *Momento*, agosto 1934 (I, 4), p. 8.
[10] BARBOSA, Orris. Romances do norte. In: *Momento*, outubro 1935 (II, 1), p. 3.

diretamente envolvido na questão do romance proletário. Hoje lemos este romance como uma obra do modernismo brasileiro, movimento comprometido com a idéia de renovação, de libertação. É nessa linha que se constrói, por exemplo, a leitura de Antonio Candido:

> Libertação é o tema de seu livro de viagem por excelência, *Serafim Ponte Grande*, onde a crosta da formação burguesa e conformista é varrida pela utopia da viagem permanente e redentora, pela busca da plenitude através da mobilidade.
> (...)
> Aí, realiza o desejo de agitação para libertar, ao explodir a rotina da vida do protagonista por meio da existência sem compromisso a bordo dos navios que, pouco a pouco, vão saindo da realidade para entrar nos mares do sonho. Todos lembram como o livro acaba: uma espécie de superação total das normas e convenções, numa sociedade lábil e errante, formada a bordo de *El Durasno*, que navega como um fantasma solto, evitando desembarques na terra firme da tradição. Sob a forma bocagiana de uma rebelião burlesca dos instintos, Oswald consegue na verdade encarnar o mito da liberdade integral pelo movimento incessante, a rejeição de qualquer permanência [11].

Na visão de Antonio Candido, o caráter libertário do protagonista, expresso pela viagem, traduz sua posição diferenciada em relação aos valores burgueses. Dessa forma, Serafim se descola da burguesia e se converte numa alternativa de comportamento em relação ao seus valores. O mesmo se pode dizer do comportamento sexual do personagem, que inverte tudo aquilo que a moral burguesa canoniza. O homossexualismo, por exemplo, é amplamente explorado, seja o do próprio herói, que a certa altura confessa uma vontade de "enrabar o Pinto Calçudo" (p. 154), seu colega de repartição, seja por sua relação com mulheres homossexuais (uma das quais ele acaba "convertendo" ao heterossexualismo). Também é especialmente marcante a literal inversão de valores que ele opera em relação ao casamento burguês, já que decide permanecer fiel à amante, recusando-se ao sexo com a esposa. Essa fidelidade, aliás, durará até o momento em que a amante o abandona – o que quer

[11] CANDIDO, Antonio. Oswald Viajante. In: *Vários Escritos*, p. 55-56.

dizer que o compromisso moral está desfeito. Mesmo assim, a volta ao convívio sexual no matrimônio é anunciado bem heterodoxamente: "Enrabei Dona Lalá" (p. 164).

A leitura do próprio Oswald de Andrade não é outra e é mesmo por causa dela que ele faz o famoso prefácio, violento contra si mesmo, em que se coloca como um escritor de esquerda e apresenta ao público um livro que seria o "epitáfio do que fui". Romance, portanto, de uma época passada, folha morta, com um único elemento que permanece: o desejo de se descolar da burguesia, de contestá-la, de ser revolucionário. Só que o caminho escolhido antes, o do modernismo, "culminado no sarampão antropofágico", partia do que agora lhe parece um equívoco crasso:

> A situação "revolucionária" dessa bosta mental sul-americana, apresentava-se assim: o contrário do burguês não era o proletário – era o boêmio! (p. 131)

Ora, depois da percepção de que uma atitude revolucionária se dava no campo político, da luta de classes, e não no comportamento boêmio, provocativo, é natural que o autor considere aquela obra ultrapassada e a renegue – e de fato o *Serafim* aparece na lista de obras renegadas do autor que, de resto, inclui tudo o que ele publicou e ainda algo do que publicaria mais tarde. O novo Oswald vê assim a viagem e o comportamento sexual do seu personagem:

> Fanchono. (...) Conservador e sexual. (...) Como solução, o nudismo transatlântico. (p. 133)

Querer enrabar o Pinto Calçudo deixa de ser provocativo para ser decadente e lá vem o termo pejorativo: "fanchono". A ênfase no comportamento sexual, ao invés de libertário é apenas tara, descrita numa palavra: "sexual". Quanto à viagem, ao invés de ser uma superação

revolucionária dos valores burgueses, é vista como uma forma de absurdo escapismo. Para o homem de esquerda, a viagem não pode ser uma libertação, mas uma fuga inaceitável do *front* de batalha da luta de classes e não se configura, portanto, como uma contestação, ao contrário. Daí a necessidade de renegar. Mas renegar não significa alterar o sentido do livro em si e a posição do protagonista. É justamente porque permanece o mesmo depois da mudança de ponto de vista que é preciso renegá-lo.

No entanto, a leitura que se fez, em numerosos artigos, foi outra e demonstra bem o peso da definição política do autor no julgamento da obra. Se Oswald se declara um escritor comunista logo no prefácio do livro, é porque se opõe à burguesia e, dessa forma quer ridicularizá-la. Sendo assim, o herói do livro será um representante típico dessa classe, concentrando em si todos os defeitos até tornar-se apenas uma caricatura. Noutras palavras: o personagem Serafim Ponte Grande é colado de volta à burguesia, chegando mesmo a representá-la exemplarmente. Aí estaria a atitude revolucionária do livro segundo os críticos que se pronunciaram sobre ele, encontrando-a onde o autor já não via mais nenhuma. O prefácio foi lido apenas como uma declaração de posição política do autor, o que ele dizia sobre o livro nem sequer foi percebido e muito menos discutido posteriormente. No mês seguinte ao lançamento do romance, Saul Borges Carneiro faria essa leitura:

> *Serafim* é um símbolo, e como tal exige do leitor capacidade de compreensão. A vida chata, sensual, estúpida, terra a terra, cheia de pequeninas ambições de gozos efêmeros da burguesia encontra em *Serafim* uma síntese acabada. E se como arma de combate social *Serafim* é considerável, como expressão de arte pertence, pelo alto senso cômico, à linhagem de *Pantagruel*, de *D. Quixote*, de *Ubu-Roi*...[12].

[12] Saul Borges Carneiro. Serafim Ponte Grande. In: *Boletim de Ariel*, setembro 1933 (II, 12) , p. 312.

Aqui o livro aparece como terrível sátira a descrever a futilidade burguesa, dessa forma logrando ser uma considerável arma de combate social – justamente aquilo que o prefácio nega que o livro conseguiu. Seria natural que o crítico discordasse do autor e abrisse com ele um debate pela via da discordância. Mas o interessante é que Saul Borges Carneiro nem se refere ao prefácio, ou seja, dá de barato que o objetivo do livro foi o de construir uma crítica da burguesia. Como era natural, *Serafim Ponte Grande* foi lido como um romance de 30, e a simples definição ideológica do autor foi capaz de fazer todos verem esse engajamento, mesmo com a declaração de antigüidade que o prefácio e a própria data de composição (anterior à quebra da bolsa de Nova York) passavam. E não se trata de um caso isolado. Jorge Amado, num artigo sobre *Em Surdina*, de Lúcia Miguel Pereira, iria pelo mesmo caminho, como Octávio de Faria[13] algum tempo depois e Aderbal Jurema que, naquele mesmo artigo já comentado aqui, é categórico:

> Já *Serafim Ponte Grande* vive no meio dos graúdos e Oswald de Andrade retrata ironica e revolucionariamente todos os gestos do *grand monde* em desagregação, com todas as suas fraquezas e degenerescências.

A degenerescência, no caso, é a que se expressa no comportamento de Serafim. O crítico pernambucano está tão certo do caráter revolucionário, no sentido "proletário" do termo, da obra de Oswald de Andrade que menos de um ano depois estará cobrando dele a continuidade dessa linha revolucionária quando da publicação de *A Escada Vermelha* (aquele que fora renegado antes mesmo de ser publicado)[14]. Ninguém se deu conta da complicação que é um autor publicar uma obra renegada ou do quanto há de moral burguesa na visão de

---

[13] Ver AMADO, Jorge. Em Surdina. In: *Boletim de Ariel*, janeiro 1934 (III, 4), p 97, e FARIA, Octávio de. Excesso de Norte. In: *Boletim de Ariel*, julho 1935 (IV, 10) , p. 263.

[14] Ver JUREMA, Aderbal. Subindo a Escada Vermelha. In: *Boletim de Ariel*, fevereiro 1935 (IV, 5), p. 141.

que o comportamento nada convencional de Serafim é sinal de decomposição ou degenerescência, tremenda contradição para quem se vê tão distante dessa moral e brande palavrões para afrontá-la. A única exceção foi Manuel Bandeira que, num texto muito curto e, portanto, pouco conclusivo, percebeu que nada havia de romance proletário em *Serafim Ponte Grande* e apontou um dos grandes dilemas que o prefácio revelava:

> O prefácio do *Serafim Ponte Grande* torna quase inútil qualquer crítica que se pretenda fazer ao romance. "Epitáfio do que fui", diz o autor. Na lista de suas obras renegadas (todas) está incluída a mesma história de Serafim. Quem renega uma obra não a publica. O gesto do autor, publicando-a, faz compreender a cautela do Partido Comunista que não o quis aceitar até hoje. De fato, não se imagina ninguém mais longe da mentalidade marxista: o marxista é um sujeito sério como o anti-marxista. O jovem Octávio de Faria se parece muito mais com um marxista do que Oswald de Andrade.
>
> (...)
>
> No *Serafim* ainda é o palhaço da burguesia. O drama atual de Oswald é que só um sujeito como eu, pequeno-burguês e poeta menor, pode gostar do que ele escreve. O comunista que ruminou *O Capital* inteiro e o proletário que lia *A Classe Proletária* não o sentem nem o entendem. Esperemos a obra futura e vejamos se o homem do *Pau Brasil* é capaz de, em bem da revolução, se despojar daquele individualismo de que tanto se compraz – acima de tudo se compraz – na deformação diletante e feroz de que o *Serafim* e o seu prefácio são o último exemplo[15].

Este é um grande drama: embora se autodefina, onde está de verdade a definição de Oswald? Quem é ele? É o palhaço da burguesia que escreveu o *Serafim* ou o marxista que o publicou renegadamente? A discussão aqui pode ir longe demais porque toca num dos grandes nós para o intelectual engajado: como ligar-se a uma classe, a proletária, se de berço e criação pertence a uma outra, a burguesa? No final de *Parque Industrial* Pagu tematizara esse problema através da figura de Alfredo, intelectual burguês que se filia ao partido e depois acaba expulso, acusado de caudilhismo e trotskismo:

> É verdade. Alfredo se deixara arrastar pela vanguarda da burguesia que se dissimula sob o nome de "oposição de esquerda" nas organizações proletárias. É um trotskista. Pactua e complota com os traidores mais cínicos da revolução social. (p. 132)

[15] BANDEIRA, Manuel. Serafim Ponte Grande. In: *Literatura*. 05/08/1933 (I, 3), p. 3.

A posição do intelectual nesses anos será, aliás, tratada pela literatura de ficção, constituindo-se num dos grandes temas do romance de 30. Mas o que interessa por enquanto é o fato de que, metidos até o pescoço no debate ideológico, os intelectuais brasileiros naquele momento viam a literatura pela ótica da luta política e fechavam os olhos para aquilo que não dizia respeito a ela. Raramente um intelectual como Manuel Bandeira surgiria. O caso da recepção de *Serafim Ponte Grande* é significativo porque foi necessária uma operação complexa para abrigá-lo ao lado dos romances que trabalhavam pela revolução, a ponto de inverter a posição do protagonista e, portanto, trocar os sinais de todas as suas ações e metamorfoseá-lo de boêmio antiburguês a burguês caricatural. No geral o problema do crítico era mais simples e se reduzia a louvar os autores alinhados com ele e espinafrar os que não se alinhavam. Caso exemplar foi o de um romance saído em 1934, *Alambique*, de Clóvis Amorim, companheiro de Jorge Amado na Academia dos Rebeldes de Salvador. Trata-se de uma diluição de *Cacau*, com mudança de ambiente: os alambiques de santo Amaro da Purificação ao invés das fazendas de cacau do sul da Bahia. Adelino, filho de pequenos proprietários destinado a ser padre, foge do seminário e se refugia num alambique. Através desse personagem somos apresentados à vida num alambique baiano, e o desejo de fazer uma crônica do local resulta num texto descosturado, já que é mais importante, por exemplo, mostrar as festas do que propriamente seguir os passos do protagonista e narrador. Assim há um capítulo para cada festa importante: Natal, Dia Santo, Aleluia, Mês de Maria, Casamento de Dona Alicinha, São João. A tese do livro é que o proletário tem sua inconsciência aumentada e conseqüentemente sua exploração facilitada pelo vício da cachaça e do jogo – e para provar isso, Adelino encerra o livro distraindo-se com uma rinha de galos no caminho para buscar uma parteira para sua mulher, prestes a dar à luz seu primeiro filho. Somente o

*Boletim de Ariel*, que tinha como regra não se ocupar duas vezes do mesmo livro, "a não ser que se trate de obra de subido valor", como se lê na segunda capa do seu número 2, publicou três textos subidamente elogiosos, de Jorge Amado, que o comparou a *São Bernardo*, João Cordeiro, que o classificou de "admirável poema em prosa do Recôncavo Baiano", e Renato Mendonça[16]. A recepção foi tão calorosa que o livro parecia se destinar a ocupar um lugar também subido em nossa história literária. O tom geral era de que o romance revelara uma nova face do Brasil pela literatura. Algo estranho, no entanto, aconteceu na *Revista Acadêmica*. No número 9 sairia um artigo rasgadamente elogioso de José Bezerra Gomes, no mesmo tom dos artigos do *Boletim de Ariel*[17]. No entanto, no número 10, um jovem intelectual de esquerda tocaria o dedo na ferida. Este artigo é importante porque revela uma das raras atitudes verdadeiramente independentes de um crítico engajado. Naquela altura, não há qualquer dúvida sobre a posição ideológica de Moacyr Werneck de Castro. Entre outras coisas, ele se manifestara poucos meses antes em artigo para a revista *Rumo* que é um dos mais interessantes testemunhos da necessidade de engajamento do intelectual nos anos 30[18]. E é falando da esquerda que ele alertará para o perigo dessa aprovação automática a qualquer coisa que se apresente como romance político:

> Um novo romance, um romance de estréia, um romance do Norte: aí estão três requisitos que já quase impõem um livro à simpatia do leitor.
>
> Norte, na literatura de hoje, é sinônimo de renovação e de audácia. (...) O Norte se fez assim, diante da opinião do resto do país, uma posição de destaque merecido, que já começa agora a envolver certa dose de responsabilidade. (...)
>
> Quero tomar aqui como exemplo o romance *O Alambique*, de Clóvis Amorim. Esse livro deveria começar por não ser editado, e parece mesmo que isso só aconteceu devido à solicitação de Jorge Amado. (...) O caso de *Alambique* e de outros livros recentemente publicados se cerca das maiores

[16] Ver: AMADO, Jorge. *O Alambique* e Clóvis Amorim. In: *Boletim de Ariel*, julho 1934 (III, 9), p. 244-245; CORDEIRO, João. Notas sobre o *Alambique*. In: *Boletim de Ariel*, dezembro 1934 (IV, 3), p. 88-89; MENDONÇA, Renato. *O Alambique*. In: *Boletim de Ariel*, maio 1935 (IV, 8), p. 221.

[17] Ver GOMES, José Bezerra. Nota sobre o romance de Clóvis Amorim. In: *Revista Acadêmica*, s/d (9, provavelmente de março de 1935), sem numeração de página.

[18] Ver CASTRO, Moacyr Werneck de. Literatos em crise. In: *Rumo*, julho/agosto 1934 (9/10), p. 3.

> complicações. É que não se trata das aventuras de Tarzan, nem duma novela amorosa. Trata-se de um romance de fundo político, onde se agitam as questões mais graves, mais sérias: o descontentamento das camadas oprimidas, as manifestações do ódio de classes, a desagregação dos valores humanos dentro do capitalismo. Ora, tais assuntos, é evidente, não podem ser tratados com leviandade[19].

Apelando para a responsabilidade dos homens de letras de esquerda, Moacyr Werneck de Castro faz praticamente um apelo para que alguma credencial além das boas intenções seja exigida dos novos romancistas brasileiros. Não se colabora para a construção da revolução ou mesmo para a revelação da verdadeira face do Brasil para o próprio Brasil fazendo uma literatura fácil, que apenas repete modelos ainda mal definidos, encarnados por um ou outro romance bem-sucedido. A análise rigorosa de *O Alambique* que ele faz a seguir é uma das poucas tentativas sérias de crítica de um romance autoproclamado de esquerda sem a fúria sectária de um Octávio de Faria, por exemplo, nem a complacência dos amigos e camaradas. Serão denunciados o caráter vago do protagonista e dos personagens em geral, o estilo "cardíaco", sem fluência, de sua prosa, os recursos fáceis às expressões da gíria ("uma sopa!") ao lado do desejo de finalizar os capítulos com frases eloqüentes e, sobretudo, a incapacidade de fazer o livro falar por si levando à necessidade de um constante "comentar de fora". Quem se aventura a ler o romance, mesmo com tolerância, verá o quanto há de razão nas palavras de Moacyr Werneck de Castro. Mas, a exemplo do que aconteceu com aquele artigo de Aderbal Jurema sobre o romance proletário, este artigo – e, mais importante, esta atitude – foi incapaz de vencer a rotina que desde a metade de 1933 se instalara, o que significa dizer que o tipo de recepção que teve *Cacau* acabou se cristalizando nesses anos.

Muito dessa atitude permaneceu válida na visão que se tem até hoje do romance de 30. Não há grande preocupação em se tentar entender qual o projeto dos romances e se na fatura

[19] CASTRO, Moacyr Werneck de. Sobre um romance do norte. In: *Revista Acadêmica*, abril 1935 (10), sem numeração de página.

esse projeto foi ou não atendido. Rejeita-se tal autor em princípio porque era católico e, portanto, sua obra tem que ser algo próximo do integralismo, por exemplo, ou então, um autor como Jorge Amado não presta porque, cego pela visão política dogmática, simplifica tudo e produz romances fracos. A dificuldade de tratar sem preconceitos, até hoje, de um romance como *Cacau* vem em grande parte dessa tradição de leitura. Não custa, portanto, fazer uma tentativa de leitura que, se não pode mesmo ser neutra, pelo menos traga consigo outros preconceitos. Na verdade, olhado com atenção, *Cacau* se apresenta como um romance que não deixa lugar para o segredo. Tudo nele se propõe explícito ou, mais que isso, exemplar. Tudo concorre, numa espécie de tirania da consciência criadora, para um fim bem específico: o da propaganda política.

Eduardo de Assis Duarte, autor da mais recente abordagem ampla da obra de Jorge Amado, detecta como centro da construção de *Cacau* uma tensão entre propaganda e documento. De fato, esses dois elementos participam da construção do romance. Mas haverá entre eles tensão propriamente dita? Na própria formulação de Duarte encontramos uma resposta para isso:

> As duas tendências convivem no texto na busca de uma síntese que as compatibilize. Só que em vários momentos o proselitismo sobrepõe-se ao documento, os sonhos comunistas se mostram mais fortes. Ao final, prevalece a esperança e o herói parte em busca da utopia.[20]

É difícil localizar no romance esse desejo de síntese entre documento e propaganda. A prevalência do doutrinário, que o crítico só vê ao cabo da obra, vem a ser o verdadeiro fator construtivo do texto. A propaganda é o fim mais evidente do livro e o documento é o meio privilegiado para obtê-lo. Nessa perspectiva, a crítica social (que Duarte liga ao pendor

[20] DUARTE, Eduardo de Assis. *Jorge Amado: Romance em Tempo de Utopia*, p. 61.

realista, documental) não se esgota, antes reforça a propaganda, dá-lhe força. Por isso não parece válida a idéia de que *Cacau* fracassaria ao buscar uma síntese entre duas forças que, em princípio, estariam em lugares opostos. A relação entre essas forças já aparece definida no plano básico do livro, e em seu desenvolvimento não há desequilíbrio simplesmente porque entre elas não há luta – seu lugar é o mesmo.

Assumir a propaganda como fim de *Cacau* é uma forma de tentar uma aproximação ao romance que escape da apriorística aceitação ou recusa do livro em si – tal como se fez na época e, com um sentido diferente, se faz hoje. Se olhamos a recepção que o livro tem tido, o que vemos é isso: ou elogios rasgados ou uma demolição radical.

No campo dos elogios, basta dar uma rápida olhada na crítica do período. Vários dos artigos escritos por Édison Carneiro, Dias da Costa, o próprio Alberto Passos Guimarães, publicados no *Boletim de Ariel* e em *Literatura* são francamente positivos. O mesmo acontece com a crítica de Agripino Grieco. No sentido contrário, temos uma célebre crônica de Manuel Bandeira, mais o artigo de Marques Rebelo – que um pouco antes considerara *O País do Carnaval* o melhor romance de 1931 – e a violenta reação de Octávio de Faria[21].

Posteriormente, no entanto, a crítica universitária se empenhou bastante para cristalizar a visão de que o romance é ruim – lembrem-se Luiz Costa Lima, em sua colaboração para *A Literatura no Brasil*, e Alfredo Bosi na *História Concisa da Literatura Brasileira*, que desautoriza a obra toda de Jorge Amado, quase sem comentários. Fábio Lucas sintetizou bem os elementos dessa recusa não apenas a *Cacau*, mas à obra de Jorge Amado como um todo:

---

[21] O artigo de Alberto Passos Guimarães é aquele que foi amplamente tratado acima. Quanto aos demais, ver: CARNEIRO, Édison. Cacau, In: *Literatura*, 05/10/1933 (I, 7), p. 2. COSTA, Dias da.. In: *Boletim de Ariel*, novembro 1933 (III, 2), p. 36. GRIECO, Agripino. *Gente Nova do Brasil*, p. 9-11. BANDEIRA, Manuel. Impressões Literárias. In: *Poesia e Prosa*, vol 2, p. 1195. REBELO, Marques. Cacau. In: *Literatura*, 05/09/1933

> Os críticos apontam como defeitos persistentes na obra de Jorge Amado:
> 1. falta de complexidade interior nas personagens.
> 2. linguagem pouco trabalhada, ausência de experiência formais, construção romanesca e técnica nos moldes tradicionais.
> 3. ação por vezes emperrada pelo discurso (geralmente poético).[22]

É com essas restrições – ou contra elas, até certo ponto – que Assis Duarte dialoga. Para enfrentar esse verdadeiro consenso, sua atitude é a de tentar valorizar a obra, embora admitindo aqui e ali, quando parece inevitável, que algumas restrições têm razão de ser. Esse é o caso da superficialidade de construção das personagens, por exemplo:

> A utilização de personagens sem maior riqueza interior era comum na época, sobretudo nas obras da vanguarda esquerdista. Fez-se presente com muito vigor no Expressionismo alemão e no teatro engajado de Brecht, Piscator e Meyerhold. No entanto, cumpriam ali uma função distinta, fruto de um projeto distinto: eram personagens estilizadas visando um efeito alegórico. O adensamento psicológico cedia lugar à representação das relações vividas e suas determinações históricas e econômicas.
>
> O mesmo não acontece no texto de Amado, movido por um interesse realista e que, portanto, necessitaria de figuras humanas mais complexas e verdadeiras para atingir a densidade simbólica própria ao gênero. Ao contrário, o personagem estereotipado em face única não consegue exibir aquela humana dose de contradição que o aproxima da vida real. Nesses aspectos, o livro vê enfatizado seu caráter de imaturidade, mostrando-se de fato, como obra de aprendiz.[23]

O fato, em si, de admitir que as personagens de *Cacau* têm construção psicológica muito frágil é mesmo inevitável. Discutíveis são as razões que o crítico aponta, baseadas na idéia de que o projeto do livro repousa no documental. Idéia, aliás, que contradiz a hipótese anteriormente feita, mencionada há pouco, de que *Cacau* "se constrói (...) na tensão entre o *documento* e a *propaganda*".

Entender claramente que o que orienta o projeto de *Cacau* é sua intenção doutrinária pode dar um pouco mais de clareza a uma tentativa de, mais que julgar, compreender o

---

(I, 5), p. 3 e 6. FARIA, Octávio de. Jorge Amado e Amando Fontes. In: *Boletim de Ariel*, outubro 1933 (III, 1), p. 7-8.

[22] LUCAS, Fábio. Plano, com epígrafe, de um estudo sobre a morte de Quincas Berro D'Água. In: AMADO, Jorge. *Jorge Amado Povo e Terra - 40 Anos de Literatura*, p. 179-180.

[23] DUARTE, Eduardo de Assis. *Jorge Amado: Romance em Tempo de Utopia*, p. 61-62.

romance. Ora, propaganda é discurso de convencimento, seu objetivo é atingir diretamente aquele que se expõe a ela. Nesse sentido, a lógica do romance pensado como propaganda passa muito mais pela retórica do que propriamente pela verossimilhança em seu sentido mais estrito, de possibilidades semelhantes às da realidade factual. Dizendo de outro jeito, um romance como *Cacau*, uma vez que construído sob a égide da propaganda, instaura uma rede específica de causalidades, estabelece uma outra verossimilhança, de validade puramente interna. Mal comparando, trata-se de uma espécie de "discurso engenhoso", no sentido que António José Saraiva o define ao tratar de Vieira, que engendra um padrão lógico que lhe é próprio.

Tudo em *Cacau*, à maneira de argumento, participa para conduzir o romance numa certa linha de raciocínio. Veja-se, por exemplo, o defeito que mais se apontou no livro à época de seu lançamento, o maniqueísmo:

> todos os proletários são bons, ou pelo menos desculpáveis, e o resto da humanidade que passa no romance, umas pestes[24].

> Todos os ricos do romance são maus, velhacos, libidinosos e... católicos[25].

> esse *Cacau* onde todos os "de cima", os ricos, são maus e onde todos os "de baixo", os pobres, são bons[26].

É evidente que na realidade factual as coisas não funcionam exatamente dessa forma, como assinalou Manuel Bandeira:

---

[24] BANDEIRA, Manuel. Impressões Literárias. In: *Poesia e Prosa*, vol 2, p. 1195. Todas as citações feitas a partir desta página.
[25] TABAYÁ, Arnaldo. Um Romance Proletário. In: *Boletim de Ariel*, outubro 1933 (III, 1), p. 20. Todas as citações feitas a partir desta página.
[26] FARIA, Octávio de. Jorge Amado e Amando Fontes. In: *Boletim de Ariel*, outubro 1933 (III, 1), p. 7.

Ninguém melhor do que Jorge Amado sabe que a vida não é tão simples assim.

É bem provável que Jorge Amado soubesse, sim. Mas até que ponto isso importa no projeto deste romance? Trata-se de propaganda. Na luta de classes só há dois lados, o do capital e o do trabalho. Se se está de um lado, não se pode estar do outro. Nada mais natural, então, para tornar mais exemplares e claras as situações, que o contraste seja forte e que não haja qualquer forma de matização. Até mesmo o repisar de certas características é importante, pois dá ênfase ao claro-escuro. Veja-se, por exemplo, os retratos físicos dos dois capitalistas presentes no livro:

> Meu tio, o dono, estava bem mais velho e mais vermelho e mais rico. A barriga era o índice de sua prosperidade. À proporção que meu tio enriquecia ela se avolumava. Estava enorme, indecente, monstruosa (p. 30).

> O coronel possuía uma voz arrastada, demorada, cansada, de animal sagaz e uns olhos maus, metidos no fundo da cara enrugada pela idade. Cultivava, como meu tio, uma barriga redonda, símbolo da sua fartura e da sua riqueza. Sabia-se que comia muito, comia estupidamente (...). (120-122)

É evidente que há capitalistas magros também. Mas isso não interessa ao narrador de *Cacau*. É preciso, como propaganda, deixar na mente do leitor uma imagem única, bem fixa, desse capitalista. Se todos se parecerem fisicamente, é mais conveniente e mais fácil estabelecer essa imagem. Ou seja, é uma estratégia mais eficaz de propaganda.

Demonstração cabal de que esse maniqueísmo é intencional é o fato de que uma das personagens ricas, Mária, a filha do fazendeiro, aponta o problema quando conversa com o personagem-narrador Sergipano:

> – Não seja tolo. – Enraivecia-se. – Vocês também odeiam a gente sem saber se há bons e maus. (140)

O Sergipano não responde a isso – nem contesta, nem confirma. Sua reação é contar sua própria história para Mária. Esse momento é significativo: é como se a própria história e aquilo que ela representa justificassem esse tipo de despreocupação de matizar moralmente as personagens. Nesse trecho se encontra a justificativa para que a história, enquanto história exemplar, esclareça tudo e simplesmente dispense a ponderação.

Um outro caso interessante a se pensar é o do misto de matador e alugado Honório. Uma breve aproximação desse personagem com o matador que aparece evocado por Luís da Silva em *Angústia* vai mostrar bem o que se quer dizer aqui. José Baía – ao contrário do próprio Luís da Silva, que manifesta o desejo de ser como ele – mata sem qualquer raiva, por puro profissionalismo, sem se importar com quem vai morrer, se rico, se pobre, homem, mulher, gordo ou magro. Ora, para o projeto de *Cacau* isso absolutamente não interessa. O ato de vontade de Honório, poupando Colodino e complicando sua própria posição diante do fazendeiro, é necessário para mostrar a existência de algo chamado "consciência de classe". Se, em princípio, não parece muito verossímil que um matador vá fazer o que Honório fez (deixar de matar alegando que não mata pobre), em *Cacau*, um romance que tem como elemento construtivo a propaganda, é necessário mesmo que ele o faça.

Um terceiro ponto a se examinar é a religião. Os padres são sempre patifes, que fazem conluio com os patrões, colaborando na exploração dos proletários e ensinando a seus filhos uma confusa religião na qual Deus se confunde com o patrão e onde apenas o conformismo é premiado. Como sempre, não há exceção, e os padres compartilham o destino que os ricos em geral têm no livro – o de serem os vilões. Mas esse não é o único aspecto da religião a ser notado no livro. Há um outro, apontado por Arnaldo Tabayá:

> Os alugados não têm religião (será isso possível no Brasil, onde se conhece o povoado pela torre da igreja?), no entanto os ricos são católicos, e o filho do patrão, tipo vulgar e velhaco, vai à missa com uma fita no pescoço.

Mais uma vez, a propaganda cria a necessidade de deixar de fora tudo aquilo que pode afastar da visão que ela quer consagrar. Há, nesta atitude do narrador de *Cacau*, mais do que uma crítica à Igreja, o desejo de suprimi-la – e até mesmo a instauração, no universo ficcional, dessa supressão. Não custa repetir: em princípio absurda, confrontada com a realidade brasileira, a ausência de religião entre os trabalhadores é necessária como recurso retórico, como argumento no sentido de convencer o leitor de que as estruturas burguesas estão todas podres e precisam cair.

Esses três aspectos são apenas alguns dos exageros simplificatórios de *Cacau*, mas são suficientes para comprovar que eles não são devidos a um descuido ou uma incapacidade do autor: são, isso sim, programáticos. O aspecto documental interessa apenas para reforçar a propaganda e se concentra na descrição do trabalho árduo dos alugados. Se a figura de Honório, a maldade dos ricos e a absoluta falta de religião da população mais pobre fogem do documental, é porque documentar a realidade não é o grande objetivo do romance, mas apenas uma forma de enfatizar a propaganda política.

É claro que notar que esse procedimento é intencional não implica concordar com a crítica de esquerda dos anos 30 e reivindicar para *Cacau* um lugar de destaque na moderna literatura brasileira. Mas também é claro que isso torna visível o quanto é simplificador aceitarmos indefinidamente as restrições, digamos automáticas, que se vêm fazendo ao livro ou mesmo ao autor.

Nessa perspectiva, o caso a se discutir a respeito de *Cacau* é o de se esse projeto de romance-propaganda se concretiza, sem brechas, durante toda a obra. O que interessa saber é

se ele se mantém fiel à rede de causalidades que a propaganda instaura em seu interior, ou seja, se as eventuais "simplificações" vão sempre no mesmo caminho, construindo um todo uno. A questão moral, por exemplo, tão enfatizada por Jorge Amado, pode dar boas pistas. Num universo em que as instituições sociais tradicionais são desenhadas como decadentes e mesmo nocivas, é natural que apareça em *Cacau* um trecho como este:

> A outra foi morar com Simeão sem bênçãos desnecessárias de juiz e padre. (p. 101)

Fica plenamente estabelecido que a justiça e a religião, sendo dos ricos e dos padres, carecem de significado real e, portanto, são dispensáveis para dar legitimidade aos relacionamentos – especialmente entre proletários. Essa passagem não destoa do tom de propaganda do livro como um todo e mesmo colabora com ele. Mas há um outro momento em que o casamento merece a atenção do narrador: a festa de São João, propícia para mocinhas solteiras se entregarem àquelas formas tradicionais de anteverem seu futuro casamento. Tanto as moças ricas quanto as pobres participam de um mesmo ritual: ver, na água parada em uma bacia, seu futuro par. Esse ritual se concretizará de formas bem diversas. As pobres procurarão esse rosto em uma bacia qualquer.

> Na casa-grande também olhavam na bacia de água. E que bacia bonita, de uma louça de nome complicado, com pinturas. (p. 150)

Aparentemente tudo mantém o projeto inicial: até o mais igualmente humano dos sentimentos se reveste de brilho ou de obscuridade de acordo com a escala social. Mas em torno desse ritual de moças, o narrador fará o seguinte comentário acerca das pobres:

Noivos... Raras teriam noivos. Amásios, sim, e quantos... (150)

De repente, a ausência do casamento institucionalizado, que havia sido encarada com naturalidade, aparece como algo a se lamentar. Ao invés de pessoas que se relacionavam amorosa e sexualmente sem necessidade de qualquer legitimidade conferida pelas esferas ligadas ao poder, temos aqui pessoas designadas por um termo facilmente usado pelos burgueses falsos moralistas: "amásios". Parece, portanto, que o tal "senso de imoralidade" não fora de todo perdido pelo narrador de *Cacau*, ao contrário do que propunha Jorge Amado. Vale frisar que, se fosse uma das moças solteiras a lamentar o fato de que jamais se casaria "normalmente", não haveria grande contradição no projeto doutrinário do livro. Haveria talvez um pequeno rompimento naquela divisão tão fortemente construída ao longo do romance entre pobres e ricos, mas se poderia creditar isso aos restos de moral convencional de que essas proletárias não conseguiriam fugir. No entanto, trata-se de expressão direta do pensamento do diligente narrador – é de sua voz que essa nota dissonante vai surgir. É portanto na voz autorizada para contar a história e conduzi-la dentro de uma visão de mundo "proletária" que se vê essa fratura.

A própria configuração desse personagem-narrador deixa entrever que o tecido da propaganda não é tão rígido assim. Em primeiro lugar, em sua própria história pessoal. Bandeira reclama do desenho dessa personagem:

> [O romance é] mal colocado no seu primeiro arcabouço, porque aquele rapaz pequeno-burguês que vira trabalhador de enxada e mais tarde vem escrever o romance é de todo inaceitável. Não viraria trabalhador de enxada, e se porventura o fizesse não escreveria na maneira requintada, apesar de todos os palavrões, em que se exprime Jorge Amado.

Novamente, o problema a nos interessar aqui não é propriamente o da verossimilhança, como aponta Bandeira. Em certo sentido, o fato de ter uma origem dentro das classes dominadoras contribui para a tragédia pessoal da personagem, além de indicar que os favores do capital são muito instáveis e só se multiplicam para pessoas de fato más, capazes de pensar apenas em si próprias. Essa é, aliás, uma das linhas de desenvolvimento do romance. O coronel Misael tem consciência disso e teme o cacau que, para ele, é a concretização do capital. Seu medo se revela quando castiga terrivelmente aqueles que estragam um único fruto de um único cacaueiro.

Do ponto de vista do desenho interno do romance a pergunta a se fazer não é se o pequeno-burguês poderia ou não se transformar em trabalhador de enxada, mas sim por que isso teria de ser assim. Por que o herói é o Sergipano e não o Colodino? Por que um proletário de raízes proletárias não poderia seguir o caminho – de conscientização e de luta – que segue o Sergipano e contar em livro essa sua pequena epopéia? Por que essa função – que, além de ser a privilegiada, já que é a de quem tem a palavra, é também a do próprio intelectual – tem que ser de alguém com raízes burguesas? É como se o escritor estivesse justificando sua própria posição ao assumir-se como porta-voz de um povo ao qual não pertence, mas que, pela observação e por uma espécie de espírito de solidariedade conhece e compreende. Ora, do ponto de vista da estratégia retórica regida pela intenção de propaganda, não haveria qualquer problema em caracterizar um narrador proletário em primeira pessoa. Ao contrário: a instauração de um narrador que adquire consciência e, ao mesmo tempo, adquire os meios intelectualizados, digamos assim, de exercer essa consciência, participaria da mesma estratégia da construção da trajetória de Honório, que faz prevalecer a consciência de classe sobre o cumprimento de um "dever de matador". A impressão que se tem aqui é a de que Jorge Amado abandonou as necessidades internas de seu romance-propaganda e se preocupou com a

verossimilhança externa, ou seja, com o ser eventualmente pouco crível para o público leitor daquele momento o fato de um operário escrever um livro. Sua intuição, nesse sentido, foi certeira, e o demonstra a recepção de *São Bernardo*, de Graciliano Ramos. Um dos pontos mais discutidos do livro foi justamente o fato de um matuto como Paulo Honório escrever tão bem. Na sua resenha do livro, Lúcia Miguel Pereira diria o seguinte:

> Pois, parece incrível, mas neste seu último e notável romance o único defeito é ser bem escrito demais. Entendamo-nos: bem escrito demais para ser narrado por esse áspero Paulo Honório que aprendeu a ler na prisão (...).[27]

Em 1947, mais de dez anos depois do lançamento do livro, Álvaro Lins ainda se preocuparia com o fato:

> O principal defeito de *São Bernardo* já tem sido apontado mais de uma vez: é a inverossimilhança de Paulo Honório como narrador, é o contraste entre o livro e o seu imaginário escritor, o que já se verificara em *Caetés*[28].

Tudo indica que, aqui, Jorge Amado tenha se deixado levar, também ele, por uma visão estereotipada do proletário – ou do intelectual – atribuindo a ele uma alma simples que se por um lado o reveste de pureza, por outro lado o confina a um entendimento simplista do mundo.

O mesmo problema aparece numa certa indefinição do lugar em que se coloca e de onde fala o Sergipano. Para verificar isso, basta contrapor dois trechos em que ele aparece em relação a Colodino.

---

[27] PEREIRA, Lúcia Miguel. Graciliano Ramos – São Bernardo. In: *A Leitora e seus Personagens*, p. 82.
[28] LINS, Álvaro. Valores e Misérias das Vidas Secas. In: *Os Mortos de Sobrecasaca*, p. 162.

> Apesar dos seus vinte e sete anos, Colodino, que sabia ler e escrever, tocava viola e falava certo, parecia-*nos* um mestre. (p. 142, grifo meu)

Nesse momento, Sergipano é um ser diferente de Colodino. Embora também saiba ler e escrever, e também fale certo, o Sergipano se identifica com os camponeses analfabetos. Ou seja: embora tenha as mesmas características de Colodino, ele se coloca mais próximo daqueles que não as têm.

Um pouco depois o que se lê é o seguinte:

> Os filhos dos coronéis são semideuses despóticos que amam deflorar por farra tolas roceiras de pés grandes e mão calosas. Pernósticos, falando difícil como quem sabe gramática, brutos e mal-educados, esses meninos me causavam um nojo medonho. Colodino também não os tolerava e não me lembro de haver ouvido o carpinteiro responder a qualquer pergunta dos acadêmicos. (p. 161)

Aqui, no contraste com os filhos da burguesia, há identificação entre Sergipano e Colodino: ambos são iguais, operários alfabetizados que desprezam os salamaleques da língua artificial falada por aqueles. É como se a cada momento o narrador-personagem sentisse a necessidade de afirmar seu estatuto de proletário. No contraste com o proletário mais "culto", ele se identifica com os outros – no fundo, "mais proletários" do que aquele. Em contraste com a burguesia, quando não há nada a provar, ele se sente à vontade para se igualar a Colodino. É uma espécie de má-consciência vigilante a dele, que pressente que sua permanência do lado certo depende de um cuidado constante, de um esforço contínuo para se ver como proletário, muito ao contrário da pretensa naturalidade com que se recusa a se tornar patrão casando-se com Mária.

Confirma essa atitude a maneira mesma pela qual se constitui esse narrador em primeira pessoa. Apesar de seu esforço para dar uma visão da vida proletária como partícipe

dela, nota-se uma hesitação. Basta ver a abertura do livro, que faz o leitor pensar que lerá um romance em terceira pessoa:

> As nuvens encheram o céu até que começou a cair uma chuva grossa. Nem uma nesga de azul. O vento sacudia as árvores e os homens seminus tremiam. Pingos de água rolavam das folhas e escorriam pelo homens. Só os burros pareciam não sentir a chuva. Mastigavam o capim que crescia em frente ao armazém. Apesar do temporal os homens continuavam o trabalho. (p. 11-12)

A cena aparece vista por um olhar de fora. O objeto da atenção do narrador são "os homens" – a palavra é obsessivamente repetida, três vezes num curto trecho. Nada liga o narrador aos homens, nada pode fazer o leitor supô-lo um desses "homens". Para ser exato, é necessário que se leiam quarenta parágrafos para que o narrador se revele como partícipe dessa cena coletiva de trabalho diário:

> Nós ganhávamos três mil e quinhentos por dia e parecíamos satisfeitos. (p. 16)

Uma vez que não se encontra qualquer funcionalidade nesse "ocultamento" da primeira pessoa – que, diga-se, não é mais usado no romance –, tudo indica que se trata de mais um sintoma da dificuldade desse narrador em se ver como proletário. Embora explicitamente ele reafirme a todo instante que é igual a todos os alugados do coronel Misael, essa sua atitude vacilante o contradiz e nos revela mais um rompimento no projeto de romance-propaganda a que *Cacau* se propõe.

Lido hoje, *Cacau* é um livro bastante revelador. As simplificações que ele opera não são em si mesmas algo a se condenar abertamente se levamos em conta que Jorge Amado estava à procura de um novo tipo de romance. A questão é o quanto o próprio romance revela de hesitação nessa busca de um caminho novo. Embora de maneira geral todos tenham se

acostumado a pensar que nos anos 30 não houve qualquer experimentação estética, *Cacau* é, à sua maneira, um romance experimental. Há nele uma busca de meios expressivos para realizar uma verdadeira revolução no romance brasileiro. Os resultados dessa busca podem não ter sido aqueles que Jorge Amado contava obter, mesmo porque tudo indica não haver um programa bem estabelecido, e ele abandonará esse caminho rapidamente com *Jubiabá*, publicado em 1935, numa tentativa de contrapor ao herói burguês um outro tipo de herói, proletário ou popular – ou seja, dando uma outra solução para o complexo problema artístico que é fazer um romance de transição para a sociedade comunista dentro de um ambiente ainda burguês, trocando de estratégia e propondo a criação de um novo tipo de protagonista ao invés de eliminá-lo de vez, como havia anunciado no artigo sobre *Os Corumbas*.

É certo que, à época da primeira recepção, questões como as que se levantam aqui nem de longe foram colocadas. O espírito de polarização prevaleceu da maneira mais direta possível e ninguém se perguntou por que haveria certas simplificações. Os que discordavam do autor denunciaram as tais simplificações, evidentemente sem tentar ver nelas qualquer objetivo, qualquer sentido especial. Os que concordavam, por sua vez, se mostraram contentíssimos com os resultados obtidos por Jorge Amado e ficaram felizes por vê-lo alçado à condição de maior romancista brasileiro naquele momento, ao lado de José Lins do Rego.

Mas, se é verdade que esse ambiente de polarização acabou por beneficiar *Cacau*, dando a ele, através da polêmica que se instaurou, uma importância capital nas letras brasileiras daquele momento, também é verdade que *Os Corumbas* se beneficiaria muito mais. Afinal, nenhum outro romance pôde ocupar, como este, posição de tão inequívoca unanimidade. Num pequeno artigo publicado em *Literatura* apenas poucos meses depois do

lançamento do livro, Hamilton Nogueira deixou um testemunho direto cuja veracidade a leitura das resenhas publicadas em grande número confirma, ao afirmar que o romance obteve

> uma unanimidade de aplausos que espanta a quem conhece de perto o nosso meio intelectual tão fragmentado, tão dividido por idéias e orientações diversas.[29]

O fato é que foi possível tanto a um lado como ao outro da luta ideológica projetar sobre este romance sua idéia sobre o que deveria ser o novo romance brasileiro. Octávio de Faria, num artigo sobre como a burguesia é retratada em *Serafim Ponte Grande*, *Cacau* e *Os Corumbas* faz uma observação que nos dá pistas acerca do que permitiu o enorme sucesso do livro de Amando Fontes:

> Não me resta a menor dúvida: o quadro que o sr. Amando Fontes nos deixa pintado no seu romance não é mais favorável à burguesia do que o do sr. Jorge Amado. Em nada mesmo. Mas estamos aqui diante do romancista desinteressado – que viu e que conta o que viu – do romancista incapaz de "torcer" o menor acontecimento para fazê-lo falar pró ou contra o partido ou a corrente a que pertence.[30]

Distante da propaganda política, mas não da crítica social, ao mesmo tempo em que abre caminho na tendência forte de revelar de maneira realista o Brasil aos brasileiros, já que sua ação se passa em Aracaju, lugar pouco ou nada explorado por romancistas de projeção nacional, *Os Corumbas* pôde agradar tanto a Octávio de Faria quanto a Jorge Amado. Em nenhum momento foi lido como alguma coisa em cima do muro, que se subtraísse à necessidade fundamental de tomar partido. Foi, isso sim, tido como um romance de esquerda, como fica claro na crítica do influente João Ribeiro:

---

[29] NOGUEIRA, Hamilton. Os Corumbas. In: *Literatura*, 05/10/1933 (I, 7), p.2.
[30] FARIA, Octávio de. Jorge Amado e Amando Fontes. In: *Boletim de Ariel*, outubro 1933 (III, 1), p. 7.

> Por isso mesmo, *Os Corumbas* pareceu-nos um dos raros documentos do comunismo incipiente e fatal. É o retrato bem parecido da sociedade que se dissolve sob a erosão funesta da civilização[31].

No entanto, o fato de se ater à elaboração de um enredo centrado na vida de uma família de proletários em Aracaju, sem se colocar como romance de propaganda, e no preciso momento em que se discutia *Cacau* justamente por isso, *Os Corumbas* acabou se tornando um exemplo de romance social sem lastro ideológico tão marcado. Esse aspecto, aliás, foi sublinhado por outros críticos importantes, como Gilberto Amado e Alcântara Machado:

> Há que louvar o autor por não ter ido mais longe na parte política, por não ter acentuado a tendência reivindicante, a injustiça social. Isto é mister para outros. Seu papel ele o desempenhou a contento. Mostrou-nos a vida; fez-nos viver com ela, fez-nos chorar[32].

> [Amando Fontes] fez obra de romancista quando tudo lhe facilitava fazer também obra de demagogo. Demonstrou assim possuir essa coisa incomum que se chama autocrítica e conhecer perfeitamente os limites de sua função social de escritor de ficção. Ficou na medida justa[33].

A medida justa parece indicar o limite entre a função do escritor e a do político. Pelo que se pode perceber do comentário de Alcântara Machado, utilizar o romance como arma política é atitude que encontra resistência mesmo entre intelectuais não-reacionários – pense-se na discussão em que Mário de Andrade vai se meter em 1939 por afirmar simplesmente que a arte precisa de alguma coisa a mais que boas intenções sociais para se afirmar como arte. No entanto, escrever romance com a aspiração de denunciar as mazelas sociais, apontando do campo literário para o campo político é atitude aceita de forma geral

---

[31] RIBEIRO, João. Os Corumbas. In: *Crítica – Os Modernos*, p. 153. Publicado originalmente no *Jornal do Brasil* de 03 de agosto de 1933.

[32] AMADO, Gilberto. Os Corumbas. In: *Boletim de Ariel*, setembro 1933, (II,12), p. 313.

[33] MACHADO, António de Alcântara. Um romancista. Recorte sem data extraído do *Diário de São Paulo* (parte deste artigo vem reproduzido na orelha de várias reedições do romance. Cito de um recorte encontrado casualmente numa edição do romance comprada em sebo).

naqueles anos em que a luta ideológica é urgente e não admite deserções. Amando Fontes aparece com a possibilidade de ser um autor político, e não um político autor.

O esquema geral de *Os Corumbas* é bastante simples. Em sua primeira parte, que só conta com quatro capítulos, somos apresentados a Geraldo Corumba, agricultor que vive na Ribeira, interior de Sergipe. Numa festa, ele conhece Josefa, filha de um pequeno fazendeiro e eles terminam se casando. Anos depois as dificuldades se avultam, há uma grande seca em 1905, o preço do açúcar cai e todos os envolvidos no plantio se vêem numa situação difícil. Já com os filhos crescidos, quatro moças e um rapaz, o casal decide ir para Aracaju, onde todos poderiam se empregar nas fábricas de tecido. A segunda parte, que se abre com uma cena impressionante pelo seu despojamento, encontramos a família já há anos em Aracaju. Geraldo e as duas moças mais velhas, Rosenda e Albertina, trabalham na fábrica de tecidos. O rapaz, Pedro, é empregado como mecânico numa oficina e as esperanças e sacrifícios de todos estão empenhados no estudo das duas filhas mais novas, que deverão freqüentar a escola normal e se tornarem professoras, saindo, assim, daquele meio de dificuldades tão grandes quanto as que todos enfrentavam na Ribeira. Nesta segunda parte, com seus 43 capítulos, é que se desenvolve a trama propriamente dita: uma seqüência de desgraças. Das quatro filhas, uma morre tuberculosa e as outras, uma a uma, vão caindo na prostituição em suas formas mais ou menos degradantes. O único filho, envolvido na luta política, acaba preso e vive as mesmas privações dos pais no Rio de Janeiro, sem desistir do engajamento. Sem qualquer esperança, só resta aos velhos abraçar seu fracasso e voltar à Ribeira. A terceira e última parte do romance, na verdade um único capítulo, narra a decisão de voltar e se concentra na cena dessa retirada, com o casal esperando tristemente a partida do trem muito atrasado.

O enredo básico não inclui o caminho até a consciência política que o sucesso de Jorge Amado incluíra, mas é claro que outros fatores sublinham a menor radicalidade política, por assim dizer, de *Os Corumbas* em relação a *Cacau*. Assim é com o tal senso de imoralidade, como Jorge Amado definiu a forma como as questões de caráter sexual haviam de ser tratadas. Embora o sexo seja tema constante em *Os Corumbas*, e mesmo fator central para a desgraça das moças da família, é mais um presença dominadora do que um assunto tratado explicitamente. Não há palavrões nem cenas que um senso de moral convencional consideraria escabrosas, por exemplo. Vejamos a natureza de uma dessas cenas. A filha mais nova do casal Geraldo e Josefa Corumba, deflorada e abandonada pelo noivo, acaba por ir à polícia na tentativa de obter reparação para o mal que lhe fora feito. Tem, obviamente, que passar por um exame de corpo de delito e a saída dos médicos, que encontram um conhecido devasso de Aracaju, o dr. Gustavo de Oliveira, é narrada da seguinte maneira:

> Eram os médicos legistas da polícia. O mais moço cumprimentou secamente e logo foi se retirando. O outro, homem de quarenta e poucos anos, apertou jovialmente a mão de todos e pôs-se a falar sobre a perícia recém-feita. Gabava, sobretudo, a beleza da jovem.
>
> A certa altura, Gustavo de Oliveira perguntou-lhe, numa curiosidade que fazia os seus olhos cintilarem:
>
> – Quase menina, então?
>
> O médico sorriu e respondeu:
>
> – É nova. Mas é mulher. E que mulher bonita!
>
> – Psiu! Psiu! Fez Prado Antunes. Aí vêm elas. (p. 266)

Para um grupo de homens adultos conversando sobre assunto tão próprio ao desbocamento, a linguagem tanto do narrador quanto dos personagens é extremamente pudica. Num círculo burguês como esse, jamais se diria, num romance de Jorge Amado, "a beleza da jovem" ou nunca se exclamaria "que mulher bonita". Seriam outros os termos e mais explícita a representação da moça como carne nova e de boa qualidade no mercado

sexual da cidade. No entanto, a delicadeza de expressão não quebra a força da situação narrada. O narrador monta um contraste sutil, mas eficaz, entre a atitude discreta do jovem médico e a compulsão de fofoca do mais velho, que faz ressaltar a atitude inadequada. A própria atribuição desse tipo de preocupação com a beleza da moça a um médico legista já é suficientemente escandalosa. Não é preciso lembrar o quanto representa no imaginário brasileiro – e até hoje em dia, pode-se dizer sem grande exagero – a associação da figura do médico com a do sacerdote, do confessor mesmo. Assim, o comportamento do Gustavo de Oliveira e do Prado Antunes já é condenável em si no que tem de desrespeito a uma moça que, afinal de contas, passa por transe complicadíssimo – não se deve esquecer que eles próprios demonstram ter plena consciência disso, já que se portam como conspiradores quando vêem que as mulheres estão chegando – mas o comportamento do médico vai além disso e fere a ética da profissão e a imagem positiva de uma elite potencialmente protetora. Sobre Gustavo de Oliveira, que depois colocará a moça num apartamento, como amante oficial sua, note-se que o narrador aponta em seu olhar curiosidade e não lubricidade, não sentindo necessidade de referir diretamente algo que a narrativa em si se encarrega de deixar claro. Dessa maneira, pela via da sutileza, *Os Corumbas* não tem um texto que poderia ser considerado imoral por aqueles leitores que acusaram *Cacau* de o ser, mas os procedimentos dos personagens mais próximos à elite podem perfeitamente ser vistos como tal – e não apenas por obcecados da moral sexual conservadora.

Não é outro o diapasão do livro no que diz respeito à posição dos pobres na sociedade brasileira daquele momento, ou seja, na sua constituição enquanto romance social. Não há aqui a grande ênfase verbal que se dá em *Cacau* ao sofrimento dos miseráveis, mas a descrição sóbria de um desfilar inevitável de desgraças a que uma família operária está sujeita. Da mesma maneira, não temos diante de nós um libelo pela revolução

proletária, mas também estamos muitos distantes daquela visão de que o que acertaria os ponteiros da questão social seria um desvelo maior dos grandes pelos pequenos. Porque em *Os Corumbas* há a clara percepção de que a injustiça social, expressa em termos de infelicidade pessoal dos personagens, existe e não se resolve pela caridade. Não que a caridade não seja contemplada. Há mesmo um personagem que a encarna para a família Corumba, o dr. Barros, apresentado como um advogado que fez fortuna em São Paulo mas que, aos cinqüenta anos, decidiu voltar à terra natal.

> Quando a notícia de sua fortuna e de sua bondade correu mundo, toda a pobreza do arrabalde foi lhe implorar uma qualquer coisa. Teve contato, então, com as misérias mais dolorosas. Conheceu doentes sem alimento e sem remédio. Topou crianças nuas, gemendo de fome ou tiritando de sezões. Viu recém-natos, cujas mães não tinham leite, morrerem empanzinados do cozimento de farinha que ingeriam...
>
> Comoveu-se fortemente. Fez o propósito de não deixar sem assistência a quem quer que o procurasse. E quando deu de si, estava apaixonado, inteiramente entregue àquela missão de lenir dores. (p. 52)

O próprio narrador escolhe com critério a expressão a ser usada: lenir dores e não curar males. Assim, quando Rosenda, a filha mais velha de Geraldo e Josefa, sofre aquilo que chamaríamos hoje de assédio sexual na fábrica em que trabalha, a Sergipana, e acaba perdendo o emprego, é a ele que a família recorre para que a outra fábrica, a Têxtil, a abrigue. Apesar das dificuldades, ele encaminha a moça e obtém para ela o emprego. No entanto, isso não impedirá que, mais tarde, sem qualquer perspectiva de vida com algum conforto, ela acabe aceitando fugir com um namorado, que a abandonará, lançando-a à prostituição. Isso se repetirá mais tarde com Caçulinha, a quem a família toda dedicou os maiores sacrifícios para que pudesse estudar e, com um salário de professora pudesse, no futuro, assistir os pais. O fracasso desse sacrifício acaba aparecendo quando, sem outro recurso, ela se vê na necessidade de deixar a Escola Normal para trabalhar no escritório da

fábrica. Mais uma vez é o dr. Barros que arranjará o emprego que, mais uma vez, mal resolverá a carência material mais imediata da família. O pedido, neste caso, é mais significativo porque será dirigido ao advogado num momento em que sua casa recebe a visita de outras figuras ilustres de Aracaju, que acabarão comentando o caso daquela "pobre moça". É o momento para que todos se posicionem diante da questão social. O Salgado Brito, que cultiva uma fama de carbonário, grita um pequeno discurso em que afirma que o pobre tem que fazer justiça com as próprias mãos, sem esclarecer, é evidente, o que seria isso. O vigário apela para a *Rerum Novarum*. O Almeida, deputado federal, repete o velho discurso, tão caro a alguns escritores naturalistas que foram mencionados aqui, da saída pela legislação:

> – Tudo, falta de uma legislação sábia e adequada. Muito menor, em verdade, seria o sofrimento dos humildes, se tivéssemos leis de salários mínimos, de seguros operários, e outras conquistas plenamente razoáveis. Eu, por mim, tenho feito nesse sentido o que é possível. Ainda este ano apresentei longo projeto, estipulando algumas garantias indispensáveis ao trabalho. Foi recebido, mereceu elogios dos colegas... e encalhou para sempre lá num canto... (p. 149)

Nem é preciso mencionar que esse discurso tem algo de antecipador das políticas trabalhistas que seriam implantadas pelo regime de Vargas, a revelar uma postura que não pretende incluir de fato os pobres no corpo vivo da sociedade brasileira, e sim mantê-los numa espécie de marginalidade decente. Mas o pior de tudo é que, quando o capítulo termina, percebemos que nada disso ultrapassa as intenções do papo furado, do mero desejo de brilhar numa conversa inteligente:

> E a conversa generalizou-se, tomou rumos mais amplos, esforçando-se cada um por sustentar suas idéias a respeito da melhor organização social do mundo. (p. 150)

Não há nada que os pobres possam esperar da elite, exceto alguma compaixão, que resolve certos problemas, mas não ajuda a sair do lugar. Pode-se dizer mesmo que há neste romance verdadeira incompatibilidade entre grandes e pequenos, colocada com todas as cores num episódio anterior, em que se envolve Pedro. Trata-se de um rapaz sério, sisudo até, que ia subindo em sua profissão de mecânico. Extremamente inteligente, acaba tomando gosto pela leitura e se aproxima de um tipógrafo mais velho que ele, José Afonso na verdade um líder operário de Aracaju. José Afonso o apresenta à literatura naturalista e aos autores russos, enfim, a "todos os que fizeram sentir, em suas obras, a injustiça da organização social contemporânea" (p. 93). Quando se instala o turno da noite sem qualquer pagamento extraordinário nas duas fábricas de tecidos da cidade, os dois amigos são figuras de primeira linha nos protestos e na greve que pára Aracaju. Um jovem delegado de origem humilde, o dr. Celestino, simpatizante dos manifestantes, surpreende-se ao se ver guindado à chefia de polícia e, além de tudo, receber ordens do presidente da província para dar apoio aos grevistas.

A surpresa é geral entre os operários – e a alegria também. É claro que os planos do presidente, que vinha enfrentando terrível oposição por parte do grupo ao qual pertenciam os proprietários das fábricas, são de apenas dar uma lição aos seus opositores e obter a simpatia dos operários. Essa manobra lhe garante um amaciamento da oposição, que aceita apoiar os candidatos à Câmara Federal que ele indicara. Evocando a violência dos grevistas, chama de volta o delegado e lhe dá ordens para acabar com o movimento.

No plano mais amplo, o das instituições, esse episódio dá clara indicação de que não há qualquer chance de as autoridades constituídas estarem ao lado dos trabalhadores na luta política. Mas também no plano mais restrito da atuação dos indivíduos a incompatibilidade de interesses inviabiliza qualquer aproximação entre as classes. É o que se vê pelos

entusiasmos, decepções e decisões do dr. Celestino. Quando recebe as suas primeiras ordens é a vez do entusiasmo, que o leva correndo às lideranças operárias para planejar com elas as ações do movimento. Ao receber a ordem de reprimir o movimento, em princípio se decepciona e mesmo se revolta:

> Celestino tinha os olhos no chão. Recordava-se, naquele instante, das conversas entretidas com os grevistas, das promessas solenes que muitas vezes lhes fizera. Todo o seu ser vibrou, numa revolta. E manifestou-a ao Presidente, sem rebuços:
> – V. Excia. me perdoe. Mas eu me sentiria um degradado moral se tomasse... (p. 114)

O presidente o interrompe, exigindo fidelidade do correligionário e, é claro, ameaçando-o de perder o cargo. O dr. Celestino acaba convencendo-se a si mesmo que permanecendo na polícia seria mais útil aos operários e se põe ao lado da autoridade maior. Tomada a decisão de permanecer fiel ao chefe político, os passos seguintes vêm mais ou menos automaticamente:

> O delegado bateu os olhos. Não pôde reprimir um gesto de repulsa, que lhe contraiu os músculos da face. Mas limitou-se a perguntar:
> – E eu, dr.? O que é que devo fazer?
> – Apenas me apontar, nome por nome, os cabeças
> – Não precisa. Deixei-os, ainda agora, reunidos na sede da "Sociedade". Ficaram aguardando o meu regresso. É só chegar de surpresa. (p. 115-116)

Do entusiasmo por estar junto aos operários, Celestino passa a alcagüete, provocando diretamente a prisão dos mais empenhados líderes operários de Aracaju. De cúmplice a demolidor do movimento grevista, ele é a encarnação da incompatibilidade entre a elite e os operários. E o fato de ter uma consciência que pesa, expresso no gesto de repulsa reprimido, por um lado o humaniza, é verdade, mas por outro só faz aumentar a vileza da sua traição. Afinal, dos maus espera-se a maldade e, em *Cacau*, não é outra coisa

que vem da burguesia. Dos bons, entretanto, espera-se o bem ou, pelo menos, a decência, por isso a surpresa é grande quando, ao contrário dela, o que se apresenta é a traição. Neste ponto há um diferencial marcante em relação ao romance de Jorge Amado. Livre da obrigação de fazer propaganda, Amando Fontes pode se preocupar mais livremente com aquilo que ele mesmo chamaria de realismo. De fato, numa espécie de "filosofia da composição" bastante esclarecedora que escreveu como discurso para a cerimônia do recebimento do prêmio Felipe d'Oliveira de 1933, ele ressaltaria esse aspecto de sua obra:

> A imprescindibilidade de não mentir, de recriar os seres justamente como são na vida, e que tem sido a causa do conflito em que se debate o romancista Mauriac contra o católico Mauriac, deveria ser também a norteadora absoluta de todo o plano, dos menores detalhes do meu livro.
> (...)
> Por isso tentei construir as figuras de meu romance, tais como os homens nascem e andam pelo mundo. Ora são bons, ora são maus. Às vezes, onde não esperamos um gesto nobre, vemo-lo praticado; e de onde só aguardamos atos dignos, vemos surgir uma ação menos meritória. Não tive a preocupação de dignificar o gênero humano; também não tive o intuito dos Flaubert, dos Eças, dos Gide, de desmoralizá-lo a toda prova. "Signe de Dieu", quis imitá-lo apenas, e jamais corrigi-lo[34].

De fato é possível encontrar no centro de *Os Corumbas* o caráter documental que, em *Cacau*, ficara deslocado a coadjuvante, ainda que destacado, da propaganda. Livre da necessidade de convencer, o narrador de *Os Corumbas* pode criar um personagem como este, que tem origens proletárias, simpatia pelos proletários, age em favor dos proletários, mas também é bem capaz de, numa espécie de reverso do Honório de *Cacau*, trocar a consciência de classe de lugar, assumindo claramente a visão dos que mandam para poder incluir-se entre eles. Do ponto de vista da recepção imediata do romance, uma concepção como esta, expressa em cenas como a que envolve o dr. Celestino, garante a simpatia dos críticos que haviam recusado o maniqueísmo de *Cacau*. É o caso de Manuel Bandeira,

[34] FONTES, Amando. A entrega do prêmio Felipe d'Oliveira. In: *Lanterna Verde*, maio 1934 (1), p. 112.

cujas restrições a *Cacau* foram apontadas aqui, e que aprova de maneira praticamente irrestrita o romance de Amando Fontes[35].

Mas o dr. Celestino, embora seja personagem pequeno no todo do romance, dá também a medida de um outro aspecto importante do método narrativo de Amando Fontes: trabalhar com o espelhamento, no plano privado, dos problemas da estrutura social em que o romance toca. Dessa maneira, embora não seja um romance introspectivo, *Os Corumbas* trata sempre de personagens específicos e não de representantes desta ou daquela classe, a apontar sempre, com seu comportamento exemplar, para a coletividade da qual ele foi tirado. Este também foi um aspecto que possibilitou a aceitação do livro pelos defensores do romance psicológico que só admitiam como válidos romances que se debruçassem sobre os conflitos vividos pelos indivíduos. É claro que o romance faz da família Corumba uma espécie de síntese de todas as famílias proletárias, mas sua desgraça aparece como única, já que no decorrer do enredo nem todas as moças operárias têm como destino a prostituição, por exemplo, ou seja, o tipo de fatalismo que atinge aquela família é indicativo da falta de perspectivas do operário numa sociedade organizada para excluí-lo, mas a maneirapela qual esse fatalismo a atinge é único. Outras moças, amigas de Albertina e Caçulinha, casam-se e não enfrentam o tipo de situação que elas são obrigadas a enfrentar, o que não significa propriamente o encontro da felicidade. O casamento, se as livra da prostituição, não as livra da canseira constante e mal remunerada, do risco do desemprego, da fome e, mesmo com emprego e salário, do risco dos acidentes de trabalho. O fatalismo que rege a vida da família Corumba não se deve ao destino, como alguns críticos insistiram em assinalar, a alguma degenerescência hereditária como a que interessava ao naturalismo mais ortodoxo,

[35] Ver BANDEIRA, Manuel. Impressões Literárias. In: *Poesia e Prosa*, vol 2, p. 1196-1197.

mas a uma estrutura social que impede o indivíduo de uma determinada classe a se realizar minimamente. Este é o aspecto do realismo de *Os Corumbas* que o coloca ao lado dos grandes romances da década, como *Vidas Secas*, mesmo com todas as diferenças que se possam e devam apontar entre eles.

A forma como se desenham os protagonistas da história confirma a existência desse método. Todo o romance existe para desembocar na cena triste da estação em que dois velhos, de aspecto absolutamente derrotado, voltam para o interior depois da fracassada tentativa de encontrar uma vida melhor em Aracaju. O leitor, então, não tem diante de si o abstrato sofrimento de uma classe. O que ele tem é esse sofrimento concretizado no sofrimento de indivíduos, de Geraldo, de Josefa. Não há aqui qualquer desejo de criar um novo romance, para uma nova sociedade. Há sim o desejo de operar com uma estrutura romanesca já conhecida, mas abrindo-a para abrigar novos aspectos . Em sua conferência, Amando Fontes demonstra sempre a preocupação de fazer dialogar tradições consagradas do romance europeu, sem preocupação de escola, como ele mesmo coloca, com a necessidade urgente do romance moderno de mergulhar na realidade brasileira, confirmando e ajudando a instaurar aquela que seria uma das tendências mais marcantes da intelectualidade brasileira naquela década, uma geração "revelada nessa aventura obstinada de reinterpretação do Brasil"[36].

O único aspecto que incomodou alguns críticos em *Os Corumbas* foi seu estilo. É claro que, conforme o estado de engajamento político e literário, o defeito a apontar seria diferente. De um lado, Dias da Costa diria:

[36] NOVAIS, Fernando Antônio e ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. Apresentação: Revisitando Intérpretes do Brasil. In: *Revista USP*, jun-jul-ago 1998 (38), p. 8.

> Se há algum defeito no livro do sr. Amando Fontes é o de ser bem escrito demais. Está tudo muito bem arrumado, sem nada a cortar, sem nada a acrescer. A forma, um tanto antiga para um romance de hoje, correta, quase castiça, pouco muda e não se proletariza, nem mesmo nos diálogos de operários, onde não surge, nunca, um palavrão. Os proletários de *Os Corumbas* não falam, como deveriam falar, a linguagem um tanto escabrosa dos miseráveis[37].

Para esse crítico próximo a Jorge Amado, que se manifestara entusiasticamente sobre *Cacau* no mês anterior no *Boletim de Ariel*, a língua de Amando Fontes é excessivamente preciosa, "literatura" demais. O novo romance brasileiro para ele se confunde com o projeto de literatura proletária tal como Jorge Amado o vinha desenvolvendo. Nessa visada, *Os Corumbas* é um bom livro, e basta ver como o crítico acaba sugerindo ser difícil apontar um defeito nele para se perceber o quanto isso é verdade. Para ser perfeito, no entanto, precisa ser menos perfeito em relação aos padrões do romance burguês, falta-lhe um pouco mais daquela radicalidade de concepção e linguagem, era preciso que se proletarizasse mais.

Fora desse terreno específico de leitura todavia, a avaliação da escrita de Amando Fontes seria outra. José Lins do Rego diria o seguinte:

> *Os Corumbas* perdem um pouco de intensidade por falta do poeta no sr. Fontes. (...) Ele tem imaginação para fazer um romance sem se voltar para dentro dele mesmo, como disse Manuel Bandeira, ele sabe aproximar-nos dos seus tipos sem constranger-nos com os contatos com o artificial. Mas, quando a dor ou a alegria esperam pelo entusiasmo poético do escritor, pelo seu poder intenso de comunicação, o sr. Fontes se encolhe, faz o que não tem força para fazer.
>
> Aquele fim do seu livro, com o choro convulso da velha, é bem o sinal da impotência de um escritor.
>
> O sr. Fontes quis fazer o doloroso e fez o patético.
>
> (...)
>
> Mas lhe falta aquilo que foi demais em Raul Pompéia, – a sensibilidade de um poeta, ou melhor, o sistema nervoso de um escritor[38].

[37] COSTA, Dias da. Os Corumbas. In: *Literatura*, 05/12/1933 (I, 11), p. 4.

[38] REGO, José Lins do. Os Corumbas, In: *Momento*, dezembro 1933 (I, 2), p. 12. Este artigo foi republicado em *Literatura*, 20/01/1934 (I, 14), p. 4.

Se para Dias da Costa sobra, para José Lins do Rego falta força de estilo para Amando Fontes. O autor de *Menino de Engenho* seria um dos primeiros a apontar aquilo que anos depois Álvaro Lins definiria como "indigência de estilo" em *Os Corumbas*. O artigo de Manuel Bandeira referido indica que essa foi uma crítica mais ou menos comum, da qual aliás, o poeta discordava:

> A arte de Amando Fontes como escritor parece até negação da arte, tal a ausência de artifícios, – a naturalidade do mau escritor, tenho mesmo vontade de dizer, mas será melhor dizer do escritor despretensioso, indiferente às qualidades elegantes da expressão e só atento ao que é essencial ao romance, ao movimento do romance, às suas exigências de construção e de verossimilhança psicológica. (...) Alguém notou que lhe falta ao estilo o que chamou o ouro essencial das imagens. Falta o ouro das imagens e ainda bem. Não é essencial. É curioso notar como Amando Fontes atinge a força do estilo pelo sentido da situação[39].

A compreensão de Manuel Bandeira é perfeita. Contar a história é o que interessa ao narrador de *Os Corumbas*, e a própria linguagem como que se neutraliza para que só fiquem diante dos leitores as ações dos personagens. Emprestando livremente a célebre distinção de Lukács, a tentativa desse narrador é a de narrar apenas, e jamais descrever. É claro que nem sempre isso acontece e é possível localizar momentos em que a simpatia pelos miseráveis o leva a intervir diretamente: "Iam em busca do pão. Um negro pão, que, a troco de trabalho, lhes forneciam as fábricas de tecidos" (p. 31). Mas, de forma geral, os julgamentos são os dos personagens que, com suas reações, vão pintando o quadro de sua própria carência, ou a situação em que se vêem envolvidos definem seus problemas. A cena que abre a segunda parte do livro, já mencionada de passagem, pode demonstrar isso:

> Quatro horas acabavam de soar, lentamente, no grande relógio da "Sergipana".
> Era uma madrugada fria de Julho, em pleno inverno.
> Desde a véspera uma chuvinha miúda, rarefeita, caía tristemente sobre as ruas alagadas e desertas.

[39] BANDEIRA, Manuel. Impressões Literárias. In: *Poesia e Prosa*, vol 2, p. 1197.

> E toda a noite assim chovera, sem parar.
> Na rua da Estrada Nova, meio em declive, formara-se um pequeno riacho, por onde as águas desciam mansamente levando a areia e as sujeiras que encontravam.
> Àquela hora ainda reinava o mais completo silêncio em casa de Geraldo.
> Sá Josefa (era assim que a tratava todo o bairro), posto já estivesse acordada, deixara-se ficar sobre as tábuas duras da cama, toda encolhida de frio, debaixo da sua miserável coberta de retalhos. (p. 23-24)

A descrição da chuva é a mais econômica possível. Os adjetivos só existem para ajudar a criar uma imagem visual de chuva de inverno, insistente, fria. É surpreendente a ausência de qualquer tipo de símile ou de metáfora, no trecho inteiro, se pensarmos na tradição retórica tão corrente no Brasil, de que toda descrição, para ser eficiente, tem que apelar para todos os sentidos a partir de figuras que intensifiquem e precisem cada um dos aspectos destacados na descrição[40]. Aproveitando a comparação esboçada por José Lins do Rego, estamos aqui de fato a quilômetros de distância da prosa ornamentada de Raul Pompéia em cujo *Ateneu*, como viu Mário de Andrade

> estamos em pleno domínio do "como" comparativo que, a gente percebe muito bem, menos que processo legítimo de pensamento e aproximação esclarecedora, é um mero cacoete de retórica, a volúpia da brilhação"[41].

E se Pompéia consegue "descrições físicas e psicológicas que são de uma visibilidade contundente"[42], Amando Fontes, à sua maneira, também consegue uma eficaz visibilidade, evidentemente dentro dos limites que escolhe para seu romance, sem aventurar-se muito nas descrições psicológicas. Em poucas linhas, um clima chato, desconfortável, é introduzido e, nele, a figura humana de Sá Josefa surge para sofrer esse

---

[40] Ver, por exemplo, o último capítulo, intitulado "A lei do estilo", do manual de Xavier Marques, *A Arte de Escrever*, p. 200-207, em que se destaca a análise de dois versos de Castro Alves e é evocada a *Filosofia da Composição* de Edgar Allan Poe.
[41] ANDRADE, Mário. O Ateneu. In: *Aspectos da Literatura Brasileira*, p. 182.
[42] Ainda segundo Mário de Andrade, no mesmo texto à p. 179.

desconforto. Em contraste com o clima, a cama bem pouco convidativa, que nos faz lembrar a cama de varas de sinha Vitória, surge como uma espécie de ilha de aconchego naquela manhã fria. Somente este pequeno aspecto já merece destaque, no que tem de desvio do estereótipo do pobre reduzido ao seu sofrimento, tão comum na literatura de cunho social, sem recuar um milímetro na descrição do sofrimento das classes trabalhadoras. A sensação de Josefa na cama é de conforto, e nisso é igual a qualquer pessoa, de qualquer classe, que se vê na necessidade de deixar a cama num dia frio. Por outro lado, choca ver que o conforto, para alguém, possa ser tão pouco.

É bem verdade que, ao aplicar o adjetivo "miserável" à coberta que aquece Sá Josefa, o narrador carrega nas tintas e se deixa levar pelo desejo de mais atribuir a pobreza à personagem do que propriamente mostrá-la. Mas, como a demonstrar ao mesmo tempo a consciência de autor que sabe o que quer e um domínio às vezes precário que o faz permitir certos escorregões, numa revisão posterior o adjetivo foi trocado por "desbotado": sem dúvida algo que se pode dizer de uma coberta, sugerindo a sua precariedade ao invés de atribuí-la apressadamente[43]. Nesta cena, como em muitas outras no decorrer de todo o livro, o estilo que a muitos pode parecer indigente é muito mais a revelação da urgência do narrar que Manuel Bandeira tão agudamente percebeu em *Os Corumbas* do que incapacidade ou ausência de força poética, como pareceu a José Lins do Rego.

Veja-se, por exemplo, a crítica severa de Álvaro Lins, que não faz sentido em alguns momentos. Como era de seu feitio, ele faz sugestões de duas supressões, uma delas de um trecho já comentado aqui, em que o dr. Barros e seus amigos comentam o caso de Caçulinha, obrigada a deixar os estudos:

---

[43] Ver a 13ª ed., publicada em 1979 pela José Olympio, p. 13. Amando Fontes revisou seu romance para a sétima edição, publicada em 1961, que tem servido de base para todas as reedições posteriores.

> Um deles, o capítulo 11, poderia desaparecer de todo, ou ser reduzido a algumas linhas de caráter complementar no meio da narração geral: é a crônica de um casamento, e nem esse episódio nem os seus personagens vão ter influência decisiva na história dos Corumbas. Outro trecho que poderia desaparecer igualmente é a segunda parte do capítulo 21, em que aparecem alguns cavalheiros discutindo problemas e condições de vida social. Um deles chega a se pronunciar nestes termos: "Ah! Se todo homem norteasse a sua vida pública pelos mesmos rígidos princípios do seu agir particular, este Brasil seria um país bem diferente...".
>
> Decididamente, toda aquela cena – não pelo seu espírito, mas pela forma – representa um corpo estranho dentro da autêntica obra de ficção que é *Os Corumbas*, uma contradição com a magistral arte dos diálogos, que se afirma no decorrer de todo o romance[44].

Opiniões como esta sem dúvida contribuíram para que o romance de Amando Fontes tenha perdido prestígio mais do que seria justo acontecer. Afinal, se não é a suprema maravilha que pareceu ser quando veio a público, está longe de ser um livro irrelevante. Em primeiro lugar, é preciso dizer que a cena do casamento de Benedita, companheira de fábrica de Rosenda e Albertina tem função, sim, dentro do romance, e dupla: a de fazer um contraponto com a situação de Rosenda, que caíra em desgraça pouco antes, no capítulo 8, e a já mencionada aqui, de evitar o estereótipo de que toda operária necessariamente se torna prostituta, já que isso ocorre com todas as filhas do casal Corumba.

Quanto à segunda cena, o erro de Álvaro Lins me parece mais flagrante. Ora, num romance todo ele ambientado em meio pobre, é claro que o diálogo entre aqueles homens pretensamente cultos tem que destoar dos demais diálogos do livro. Querer que isso não ocorra é desejar que, em *O Primo Basílio*, o Conselheiro Acácio fale como a Juliana ou o Sebastião. O escritor capaz de variar a forma de expressar de seus personagens, ainda que minimamente, como é o caso de Amando Fontes, que quase nunca se põe à prova, não pode ser considerado ruim por isso. Além disso, apenas enfatizando o que já se disse, é necessário para o rendimento desta cena que o que estes personagens falem seja blá-blá-blá

[44] LINS, Álvaro. *Os Mortos de Sobrecasaca*, p. 248-249. Artigo originalmente publicado em 1946, por ocasião da 6ª ed. do romance.

cheio de lugares comuns. É uma das formas que o narrador tem para simplesmente narrar ao invés de julgar os personagens – o que não deixa de ser o modo dominante de construção de *Os Corumbas*. Portanto, não é difícil argumentar que esta cena pertence, sim, ao romance e sua supressão teria impacto sobre o resultado geral da obra.

A exemplo do que aconteceu com *O Quinze*, mal visto por críticos bem postos como Afrânio Coutinho, a simplicidade de *Os Corumbas* acabou prejudicando sua posição na história do moderno romance brasileiro. Sua despretensão é, como indica Manuel Bandeira uma qualidade e não um problema. Se não tem a densidade dos romances de Machado de Assis ou jamais chegará a ser um *O Ateneu* é porque nunca pretendeu nem uma coisa nem outra. A importância dele para o romance de 30 é enorme porque, mais que qualquer outro livro, abriu caminho para uma série de romancistas e romances, encorajados a tentar aquilo de que eram capazes e, por incrível que pareça, encontrando ecos no público. Se em algum momento é possível dizer que nasce um público para a literatura brasileira, esse momento é a década de 30, e isso era perceptível já à época, como testemunhou Jorge Amado: "começa a haver essa coisa absurda no Brasil: um público que compra o livro e lê"[45]. O papel de *Os Corumbas* nisso, fazendo a ponte privilegiada entre o gosto do público, que o comprou aos milhares, e os críticos, que só encontraram para ele palavras de elogio, não foi nada pequeno. Nos quatro anos seguintes, com os resultados mais variados que é possível imaginar, surgiram romancistas de todas as partes do Brasil, encorajados pelo sucesso desses romances de 1933[46].

---

[45] AMADO, Jorge. Apontamentos sobre o moderno romance brasileiro. In: *Lanterna Verde*, maio 1934 (1), p. 51.

[46] Ver a primeira seção da "Bibliografia". Os títulos e, muitas vezes, a cidade onde foram editados vários deles já dão idéia dessa variedade.

Além disso, *Os Corumbas* confirmou e, pela importância que acabou ganhando, contribuiu para que se solidificasse a opção do novo romance brasileiro por uma linguagem próxima da fala. De novo é preciso lembrar de Manuel Bandeira, que dá um conselho – que é na verdade um apoio – no final de sua crítica, sem deixar, é claro, de beliscá-lo por ter escorregado também nesse campo:

> Amando Fontes deve continuar na mesma linha em que compôs *Os Corumbas*, indiferente aos conselhos dos estilistas, dos amadores de dissertações ideológicas e dos puristas. Ele escreve na linguagem brasileira desafetada, como fazia Lima Barreto. Às vezes vem um "lhe" empregado como objeto direto (página 17). Está muito certo em nossa fala, embora errado na língua atual de Portugal. Não será nosso o dizer: "Não houve quem "na" pudesse contar" (página 162)[47].

Em certo sentido, é como se os sapos do célebre poema ainda coaxassem demais no ambiente literário brasileiro e a prosa de *Os Corumbas* pudesse provar que é possível obter bons resultados literários escrevendo simplesmente. Isso apontado por um poeta já bastante importante, diretamente ligado ao modernismo, corresponde a uma aceitação do lado do que é novo na literatura brasileira. A menção a Lima Barreto também é significativa: tido por muitos como escritor relaxado, ele começaria a ser reavaliado pela geração dos escritores da década de 30, à qual pertence, aliás, Francisco de Assis Barbosa, o crítico que levou a termo essa reavaliação através da cuidadosa edição de suas obras. Aproximar Amando Fontes de Lima Barreto é privilegiar uma tradição literária mais preocupada com a reflexão crítica sobre o Brasil, que dá atenção e dedica simpatia às camadas populares, do que com o brilho da expressão, é afirmar que o novo romancista vai bem no caminho de tirar o sorriso da boca da sociedade. Já naquele momento, não é elogio pequeno, que serve

[47] BANDEIRA, Manuel. Impressões Literárias. In: *Poesia e Prosa*, vol 2, p. 1197. Na verdade, a segunda citação está incorreta: o verbo usado no romance é "deter" e não "contar". Nas edições revistas, a frase foi alterada: "Não houve quem a pudesse deter" (p. 98 da 13ª ed.).

para confirmar o lugar estratégico desse livro em nossa história literária. Esta observação de Manuel Bandeira, sozinha, pode dar boa idéia da posição ocupada por este pequeno romance e justificar o entusiasmo de Hildebrando Dacanal cinqüenta anos depois:

> E é por isto, porque *Os Corumbas* é construído simplesmente como uma descrição rigorosamente realista, que, quase meio século depois de escrito, ele mantém todo o seu vigor, o vigor de um dos melhores *romances de 30*[48].

## 2. A instituição da divisão

Os lançamentos de julho de 1933 marcaram, portanto, uma diferença forte nos rumos da ficção brasileira. Fica claro, a partir daí, que o tempo da inquietação já acabou. A dúvida já não pode ser uma posição honesta como fora para o Jorge Amado de *No País do Carnaval*: converteu-se em passadismo ou covardia. Exatamente por isso um romance sob alguns aspectos interessante, como *Almas sem Abrigo*, do homem de ciência Miguel Osório de Almeida, não encontrou qualquer receptividade. Escrito em 1931, o atraso de dois anos na publicação foi fatal para ele, que não encontrou quem se manifestasse a seu respeito nem mesmo na revista editada pela casa que o publicou. Tratando dos avanços e recuos de dois intelectuais – um escritor e um matemático – num ambiente em que é impossível para eles ter autonomia na vida prática, este romance caiu no vazio. Em 1933, era preciso ter a alma sob o abrigo de alguma ideologia definida. Certas idéias aventadas por aqueles romances publicados pouquíssimo tempo antes pareciam velhas de séculos. Modernização da produção, mais profunda ligação com a terra, mudanças superficiais nas relações de trabalho, tudo passa a ser inútil diante da consciência de que o problema do mundo

[48] DACANAL, Hildebrando. *O Romance de 30*, p. 47.

contemporâneo é a obtenção da riqueza pela via da exploração. Havia uma mudança estrutural, portanto, a ser feita. As diferenças surgem quando se vai definir qual é a estrutura que precisa ser mudada. Para os homens da esquerda, é evidente, o que há é uma estrutura social perversa, que concentra os meios de produção nas mãos de uns poucos enquanto grandes massas humanas vivem à margem do que elas mesmas produzem. Para os católicos, a crise é espiritual e, por conseqüência, moral. O mundo burguês é, para eles, um mundo sem Deus onde tudo é permitido. A vitória de uma visão segundo a qual o sucesso material é o único parâmetro para avaliar as pessoas leva a um abandono da caridade que permite que haja a exploração brutal do outro. Num lance rápido, pode-se dizer que essa diferença de perspectiva aparece concretizada na figura do proletário "escravo moderno" que já foi apontada em *A Mulher que Fugiu de Sodoma*, do católico José Geraldo Vieira, de um lado, e nos personagens proletários de *Cacau* ou de *Os Corumbas*, de outro.

É claro que nem todos aqueles que se colocavam à esquerda pensavam igualmente, e o exemplo simples da incompatibilidade entre os trotskistas e os stalinistas é o bastante para demonstrá-lo. De outra parte, nem todos os que se opunham ao materialismo pensavam igualmente e, se houve uma maioria que, no rastro de Jackson de Figueiredo, misturou a questão espiritual com a de uma pressentida crise de autoridade que pedia a restauração de uma hierarquia rígida sob uma liderança forte, houve também aqueles que rejeitavam qualquer tipo de ação baseada na força e acreditavam que o simples trabalho de evangelização, atuando sobre as consciências, seria capaz de promover uma verdadeira revolução. Mas nada disso impediu que, como um todo, a intelectualidade brasileira acabasse se conformando à idéia de que havia dois grandes grupos incompatíveis entre si.

A necessidade de explicitar um posicionamento pode explicar um caso como é o capítulo final do mais importante romance publicado por um escritor católico em 1933: *Em*

*Surdina*, de Lúcia Miguel Pereira, centrado nas dúvidas de uma moça de família tradicional, Cecília, diante do casamento. Depois de a protagonista não aceitar casar-se com nenhum dos rapazes que a procuram e consumada já toda sua trajetória, pode-se dizer mesmo que com o livro já encerrado, lê-se um último capítulo que contém apenas uma citação de Rilke:

> Eu penso que não se pode nunca saber se Deus entra numa história antes dela estar de todo acabada. Mesmo se só faltarem duas palavras, mesmo se não houver mais nada senão a pausa que segue as últimas sílabas do conto. Ele pode sempre chegar ainda. (p. 367)

Não se pode deixar de mencionar que Cecília, além de recusar o casamento, havia rejeitado dedicar sua vida à religião, traindo, segundo um de seus irmãos, uma vocação para irmã de caridade. A felicidade que ela encontra é a da autonomia pessoal, o que a pergunta final que ela faz a si mesma no penúltimo capítulo revela:

> "Nada é mais ridículo que um santo leigo" – dissera o irmão... Por que se sentia feliz com aquilo que para os outros só era sacrifício? (p. 365)

Qual seria, então, a função daquele último capítulo? Evitar mal-entendidos, impedir que o leitor pudesse concluir que é possível encontrar a felicidade tanto fora dos rígidos papéis sociais destinados à mulher quanto do refúgio da religião? Na verdade, trata-se muito mais de um apêndice, e está ali somente para colocar Deus na história, marcar claramente uma posição que é da autora, e não da personagem. Não seria outro o aspecto que Jorge Amado, embora o saúde como o romance de qualidade que enfim um intelectual da direita escrevia, vai destacar no livro:

> Sinto também que a romancista vive presa a um círculo de idéias das quais não se pode libertar, o que lhe restringe as possibilidades, impedindo o desenvolvimento completo do romance, o aproveitamento de certos detalhes. Compromissos talvez, que roubam parte da independência da escritora.
> (...)
> Deixa uma esperança no fim: Deus
> Acho até que Deus não apareceu em todo o livro de propósito. Para ficar como esperança. Nota-se que se ele aparecesse, se a religião influísse mais nos personagens, nem por isso eles melhorariam e dariam outro rumo a suas vidas[49].

Essas afirmações de Jorge Amado não são injustas em si. O que as torna injustas é a total falta de percepção de que seu procedimento enquanto romancista é o mesmo que ele condena em Lúcia Miguel Pereira, ou seja, o de produzir romance engajado, subordinando conscientemente a criação a uma doutrina. Mas a autora de *Em Surdina* não é menos injusta a respeito de Jorge Amado, como logo se verá, num artigo em que comenta a resenha do romancista baiano acerca de *Maleita*, de Lúcio Cardoso, no qual dirá[50]:

> Quem parece estar desperdiçando admiráveis dotes de romancista com essa mania de provar, de visar um alvo, é o próprio Jorge Amado.
> Aliás, há um ilogismo na sua atitude.
> Os seus livros, nitidamente parciais, livros de propaganda, esses sim é que se destinam aos senhores "gordos e ricos", não para diverti-los, mas para os convencer. Para os seus correligionários é que não haveria de escrever romances intencionais; não se prega a convertidos...[51]

Como se vê, é o roto falando do esfarrapado. Ambos defendendo que o criador deve deixar suas criaturas livres para agirem tal como a necessidade da trama exige, ao invés de dirigi-los a partir de um *a priori* ideológico qualquer. A impressão que se cria, no entanto, é

---

[49] AMADO, Jorge. Em Surdina. In: *Boletim de Ariel*, janeiro 1934, (III.4), p. 97.

[50] Nesse artigo, aliás, Lúcia Miguel iniciará uma polêmica a respeito daquilo que ela chamará de romance intencional, que teve lugar durante os meses de outubro e novembro de 1934, no jornal carioca *Gazeta de Notícias*, que contou também com a participação de Augusto Frederico Schmidt. Infelizmente não é fácil ter acesso aos textos, uma vez que a Biblioteca Nacional não disponibiliza para consulta – pelo menos não disponibilizou entre 1996 e 1999 – este jornal, durante toda a década de 30. A existência da polêmica foi registrada por Luciana Viegas em notas aos textos críticos de Lúcia Miguel Pereira reunidos em *A Leitora e seus Personagens*.

[51] PEREIRA, Lúcia Miguel. Romance de Tese e Individualidade. In: *A Leitora e seus Personagens*, p. 76. Publicado originalmente sem título em 14/10/1934.

a de que esse imperativo só precisa ser seguido por aqueles que se encontram do outro lado da luta ideológica. Mas talvez não seja bem isso e não haja tamanho cinismo nas cobranças nem de um nem de outro. Parece, na verdade, que eles estão convencidos de que não deixam, de fato, suas opiniões pessoais comprometerem a autonomia da obra que estavam construindo, já que o mundo funciona, evidentemente, do modo como o vêem, e outra visão qualquer só pode parecer falsificação. Lúcia Miguel chega mesmo a defender explicitamente seus dois romances publicados:

> Quanto às objeções que o meu contendor – termo para mim, sinônimo de amigo, porque só discuto com quem aprecio – formula aos meus livros, declaro que sou a primeira a reconhecer neles gravíssimos defeitos de técnica. Mas não lhes vejo parcialidade a não ser a que decorra da simples escolha dos temas. Se houvesse, nem Maria Luiza, católica praticante, teria enganado o marido nem Cecília, de uma bondade puramente humana, vivendo sem Deus, achado sozinha o caminho que lhe é apontado no final[52].

A escritora fala de *Em Surdina* como se ele não tivesse aquele último capítulo e o fim do caminho de Cecília, dado no penúltimo capítulo, fosse de fato o fim do romance – e, de fato, se o livro acabasse uma única página antes, sua análise seria aceitável. É como se aquelas palavras de Rilke não fossem mais que uma epígrafe, um comentário posto à parte na obra, um contraponto que o autor – mais do que o narrador – quer fornecer ao seu leitor. Nesse caso, por que então caracterizá-lo como um capítulo?

Mas, ao contrário, sua leitura das cenas finais de *Cacau* serve bem para indicar a parcialidade do principal romancista da esquerda àquela altura:

> (...) além disso, o final, construído para exaltar o trabalhador em detrimento ao patrão, é uma queda brusca na própria técnica do romance[53].

---

[52] PEREIRA, Lúcia Miguel. Romance Intencional. In: *A Leitora e seus Personagens*, p. 78. Publicado originalmente sem título em 04/11/1934.

[53] PEREIRA, Lúcia Miguel. Romance de Tese e Individualidade. In: *A Leitora e seus Personagens*, p. 77. Publicado originalmente sem título em 14/10/1934.

O que essa discussão toda vem mostrar é que há pontos de convergência muito fortes entre as duas correntes ideológicas dominantes na intelectualidade brasileira daquele período, apesar das diferenças sempre muito mais enfatizadas. Essa preferência pelas diferenças vai ter uma conseqüência muito importante para o desenvolvimento do romance de 30 – conseqüência, aliás, que é um dos pontos tocados por estes artigos de Lúcia Miguel Pereira e pode ser resumida de forma bastante breve: ora, se o problema do homem contemporâneo tem origens sociais, o romancista de um tempo de engajamento do artista precisa encontrar uma forma de dar conta dos problemas sociais e olhar muito mais para a sociedade do que para os indivíduos. Daí a importância dada pelos autores de esquerda ao movimento coletivo. De outro lado, para aqueles que vêem a forte presença de uma crise espiritual, é preciso mergulhar no indivíduo, pois é a partir dele que se pode tentar entender os problemas que a humanidade vive. Não é à toa que, como vimos, Jorge Amado irá insistir tanto, a essa altura, na necessidade de subtrair do romance o herói, colocando em seu lugar o movimento de massas, ao passo que Octávio de Faria, por exemplo, em sucessivos artigos, insistirá no contrário, realçando a importância de o romancista contemplar os destinos individuais. É nesse ponto crucial que a diferença ideológica vai se traduzir em diferença de técnica romanesca. Nem é preciso acrescentar que se trata de falsa diferenciação, pois não há absolutamente nada que separe o que há de psicológico do que há de social no homem, e que o isolamento desses fatores não faz outra coisa que levar a uma redução, de parte a parte, das possibilidades do romance enquanto gênero – e os mais bem-sucedidos autores do período vão ser aqueles capazes de escapar a esse tipo de armadilha.

No entanto, essa discussão toda teve lugar muito mais nas páginas de jornais e revistas, porque a existência de um novo romance psicológico era ainda incipiente. À polarização política não correspondeu uma polarização literária traduzida na produção propriamente dita. Em 1933, a única autora católica que se revelara sem deixar qualquer margem para dúvidas fora Lúcia Miguel Pereira, que, tendo surgido em nosso meio literário como crítica no *Boletim de Ariel*, era vista mais como ensaísta do que como romancista. Lúcio Cardoso foi o primeiro romancista novo de estatura surgido entre os católicos, e mesmo assim demorou bastante para que se pudesse defini-lo claramente como autor intimista. Seu livro de estréia, *Maleita*, foi um grande sucesso de crítica. Agripino Grieco, sempre tão ácido, entusiasmou-se com o volume, não poupando elogios:

> Já se afirmou que Kipling, falando de um grupo de construtores de pontes, de operários que batalhavam contra as insídias de um rio, compunha um poema não menos heróico que as Canções de Gesta. Outro tanto pode dizer-se dos matutos grosseiros que levantam as casas de Pirapora, que levantam uma grande cidade futura às margens de um rio que por vezes se desmanda em inundações das mais destruidoras. São todos heróis, são figuras de legenda. E o sr. Cardoso, tratando deles, apresenta-nos aos vinte anos um livro que nos inspira essa pergunta: "Quantos brasileiros de cinqüenta são capazes de fazer isto?"[54]

O entusiasmo do poderoso crítico foi decisivo para consolidar a fama do livro e do autor. Também contribuiu para a boa recepção o fato de o romance narrar a aventura da construção de uma cidade, Pirapora, num ponto remoto do norte de Minas Gerais, encaixando-se com certa tranqüilidade no filão de maior sucesso naquele instante, o do romance regionalista. No entanto, entre os jovens intelectuais que estavam mais diretamente envolvidos na luta ideológica ligada à crítica literária, os elogios se misturaram a restrições. É natural que Jorge Amado veja em *Maleita*:

---

[54] GRIECO, Agripino. *Gente Nova do Brasil*, p. 64-65.

> Ainda um romance branco, um romance de simples literatura, o que é uma pena. Note-se, no entanto, uns quadros fortes como o da pescaria com homens nus, de repente atrapalhados no seu trabalho honesto pela voz do capitalista que vem chegando com a moral e um chicote. E em nome daquela, com a força deste, obriga os homens a se vestirem.
>
> Sei que Lúcio Cardoso não pretende parar nesses romances catolicizantes. Sei que irá mais adiante, mesmo porque sua extraordinária força de romancista não se pode perder em simples livros sem outra finalidade que divertir senhores gordos e ricos[55].

Segundo o julgamento do romancista de *Cacau*, faltou ao livro um sentido social mais claramente colocado à esquerda. O crítico percebe, com precisão, que o fato de *Maleita* poder ser visto como uma obra regionalista não faz dele um romance social da orientação que ele considerava a correta. Para afirmar a força do escritor e até aliciá-lo para o caminho certo, chega a forçar a leitura da cena da pescaria, sugerindo que haveria ali uma crítica ao homem que obriga os pescadores a se vestirem. No entanto, o que se passa é bem o contrário. Esse homem é o narrador, que consegue impor os valores da civilização a esses homens reduzidos a uma vida animal – ou seja, ele é o herói da cena, e a força que ele aplica a contragosto é, em sua visão, necessária para resgatar a dignidade daqueles homens acostumados a viver como bichos no meio do mato. Sem explicar o que quer dizer com isso, Jorge Amado resume tudo de que não gosta no livro no adjetivo "catolicizante". A produção posterior de Lúcio Cardoso comprovaria que Jorge Amado não estava propriamente vendo coisas quando apontou essa ligação com o catolicismo, o que torna naturais suas restrições a *Maleita*.

O curioso é que Octávio de Faria, católico e amigo pessoal de Lúcio Cardoso, também apontasse no livro um problema que ele apontara em *Cacau*, ou seja, o fato de o livro não dar conta da psicologia individual dos personagens, restringido-se a uma sucessão

[55] AMADO, Jorge. Maleita. In: *O Jornal*. Rio de Janeiro, 07/10/1934, 2ª seção, p. 1.

de ações externas e, por isso, não mereceria a qualificação de romance, constituindo-se em "mera narração":

> (...) Ou pelo menos, o autor só se preocupa com os traços mais gerais da psicologia do herói central narrador direto dos acontecimentos. A dos outros heróis positivamente não existe. Quando muito se entrevê (confessemos aliás que admiravelmente) alguns dos motivos que fazem agir a mulher do personagem central. E o resto some completamente, absorvido pelo interesse na narração dos fatos.
> (...) Apenas, parece-me que não fica bem o nome de romance a uma narração nessas condições[56].

Essa recepção indica uma singularidade que realmente *Maleita* tem e que o faz uma obra difícil de encaixar em modelos tão fechados como os que se definiram e até se normatizaram depois de *Cacau* e *Os Corumbas*. Menos ambíguo para os padrões da época foi *Salgueiro*, publicado em 1935, em que mais uma vez Lúcio Cardoso se serve de uma ambientação típica dos romances proletários – um morro do Rio de Janeiro – para, aí mais claramente, tratar daquele que seria seu grande tema: a figuração de um mundo sobre o qual agissem criaturas sem Deus. Enfim, romance psicológico num arcabouço que poderia ser de romance social. A confusão aí foi menor do que tinha sido com *Maleita* e a recepção crítica mais uma vez mostra isso. João Cordeiro, por exemplo, de esquerda, repudiou o livro, tomado como ponto negativo de comparação num artigo sobre *Calunga*, de Jorge de Lima:

> Felizmente, com *Calunga*, não pretendeu o sr. Jorge de Lima restaurar o romance em Cristo. Digo felizmente porque, se tal fizesse, ao invés de um romance verdadeiro e humano, como é o seu, teria ele escrito um livro falso, tão falso como esse *Salgueiro* que seria excelente, tantas são as qualidades de romancista de seu autor, se o sr. Lúcio Cardoso não o tivesse criminosamente deturpado, estragado mesmo, encontrando para os problemas dos moradores do famoso morro carioca uma única e ingênua solução – o Deus do qual S. E. o Cardeal D. Sebastião Leme é, no Brasil sumo sacerdote e o milionário sr. Tristão de Athayde piedosíssimo acólito[57].

[56] FARIA, Octávio de. Maleita. In: *Boletim de Ariel*, setembro 1934 (III,12), p.322.
[57] CORDEIRO, João. Calunga. In: *Revista Acadêmica*, outubro 1935 (14), p. 4.

Do outro lado, Octávio de Faria já identificaria no segundo romance de Lúcio Cardoso o toque da perfeição que, para ele, como se viu, é o aprofundamento psicológico:

> Pois a verdade continua sendo que no romance, se tudo não vier por intermédio do homem, não vem certo. O testemunho é sempre – ou pelo menos primordialmente –: testemunho do homem. Nesse, como em muitos outros pontos, sirva de exemplo aos que estão hesitando ou aos que precisam da lição a excelência do último romance do sr. Lúcio Cardoso: *Salgueiro...*[58]

No entanto, Octávio de Faria não se sentiria confortável para referir mais ninguém como autor que o interessasse, restringindo-se, a essa altura, a elogiar o romance de Mário Peixoto, *O Inútil de Cada Um*, na verdade em muitos aspectos ainda próximo a *Sob o Olhar Malicioso dos Trópicos*. Mesmo *O Anjo*, obra de um escritor cujo catolicismo era muito diferente do dele, parecera-lhe apenas "a última das bobagens a que, num certo nível intelectual mais alto, é possível chegar"[59]. E isso já bem depois do sucesso definidor de *Cacau* e *Os Corumbas*, no meio do ano de 1935, quando o romance social tinha produzido dezenas de títulos e se firmado como a grande via de desenvolvimento de nossa ficção.

Fator fundamental para que surgisse essa produção maciça foi, sem dúvida, o interesse pelas coisas brasileiras que se seguiu à revolução 30 – todos os aspectos da sociedade brasileira interessavam. Os desdobramentos desse interesse na produção intelectual e no mercado editorial não foi pequeno. Basta pensar nos seguidos títulos, que incluíam textos clássicos, mas contavam com muitos novos livros, de uma coleção como a "Brasiliana", publicada pela Companhia Editora Nacional a partir de 1931. Mais

---

[58] FARIA, Octávio de. Excesso de Norte. In: *Boletim de Ariel*, julho 1935 (IV,10), p.264. Vale lembrar que também Octávio Tarqüínio de Souza, católico, mas muito menos radical em sua visão de literatura do que Octávio de Faria, em sua prestigiosa coluna semanal em *O Jornal*, também registraria a impressão de que *Salgueiro* estaria "reagindo contra o romance-reportagem, contra o romance-documentário". Citado por AYALA, Walmir. Lúcio Cardoso. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A Literatura no Brasil*, p.448.

[59] FARIA, Octávio de. Excesso de Norte. In: *Boletim de Ariel*, julho 1935 (IV,10), p. 264.

tardiamente surgiria a "Documentos Brasileiros", da José Olympio, inaugurada em 1936 com *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, que publicaria apenas novos trabalhos. O romance social participou fortemente desse interesse, tanto alimentando-o quanto sendo alimentado por ele.

Com a ausência de grandes projetos estéticos coletivos, essa produção tomou muitos rumos e se criou um grande grupo de escritores que eram vistos como participantes de uma mesma tendência, embora fossem muito diferentes entre si. Esse é o outro efeito da polarização ideológica. Assim como Lúcia Miguel Pereira e Jorge Amado se consideram muitíssimo diferentes por conta de uma discordância ideológica fundamental, certos escritores vão se considerar próximos porque têm algum traço fundamental comum que elimina as diferenças, consideradas menores. Não que as grandes diferenças que há, por exemplo, entre Jorge Amado, Amando Fontes e José Lins do Rego, fossem de todo menosprezadas, e os intelectuais da esquerda as incluíram mesmo em suas intervenções – tanto o próprio Jorge Amado quanto Aderbal Jurema, em ocasiões diferentes, fariam questão, por exemplo, de colocar José Lins do Rego em terreno muito diferente do deles, caracterizando-o como "escritor de direita"[60].

No entanto, como, apesar de todas as discussões, o romance proletário tinha se definido de forma pouco precisa, sobre aqueles três pilares – espírito documental (especialmente voltado para a vida das camadas mais pobres), movimento de massa e sentimento de luta e revolta – não foi difícil que fossem encaradas como formas afins a ele outras modalidades de regionalismo, que procuravam registrar a vida do homem brasileiro em seus aspectos mais difíceis nas várias regiões do país. Muitas coisas diferentes

[60] Ver AMADO, Jorge. Em Surdina. In: *Boletim de Ariel*, janeiro 1934, (III,4), p. 97, e JUREMA, Aderbal. Literaturas Reacionária e Revolucionária. In: *Boletim de Ariel*, maio 1934, (III,8), p. 211.

poderiam, portanto, soar da mesma forma – foram mesmo essas idéias amplas que permitiram enquadrar *Maleita* na categoria de romance proletário, já que ele tem indiscutível espírito documental, e trata de uma massa miserável que se revolta diante do civilizador.

Com interesses e pontos de vista muito diferentes, Gilberto Freyre e Jorge Amado caracterizam o novo romance brasileiro mais ou menos da mesma maneira. O sociólogo diria o seguinte:

> O que principalmente passou a caracterizar o romance novo foi o seu tom de reportagem social e quase sociológica; a sua qualidade de documento; as evidências que reuniu de vida esmagada, machucada, deformada por influências de natureza principalmente econômica; os seus transbordamentos políticos. Tal o caso dos romances de Jorge Amado, principalmente os anteriores a *Jubiabá*: *Cacau* e *Suor*. O caso, até certo ponto, dos romances de José Lins do Rego, de Graciliano Ramos, de José Américo de Almeida, de Rachel de Queiroz – formidável documentação de vida regional, do maior interesse sociológico e até político, e suprindo a falta de inquéritos, sondagens, pesquisas sistematizadas. Quase nada nesses "romances" é obra de ficção: apenas os disfarces; apenas a deformação para os efeitos artísticos, sentimentais ou, em certos casos, políticos[61].

Jorge Amado, por sua vez, se colocaria da seguinte maneira:

> O sentido de *documento*, de *grito*, é sem dúvida a coisa que surge mais clara no novo romance brasileiro. Não é negócio de escola, besteira de grupo. É pensamento natural que não poderia deixar de acontecer. Os novos romancistas brasileiros, não apenas os do Norte, não acreditam mais em brasilidade e verde amarelismo. Viram mais longe. Viram esse mundo ignorado que é o Brasil. E o Brasil é um grito, um pedido de socorro. Não falo aqui em frase de deputado baiano na assembléia: "O Brasil está na beira do abismo". Isso é literatura de quem tem 6 contos por mês. Grito, sim, de populações inteiras, perdidas, esquecidas, material imenso para imensos livros[62].

A diferença significativa entre os dois textos está na ênfase dada por Jorge Amado na revolta, com a repetição da idéia de que o novo romance é um grito. No mais a mesma

---

[61] FREYRE, Gilberto. Sociologia e Literatura. In: *Lanterna Verde*, novembro 1936 (4), p. 15.
[62] AMADO, Jorge. Apontamentos sobre o moderno romance brasileiro. In: *Lanterna Verde*, maio 1934 (1), p. 49.

coisa: o romance é visto como documento de um Brasil pobre e tem um caráter coletivo ("vida esmagada, machucada" ou "populações inteiras, perdidas"). O bom dessa literatura é que é honesta, dando pistas seguras – que até substituem as pesquisas sociológicas sistemáticas – da vida brasileira. No texto de Gilberto Freyre, "romance" aparece entre aspas não se sabe se porque o autor pensa que os livros que ele elogia não são propriamente romances ou se porque ser romance já não é importante face ao caráter documental sério dessas obras. Aí tudo vale e Jorge Amado, Graciliano Ramos e José Lins do Rego podem aparecer juntos, como escrevendo o mesmo tipo de literatura.

A discussão do que seja um romance ficou em segundo plano porque, naquele momento, era vital, para vários grupos, afirmar a importância do romance social. Nesse sentido, quanto menos se define, melhor fica: o vago é abrangente por natureza. Como os projetos estéticos não se articulam em termos de grupo, cada autor estabelece para si mesmo o que pode ser um programa artístico. Foi num contexto assim que romance proletário – ambientado no campo ou na cidade –, romance regionalista ou romance urbano do subúrbio puderam se confundir, em oposição geral ao romance psicológico. É nesses termos bastante vagos que se coloca a oposição entre o romance social e o intimista.

É claro que, com o sucesso junto a um público crescente, isso acabou se tornando valor de mercado e alguns casos interessantes foram acontecendo em aspectos aparentemente de menor importância. Na virada de 1933 para 1934 a editora Calvino Filho lançaria o único romance do escritor baiano João Cordeiro, que morreria precocemente em 1938. Seu título primitivo, com o qual aliás chegou a ser saudado no *Boletim de Ariel* por Dante Costa, era *Boca Suja*, referência ao apelido do protagonista Policarpo Praxedes. No entanto, o livro acabou, por insistência do editor, tendo por título uma palavra que marca

posição por ser um coletivo e por se referir à marginalidade social: *Corja*[63]. Como o romance se fixa na trajetória de um protagonista bem destacado, filho de uma família rica que empobrece, e não explora os movimentos de massa, a mudança de título se justifica porque ligados à esquerda eram tanto o escritor, que pertencia ao grupo de Jorge Amado (autor do prefácio a *Corja*), quanto o editor, que mantinha em seu catálogo títulos como *Catolicismo, Partido Político Estrangeiro*, de Carlos Süssekind de Mendonça e *Materialismo Histórico em 14 Lições*, de L. Tchefkiss. Anos depois, o romance de estréia de Nestor Duarte, também muito elogiado por Jorge Amado, se chamaria *Gado Humano* mesmo tendo como linha básica de desenvolvimento o retorno de um filho de fazendeiro à propriedade do pai – e não a vida do trabalhador explorado que o título sugere. Estratégia de venda, mas também forma de marcar em que lado o livro e seu autor estão.

O denominador comum de toda essa corrente do romance social é a revelação de algum aspecto marginal – geográfico ou social – da realidade brasileira. Quem resumiu bem a situação foi Rubens do Amaral, num posfácio ao seu romance *Terra Roxa*, de 1934:

> Este livro, data de 1922. Escrevi-o em Jaú, a cidade engastada numa placa de cafezais, sob o desejo de fixar, em páginas que não sei bem se são de romance, se são de reportagem, um momento trágico da vida de S. Paulo; a "geada grande" de 1918. Escrevi-o e guardei-o. Doze anos ficou ele guardado. Agora, sai impresso. É que cada vez mais a literatura brasileira se volta para o Brasil interior, em seus aspectos próprios e característicos, fugindo um pouco à orla litorânea e às influências transatlânticas do cosmopolitismo. E eu quis trazer também o meu depoimento sobre a região do café, que era um continente por descobrir e explorar e onde plantei um marco, à espera de que compareçam, na mesma rota, outros navegadores, exploradores e povoadores[64].

Assim como o autor paulista se animou a publicar aquele que seria seu único romance por conta de um ambiente literário favorável a uma abordagem, pela ficção, dos

---

[63] A respeito da troca do título ver: MARÇAL, Heitor. Dois títulos e um romance. In: *Boletim de Ariel*, dezembro 1933 (III,3), p. 65.
[64] AMARAL, Rubens do. *Terra Roxa*, p. 228.

múltiplos aspectos sociais e regionais do país, vários outros se lançaram à tarefa de escrever sobre aquilo que estava bem debaixo do nariz: sua própria terra. Esse gesto foi realizado de norte a sul do país, sem qualquer exagero, e contou tanto com a adesão dos novos escritores quanto de autores já maduros que acabaram aderindo a esse modelo.

Como já assinalou José Paulo Paes, não há boa literatura que surja sem uma produção constante de livros de qualidade não necessariamente alta mas que contribuam para o estabelecimento de um clima de interesse pela literatura brasileira, a despertar o desejo de alguns a se aventurar a escrever ou publicar romances e, de outro lado, ir criando um público leitor aberto para o livro nacional[65]. Na década de 30 se produzem continuamente, além de um grande número de títulos, vários *best-sellers*, a ponto de pela primeira vez o romance brasileiro servir de fato como entretenimento dentro do próprio país. É claro que houve autores e romances muito populares antes – pense-se, por exemplo, em Alencar e Macedo, em Aluísio Azevedo, em Coelho Neto e Benjamim Costalat, em Monteiro Lobato – mas nunca uma generalização tão grande do fenômeno literário no Brasil. Foi nessa geração que surgiram os primeiros autores nacionais capazes de se sustentarem apenas com a vendagem de suas obras durante décadas seguidas – Jorge Amado e Érico Veríssimo. Além de tudo, esses livros tiraram seu atrativo não da proximidade de gêneros *a priori* populares, como é o romance policial ou o romance erótico, mas sim de aspectos quase sempre sombrios da realidade do próprio país.

É preciso, aliás, depois da experiência tão forte que é a obra de Guimarães Rosa, tomar cuidado para não levar ao exagero o desprezo pelo regionalismo dos anos 30. Nas

[65] A idéia de José Paulo Paes não trata diretamente a esse momento, mas se aplica bem a ele. Ver: PAES, José Paulo. Para uma literatura brasileira de entretenimento (ou: o mordomo não é o único culpado). In: *A Aventura literária*, p. 25-38.

últimas décadas até mesmo uma obra importante como a de José Lins do Rego tem sido vista preferencialmente em suas limitações. Para Jorge Amado, mesmo cinco décadas depois, José Lins ainda é lembrado como referência. Nas suas memórias, ao evocar a figura do editor José Olympio, Jorge Amado faz menção a Lúcio Cardoso, em contraposição justamente a José Lins:

> [José Olympio] tinha a generosidade dos patriarcas. Lúcio Cardoso, grande romancista, não possuía público numeroso, as tiragens de seus livros não ultrapassavam os mil exemplares, enquanto José Lins do Rego saía de cinco mil na primeira edição. José Olympio contratava com Lúcio uma edição de dois mil exemplares, pagava direitos correspondentes aos dois mil, imprimia mil. Dobrava assim o público do autor de *Salgueiro*, o público e os direitos autorais.[66]

Descontada a maldade que é fazer Lúcio Cardoso aparecer em suas memórias – e esta é a única referência a ele em todo o alentado volume – apenas como um autor sem público, não é de todo impreciso o retrato, especialmente quando colocado em contraste com José Lins do Rego. A publicação de *Bangüê*, em 1934, com tiragem de dez mil exemplares, tinha sido um acontecimento editorial marcante, capaz de projetar definitivamente o nome do autor e o da casa editora, até ali um pequeno empreendimento que acabara de mudar sua sede de São Paulo para o Rio de Janeiro[67]. Como já se mencionou, este romance seria também aquele que apresentaria ao público um ciclo, já em seu terceiro volume. Quando todos esperavam ver o destino do Santa Rosa ou seguir Carlos de Melo como promotor no interior de Minas Gerais, em seu livro seguinte, *O Moleque Ricardo*, José Lins abandona seu personagem-narrador e publica um romance em terceira pessoa cujo protagonista é um dos moleques do coronel José Paulino que foge do engenho para o Recife. E o que se vê nesse romance é, além das constantes saudades do engenho

[66] AMADO, Jorge. *Navegação de Cabotagem*, p. 323-324.
[67] Ver, a esse respeito, HALLEWWELL, Laurence. *O Livro no Brasil*, p. 353-360.

que Ricardo sofre, o dia-a-dia de um bairro proletário da capital pernambucana e os movimentos operários. Publicado alguns meses antes de *Jubiabá*, romance que transformaria a greve em verdadeira celebração, *O Moleque Ricardo* fará um retrato pouco otimista das greves e dos intelectuais ligados aos operários – um pouco, aliás, aos moldes do que já acontecera em *Os Corumbas*.

Num texto escrito à época da publicação de *O Moleque Ricardo* e anterior à de *Usina*, Jayme de Barros nos conta algo da gênese do quarto romance de José Lins:

> *O Moleque Ricardo* é bem diferente dos anteriores. Quando concluiu *Bangüê*, o sr. José Lins do Rego anunciou, no encadeamento lógico dos seus primeiros romances, um novo livro – *Usina*.
> Começou a escrevê-lo e, logo no primeiro capítulo, ao gravar a figura do moleque Ricardo, descobriu, dominado pelo assunto, que possuía outro romance. Não parou mais e o resultado é esse volume cheio de personagens e flagrantes da vida social do Recife, com sua população operária, seus habitantes pobres morando sobre o lodo dos mangues, atolados, maltrapilhos, desnutridos, alimentando-se de caranguejos e de peixes que tinham gosto de lama[68].

A leitura de *O Moleque Ricardo* e de *Usina* indica que é bem verossímil que as coisas tenham se passado assim mesmo. O início de *Usina* ainda é, na verdade, o fim de *O Moleque Ricardo*, e a volta do moleque é também a volta da narrativa ao engenho. E na velha propriedade, que se moderniza nas mãos do tio Juca, o moleque acaba praticamente desaparecendo para que a derrocada final do Santa Rosa possa ser narrada – as duas trajetórias, do menino e do engenho, encontrando-se na morte. O mais significativo, no entanto, é o fato em si de José Lins ter desistido de seguir o caminho natural do ciclo que ele acabara de assumir para se debruçar sobre um personagem que poderíamos chamar de proletário, aproximando a sua forma de regionalismo à do romance proletário, o que indica uma clara resposta do autor ao momento por que passava o romance brasileiro.

---

[68] BARROS, Jayme de. *Espelho de Livros*, p. 109.

E deu certo. A opção pelos personagens pobres, a transformação na técnica narrativa, enfim, a aparente aproximação com o romance proletário gerou reações entusiasmadas por parte de mais de um crítico. Mas ninguém levou sua admiração pelo livro mais longe, estendendo-a ao campo político, do que o jovem Paulo Emílio Salles Gomes:

> Se há um escritor que na literatura brasileira contemporânea possa ser o representante típico do movimento político social de nosso país, esse escritor é Zé Lins do Rego. Ele não é, como disse um crítico literário do Rio, "um grande escritor que devia nascer daqui a alguns anos". Absolutamente, Zé Lins do Rego é bem o escritor de sua época, sofrendo com o meio social em que vive uma evolução historicamente apressada.
>
> O fenômeno *O Moleque Ricardo* está para Zé Lins do Rego assim como o fenômeno "Aliança Nacional Libertadora" está para o Brasil. *O Moleque Ricardo* estava latente no Zé Lins do Rego da trilogia *Menino de Engenho*, *Doidinho* e *Bangüê*. A Aliança Nacional Libertadora estava latente no Brasil de 1933-1934[69].

Oswald de Andrade, cujo *O Homem e o Cavalo* é tomado por Paulo Emílio como contraponto negativo a *O Moleque Ricardo*, escreveu artigo bem-humorado respondendo e apontando, com propriedade, que o jovem crítico via no livro de José Lins mais avanço do que ele realmente continha[70]. Mas isso não quer dizer que a leitura de Paulo Emílio não tenha procedência. A Ação Integralista Brasileira havia sido fundada em 1932 e crescera muito, organizando-se em todas as regiões do Brasil, tendo centenas de milhares de afiliados e dando demonstração de força em manifestações que contavam com 3 ou 4 mil participantes uniformizados[71]. A parcela mais progressista da sociedade brasileira ficara mais ou menos desarticulada, só organizando-se em 1935, com a fundação da Aliança

---

[69] GOMES, Paulo Emílio Salles. *O Moleque Ricardo* e a Aliança Nacional Libertadora. In: *Um Intelectual na Linha de Frente*, p. 35. Publicado originalmente em 21/09/1935.

[70] ANDRADE, Oswald de. Bilhetinho a Paulo Emílio. In: GOMES, Paulo Emílio Salles. *Um Intelectual na Linha de Frente*. Publicado originalmente em 25/09/1935.

[71] Tanto Edgard Carone quanto Hélgio Trindade sublinham a dificuldade de se saber os números exatos dos integralistas, mas seriam contigente considerável, na casa dos centenas de milhares, chegando talvez a um milhão. Quanto às manifestações, ver a "Cronologia" em TRINDADE, Hélgio. *Integralismo*, p. 302-303.

Nacional Libertadora. Entre janeiro e julho, quando a ANL é interditada pelo governo, tais forças progressistas, que incluem, entre outros, o Partidos Comunista, o Partido Socialista e os tenentistas, também congregaria em torno da Aliança milhares de pessoas: em maio, só no Rio de Janeiro, já contava com 50 mil membros[72]. Ora, a obra de José Lins, tem um movimento que pode ser comparado à explosão da ANL. Desde *Menino de Engenho* ela já vinha incorporando um universo que poderíamos chamar de "popular" e, no mesmo ano em que explode o movimento progressista que escolheria Prestes como líder, *O Moleque Ricardo* vem representar algo que se parecia com um mergulho na literatura de esquerda que se fazia entre nós. O livro, aliás, chega ao mercado no mesmo mês em que o governo fecha a ANL e o artigo de Paulo Emílio, publicado em setembro, portanto pouco mais de dois meses depois da extinção da organização, parece ainda uma reação ao ato de violência do governo. Que José Lins não seria nunca escritor da esquerda é fácil verificar, mas num momento em que havia se construído uma ampla frente progressista e que a polarização chegava ao seu grau máximo, em que qualquer gesto poderia ser ampliado, é bem plausível a leitura de Paulo Emílio.

Sobretudo, tanto por parte do autor, que procedeu a um desvio em relação aos livros anteriores, quanto por parte da crítica e do público – a primeira edição de 4 mil exemplares se esgotou em um ano e já em outubro de 1936 saía a segunda – mostra-se com clareza que a tendência iniciada com *Os Corumbas* e *Cacau* ocupava o centro de nossa produção. Mas não se trata de único caso significativo, e a recepção do terceiro romance de Jorge de Lima, *Calunga*, mostra isso. É decerto o caso mais complicado – e mais revelador – do momento literário em que o romance social conseguia seu triunfo.

[72] Os dados numéricos foram extraídos de CARONE, Edgard. *A República Nova*.

No primeiro semestre de 1935 tinha saído *Tempo e Eternidade*, livro escrito conjuntamente por Jorge de Lima e Murilo Mendes que acabaria se constituindo um marco de nossa história literária ao reunir dois dos mais importantes poetas brasileiros do tempo na declarada intenção de restaurar a poesia em Cristo. Poucos meses depois chegaria às livrarias *Calunga*, o novo romance de Jorge de Lima no qual há um retrato bastante realista da pobreza na região do mangue alagoano. A crítica, naquele momento de radical polarização política, reagiu de maneira extrema, como era de se esperar. Carlos Lacerda, por exemplo, em maio, publicara um demolidor artigo na *Revista Acadêmica*, provocativamente intitulado "In Memoriam de Murilo Mendes", que logo no início cita um de seus poemas-piada, *Surpresa da Virgem*:

> Suspensa no meio das nuvens,
> Ao ver chegar o Zepelin,
> A Virgem Maria exclamou:
> – Oi! Como o Espírito Santo cresceu![73]

O objetivo, bem claro, é zombar da conversão do poeta, especialmente porque antes dela ele era um indefinido, ideologicamente confuso:

> As opiniões políticas de Murilo Mendes intrometiam-se bastantes vezes nos seus poemas. Politicamente ele era um vidro de mixed-pickles. De tudo, com molho picante de não conformismo.
>
> Preferia-se trotskista, não porque fosse a forma mais simples de não ser nada, mas porque a sua rebeldia sem armas o levava para aí. Sempre voava em torno das doutrinas. Com vôo de beija-flor. Adejante e pousa-pousante[74].

[73] Vale a pena registrar este poema aqui, já que não consta da recente edição da *Poesia Completa e Prosa* de Murilo Mendes.

[74] LACERDA, Carlos. In Memoriam de Murilo Mendes. In: *Revista Acadêmica*, maio 1935 (11). Todas as citações feitas das duas páginas não numeradas de que se compõe o artigo.

O pior, no entanto, para Carlos Lacerda, é o presente, em que o poeta, considerado já morto, espera "a hora da morte definitiva" numa atitude que o colocaria bem ao lado do que haveria de mais reacionário em nosso ambiente intelectual:

> Estará agora pisando em terraços de arranha-céus, enquanto cá em baixo continuamos a lutar pela reconquista do mundo, que os atuais amigos de Murilo Mendes roubaram. Estará o autor da "Surpresa da Virgem" fazendo o Colombo da poesia religiosa. Olhos em branco, mãos decompostas, tendo por detrás as figuras sinistras dos vitalinos, desde H. Sobral Pinto a Juarez Távora, fazendo greve da inteligência. E, ao lado, a madrinha da tropa, o policial Tristão de Athayde.

É difícil localizar a motivação para um tão forte ataque a Murilo Mendes e, ao mesmo tempo, o silêncio sobre Jorge de Lima, sem dúvida uma forma de poupá-lo. Mas que os dois são colocados no mesmo saco fica claro quando o mesmo Carlos Lacerda publica sua crítica para *Calunga*. O título do artigo é, mais uma vez, claríssimo: "O Cordeiro de Deus sai da lama", e se abre discutindo o mesmo problema do "In Memoriam de Murilo Mendes":

> Fiquei de pé atrás com Jorge de Lima desde que esse poeta se amasiou com Maria concebida sem pecado e começou a falar em anjos, fungando muito. Muito suspeito e muito artificial esse pedido ansioso por velas de sebo. As velas bastavam para consolar o seu sócio Murilo Mendes, que está muito acima das cogitações terrenas, fazendo o seu catolicismo de divã[75].

No entanto, *Calunga*, apesar de algumas hesitações, "redimiria" a imagem do poeta – daí o cordeiro de Deus levantar-se da lama. E essa não foi opinião isolada de Carlos Lacerda. João Cordeiro, do grupo de Jorge Amado, viu nele um momento especial na obra do escritor alagoano, verdadeiro ponto de virada e, de passagem, indica ter uma visão sobre *O Moleque Ricardo* não muito distante da de Paulo Emílio Salles Gomes:

---

[75] LACERDA, Carlos. O Cordeiro de Deus sai da lama. In: *Revista Acadêmica*, agosto 1935 (13), p. 7.

> Até então, o sr. Jorge de Lima não se tinha definido. Vivia como a respeitável mãe do finado São Pedro: nem bem no céu, nem bem na terra. Agradava os corifeus da "arte pela arte" e os que combatem esse postulado. Escreveu romances, poemas, ensaios, desenhos animados, artigos, crônicas, e, em nenhum desses seus trabalhos, se preocupou com o movimento social que, hoje mais que nunca, merece de todos os escritores especial atenção. Já agora, depois de *Calunga*, não podemos dizer o mesmo. Nele, o romancista se revela um revoltado e dá-nos uma visão admirável e perfeita da vida miserável das nossas populações rurais. Se ainda, com este romance, não chegou à revolução popular, onde chegarão todos os intelectuais honestos (e onde já chegaram José Lins do Rego, com *O Moleque Ricardo*, e Érico Veríssimo, com *Caminhos Cruzados*), tudo indica que, para ela, caminha o sr. Jorge de Lima a passos largos[76].

E João Cordeiro acaba nos informando indiretamente que, ao contrário do que se poderia esperar, *Calunga* foi um sucesso também entre os católicos:

> Isso de se dizer que *Calunga* agradou a direitistas e esquerdistas é boato. Um boato tendencioso, que eu não posso aceitar. Que não tenha se manifestado contra *Calunga* a crítica chamada direitista, justifica-se. É que os arautos da burguesia, diante da surpresa que lhes pregou o romancista, preferiram, por um estratagema safado, muito do seu feitio, ignorar o espírito revolucionário do romance. Que *Calunga*, porém, é um documento formidável contra a burguesia, nem eu, nem eles, temos a menor dúvida[77].

Para João Cordeiro, é fácil, em nome da literatura em que acredita, simplesmente abrigar o novo grande nome e desautorizar a crítica de direita por ter gostado do que não deveria gostar. Para outros, no entanto, justamente aí estava o problema, e podemos constatar que aquele pé atrás ao qual se referia Carlos Lacerda ainda estava lá – bem atrás, de sobreaviso. Afinal, o cordeiro de Deus que saíra da lama poderia voltar para ela muito rapidamente, e isso aparece a certa altura daquele artigo já citado:

> O difícil é saber até onde vai a sinceridade dele [Jorge de Lima]. Até agora ele tem se divertido com experiências. Será o *Calunga* a sua declaração categórica, no mais estrito sentido, de colocá-lo numa determinada categoria dentro da luta?
>
> Se não for, pelo menos ele não poderá impedir que o seu livro venha combater pela Revolução[78].

---

[76] CORDEIRO, João. Calunga. In: *Revista Acadêmica*, outubro 1935 (14), p. 4 e 23.
[77] CORDEIRO, João. Calunga. In: *Revista Acadêmica*, outubro 1935 (14), p. 23.
[78] LACERDA, Carlos. O Cordeiro de Deus sai da lama. In: *Revista Acadêmica*, agosto 1935 (13), p. 8.

Para complicar um pouco esse nó, é preciso mencionar que houve também críticos de esquerda ainda mais radicais que recusaram integralmente o romance. Não por seu conteúdo social, é evidente, mas por apostar, de saída, na desonestidade do autor. É o caso de Abelardo Jurema, na revista *Momento*, que deixara de ser editada no Recife e se mudara para João Pessoa onde infelizmente se faria apenas um número:

> No *O Anjo* e em *Tempo e Eternidade* ele é um. Em *Poemas* e *Calunga* ele é outro. Por quê? Facilmente se obtém resposta. Há necessidade dessas transmutações. O mundo moderno necessita de muita cretinice. A teoria das personalidades se impõe. (...) É preciso ser amigo do papa e de Staline. É preciso orar por Deus e pelo Diabo. Moscou e Roma estão influindo nessas personalidades cretinas e insinceras.
>
> (...)
>
> Calunga é imoralíssimo porque partiu de um autor que absolutamente não possui honestidade intelectual[79].

No final das contas, pode-se dizer o seguinte: *O Moleque Ricardo*, vindo de um autor que, de uma forma ou de outra, tivera papel importante na consolidação de uma literatura regionalista que tinha pontos de contato com o romance proletário, parecia uma evolução natural. O fascínio de Lins do Rego pelo integralismo havia sido passageiro e não chegara a arranhar sua reputação[80]. Dessa forma, seu romance foi lido como a evolução natural de uma obra rumo à consciência política e à revolução popular. Ninguém suspeitou de uma eventual tentativa de aderir malandramente a um modelo literário de sucesso. Quanto a Jorge de Lima, sua anunciada conversão ao catolicismo, num momento em que isso implicava, grosso modo, adesão a alguma forma de fascismo, levantou suspeitas que

---

[79] JUREMA, Abelardo Araújo. Calunga. In: *Momento*, outubro 1935 (II, 1), p. 15. No mesmo número há nota da redação, certamente escrita por Aderbal Jurema, em que a acusação é mais sutil, mas não menos violenta: "O poeta Jorge de Lima, com seu valor intrínseco de intelectual, vem escrevendo muito sem, até agora, ter dado um sentido, seja qual for, às suas obras. E assim vai se equilibrando, não em corda bamba, que é muito banal, mas no espaço literário, como se tivesse asas de anjo".

[80] Ver, a esse respeito QUEIROZ, Rachel de. *Tantos Anos*, p. 75.

suplantaram, pelo menos para alguns jovens críticos, o respeito que sua figura intelectual ganhara em nosso meio, o que deu chance para a expressão da idéia de que a publicação de um romance que podia ser lido como revolucionário era mero oportunismo. Quando, em 1934, saíra *O Anjo*, ninguém entendeu muito bem o que era aquilo. De qualquer maneira, o romance, por um lado, ganhou um prêmio literário importante, dado por uma instituição tida como conservadora, a Fundação Graça Aranha, e, por outro, foi recebido com estranhamento, mas muita simpatia, pela crítica que, na falta de outro atributo, louvou-lhe a poesia da linguagem:

> Dentro do caos aparente desse livro estranho, uma coisa se mantém coerente, destacada, inapagável. Essa coisa é a poesia. As páginas desse livro de prosa não são mais que os versos de um grande poema, de um poema esquisito, de um poema atual[81].

No entanto, quem se dispõe a olhar a trajetória de Jorge de Lima nos primeiros anos da década de 30 pode encontrar uma linha de procedimento dentro da qual *Calunga* cabe perfeitamente. Mesmo a leitura dos seus poemas de *Tempo e Eternidade*, tidos por Abelardo Jurema como o contrário de *Calunga*, mostrará isso. Mais uma vez, como ocorrera com *Serafim Ponte Grande*, uma declaração dos autores dirigiu a leitura muito mais do que deveria.

A aproximação entre o integralismo e o catolicismo houve, é certo, e isso ficou patente e claro. Apenas para mencionar alguém que publicou suas reflexões sobre o integralismo também em 1935, veja-se o ponto de partida para a discussão do problema feita por Ovídio da Cunha:

---

[81] COSTA, Dias da. O Anjo. In: *Boletim de Ariel*, julho 1934 (III,10), p. 275.

> Tristão de Athayde, em entrevista concedida a *A União*, definiu a posição dos católicos em face do Integralismo. Disse o "leader", entre outras verdades, que o Integralismo e o Catolicismo, tendo inimigos comuns, estariam por laços de simpatia unidos por uma amizade sincera[82].

Esse inimigo comum, ele esclarecerá na página seguinte, é o comunismo – assim mesmo, com minúscula, ao contrário do Integralismo e do Catolicismo. No entanto, é preciso ressaltar que na prática sempre houve espaço para que os católicos rejeitassem essa "amizade sincera". O próprio Murilo Mendes criou um bocado de confusão quando resolveu proclamar uma espécie de independência dos católicos em relação ao integralismo em agosto de 1937 – pouco antes, portanto, do início da perpetuação de Getúlio Vargas no poder, com a instauração do Estado Novo, que contou com a participação ativa do integralismo, então no seu auge:

> Que o integralismo, como doutrina, não se oponha, em seus princípios fundamentais, à doutrina católica, estou de acordo; mas que os católicos sejam obrigados a entrar para o integralismo a fim de "salvarem" a Igreja, a religião católica e o Brasil... aí é que começa a briga. (...)
>
> Apresenta-se o caso de muitos católicos que não aceitam o integralismo ou por questão de temperamento, ou por motivos políticos, ou por qualquer outro motivo ponderável. Se ele não aceita o integralismo, fatalmente terá de combatê-lo; daí ser chamado herege, cismático, apóstata, etc. pelos adeptos do credo verde. Além disso, está se criando mais este dilema: quem não é integralista é comunista – ou então faz o jogo do comunismo[83].

Na semana seguinte o poeta faria publicar um novo artigo sobre o problema, reafirmando suas posições:

> Em cada partidário das candidaturas José Américo e Armando Salles o chefe nacional vê um agente disfarçado do kominterm, carregando planos que infalivelmente farão saltar o Brasil pelos ares em 24 horas. (...) No seu último discurso, de 4 do corrente, o chefe nacional declara: "combater o comunismo, eis tudo!". Ora, esse tudo é muito pouco para o católico, que tem tarefas positivas a cumprir. A palavra de ordem da Ação Católica é "restaurar todas as coisas em Cristo"; a do integralismo é: – "combater o comunismo". Ora, o melhor meio de combater o comunismo é viver e propagar a vida cristã. Os Papas cansaram-se de repetir isso. Não é apelando para a polícia

[82] CUNHA, Ovídio da. *Integralismo e Americanidade*, p. 85.
[83] MENDES, Murilo. O Catolicismo e os Integralistas. In: *Dom Casmurro*, 05/08/1937 (I, 13), p. 2.

> e para as forças militarizadas que se combate o comunismo; nem muito menos transformando o aparelho estatal em Onipotência[84].

Enfim: para Murilo Mendes – e extensivamente para Jorge de Lima, que junto com ele quis restaurar a poesia em Cristo – ser católico é uma coisa muito diferente do que é para Plínio Salgado ou mesmo Tristão de Athayde. Se pensarmos que no momento em que Murilo Mendes escreve esses artigos já estava em curso a conspiração do plano Cohen, que se serviu justamente dessa propaganda da paranóia anticomunista para abortar as eleições, poderemos ter idéia mais clara da importância das palavras do poeta e do quanto elas representam em termos de autonomia em relação a um projeto autoritário de direita.

O caso de Jorge de Lima, no entanto, não importa o quanto fossem candentes as questões ideológicas que acabou suscitando, pode ser investigado a partir de perguntas bastante simples como: *Calunga* tem ou não relação com o que Jorge de Lima vinha escrevendo? Será que *O Anjo* é assim tão incompatível com *Calunga*?

Acompanhar a obra de Jorge de Lima é andar por terrenos acidentados. Possivelmente ele foi o grande escritor brasileiro que mais arriscou, tentando de tudo e investindo toda sua força artística tanto nos grandes projetos quanto nas obras de circunstância. Não é à toa que Mário de Andrade, ao resenhar *A Túnica Inconsútil*, disse dele – chamado-o de "o mistério Jorge Lima":

> Eis um artista que não poderá ser perfeitamente compreendido, ou pelo menos explicado, sem uma exegese bastante pormenorizada. Jorge de Lima é um mundo de contradições por explicar e de dificuldades a resolver.

E mais adiante:

---

[84] MENDES, Murilo. Integralistas, Mística Desviada. In: *Dom Casmurro*, 12/08/1937 (I, 13), p. 2. Os artigos provocaram reações e na semana seguinte Murilo Mendes ainda publicaria um outro artigo em resposta aos

> Não é com qualquer verbalismo, não é com a substituição do poeta por qualquer palavra, ou três e quatro palavras classificadoras, que ele se explica. Todo ele obriga a distinções e explanações, principalmente porque não haverá talvez na poesia brasileira ninguém que tenha sabido converter defeitos gerais em qualidades particulares ou descoberto o aspecto favorável e útil dos perigos[85].

Esse espírito que assume os riscos e faz da multiplicidade sua forma de expressão pôde ser entendido por Mário de Andrade, mas não pelos novos intelectuais imersos na polarização política. A multiplicidade é mesmo uma maneira explícita de ver a si e aos outros homens que se manifestaria na poesia que Jorge de Lima reuniria em *A Túnica Inconsútil*, e seria explorada diretamente em poemas como "O Homem – Ser Processional" e "A Multiplicação da Criatura". E a verdade é que o interesse da ficção de Jorge de Lima pelos personagens proletários não é novidade aparecida em *Calunga* como forma de adesão apressada ao modelo de romance que estava em evidência. Ocorre que é fácil aproximar *Calunga* do romance proletário, enquanto a narrativa não-realista – que muitos associaram mesmo ao surrealismo – de *O Anjo* parecia totalmente estranha a ele. Mas em *O Anjo* o interesse pelos personagens pobres já estivera assinalado, e abarca tanto os operários da construção civil no Rio de Janeiro quanto os catadores de caranguejo no mangue alagoano. Sem mencionar a poesia de Jorge de Lima que, desde pelo menos *Poemas Escolhidos*, publicado em 1932, incorporara a problemática proletária – é claro que naquela perspectiva não-marxista, que vê o capitalismo sobretudo como algo desumanizador[86].

---

integralistas, que não gostaram de suas observações.

[85] ANDRADE, Mário de. A Túnica Inconsútil. In: *Vida Literária*, p. 6-7.

[86] Ver poemas como "Fim", "Filho Pródigo" ou "Mulher Proletária", todos de *Poemas Escolhidos*.

*O Anjo* é um livro que, olhado apressadamente, não tem nada a ver com o romance de 30. É modernista na linguagem, na maneira de montar o enredo (pela justaposição de cenas ou imagens) e sobretudo pelo rompimento da verossimilhança ou da ilusão de realidade. Basta pensar que o herói do romance se chama Herói – o que faz dele, mais que um personagem, uma função narrativa. Além disso, a constituição de um personagem como o Anjo do título não é mais que a concretização de uma imagem mental, que anda, fala, age – comparável, por exemplo, à Marta de *Confissão de Lúcio*, o romance de Mário de Sá-Carneiro. No entanto, a cada passo do romance se apresenta um veio temático ou um dilema típico do romance de 30. É assim com a própria figura de Herói, um filho de família tradicional nordestina inadaptado tanto na grande cidade quanto na velha propriedade rural, que nos remete ao seu antecessor André Lins de *Sob o Olhar Malicioso dos Trópicos* e a vários sucessores, como o Luís da Silva de *Angústia*, o Belmiro Borba de *O Amanuense Belmiro*, ou o Ângelo de *Gado Humano*, entre outros.

Quanto a *O Anjo*, o que acontece é que Herói é um inquieto num tempo em que não é mais possível ser um inquieto. Pensando acima de tudo em seu caso pessoal, sem uma crença firme, não encontra a felicidade em lugar nenhum. Acresce ainda que se trata de personalidade dividida entre o tempo e a eternidade, sem saber muito bem se essa felicidade desejada é possível no estar-no-mundo ou somente em algum lugar ou tempo que o transcenda. É obcecado pela figura mítica da Bem-Amada, que espera encontrar refletida em alguma mulher real. Vive no Rio de Janeiro e se entrega à pintura moderna, expondo quadros que não agradam ao público – mas a vida na cidade grande não o contenta. Vê a toda hora a desumanização causada pelo progresso. A uma certa altura, observando a construção de um arranha-céu gigantesco, fará a seguinte observação:

> Passados os primeiros dias despediram quase todo aquele enxame de braços desesperados de pão e de trabalho, porque instalaram ali a máquina automática de cavar e de plantar estacas, a serviço do grande capital.
>
> E a máquina sozinha cavava, bufava, movia-se como um grande bicho.
>
> O grande bicho comeu o pão daqueles homens. E tinha articulações e gestos inteiramente humanos. Com um movimento do maquinista ela baixava a espátula denteada de inseto curvando a cabeçorra sobre o alimento.
>
> (...)
>
> A mágica moderna estava se realizando. Uma nova espécie de ruído, de ritmo, de voz metálica, anunciava uma nova máquina em ação, levantando paredes, triturando, transportando materiais, dobrando hastes de ferro, transformando concreto e metal na babel do século rápido.
>
> E no meio daquele torvelinho e daquela estrepolia, por vezes surgia um carinhoso canto – um caboclo do Nordeste aparando tijolos ritmava o trabalho com uma cantiga de botar cana nas moendas do engenho. (p. 35-36)

É a descrição de uma nova humanidade que surge "a serviço do grande capital", composta de máquinas – que são insetos, mas também são humanas – que roubam o pão dos homens. O verdadeiramente humano nessa cena de exploração moderna é o canto do caboclo, que faz lembrar a vida rural. Parece que estamos diante de alguma coisa muito parecida com *Senhora de Engenho*, ou seja, a alternativa redentora da velha vida senhorial. E, portanto, não é surpresa nenhuma que Herói volte para a casa-grande dos pais. Mas, ao contrário de Nestor, Herói não se reencontrará na velha propriedade:

> Herói beliscou, beliscou, disse que o café estava péssimo. (Tinha perdido o sentimento do *chez soi*, do *home*. Esqueceu o paladar. Mel de abelha com farinha não gostava mais.
>
> Sua memória não tinha mais braços abertos para o ambiente da meninice. Procurou as sombras que o antigo candeeiro fazia tremer nas paredes. Agora a lâmpada elétrica iluminava tudo diferente. Mãe-preta já não existia. Tio Agnello morrera. Cidade e as serras, uma ova.(p. 63-64)

Aos poucos até que reencontra algumas coisas do passado, mas de novo a miséria, mais do que qualquer outra coisa, vai chamar a atenção. Desta vez são os meninos que vivem de pegar caranguejos no mangue. É interessante notar que a descrição dessa atividade vai ser feita com a reprodução, sem outras alterações notáveis além da abolição da divisão de versos, do poema "Felicidade", que havia sido incluído em *Poemas Escolhidos*. São crianças cuja felicidade são os sonhos loucos causados pela maleita ou a

coceira boa da frieira. O próprio Herói pega a maleita e se vê obrigado a voltar para a cidade, diante do acerto do diagnóstico do administrador da fazenda:

> – Esta ilha só serve mesmo para esse pessoal acostumado na lama. O doutor já é estrangeiro. (p. 98)

De volta ao Rio, Herói se pega, novamente, idealizando o passado. E o faz de maneira a lembrar tanto o José Lins do Rego de *Menino de Engenho* quanto o Ruskin de *As Pedras de Veneza*, ouvindo as músicas antigas tocadas ao violoncelo pelo Anjo:

> As valsas monarcas faziam Herói apreciar o bangüê de seu avô, onde ninguém vadiava nem ninguém sentia fome.
> Trabalhava-se no jacarandá. Se fazia baú de couro bonito. Se preparavam bons de-comeres. O piano na sala de visitas sabia aquelas mesmas músicas que o Anjo arranhava agora. (p. 108)

Mas essa visão do paraíso é bem precária:

> Passado só me descansa no máximo poucos minutos. Herói, mergulhai no forte presente. E vocês não diziam, vovós daquele tempo, que a gente tinha de gozar tanta coisa boa nesses tempos de hoje? (p. 110)

Incapaz de agir sobre si mesmo ou sobre o mundo, não resta qualquer saída para Herói. A única possível seria o encontro da Bem-Amada, a reminiscência terrena do que é eterno. Ao invés de encontrá-la, é a mulher fatal que ele encontra, a Maga Salomé, que o afasta até mesmo do Anjo. Dessa maneira, não há como, no tempo, encontrar um saída. A morte, muitas vezes referida por ele como a possibilidade da paz, acaba sendo a alternativa viável – e ele, depois de quebrar o relógio, querendo parar o tempo, salta do 13° andar. No auge da dramaticidade, no entanto, a cena do suicídio lembra uma comédia pastelão, já que Herói cai sobre o toldo de um "barbeiro chique" e bate na capota de um automóvel antes de

atingir o solo. Salva-se, mas o custo é alto: perde os olhos e tem os braços amputados. Eis aí, dada pelo acaso, a única forma pacificada de estar no mundo: não poder senti-lo. É assim, sem poder vê-la ou apalpá-la que ele encontrará a Bem-Amada encarnada na enfermeira que lê para ele. É com os olhos do Anjo e com os dedos do Anjo que ele pode se certificar de que se trata mesmo da Bem-Amada.

Como se vê, é a mais acabada forma de representar o impasse, a dificuldade da ação direta sobre o mundo para qualquer manifestação de sensibilidade humana. A insensibilidade de Herói é a volta para si mesmo, o abandono do mundo – mas o livro indica o tempo todo a existência de outra forma de insensibilidade muito viável no mundo, a da exploração do capital. Para o leitor, no entanto, o conflito não se fecha com o fim do livro – é um romance que não tem como se resolver. O apaziguamento para Herói é estar livre do mundo, secundado pelo Anjo e pela Bem-Amada, mas essa fuga do mundo não resolve nada. O grito sufocado de Herói algumas páginas antes, diante da pobreza dos pescadores da ilha que pertencia a sua família ecoa aqui e perturba a solução espiritual individual:

> "Como você é duro, Deus! Ninguém não sabe porque você mata esses pobres pescadores". (p. 86)

E logo depois:

> Deus perdoa as nossas burrices, as nossas ingratidões de filhos-pródigos, indiferenças, ofensas a Ele. Deus tem que considerar as épocas em que vivemos e que o diabo arma para espantar a gente. Deus tem que ser humano, tem que salvar os peixes que nadam nesse tempo doente. Nós estamos espantados, Deus tem que ver. (p. 87-88)

Se Herói tem que pôr um pé para fora da humanidade, exilar-se do tempo, para se encontrar, Deus tem que ser humano, tem que estar com um olho no tempo – e em especial num tempo doente, tempo de bandidos como Lampião, Febrônio e Mussolini (p. 110) . De tal forma que em *O Anjo* todos os planos se misturam num romance que deixa no leitor a impressão de imbróglio impossível de se desatar.

Em *Calunga* as coisas se passariam de forma diferente. No entanto, é perceptível que seja uma experiência que se constrói a partir de *O Anjo*. O núcleo do enredo do novo livro é apenas uma parte das idas e vindas do romance anterior, de tal forma que *Calunga* é a história da volta de um homem para sua terra natal – que é exatamente a mesma terra natal que víramos em *O Anjo*, ou seja, uma ilha alagoana com fazendas de um lado e mangue do outro. A diferença central, a incidir sobre toda a construção do romance, está no protagonista, Lula Bernardo, que já não é mais um inquieto – é um homem com um projeto ao mesmo tempo pessoal e coletivo. Sua volta é uma viagem ao princípio de si mesmo e da humanidade, mas também é um acerto de contas com a realidade social injusta dessa terra da origem. No plano pessoal, o que representa para ele uma comunhão com o eterno já não é mais a figura abstrata da Bem-Amada, mas sim a integração ao mais antigo dos elementos humanos, já que é mesmo aquele do qual foi formado, a terra. No plano coletivo, seu projeto é revolucionar o processo produtivo no lugar, introduzindo métodos agrícolas modernos e novas culturas. Obtendo sucesso, ele melhoraria a vida dos caboclos – ou cambembes, que é palavra usada em todo o livro, merecendo mesmo uma nota explicativa final. Mas, acima de tudo, ele derrotaria o tipo de exploração selvagem dos velhos coronéis, representados naquele lugar pelo velho Totô do Canindé.

A abertura do romance, que narra a viagem de trem que Lula faz do Recife até a estação de Satuba, em Alagoas, é ao mesmo tempo a recuperação das origens pessoais – a

infância –, do início do mundo – quando do momento de sua criação, no limiar entre tempo e eternidade – e do contato com a pobreza mais extrema e desesperançada. Assim, está presente a redescoberta de quem retorna:

> Lula achava um encanto novíssimo nas casinhas das margens, na população esperando esse trem: caboclos, caixeiros, meninas namoradeiras, cegos cantando, aleijados, feridentos com úlceras cheias de moscas expondo as moléstias aos passageiros para arranjar esmolas. (p. 8)

Mas a consciência do homem que vê tudo com distanciamento não se perde e logo vem à tona:

> Lula recordava episódios grotescos e revoltantes daquelas bandas (...). Senhores de Engenho tomando as terras dos moradores, botando os pobres pra fora de seus domínios, apoderando-se de suas safras, de seus milharais, de suas melancias. Quando as coisas não eram tomadas com processos de saque, a exploração arranjava um jeitão de proteção e bondade que surtia efeito. Meninas admitidas pra educar, pra criar, trabalhando noite e dia em labutas domésticas, engomando para os senhores, fazendo quitutes, cuidando dos meninos e até dos cachorros da casa, viviam escravos de hoje, sem poderem casar, nem ao menos sair de casa, olhando a rua entre as frinchas das venezianas, aos domingos. (p. 9-10)

Lula é muito diferente de Herói. Já não é mais possível a ele ver qualquer perfeição nos velhos bangüês, nem por alguns minutos, já que eles têm uma história de espoliação, que se repete incessantemente: os bangüês foram comidos pelas usinas e os usineiros vão sendo "devorados por USA" (p. 12). Se há uma evolução, ela se dá da forma errada, através de uma modernização aparente, válida apenas para o capital e obtida à custa da manutenção dos miseráveis no atraso. O projeto de Lula é um projeto de modernização, mas modernização inclusiva ao invés de exploratória. Daí o caráter ambíguo do próprio trem:

> O trem desceu na lama, arrastou-se no charco, como cobra d'água, varava raízes de mangue, gamboas, brejos, aningas, canas-bravas em flor. Mas Lula viu também o mangue prendendo a terra, croas surgindo, ilhas aparecendo como boiando n'água, o povo comendo terra, num incesto medonho, o começo da terra, a terra nascendo.

> Lula acordou, viu o trem indo danado, rodando sobre a terra poeirenta daqueles lugares saudosos, parecia voar para o futuro risonho como todo futuro. Passado é que é tristonho, saudoso, doentio. O trem dentro da tardinha correu alegre para o futuro. (p. 14)

Num primeiro momento, o trem aparece praticamente tragado pelo mangue ou, no mínimo, como uma realidade que em nada afeta a vida dos homens, que continuam num contato primitivo com a terra. É um retrato do tipo de modernização já implementada ali, incapaz de qualquer ação eficaz que não seja a de alimentar a exploração – o tipo de modernização trazida pela própria Great Western, dona das ferrovias e dos trens. Num segundo momento, o que Lula evoca é uma nova visão, risonha, de um máquina que leva ao futuro, contrariando aquele estado primitivo de miséria. O trem, agora, aparece com uma vocação de resgatar da miséria aquele lugar, ajudando-o a romper com um passado doentio e projetando-o no caminho da modernidade humanizada que traz a prosperidade. Há entre as duas imagens um contraste quase irreconciliável.

Mas é preciso notar um outro aspecto dessa passagem: a segunda imagem toma corpo depois que Lula acorda, vindo a ser, portanto, sua visão consciente do papel que teria a modernização naquele meio primitivo. Só que, curiosamente, essa visão de acordado é o seu sonho, a síntese de seu projeto de volta ao lar, ao passo que a imagem do sono, da inconsciência é a representação de uma realidade palpável. Sua atividade será toda marcada por essa confusão entre o desejo e a realidade. Seu olhar para o futuro sempre passa por cima do presente, de tal forma que a realidade, vista como algo já superado, ganha os contornos do sonho, e o sonho, de tão prefigurado, parece real.

Logo Lula põe seus planos em prática. Instala-se numa propriedade vizinha à do grande fazendeiro daquela região, o coronel Totô, e começa a implantar mudanças na produção. Em primeiro lugar, ao contrário do vizinho, que cria porcos porque, segundo ele,

os caboclos só conseguem trabalhar dentro da lama, Lula, desejando justamente tirar os homens da lama, opta por uma criação limpa: carneiros. Obriga seus protegidos a usarem botas como meio de prevenção às doenças. Em sua fantasia obsessiva, chega mesmo a imaginar-se um messias dos novos tempos, duvidando do mal que falam do coronel Totô e já o imaginando como um aliado:

> O homem mover-se-ia em favor dos humildes, com as visitas que Lula lhe faria, catequizando-o, transformando-o. (p. 47)

Porém logo na primeira visita esse fervor vai ser esfriado. Ao invés de um homem forte, o que encontra é um paralítico que se faz de vítima para justificar a tirania que exerce. Alguém para quem não interessa em nada qualquer transformação, por mínima que seja, na estrutura de mando no lugar. Com o mesmo paternalismo dos personagens de *Senhora de Engenho* ou do Lúcio de *A Bagaceira*, ele coloca a questão para o velho mandão e não precisa esperar pela resposta:

> – Seu Totô devia me ajudar nos meus projetos. Sanearíamos de acordo a ilha, educávamos os nossos moradores, calçávamos a nossa gente, livrando-a da opilação, melhorávamos as suas habitações, tudo faríamos para levantar o nível daquele povo. Agora é necessário, coronel Totô, a sua colaboração. Andorinha só não faz verão. Com o apoio de sua gente, coronel, a minha gente se submeteria melhor.
>
> O outro replicou:
>
> – Já se viu nesse mundo caboclo de botina, seu moço? Caboclo não dá pra isso. Não vejo precisão arguma nem de dá jaracatiá a caboclo. Praquê caboclo ligeiro? Pra furtar? Abasta os prejuízos que dão, roubando os roçados, comendo as melancias sem prestar contas a ninguém. Raça ruim. Caboclo é raça do cão. Agora pode ser que seu doutor precise de seu pessoal calçado pra suas criação de carneiro. É serviço leviano, carneiro é bicho fidalgo. Minhas criação é porco. O nome está dizendo – é porcaria. Nas minhas terras só dá de porco pra baixo. (p. 55-56)

O que Lula não consegue perceber é que a diferença entre ele e o velho coronel nem é tão grande assim. Para o bem ou para o mal, o que ele quer é submeter os homens do

lugar a um regime que lhe parece o mais adequado. Movidos por interesses diversos, seu Totô e Lula são as duas faces de uma mesma elite incapaz de ver os miseráveis fora de sua própria influência. Ambos, portanto, enfrentam uma oposição muito mascarada, diferindo apenas naquilo que o caboclo entende como a adequada para cada um dos patrões. Ao coronel Totô eles roubam:

> O coronel roubava o trabalho daqueles miseráveis porém eles quando podiam procuravam se pagar, mesmo com uma partícula o que o senhor lhes tirava, comendo as criações, devastando os roçados, desfrutando os coqueiros, escondido do coronel. O pessoal de casa então fazia um servicinho mais bem-feito, arranjando chaves pra abrir as burras. (p. 60)

A Lula eles reagem mansamente, recusando-se a seguir as recomendações de usar os calçados no trabalho:

> Lula continuava a pregação, ensinando como a maleita se transmitia, como o mal arruinava a vontade, diminuindo a capacidade de trabalho. Aquela gente deveria ser forte como outros povos conseguem ser, unicamente observando os preceitos de higiene que ele estava dando. Dando e proporcionando os meios de salvação.
> – Nhor, sim
> Querem obedecer?
> – Nhor, não. Não sabemos trabalhar dentro da lama de botina, não semos praciano. Semos dos brejos. (p. 46)

Será necessário, no entanto, um longo processo de sofrimento, de frustrações, para que Lula perceba essa sua semelhança com o coronel. Depois de ver toda "sua gente" o abandonar para seguir um santo conluiado com o velho Totô, de pegar maleita, de assistir impotente à destruição física de sua propriedade é que ele se dá conta:

> Tinha realmente se tornado igual ao senhor do Canindé. Ele era o senhor do Canindé. A sua casa suja, em ruínas, possuía a escuridão, o cheiro de lama, a tristeza da casa do coronel. (...) Lula via-se comendo com os gadanhos, amassando o decomer para levar à boca, fazia de conta que era barro; às vezes não fazia de conta nem nada, era barro mesmo que ele amassava para comer.

– Eu sou o senhor do Canindé, sempre fui, desde séculos, desde os primeiros selvagens da ilha, o senhor do Canindé. Eu sou o senhor do Canindé. (p. 174-175)

Por outro lado, não consegue colocar-se acima dos matutos cuja vida ele queria transformar. O que acaba acontecendo é bem o contrário – ele é que se vê na mesma situação dos caboclos: desanimado, comido pela maleita:

No dia seguinte porém sem álcool e sem sezões o desejo de comer qualquer coisa que não era alimento atacou o homem. Quando viu estava com pedaços de jornal dentro da boca, as suas mãos sem ele se sentir haviam levado aos lábios retalhos de papel. Sentia prazer em mastigar palitos, chupar o pano do travesseiro. Agora compreendia como era imperioso o apetite depravado dos cambembes, que ele tanto combatia e o qual no momento o dominava. Era o jugo da lama. Até a ele a lama vencera. Mas não pensava aquelas coisas com revolta não: sentia o visgo da lama amolecer-lhe o ânimo. (p. 91)

Sua volta à terra da infância é um duplo fracasso: nem muda a realidade da exploração dos miseráveis nem promove o reencontro das suas próprias raízes – só conseguira localizar, de sua família, uma sobrinha que servia de uma mistura de empregada e amante ao coronel Totô. O barro, princípio original da vida, acaba sendo, para Lula, seu fim temporal. O único tipo de ligação que consegue com essa terra se dá no sentido mais terrivelmente físico: ingerindo-a e, ao final, deixando-se afogar no mangue e sendo ingerido por ela.

As incompatibilidades entre *O Anjo* e *Calunga* não são tão grandes assim. Lula Bernardo é criado a partir de Herói, o que se explicita logo no fecho do primeiro capítulo de *Calunga*, num curto parágrafo que poderia integrar muito bem o capítulo de *O Anjo* que narra a volta de Herói para o nordeste:

Lula vinha pensando quando chegaria nos lagos de sua terra a palavra da redenção. Mas não pôde parar bastante nessas cogitações porque emoção de voltar toma o herói de súbito. (p. 22)

O movimento aí é de fora para dentro, ou seja, o contato com a terra natal faz com que o pensamento voltado para o outro – para os miseráveis escravizados pela exploração – reflua para si mesmo. Ao contrário, porém, do que ocorria com Herói, Lula Bernardo fez da pobreza um problema pessoal, e esse tipo de esquecimento do outro será não mais do que episódico no decorrer do livro. Por outro lado, ao assumir o ponto de vista de um homem que não é proletário, embora se preocupe com a questão social, *Calunga* faz contraponto esclarecedor em relação a *Cacau* e *Os Corumbas*, demonstrando que, embora a partir de visões de mundo completamente diversas, católicos e comunistas trazem para a literatura brasileira um debate sobre a falência do modelo de organização social brasileira. Se Jorge Amado recorreu à caricatura para melhor pintar o retrato de uma elite voraz, Jorge de Lima fez de um membro simpático e bem-intencionado dessa mesma elite que só consegue pensar no país a partir do seu próprio esforço, projetando sobre as massas pobres, imaginadas como verdadeiro papel em branco onde qualquer coisa pudesse ser escrita, suas idéias a princípio corretas. Com isso, tanto quanto os escritores da esquerda, Jorge de Lima põe abaixo as idéias de que o ideal seria uma sociedade hierarquizada, bem comandada por homens esclarecidos e superiores, cujas determinações seriam seguidas disciplinadamente pela multidão ignorante – o modelo pensado por Jackson de Figueiredo e pela parcela mais influente da intelectualidade católica. É óbvio que Octávio de Faria não poderia aceitar bem o romance de Jorge de Lima. Primeiro porque, desde a publicação de *Machiavel e o Brasil*, ficara bem claro que seu projeto para o Brasil era justamente esse do qual Jorge de Lima duvida francamente – e desde *O Anjo*, o isolamento na procura de uma felicidade apenas espiritual não se ofereceu como solução efetiva para os impasses de Herói. Depois, porque o indivíduo que está no centro desses romances não está afastado da vida social, e de seu fracasso íntimo participa o fracasso de um modelo social de cuja estrutura não se pode

esperar outra coisa que não a exploração e a infelicidade. Por absurdo que poderia parecer a muita gente naquele momento, o romance de Jorge de Lima era intimista *e* social.

Ninguém, no entanto, passaria por cima da conjuntura que fazia os escritores separarem tão rigorosamente romance psicológico e romance social como Graciliano Ramos. E isso desde seu romance de estréia, o muitas vezes subestimado *Caetés*. Subestimado, é bom que se diga, desde o primeiro momento. Pode parecer um tanto estranho aos leitores de hoje, mas Graciliano Ramos não conseguiu, nem de longe, a aprovação que obtiveram Amando Fontes e Jorge Amado, e somente no final da década é que se pode afirmar com segurança que sua importância foi claramente percebida e estabelecida[87]. O que não quer dizer que *Caetés*, foi mal recebido pela crítica, é claro. Não faltaram nem mesmo adesões incontestáveis, como a categórica opinião de Jorge Amado:

> Livro rico sobre todos os aspectos que seja encarado, livro verdadeiro, coloca Graciliano Ramos, ao meu ver, na frente de todos os outros romancistas que surgiram nesses últimos anos.[88]

O caso da estréia de Graciliano Ramos é uma passagem pouco clara e, por isso mesmo talvez, bastante mistificada da vida literária brasileira. Já na contracapa de *Oscarina*, no início das atividades da editora de Augusto Frederico Schmidt, podemos ver o anúncio de dois livros a serem apresentados "em breve": *Machiavel e o Brasil*, de Octávio de Faria, que sairia ainda em 1931, e *Os Caetés*, de Graciliano Ramos. Houve grande demora na publicação do romance, portanto, que só sairia a público no final de dezembro

---

[87] No já mencionado inquérito sobre os dez melhores romances brasileiros promovido pela *Revista Acadêmica*, realizado entre 1940 e 1941, é que se pode notar a primeira grande manifestação da percepção da importância de Graciliano Ramos. Ele ficou em 3° lugar, que representava o primeiro entre os autores contemporâneos. José Lins ficou em 4° e Jorge Amado, em 6°.

[88] AMADO, Jorge. *Caetés* e *Corja*. In: *Literatura*, 05/12/1933 (I, 11), p. 4. Muitos anos depois, o escritor baiano reafirmaria seu entusiasmo: "Outros livros de Graça são maiores, o romancista cresceu mas *Caetés* persiste

de 1933, juntamente com *Casa Grande & Senzala*. Aqui e ali, em artigos de jornais e revistas, é possível encontrar acusações de que Schmidt, que era católico, estava enrolando e que não iria publicar o livro coisa nenhuma. Mais recentemente, numa biografia de Graciliano Ramos, Dênis de Moraes afirma que, na verdade, os originais do romance foram perdidos e, assim que reencontrados, publicados. O fato é que todos já sabiam do romance e o esperavam. Embora Graciliano estivesse longe do Rio, os célebres relatórios como prefeito de Palmeira dos Índios já haviam feito dele figura conhecida nas restritas rodas literárias da capital. Há muita mistificação também em torno da repercussão desses relatórios, mas o fato é que, de um jeito ou de outro, eles foram lidos por muita gente. Marques Rebelo deu um interessante testemunho sobre sua relação pessoal com eles:

> Foi em 1930, amigos, em princípios de 1930, quando o Café Gaúcho, que ainda é ali defronte à igreja de Nossa Senhora Aparecida, era ponto obrigatório da juventude literária (....).
>
> Ao chegar, em hora bem matinal, para a tertúlia, encontrei apenas o meu querido Rômulo de Castro, ex-violento meia-direita do São Cristóvão e não menos violento funcionário da Livraria Católica, que acampado numa mesinha junto à porta deliciava-se com uns folhetos de capa cor de telha.
>
> Botei o olho curioso:
>
> – Que é isto?
>
> – Uns relatórios gozadíssimos!
>
> – Relatórios?
>
> – Sim, de um prefeito alagoano. Espantoso.
>
> – Deixe ver. E li na capa: "Segundo relatório ao sr. Governador Álvaro Paes, pelo Prefeito do Município de Palmeira dos Índios Graciliano Ramos". (...)
>
> (...)
>
> Depois de Manuel Antônio de Almeida e Machado de Assis, nada encontrara até então em prosa no Brasil que tanto me satisfizesse.[89]

Rebelo conta que escreveu para Graciliano pedindo cópia desses relatórios. Assim que a recebeu correu a mostrá-la aos amigos, surpreendendo-os com a revelação. Não é necessário, diante de um depoimento como este, especular sobre quem foi o descobridor

---

inteiro. Foi tal o impacto que me causou a leitura dos originais que resolvi conhecer o autor pessoalmente (...)". Ver: *Navegação de Cabotagem*, p. 26.

[89] REBELO, Marques. Encontro com Graciliano. In: RAMOS, Graciliano. *Relatórios*, p. 95-97.

dos relatórios no Rio de Janeiro ou se é verdade que Schmidt tomou a iniciativa de escrever a Graciliano pedindo um romance por causa deles. Tanto a história em si da circulação desses relatórios entre as pessoas mais próximas a Marques Rebelo, como o entusiasmo demonstrado pelo escritor carioca, quando coloca a prosa em que eles foram vazados à altura de um de seus grandes ídolos literários, Manuel Antônio de Almeida, e da unanimidade que é Machado de Assis, são suficientes para que se perceba que há expectativa, e alta, quanto à estréia em romance do ex-prefeito alagoano. E o romance, embora tido como bom, decepcionou a crítica e foi topando com restrições justamente daqueles que tanto elogiaram *Cacau*, ou seja, da parcela da intelectualidade brasileira que se situava do lado dos "regionalistas", que é mais ou menos o lugar em que Graciliano Ramos está posto em nossa história literária. Veja-se, inicialmente, o que disse José Lins do Rego:

> *Caetés* não é só um romance que firmou um escritor em plano alto; é o que há de mais real e mais amargo sobre as nossas gentes de cidades pequenas, uma crônica miúda e intensa sobre o brasileiro que não anda em automóvel e não veste casaca. (...)
> O livro de Graciliano Ramos trouxe ao Brasil que se descobre e acorda a contribuição de um mundo que cai aos pedaços. Não há nada que sirva ali: tudo é mesquinho, nem um homem nem uma mulher a olhar para cima, a estremecer de felicidade. E o pior é que tudo aquilo é verdade crua e certa. E ainda querem afirmar que no Brasil só os proletários sofrem o peso da vida. Estes brasileiros de *Caetés* têm também direito à revolução.[90]

Ao mesmo tempo em que elogia, o autor de *Menino de Engenho* indica uma leitura meio despropositada se pensamos no ambiente ideológico da época, quando atribui ao livro condições de suscitar uma reflexão sobre a necessidade de uma revolução para a pequena-burguesia. Ora, essa leitura praticamente coloca *Caetés* no lado oposto da literatura de esquerda como um texto capaz até mesmo de relativizar a necessidade de uma revolução

[90] REGO, José Lins do. *Caetés*. In: *Literatura*, 05/02/1934 (I, 15), p. 2.

proletária. É claro que os jovens críticos de esquerda não chegaram a esse exagero, mas também não esconderam sua decepção com o livro. Dias da Costa, por exemplo, o considerou um grande livro, apesar de vários fatores negativos que teria: material comum, sem a técnica de "depois da Guerra", personagens banais. Em outras palavras: livro antiquado e além de tudo com falhas, já que deveria ter se encerrado antes dos dois capítulos finais nos quais "o autor quis justificar o título do livro"[91] apenas.

Mas foi Aderbal Jurema, entre todos, quem expressou de forma mais clara a decepção que o livro de Graciliano causou no ambiente que valorizava o novo romance proletário brasileiro:

> Eu julgava encontrar no romance de *Graciliano* Ramos, aquele silencioso companheiro de banca *do* Café Central de Maceió, o desenvolvimento de uma tese social. Daquele homem que falava muito pouco, dando a impressão de que seu cérebro pesava, media e contava as letras das frases que ia pronunciar, não podia esperar um livro somente humano, introspectivo, mas completamente alheio à desigualdade de classes na sociedade e fora da órbita da literatura revolucionária do momento.
> (...)
> Mesmo assim, sob o ponto de vista social, *Caetés* é um documento da vida das cidades do interior do nordeste nos tempos que *correm*. Através de sua leitura se conhece os costumes, a tacanhez do nosso desenvolvimento rural e a mentalidade política que lá domina[92].

Jurema começa reprovando o livro, que também lhe parece antiquado, "apenas humano" onde se esperava uma tese social mais efetiva. Por outro lado, sabendo quem é o autor – e ele faz questão de assinalar isso na abertura de seu artigo –, não pode deixar de abrir um espaço para valorizá-lo. Reconhecendo em Graciliano Ramos um homem que está do seu lado na polarização ideológica, Aderbal Jurema esforça-se por encontrar algum sinal de avanço nesse

---

[91] COSTA, Dias da. Caetés. In: *Literatura*, 20/06/1934 (I, 18), p. 4. O crítico baiano supervaloriza o papel dos caetés na trama, o que também ocorreu numa leitura bastante despropositada, mas de qualquer jeito interessante, de De Cavalcanti Freitas, que viu em *Caetés* um romance de tese sobre a formação étnica do Brasil, mais especificamente sobre a influência dos índios nessa formação. Ver: FREITAS, De Cavalcanti. Caetés. In: *Boletim de Ariel*, março 1934 (III,6), p. 160.

[92] JUREMA, Aderbal. Nota sobre *Caetés*. In: *Momento*, março 1934 (I, 3), p. 5.

romance e, nessa ânsia, acaba por ver nele um dos aspectos marcantes do novo romance social que se ia estabelecendo: um caráter documental. Apesar de introspectivo, valeria como crônica das pequenas cidades nordestinas.

O que pode haver de novidade em *Caetés* não é exatamente isso. A vida das pequenas cidades do interior do nordeste já havia sido explorada anteriormente, quer nos próprios romances da seca, quer num livro de certa importância publicado em 1913, *Aves de Arribação*, do cearense Antônio Salles, que participou da chamada "Padaria Espiritual" e foi responsável direto pela preservação, por muitos anos, dos originais de *Dona Guidinha do Poço*, de Manuel de Oliveira Paiva. E o que há de novo é justamente um dos aspectos que Aderbal Jurema percebe, mas considera um defeito: o tal caráter introspectivo do romance. Uma observação de Antonio Candido, em *Ficção e Confissão*, pode encurtar o caminho dessa discussão. Logo no início de seu texto, Candido diz que *Caetés* "dá idéia de temporão, de livro espiritualmente vinculado ao galho já cediço do pós naturalismo"[93], para depois assinalar a proximidade com Eça de Queirós. No entanto, já indica diferenças em relação ao escritor português:

> Em Graciliano, porém, há algo mais. Nessas cenas talvez inspiradas tecnicamente pelo romancista português (que parece ter sido leitura constante de sua mocidade, e com efeito impregna em *Caetés* até certos pormenores de frase), nunca permaneceu, como ele, de tal forma embevecido pelo movimento de conjunto que chegasse a perder de vista os problemas específicos do personagem. Na famosas corridas ou no sarau beneficente d'*Os Maias*, o escritor se absorve no deleite da cena coletiva, e os problemas individuais se esbatem para segundo plano. Em Graciliano, já neste livro de estréia (não por acaso escrito em primeira pessoa), cenas e personagens formam uma constelação estreitamente dependente do narrador; a vida externa, os fatos, os outros se definem em função do seu "pensamento dominante" – o amor de Luísa.[94]

A introdução do narrador em primeira pessoa subverte bastante o modelo naturalista. Se tomamos os romances de Eça de Queirós, veremos que em nenhum deles temos a opção

[93] CANDIDO, Antonio. *Ficção e Confissão*, p. 14.
[94] CANDIDO, Antonio. *Ficção e Confissão*, p. 17.

pela primeira pessoa. As exceções seriam *O Mistério da Estrada de Sintra*, um trabalho de todo atípico, resultado de uma brincadeira e totalmente fora dos grandes painéis da sociedade portuguesa que ele ideou fazer, e *A Cidade e as Serras*, onde há uma cisão entre narrador e protagonista – é o Zé Fernandes quem conta a história de Jacinto – num recurso cujo objetivo é, claramente, manter algo da superioridade de posição do narrador em terceira pessoa, narrar da periferia dos acontecimentos, não dando chance alguma para o ensimesmamento e a introspeção. O foco narrativo é mesmo um tabu da literatura realista-naturalista, seja em função do interesse de instaurar no romance uma perfeita ilusão de realidade, que precisava suprimir qualquer intervenção do autor para que a narração aparecesse de pé sozinha, "dramatizada", para recuperar a expressão de Lukács, seja pelas qualidades científicas que transformavam o autor de romances num médico distante a fazer experiências em corpos sociais doentes.

Ao desrespeitar esse tabu, Graciliano acaba construindo um texto que, a exemplo do que localizara Agripino Grieco em *O Quinze*, injeta novidade na velharia. Já em seu primeiro livro, portanto, ele afirma na prática a visão de que o romance precisa cuidar dos destinos individuais, explicitada em artigo sobre *Suor*:

> O Sr. Jorge Amado tem dito várias vezes que o romance moderno vai suprimir o personagem, matar o indivíduo. O que interessa é o grupo – uma cidade inteira, um colégio, uma fábrica, um engenho de açúcar. Se isso fosse verdade, os romancistas ficariam em grande atrapalhação. Toda a análise introspectiva desapareceria. A obra ganharia em superfície, perderia em profundidade.[95]

Esta visão se confirma se pensarmos nos modelos de romancistas do passado que Graciliano elege. Seu ídolo literário brasileiro é Aluísio Azevedo e em sua obra destaca não um romance de caráter mais coletivo, como *O Cortiço*, preferindo a ele *Casa de Pensão*,

[95] RAMOS, Graciliano. O romance de Jorge Amado. In: *Linhas Tortas*, p. 97.

centrado na figura de Amâncio. Essa preferência já aparece quando ele tem 18 anos, num inquérito literário realizado em Alagoas em 1910, e confirmado trinta anos mais tarde, quando inclui esse livro de Aluísio Azevedo em sua lista dos dez melhores romances brasileiros para o inquérito da *Revista Acadêmica*[96].

Não é à toa, portanto, que Graciliano coloque um indivíduo bem no centro de seu romance mais próximo do modelo naturalista. Mais que simplesmente protagonista, João Valério é o termômetro que mede, além das suas próprias, todas as ações da sociedade de Palmeira dos Índios. Isso provocará diferenças importantes em relação a Eça, por exemplo. Para pensar nisso, basta tomarmos um exemplo concreto que nos fornece Antonio Candido:

> É o que se vê em algumas cenas excelentes, como o jantar de aniversário, onde os caracteres vão se manifestando pela rotação da conversa, que os traz, sucessiva ou alternadamente, para o primeiro plano, formando um conjunto animado de que nos parece discernir como modelo alguns jantares magistrais de Eça de Queirós: o que abre o 2° volume d'*Os Maias*, por exemplo, ou o que, n'*A Ilustre Casa*, sela a reconciliação de Gonçalo e Cavaleiro[97].

Observando com cuidado a cena do jantar do aniversário de Vitorino em *Caetés*, não é difícil perceber a técnica descrita por Antonio Candido, mas acrescida de algo: como quem nos mostra o que está acontecendo no jantar é o Valério, suas preocupações vão influenciar diretamente naquilo que se destaca na "rotação da conversa" a que assistimos. São basicamente duas as grandes preocupações de Valério. A primeira é Luísa, cuja reação discreta aos seus dois beijos no cachaço o rapaz ainda não havia compreendido muito bem. O segundo se define na chegada à casa de Vitorino: Valério saíra da pensão com Isidoro

---

[96] O inquérito de 1910 foi recuperado e a resposta de Graciliano foi publicada em SANT'ANNA, Moacir Medeiros de. *A Face Oculta de Graciliano Ramos (Os 80 anos de um inquérito literário)*. Já o voto para o inquérito da *Revista Acadêmica* foi publicado no número 50, de julho de 1940.
[97] CANDIDO, Antonio. *Ficção e Confissão*, p. 17.

Pinheiro e, no caminho, encontrara-se com o casal Adrião e Luísa. Dessa forma, os quatro chegam juntos:

> Entramos. E a nossa presença quase passou despercebida entre as efusões com que rodearam Luísa, Adrião, um sujeito gordo e moreno que surgiu logo depois. Evaristo dispensou-me um acolhimento protetor, muito de cima para baixo, e eu me senti humilhado. (p. 123)

O sujeito gordo ele logo descobriria ser o dr. Castro, novo promotor: alguém mais bem postado na sociedade do que ele, portanto. Dessa maneira, embora tenham lugar na conversa e apareçam e se revezem no primeiro plano outros personagens, nenhum se fará mais presente do que Evaristo Barroca. Essa presença se manifesta duplamente: pelo que ele diz e faz, é claro, mas também porque Valério vai vendo em cada afirmação sua uma demonstração de pobreza de espírito ou de desonestidade, reveladas tanto por um comentário direto quanto pela ênfase que dá para os momentos em que o inimigo se vê inferiorizado na discussão. Logo na primeira vez que o deputado abre a boca, João Válério faz seus comentários rancorosos:

> – Nunca entro aqui, disse Evaristo Barroca, sem evocar aqueles homens antigos, aqueles varões austeros da conquista, os precursores da raça.
> Palanfrório reles e postiço, de dar engulhos. Era a reprodução quase literal de um dos períodos enfunados em honra do Mesquita. (p 125-126)

Mais adiante, numa discussão sobre educação, Barroca vai ser diminuído pelo espírito declaradamente pequeno do padre Atanásio. Logo em seguida, é a vez de Nazaré discordar violentamente dele, dizendo que tem idéias da idade da pedra; mais alguns parágrafos e estamos diante de uma demonstração do mau caráter de Barroca, conivente com a impunidade de um assassino, desta vez sugerido por Adrião:

– Então o julgamento do Manuel Tavares foi adiado, hem?
– Isso! confirmou Adrião em voz baixa, deitando uma olhadela de través ao Barroca. Protetores fortes. E indignação geral. Adiaram. Na sessão vindoura o homem é absolvido. (p. 130)

Embora, como se pode notar pelas passagens mencionadas, vários personagens ocupem o primeiro plano na narração do jantar, o rancor de Valério vai conferir uma posição toda especial àquele que o humilhara à entrada do jantar e, no restante da narrativa, o enchia de despeito pela elevação social rápida enquanto ele próprio continuava um pobre guarda-livros. O caso de Luísa é ainda mais exemplar para mostrar como o encontro social interessa à narrativa principalmente pelo impacto que tem sobre o protagonista e apenas em segundo plano pelo retrato coletivo que traça. Como era de se esperar numa sociedade como a descrita no romance, as mulheres permanecem caladas durante o jantar. Participam da conversação somente antes de irem à mesa, quando João Valério conversa com Marta Varejão, e depois do jantar, quando ele tenta escapulir e aparece em primeiro plano a figura de Josefa Teixeira, obrigando-o a permanecer na festa e dançar ou, depois, querendo saber as razões que o levaram a se isolar no jardim. Durante o jantar propriamente dito, os assuntos são evidentemente sérios, masculinos: política, educação, direito. Num ambiente desses, numa narrativa que faz uso daquela "rotação da conversa", Luísa só pode ocupar a boca de cena porque quem narra é João Valério. Inicialmente, ela o vê conversando com Marta Varejão e fica amuada. Incapacitado, por sua eterna insegurança, e talvez por estupidez, de perceber que se trata de uma cena de ciúme, a cara feia de Luísa vai reaparecer durante todo o jantar. Num capítulo em que o destaque é dado pelo papel ocupado no diálogo que se desenrola, é isso que põe em relevo a personagem que passa todo o capítulo sem dizer nada. Aliás, é mesmo o seu silêncio que, incomodando o narrador, faz seu vulto dominar por completo o capítulo:

Por que se havia Luísa conservado em silêncio? (p. 130)

Todo esse jantar, por mais que se possa aproximá-lo dos jantares a que assistimos nos romances de Eça de Queirós, é construído de forma muito particular, regido que é pela atitude reflexiva de João Valério e não para dar visão múltipla das pequenas misérias que os indivíduos de uma classe alimentam.

A importância desse procedimento não é pequena. Em primeiro lugar porque demonstra a capacidade de Graciliano Ramos – que seria demonstrada mais harmoniosamente e levada mesmo à perfeição nos seus romances seguintes – de fazer imbricar sociedade e psicologia individual, numa configuração que já o põe um passo adiante em relação ao naturalismo tão cultivado pelos escritores nordestinos do início do século. Se tivesse sido publicado, como foi prometido, em 1931, seu impacto certamente teria sido maior, pois ficaria mais evidente a carga de novidade no arcabouço mais ou menos velho com que foi construído. Mas em 1933, depois da estréia de José Lins do Rego e da publicação de *Cacau* e *Os Corumbas*, não é difícil entender por que pareceu um romance já velho.

Em segundo lugar, *Caetés* representa uma antecipação de procedimentos que se tornarão importantes durante toda a década. A escolha de tratar de uma sociedade mesquinha a partir de uma visão de dentro dela é um desses procedimentos. Como se mencionou aqui, o realismo que os anos 30 cultivaram teve um forte apelo do depoimento, o que levou, curiosamente, a uma explosão de romances em primeira pessoa – pode parecer um paradoxo, mas até mesmo o grande romance social desses anos, *Cacau*, é narrado em primeira pessoa. Um outro procedimento marcante é a escolha, para protagonista, de um

pobre-diabo. Ocorre com o tipo do João Valério aquilo que já ocorrera em *O Quinze* com o destaque dado a Chico Bento, bem como a forma como ele é caracterizado: dá-se um passo em direção à constituição de um protagonista destituído de grandeza, à ênfase em tipos comuns, que estariam no centro dos interesses dos romancistas do período. A mediocridade geral dos personagens de *Caetés* foi mesmo um ponto que alguns críticos consideraram negativo no romance, mas o próprio Graciliano defendeu a literatura que se ocupava desses tipos, já que a grandeza da arte não vem diretamente dos tipos e situações representadas, mas sim da maneira que eles ganham forma dentro da obra:

> O sr. Prudente de Moraes Neto, falando sobre a nossa literatura de ficção, pobre demais, fez-me há tempo uma observação que achei curiosa. O romance brasileiro é ruim, os melhores escritores emperram nesse gênero. Por que será? Impotência? Talvez o ambiente não ofereça material que preste.
>
> Fiquei surpreendido e com desejo de contrariar uma pessoa inteligente e autorizada como o sr. Prudente de Moraes Neto. Pensei que ele tinha sido rigoroso em demasia com alguns novelistas indígenas e especialmente com o país, que deve ser como os outros países, salvo pequenas diferenças. Em todos os lugares há romances, disse comigo, o que falta às vezes é o romancista.
>
> (...)
>
> É certo que as criaturas que nos rodeiam são ordinárias, mas também pode ser que Raskolnikoff e a Sônia de Dostoiévski fossem na realidade um assassino comum e uma prostituta vagabunda, sem nenhuma espécie de grandeza. Vendo-se expressos, talvez não se reconhecessem[98].

Por fim, mas não menos importante, em *Caetés* Graciliano já dá exemplo de excelência (que seria, mais uma vez, levada à perfeição já em *S. Bernardo*) no uso de uma linguagem literária que abandona a obsessão pelo brilho e se aproxima da fala. Por convencional que a linguagem do livro possa nos parecer hoje, ou mesmo empoladas certas construções como a castiça colocação pronominal daquele "se havia Luísa conservado em silêncio" citado há pouco, sempre vale registrar que ainda 14 anos depois de seu lançamento, Álvaro Lins ainda se incomodava com ela:

---

[98] RAMOS, Graciliano. Um romancista do norte. In: *Literatura*, 20/06/1934 (I, 18), p. 1.

> Logo na primeira página, na primeira cena, encontramos a vulgaridade de expressão daquele "e dei-lhe dois beijos no cachaço", seguida mais adiante de outra, que escolhemos apenas entre os possíveis e numerosos exemplares neste sentido: "Que diabo! Se ela me preferisse ao marido, não fazia mau negócio. E quando o velhote morresse, que aquele trambolho não podia durar, eu amarrava-me a ela, passava a sócio da firma e engendrava filhos muito bonitos"[99].

Na verdade, *Caetés* é um romance que, por si mesmo, ocupa posição já proeminente dentre aqueles que se publicaram nos agitados anos de 1933 e 1934. Além disso, o tipo de incompreensão e de cobrança que sofreu por parte da crítica da esquerda se deveu muito mais à expectativa que essa intelectualidade alimentou do que propriamente a suas características intrínsecas. Isso se confirma quando se acompanha a recepção que teve uma obra como *S. Bernardo*, publicada em 1934 e totalmente livre de qualquer hesitação técnica ou traço de naturalismo mais convencional: uma obra-prima, enfim, para recorrer ao velho chavão. Comecemos por Aderbal Jurema, que se decepcionara com *Caetés* mas encerrara seu artigo com esperanças:

> No seu próximo romance *São Bernardo*, que, segundo a autocrítica do autor, é melhor do que o admirável *Caetés*, conto encontrar alguma ação social e mesmo alguma tese revolucionária lá defendida[100].

Tais esperanças foram frustradas. Mas agora, ao tratar desse "próximo romance" já publicado, o crítico pernambucano vai ser mais cuidadoso, sem enfatizar sua decepção. Ele adota uma outra estratégia de valorização do texto de Graciliano, mais aparente, já que inicia sua apreciação sobre *S. Bernardo* afirmando a grande evolução do escritor em relação a *Caetés*, contrapondo-a à caída de Jorge de Lima do romance *O Anjo* para a biografia

---

[99] LINS, Álvaro. *Os Mortos de Sobrecasaca*, p. 160.
[100] JUREMA, Aderbal. Nota sobre *Caetés*. In: *Momento*, março 1934 (I, 3), p. 5.

*Anchieta*. Se, quanto a *Caetés*, ele só iria destacar suas qualidades de crônica da vida provinciana ao final do artigo, aqui ele vai logo no segundo parágrafo destacar o caráter documental que vê no livro:

> Embora não seja um romance de massa, porque a história que Graciliano Ramos teceu gira em torno de um fazendeiro, o livro é um documento honesto da vida de fazenda nordestina[101].

Mas a grande restrição logo aparece, e amplamente desenvolvida:

> Falta no romance o drama do trabalhador no eito. A tragédia íntima entre Paulo Honório e a mulher, as ciumadas ridículas e o temperamento abrutalhado do marido, absorveram completamente os homens do eito, a vida no campo, a exploração feudal do fazendeiro, tudo enfim que se relacionasse com a luta econômica, com a miséria humana, com o desconforto dos pobres diabos que levavam braço no pé do ouvido quando a revolta aparecia nos lábios. Como sucedeu no caso do Marcolino [Marciano, certamente]. É verdade que temos uma idéia da luta de classe pelas referências de Madalena. Pelo "socialismo" do Padilha, que terminou como soldado da "revolução liberal", caso de uma generalização única no Brasil de 1930. E mais algumas referências apenas aos casebres úmidos e frios. A gente dos casebres úmidos e frios não tomou conta do livro. Aparecia sempre como pano de fundo das brigas de Paulo Honório com Madalena. Já no *Bangüê*, embora a vida de Carlos de Melo seja a movimentação em primeiro plano, a luta dos cabras de eito, a vida destes párias, atua mais impressionante no livro, toma parte mais saliente do que no *S. Bernardo*.

A atitude de Jurema é bem clara. O livro é melhor que *Caetés*, mas ainda falta o principal, que seria o alinhamento junto aos novos romancistas revolucionários naqueles aspectos mais evidentes: movimento de massas, enfoque documental sobre a vida dos humildes, espírito de revolta. A novidade na recepção de *S. Bernardo* em relação à de *Caetés* é que esse tipo de juízo se generalizou: a decepção de Jurema foi compartilhada e expressa por vários outros intelectuais que escreveram sobre o romance. Com o acréscimo de importância que tiveram os autores de esquerda, a crítica com essa orientação também ganhou mais espaço e, além de Jurema, pelo menos outros três jovens críticos apontaram o

[101] JUREMA, Aderbal. *S. Bernardo*, de Graciliano Ramos. In: *Boletim de Ariel*, dezembro 1934 (IV, 3), p. 68. Todas as citações feitas a partir desta página.

que seria, para eles, o problema do romance. Um deles foi o futuro romancista de *Chove nos Campos de Cachoeira*, Dalcídio Jurandir, num curto artigo que tinha o título de "O patrão em São Bernardo"[102]. Antes dele, porém, já haviam lidado com essa questão Jorge Amado e Carlos Lacerda. Ambos escreveram artigos do maior interesse, verdadeiras peças retóricas que levam ao último grau a estratégia de Aderbal Jurema de primeiro mostrar o que é bom no livro – e mesmo o que o afasta dos interesses dos intelectuais reacionários – para só depois, de passagem, estabelecer alguma restrição.

Jorge Amado começa mencionando artigo desfavorável de Augusto Frederico Schmidt, e metade do seu texto é ocupado com as conclusões de uma verdadeira pesquisa de opinião que dizia ter feito entre a intelectualidade ligada à literatura, sobre as possíveis razões do artigo do poeta e editor. Somente depois de defender o livro diante do ataque de um escritor católico, ou seja, de colocar crítico e livro criticado do mesmo lado, que não é outro senão o lado oposto dos católicos, é que vai se ocupar de fato do romance. Nessa segunda parte do artigo, principia por declarar que *S. Bernardo* é um dos grandes romances do Brasil, escrito por aquele que "é hoje o nosso maior romancista", só tendo um competidor na arte de armar o arcabouço de um romance: Oswald de Andrade[103]. Em seguida, olha para o futuro e prognostica que Graciliano será o primeiro autor brasileiro a passar efetivamente "da simples emoção para a revolta". Sempre ressaltando o afastamento do livro de qualquer sentimentalismo que, segundo ele, é marca dos escritores brasileiros, chega ao seguinte ponto:

> Neste *S. Bernardo* não sei se a maior coisa é o ciúme, o drama daquele Paulo Honório e da professora sensível, ou serão as pinceladas rápidas sobre o drama do trabalhador rural. É

[102] Publicado em *Revista Acadêmica*, agosto de 1935 (13), p. 22-23.
[103] AMADO, Jorge. *S. Bernardo* e a política literária. In: *Boletim de Ariel*, fevereiro 1935, (IV, 5), p. 134. Todas as citações feitas a partir desta página.

> verdade que Graciliano Ramos passa de leve sobre este drama para fixar fortemente o de Paulo Honório com seu casamento. Porém essas rápidas pinceladas dão uma idéia perfeita da miséria em que vivem os trabalhadores do campo.

A ginástica mental aqui é grande: dizer que o retrato das condições do trabalho rural no nordeste é tão importante quanto o caso íntimo de Paulo Honório, tentando não deixar transparecer que ele mesmo não está convicto disso e, ao mesmo tempo, através de ressalvas, indicar que leu o livro com atenção e sabe o peso que cada um dos aspectos mencionados tem na trama. Incapaz de articular conteúdo social e caso íntimo, que é o segredo básico da construção de *S. Bernardo* e, de resto, de toda a ficção de Graciliano Ramos, Jorge Amado termina por afirmar que aquilo que nos é dado em "rápidas pinceladas" é capaz de se igualar em significação ao que é tratado longamente no livro. Com essa operação, arranca do livro e oferece ao seu leitor potencial um caráter documental que não ocupa posição central nele, mas que justificaria plenamente sua opinião favorável e a previsão de que seu autor seria o grande romancista revolucionário que o Brasil estaria esperando.

Carlos Lacerda usa tática semelhante em artigo publicado pela *Revista Acadêmica* no mês seguinte, cujo título já dá suficiente pano para a manga: "*S. Bernardo* e o cabo da faca". A expectativa que se cria, especialmente para quem vinha acompanhando o que se dizia sobre o livro, é a de que o crítico vai apontar, mais uma vez, o quanto *S. Bernardo* se dedicava a tratar da vida de quem tem o cabo da faca na mão, o poder. Mas há uma surpresa porque o texto se inicia com uma discussão sobre a questão da sensibilidade:

> Os homens têm esbarrado constantemente num dilema excessivamente literário, por isso artificioso: trabalho braçal, brutalidade – trabalho intelectual, sensibilidade.[104]

[104] LACERDA, Carlos. *S. Bernardo* e o cabo da faca. In: *Revista Acadêmica*, março de 1935 (9), sem numeração de página.

O que ocorre é que, segundo o artigo, o capitalismo embrutece as elites empenhadas na exploração das classe trabalhadoras, enquanto a sensibilidade se encontra apenas entre os proletários, que "possuem uma reserva inesgotável de instinto ainda não afinado no diapasão das conveniências". A partir daí, Carlos Lacerda vai desenvolver interessante leitura de *S. Bernardo*, na qual aponta, sem esse nome, é evidente, o tema da desumanização e da reificação em que se assentarão, muito tempo depois, os textos de Luiz Costa Lima e de João Luiz Lafetá, que se tornariam abordagens clássicas deste romance[105]. O objetivo de Carlos Lacerda é bastante evidente: afirmar que, ao denunciar o embrutecimento das classes exploradoras, *S. Bernardo* se coloca sem qualquer dúvida ao lado da literatura revolucionária. O artigo, como é de hábito de seu autor, crítico incapaz de se conter e sintetizar uma visão sobre o que analisa, desenvolverá longamente essa questão, fazendo desembocar toda sua aprovação ao livro na seguinte observação:

> Graciliano Ramos ficará como um dos romancistas que melhor puderam *sentir* esse desabamento do mundo bichado. O ambiente chatinho, sordidozinho, dos lugarejos, em que as grandes ambições se estiolam quando a seca queima as colheitas, e se faz do falar da vida alheia um programa para a vida, está nos livros deste homem.

Não estamos muito distantes, aqui, daquilo que se falou sobre *Serafim Ponte Grande*. O grande serviço revolucionário tanto de um quanto de outro livro seria o de apontar o verdadeiro desabamento dos valores burgueses que estaria em curso. Em 1933, quando apenas explodia a nova literatura brasileira de esquerda isso parecia suficiente para justificar a importância do livro de Oswald de Andrade. Mas na virada de 1934 para 1935,

[105] Trata-se de "A reificação de Paulo Honório", texto de Luiz Costa Lima publicado nos anos 60, e de "O mundo à revelia", artigo da década seguinte de João Luiz Lafetá, que tem servido de aparato crítico às reedições de *S. Bernardo* que a editora Record tem lançado constantemente no mercado.

com o estabelecimento rápido e sólido dessa vertente como a mais promissora para nosso ambiente literário, o crítico não se pode furtar a apontar a insuficiência da opção de Graciliano Ramos. O final do texto, bastante econômico em relação ao seu desenvolvimento geral, dirá o seguinte:

> Se algumas restrições se pode fazer a Graciliano Ramos, estas se limitam a duas, a primeira das quais é puramente de técnica de estilo, logo, desimportante: a sua maneira se revela, se desmascara excessivamente, mostrando a cada passo, no caminho do livro, a marca dos passos do autor. Por isso mesmo o fim de *São Bernardo*, em que a derrocada do Paulo Honório se parece com a queda do Carlinhos de Melo, o rapaz do *Bangüê*, este ganha daquele em intensidade.
>
> A segunda restrição é mais séria: não há no livro, tão preocupado em revelar o lado do cabo, a vida dos opressores, uma preocupação ao menos equivalente pelo lado do gume, a vida dos oprimidos.
>
> A isso se poderá responder, com grande razão, que se pode servir aos oprimidos, desnudando, com gestos decididos, a vida podre dos opressores.

Em duas palavras: o livro é bom, mas devia ser melhor. As questões propriamente literárias estão bem em segundo plano, coisa "desimportante" que são. O fundamental é que *S. Bernardo* precisaria ser um pouco mais parecido com *Cacau* para ser irrestritamente bom. Isso significa que a essa altura já há um modelo muito claro de romance de esquerda e o segundo romance de Graciliano Ramos não participa dele. O estado de coisas nesse momento é tal que, se olhássemos somente para a forma como a intelectualidade de esquerda julgou os lançamentos de 1934, chegaríamos à curiosa conclusão de que *O Alambique*, de Clóvis Amorim, parecia mais interessante do que *S. Bernardo*.

Mas é interessante observar, por outro lado, que o segundo romance de Graciliano Ramos também foi visto como um bom livro com problemas por críticos católicos. É claro que aqui ele é bom por outros motivos e os defeitos também são outros. Para Oscar Mendes, por exemplo, *S. Bernardo* parte de opções erradas mas, graças ao bom gosto de seu autor, tais

opções são refreadas a tempo. Assim é com a linguagem, que descamba para o palavrão, mas é contida. Ou no enquadramento ideológico:

> Não quis também transformar o seu romance em boletim de propaganda socialista, com cabras de engenho, líricos e lidos em Marx, a vociferar versículos leninianos e a profetizar miragens paradisíacas. Um dos artificialismos de seu livro é mesmo essa Madalena, esposa de Paulo Honório, normalista letrada e escritora (contraste muito acentuado com a rudeza do marido), a conversar reformas sociais com o cretinizado Padilha, professor de primeiras letras no engenho.
> Mas esses ensaios de propaganda reformista não vão adiante. O A. pára a tempo.[106]

No final das contas, o que Oscar Mendes vê em *S. Bernardo* é um livro com uma moral bem aos moldes do elogio da caridade cristã, já que a falência de Paulo Honório é creditada ao seu "egoísmo cego".

No texto de uma crítica muito mais dotada como é Lúcia Miguel Pereira, vamos encontrar uma compreensão mais aguda do romance. Para ela também há um defeito grave no livro, como houvera para Oscar Mendes: a quebra da verossimilhança que representaria um sujeito abrutalhado e alfabetizado na cadeia escrever tão bem. No entanto, deixa esse aspecto apenas mencionado e interpreta o livro como confissão. É como romance intimista, portanto, que passa a lê-lo. No encerramento de seu artigo, Lúcia Miguel Pereira destacará o antológico capítulo 19 – em que Paulo Honório, interrompendo a narração da primeira briga com Madalena, passa a tratar de sua solidão no momento da escrita, anos depois – e encerrará aproximando Graciliano Ramos e Julien Green:

> A meia alucinação vai crescendo, empolgante. Lembra Green, mas um Green humanizado, onde houvesse, soando em surdina, a doçura de uma nota de ternura.[107]

---

[106] MENDES, Oscar. *Seara de Romances*, p. 122.
[107] PEREIRA, Lúcia Miguel. *A Leitora e seus personagens*, p. 84.

A comparação com o escritor católico francês, que depois se tornaria rotina com relação a Lúcio Cardoso, soa bem estranha e se deve, provavelmente, a uma certa fantasmagoria que está presente naquele capítulo de *S. Bernardo*. De qualquer forma, o livro como um todo é lido não mais como o retrato da degradação do capitalismo a partir da degradação de um capitalista em particular, mas sim como o impulso confessional de quem sente culpa e se modifica no sentido de adquirir um senso moral de que não dispunha:

> (...) depois de mostrar como explorara o pobre Padilha, acrescenta: "Não tive remorsos". Não teve no momento, mas se não os houvesse sentido mais tarde, quando a dramática passagem de Madalena por sua existência lhe alargara a visão, não diria essa frase. Alma paralítica, mas não vazia. Havia até muito movimento, muita fermentação dentro dela. Foi por isso que, depois da inquietação comunicada pela mulher, a lembrança de seus crimes lhe deu uma espécie de senso moral[108].

Embora sem seu esquematismo, Lúcia Miguel Pereira compartilha com Oscar Mendes a visão de que se trata de livro em cujo centro está não a questão social, como queria Carlos Lacerda, mas uma questão moral ou espiritual, de tomada de consciência de um determinado indivíduo que sacrificara valores éticos para conseguir sucesso na vida prática. Em suma, para Lúcia Miguel Pereira o romance é a história de uma humanização, enquanto para Carlos Lacerda não é mais que o retrato de uma desumanização sem remédio.

O peculiar no caso de *S. Bernardo* é que essas leituras aparentemente inconciliáveis de fato não são propriamente incompatíveis e tampouco foram suscitadas apenas pela projeção de elementos externos sobre o romance, como acontecera com *Serafim Ponte Grande*. A constituição complexa de *São Bernardo*, arquitetada pela fusão de preocupação social com a manifesta visão de que o romance não pode abrir mão da introspeção, o coloca

[108] PEREIRA, Lúcia Miguel. *A Leitora e seus personagens*, p. 83.

em posição central na história do romance de 30, indicando de forma clara o caminho que os melhores livros do período vão acabar, de um modo ou de outro, seguindo. Por outro lado, dificulta a aprovação irrestrita que teve *Os Corumbas* o fato de *S. Bernardo* ser *demais* romance intimista e social, enquanto o livro de Amando Fontes não era profundamente nem um nem outro, mas romance de preocupações sociais que não descuidava dos destinos individuais ali criados. Embora bem engendrado, *Os Corumbas* só articula o desenho psicológico dos personagens com sua realidade social porque trabalha num nível em que tanto os indivíduos quanto a sociedade são tratados sem maior profundidade. Dessa maneira, o crítico vê ali o que quer e pode ignorar, por acessório, o que não quer. Em *S. Bernardo*, ao contrário, os valores sociais, mesmo aqueles nem sequer suspeitados pelos indivíduos, marcam seu modo de ver a si mesmos e ao mundo, além de vincar suas ações, o que faz o crítico ver o que quer, mas não poder ignorar o que não quer.

É dessa maneira que Graciliano Ramos se coloca, desde sua estréia, como o mais importante romancista da década, ao mergulhar nos problemas sociais e psicológicos sem fazer média com a crítica de seus próprios amigos nem abdicar de uma posição política que sempre estivera muito clara – e mais clara ficaria com sua prisão em 1936.

### 3. A figuração do outro: o proletário

A pergunta que os críticos de esquerda se faziam a respeito de Graciliano Ramos é fácil de ser formulada: por que o autor de *Angústia* preferiu trabalhar com personagens da pequena burguesia ou até mesmo com um proprietário de terras ao invés de mergulhar sua literatura na vida do proletariado? A resposta é que não é muito fácil. Um bom caminho para tentar respondê-la pode ser encontrado ainda numa passagem de *O Anjo*. Quando

voltara para a fazenda dos pais, Herói reencontrara a miséria do povo do lugar e resolvera – um pouco à maneira do que faria Lula Bernardo em *Calunga* – agir sobre essa realidade, tentando conscientizar aquela gente. Suas dificuldades são contadas pelo Anjo, em carta enviada, não se diz a quem, para o Rio:

> O nosso Herói clama então contra a exploração das fábricas e do Governo, procura abrir os olhos do pessoal, mostrando a lama social pior do que a lama do sururu em que eles vivem atolados, e de repente ele desconfia de si próprio, pensando que a sua fala é simples literatura, tal como fazem muitos intelectuais de hoje, explorando literariamente o "assunto proletariado", senão o explorando economicamente em proveito de suas bolsas ou das empresas editoras ou ainda para o simples deleite da burguesia em que tais livros conseguem circular. Então o Herói olha para si próprio e me diz que a fim de sua fala ter força e ser sincera era necessário que aquela ilha fosse dividida de outro modo e que ele próprio primeiro se proletarizasse. (p. 93)

À ação segue, portanto, a desconfiança na legitimidade da própria ação. Como falar em nome do outro, ou mesmo para o outro? Afinal, o intelectual que escreve o romance de 30 não vem das camadas mais baixas da população e, ao tratar da vida proletária sempre fala de um outro. Como falar do outro? Com que autoridade? O problema atingia pessoalmente Graciliano Ramos, e Carlos Lacerda deixaria registro disso em sua resenha sobre *Vidas Secas*:

> Certa vez, sobre *S. Bernardo*, Graciliano Ramos disse que ainda não podia representar a vida do roceiro pobre porque "o caboclo é fechado", se esquiva à observação, se faz impermeável ao contato[109].

O próprio Graciliano, vários anos depois, em carta em que comentava um conto escrito e publicado por sua irmã, Marili Ramos, manifestará posição muito clara a esse respeito:

---

[109] TAVARES, Julião. Sugestão de *Vidas Secas*. In: *Revista Acadêmica*, maio 1938 (35), p. 11.

> Julgo que você entrou num mau caminho. Expôs uma criatura simples, que lava roupa e faz renda, com as complicações de menina habituada aos romances e ao colégio. As caboclas da nossa terra são meio selvagens, quase inteiramente selvagens. Como pode você adivinhar o que se passa na alma delas? Você não bate bilros nem lava roupa. Só conseguimos deitar ao papel os nossos sentimentos, a nossa vida. Arte é sangue, é carne. Além disso não há nada. As nossas personagens são pedaços de nós mesmos, só podemos expor o que somos. E você não é Mariana, não é da classe dela. Fique na sua classe, apresente-se como é, nua, sem ocultar nada[110].

O caboclo é uma figura muito diferente daquelas com que Graciliano havia trabalhado em seus romances, estranho ao seu meio social. O pudor de mexer com personagens miseráveis é bom testemunho do cuidado do artista em trabalhar com problemática tão complicada. Afinal, é possível fazer bom romance proletário sem, por um lado, abrir mão de um projeto de construir livros que não perdessem em profundidade, como colocou Graciliano em sua resenha a *Suor*? E por outro: como não falsear, caindo no populismo ou no estereótipo, ao representar essa figura tão estranha ao intelectual? Enfim: como atravessar a enorme diferença social que há entre o intelectual e o proletário, entre o intelectual e a mulher, entre o intelectual e a criança, entre o intelectual e o lúmpen – entre o intelectual e o outro?

Nesse momento de vitória do romance proletário, Graciliano Ramos foi dos poucos a dar atenção a esse problema, trazendo-o para a ficção. Já em *Caetés* vai colocar, de passagem, a distância que separa o candidato a escritor João Valério e os mendigos, expressa indiretamente por Nazaré, mas a partir de artigo do próprio Valério para o jornal do padre Atanásio:

> – Os senhores são incoerentes, gritou Nazaré. No mesmo número vinha uma coluna reclamando a intervenção da polícia contra a mendicidade. Reclamação justa, porque enfim todos nós reconhecemos... Nada disso, padre Atanásio. Que préstimo tem essa gente?
> Como a coluna havia sido feita por mim, achei o tabelião Miranda um sujeito de senso.

[110] RAMOS, Graciliano. *Cartas*, p. 212-213.

– Que utilidade tem essa récua? Prosseguiu ele. Eu queria ver tudo morto. Pode ficar tranqüilo, não se perdia nada. A eutanásia... (p. 118-119)

Uma passagem como esta, não mais que incidental em *Caetés*, serve apenas para demonstrar o horror que João Valério tem à idéia de não pertencer ao corpo social, concretizada em ojeriza aos vagabundos, e não seria propriamente significativa se não ecoasse em momentos centrais de *Angústia*. Aqui, o protagonista Luís da Silva se define, acima, por Julião Tavares e, abaixo, pelo vagabundos. É assim que Julião nos é apresentado: em contraste com seu Ivo, um mendigo que sempre visitava Luís e sobre o qual ele e Moisés conversavam:

– Uma força perdida, dizia Moisés

Talvez houvesse também alguma inteligência perdida por detrás daqueles olhos mortos pela cachaça. Um sujeito inútil, sujo, descontente, remendado, faminto.

O outro sujeito inútil que nos apareceu era muito diferente. Gordo, bem vestido, perfumado e falador, tão falador que ficávamos enjoados com as lorotas dele. Não podíamos ser amigos. Em primeiro lugar, o homem era bacharel, o que nos distanciava. Pimentel, forte na palavra escrita, anulava-se diante de Julião Tavares. Moisés, apesar de falar cinco línguas, emudecia. Eu que viajei muito e sei que há doutores quartaus, metia também a viola no saco. (p. 52)

Para a desamparada figura de intelectual e funcionário público que Luís da Silva representa, a distância em relação ao capitalista é tão grande como a que o separa do mendigo. Difícil discutir com um, difícil avaliar o que há por trás do olhar perdido do outro. Distâncias.

É claro que, em relação aos mendigos, há em Luís da Silva um pouco da ojeriza de João Valério, com as mesmas origens, só que mais profundas já que ele chegou a perambular pelas ruas como mendigo. Mas há sobretudo um desconforto, uma certeza de que nem os entende nem é entendido por eles:

> Levantava-me, subia a ladeira de Santa Cruz, percorria ruas cheias de lama, entrava numa bodega, tentava conversas com os vagabundos, bebia aguardente. Os vagabundos não tinham confiança em mim. Sentavam-se, como eu, em caixões de querosene, encostavam-se ao balcão úmido e sujo, bebiam cachaça. Mas estavam longe. As minhas palavras não tinham para eles significação. Eu queria dizer qualquer coisa, dar a entender que também era vagabundo, que tinha andado sem descanso, dormido nos bancos dos passeios, curtido fome. Não me tomariam a sério. Viam um sujeito de modos corretos, pálido, tossindo por causa da chuva que lhe havia molhado a roupa. (...)
>
> Encolhia-me timidamente. Não simpatizavam comigo. Eu estava ali como um repórter, colhendo impressões. Nenhuma simpatia.
>
> A literatura nos afastou: o que sei deles foi visto nos livros. Comovo-me lendo os sofrimentos alheios, penso nas minhas misérias passadas, nas viagens pelas fazendas, no sono curto à beira das estradas ou nos bancos de jardins. Mas a fome desapareceu, os tormentos são apenas recordações. (p. 128)

Nem um passado comum é capaz de uni-los, pois a possibilidade de compartilhar o que quer que seja não há mais. E por mais que Luís da Silva lamente o fato, é mesmo impossível contorná-lo, e mesmo quando ele quer mostrar as semelhanças, a linguagem usada para descrever seus gestos e os dos outros aponta a diferença: ele bebe *aguardente*, enquanto os vagabundos bebem *cachaça*. Mesmo no apego ao álcool, fator maior de degradação que foi apontado em seu Ivo, Luís não pode admitir a proximidade e a bebida que ele toma é a mesma, mas designada por termo mais nobre, nome oficial que aparece nos rótulos.

E essa relação não se dá tão somente com os vagabundos. Quando o vemos num meio operário – chegara a um bairro distante de Maceió seguindo Marina, que ia abortar – o desconforto é o mesmo:

> Crianças de azul e branco, naturalmente de volta da escola, tinham a pele enxofrada, o rosto magro cheio de fome. A minha roupa era velha, a gravata enrolada como uma corda. Com certeza os rapazes do bairro tinham melhor aparência. Em dias de descanso usavam roupa nova, lenço de seda, sapatos lustrosos. Mas havia em mim qualquer coisa que denunciava um estranho. (p. 187-188)

Está claro que todos esses pensamentos são espontaneamente expressos por Luís da Silva, sem que nenhum gesto concreto vindo dos vagabundos ou dos moradores daquele

bairro pobre os provoque, o que indica que a sensação de estranhamento e de distância nasce dele: é ele quem se sente um estranho. É como se não tivesse o direito de estar ali, junto a gente com vida tão diferente da sua.

É significativo também que sua diferença de posição, ainda quando se referia aos vagabundos, seja marcada por uma expressão muito próxima à usada por Jorge Amado na dedicatória de *Jubiabá*, que diz o seguinte:

> A Matilde, lembrança de viagem para recolher material. (p. 5)

Quem colhe impressões ou recolhe material num determinado meio só o faz porque não pertence àquele lugar, é estranho a ele. O problema da artificialidade das relações de Luís da Silva com os vagabundos não vai assim tão longe do problema do intelectual que decide tratar de uma vida tão distante daquela que ele conhece e vive. Tal questão é central e não aparece somente nos romances de Jorge de Lima ou de Graciliano Ramos. Como se referiu de passagem aqui, foi problema tocado por Pagu no *Parque Industrial*, através de Alfredo, o burguês que se proletariza e acaba sendo acusado de traição, numa clara atitude de desconfiança dos proletários em relação aos intelectuais burgueses que se colocam ao seu lado. Mesmo em *Os Corumbas* e em *Cacau* é possível percebê-lo. No romance de Amando Fontes, através das figuras simpáticas aos proletários, mas ainda assim incapazes de promover qualquer mudança efetiva em suas vidas – como o advogado, aquele dr. Barros –, ou desenvolvendo complexa auto-justificativa para trair o movimento operário como se colaborasse para ele – caso do delegado, o dr. Celestino. Em *Cacau*, como já se assinalou, são todas aquelas maneiras de constituir um narrador que fica se declarando um alugado como outro qualquer enquanto tudo na forma como ele narra a história indica que

não – o que demonstra como o problema não toca Jorge Amado da forma consciente como atinge Graciliano Ramos e vem à tona de forma sub-reptícia, pode-se dizer mesmo que à maneira do ato falho, revelando a presença de um problema cuidadosamente escondido.

A maneira de Jorge Amado lidar com esse problema – aliás, a maneira triunfante nesses anos de domínio do romance proletário – já se revela inteira em *Cacau*, portanto: é uma atitude de abolir as diferenças entre o escritor e os proletários, matéria de sua ficção. A partir de sua opção política pelo comunismo, ele vai investir todas as suas energias na criação de uma arte proletária. Pretende, portanto, falar do lugar de um representante da massa de explorados, legitimado por seu engajamento na construção de uma futura revolução proletária. Sendo assim, não há muito o que questionar no papel do intelectual, que é apenas o de estar ao lado dos explorados, revelando aos leitores a dura realidade vivida por eles e mostrando a revolta como a única forma de obter, num futuro não muito certo, alguma modificação nesse quadro de mortificação constante. Para resumir, pode-se dizer que a idéia básica é a de que o romance deveria tratar do universo dos miseráveis a partir de uma visão *de dentro* do problema. Daí aquela necessidade de colher material, de fazer um certo trabalho de repórter antes de se lançar à tarefa da escrita.

Em *Suor* não deixa de ficar assinalada a possibilidade de haver uma distância entre os intelectualizados e os proletários, mas se trata de distância criada pelo intelectual, que se aparta voluntariamente, numa espécie de orgulho elitista. Essa atitude aparece no livro através dos estudantes negros, em sua reação às rodas que se formavam para ouvir as histórias do tempo da escravidão contadas pela velha vendedora de mingau de puba:

> Às vezes alguns estudantes paravam também, mas iam logo embora, porque os pais estavam ricos e ele não queriam se recordar de que os avós haviam sido escravos. Hoje eles tinham

> outros escravos pretos, mulatos e brancos, nas extensões das fazendas de fumo, de cacau, de gado ou nos alambiques de cachaça. (p. 52)

Havia lugar para os estudantes ricos naquelas rodas de histórias do tempo da escravidão, e os negros pobres aceitariam sem qualquer restrição a companhia dos ricos. O gesto de aproximação – que os estudantes ricos não fazem – do burguês, do estudante e do intelectual seria suficiente para estabelecer proximidade e cumplicidade. Essa visão se confirma nas figuras dos dois líderes do casarão do Pelourinho: Álvaro Lima e Linda. O primeiro tem o estatuto dos grandes heróis já que, depois de contribuir grandemente para que o gesto de união dos moradores – verdadeira apoteose do romance – no enfrentamento da polícia se concretizasse, leva um tiro e se converte em mártir. A segunda o substitui: de menina religiosa e leitora de romances melosos, adquire consciência, vira leitora de "livros sérios" e se converte na mais convicta ativista. As cenas finais do romance são muito econômicas e a mais significativa delas mostra que da morte de um se afirma a força da outra, tudo acontecendo no meio da multidão rebelada contra a polícia, numa grande fusão entre o sentido de luta coletiva que os miseráveis entrevêem e a assunção de um papel ativo por parte dos intelectualizados, encarnados em Linda:

> Os investigadores vinham do Terreiro, subiam da Baixa dos Sapateiros. A primeira bala se perdeu entre as pedras da rua. A multidão não fugiu. A segunda derrubou a surda-muda que soltou um som horroroso de maldição. Álvaro Lima gritou:
> – Proletários de todas as nações...
> A bala pegou na testa, ele caiu em cima de Linda. A moça sentiu o sangue no rosto e no vestido. Mas não teve medo, nem se comoveu.
> Então a multidão avançou para os investigadores, de braços levantados. (p. 224)

É como se, com *Suor*, Jorge Amado enfrentasse os impasses de sua condição sem ter que criar uma figura pouco verossímil de burguês decaído a alugado para poder falar de outros alugados. É possível ao intelectual, com ou sem origens proletárias, pela via da

solidariedade, falar legitimamente como representante dos miseráveis. Desse tipo de legitimidade o autor estaria investido por mais de uma via. A primeira delas, anterior ao próprio romance, é a do reconhecimento, pelo menos nos limites do mundo intelectual e literário, de que Jorge Amado era, sim, autor de romance proletário – a resposta generalizadamente positiva à pergunta feita em *Cacau* foi a expressão mais evidente disso. Estava muito claro, portanto, de que lado estava o escritor.

Mas havia uma outra garantia da ligação entre ele e a classe proletária no projeto de *Suor*. É que o autor do livro tinha morado no casarão que serviria de cenário e fio condutor do romance. Aderbal Jurema, aliás, destacou este aspecto do livro:

> *Suor* é um livro humano. Um livro tirado da vida miserável de um sobrado velho da Ladeira do Pelourinho, na Bahia, sobrado onde em certa época Jorge Amado morou, convivendo com toda aquela gente que mais tarde lhe forneceria um material palpitante de vida e às vezes de poesia[111].

O livro era literalmente "tirado" da vida miserável que o autor pudera ver de perto e mesmo compartilhar. Impossível, portanto, falar mais de dentro do assunto do que isso, já que ele próprio poderia ser um dos personagens do romance. Isso lhe dava garantia de legitimidade suficiente para arriscar o abandono da primeira pessoa, tão importante para sua estratégia narrativa em *Cacau*, e continuar falando de dentro, sem comprometer de forma alguma o tom de depoimento. Essas circunstâncias permitem que *Suor* possa ser a concretização das propostas estéticas que Jorge Amado apresentara em artigos como aquele "P.S." sobre *Os Corumbas*, já citado aqui, de construção de romances que fossem mais

[111] JUREMA, Aderbal. O Novo Livro de Jorge Amado. In: *Boletim de Ariel*, setembro 1934 (III,12), p. 331. Quando o romance estava para sair, o próprio Jorge Amado publicou artigo em que tornava público esse aspecto "pessoal" do novo romance. Mais tarde, no prefácio a *Capitães da Areia* e em *Bahia de Todos os Santos*, ele voltaria a se referir ao fato de ter morado no número 68 da Ladeira do Pelourinho.

crônica e panfleto do que romance burguês, destituídos de herói ou heróis de primeiro plano, bem como de enredo e daquilo que ele chamara de senso de imoralidade.

Assim, o livro vai tratando dos destinos dos moradores do grande cortiço, as várias pequenas e grandes tragédias do dia-a-dia daquelas pessoas. Não há qualquer preocupação em alinhavar essas histórias, que interessam porque vão compondo um painel coletivo cuja unidade está garantida pelo cenário comum – o casarão transformado em cortiço – e por uma continuidade temporal linear rigorosamente mantida que confere à narração um caráter de fluxo contínuo em busca de um ponto de chegada onde desembocar. E o desfecho que mostra a união dos moradores do casarão é exatamente uma espécie de aguadouro para onde convergem essas histórias, umas dando sentido às outras e conferindo unidade ao romance. A cada história contada, há uma lição clara sobre a crueldade do capitalismo, e analisá-las não seria mais que apontar a qual aspecto dessa crueldade ela se refere. Veja-se o caso do português Manuel de Tal, por exemplo, atingido pela crise, pelo desemprego. Tomamos conhecimento de sua história de uma forma muito interessante, que enfatiza o realismo do acontecimento. Uma pequena nota de jornal é transcrita e, nela, a opinião parcial do jornalista:

> É mais um caso de covardia diante da vida. Porque perdeu um emprego, preferiu desertar, sem se esforçar por conseguir outro. Porque, com o maior orgulho o dizemos, se há um país onde a situação do operário seja de absoluto bem-estar, esse país é o Brasil, onde não falta trabalho para os que não são preguiçosos. (p. 125)

Como se vê, o comentário é mesmo revoltante. Sua função no romance é a de denunciar a cara de pau com que a imprensa burguesa trata as questões sociais. Dessa maneira, estabelece-se um claro "outro lado" em relação ao proletário. À notícia se segue

curto comentário do narrador que serve tanto para justificar o ato de desespero do operário suicida quanto para mostrar com clareza o lado em que ele próprio está:

> O jornalista se esqueceu de dizer que Manuel de Tal procurara trabalho por toda a cidade e que os patrões lhe respondiam com uma única palavra: CRISE. Que o operário não comia há dois dias e ia ser posto fora do quarto, etc., e outras coisas também sem importância para o jornalista provinciano, que fazia versos e tinha de ir entrevistar o capitalista Rômulo Ribeiro, que partia para a Europa em viagem de recreio. (p. 126)

O lado do narrador é o mesmo do operário e sua atitude é a de se alçar a porta-voz daquele que está impossibilitado de se defender, numa postura que livra o narrador de qualquer crise. Encarando com simplicidade a questão proletária, vê só duas posições possíveis – ser contra sua libertação do jugo do capitalismo ou favorável a ela. Se a opção é claramente a de adesão à revolução, todos são irmãos e podem falar uns pelos outros.

O desejo de idealizar o operário, constante no romance e especialmente desenvolvido em seu desfecho, abre brecha, num episódio como o de Manuel de Tal, para aquela visão política que comporta a visão do suicídio não como desistência (afinal, é o jornalista burguês que caracteriza assim o suicídio do operário), mas como forma justificável de se lidar com o presente – o que, como vimos, ocupa posição importante na cena final de *Jubiabá*. E de fato o romance se concentrará, mais do que qualquer outro publicado na década, em denunciar a falência social do presente. Naquele casarão da Bahia se reúnem todos os tipos de mazelas sociais, encarnados nos mais diversos tipos humanos: os retirantes, as prostitutas, os desempregados, os pessimamente remunerados, os inválidos, os mendigos, as viúvas desamparadas, enfim, todo tipo de marginalidade dada à luz pelo sistema de exploração do trabalho no Brasil. O romance, portanto, não tem mesmo protagonista, mas um conjunto de indivíduos que passam por experiências humilhantes.

A aproximação com o naturalismo, que a crítica apontou no livro desde seu lançamento, tem como ponto de partida este aspecto. Se não há qualquer traço ideológico comum entre o tipo de literatura proletária que Jorge Amado está tentando fazer e o determinismo que serve de pano de fundo doutrinário para o naturalismo, a atitude de procurar explorar o corpo social doente é a mesma. Daí a referência ou mesmo a descrição demorada dos aspectos mais repugnantes ou chocantes da vida daquela comunidade imensa, que se serve de um único banheiro, faz sexo nas escadas e circula entre ratos num chão sujo de mijo e sêmem. E novamente as cenas chocantes e o uso dos palavrões criaram alguma polêmica em torno do romance, com os críticos mais puritanos, geralmente católicos como o mineiro Oscar Mendes, condenando o livro[112]. No entanto, as semelhanças com o naturalismo de escola param por aí. A atitude intrometida do narrador, que a todo tempo julga suas criaturas, explicitando sua posição, nada tem a ver com aquele narrador arremedo de cientista proposto por Zola[113], ainda que ambos compartilhem uma vontade de "curar" a sociedade, cada um encontrando doenças e agentes deletérios muito diferentes.

Isso implica, inclusive, uma exploração muito diversa dos movimentos coletivos das massas pobres. Para o naturalismo, porque neles se encontram mais evidentes os vícios sociais, esses ambientes são especialmente interessantes por constituírem meios de cultura propício para esses males. Em *Suor*, o ambiente em questão é resultado de um sistema econômico e de poder exploratório: é portanto, o resultado dos problemas e não seu meio de cultura, que se encontra bem longe dali. Como decorrência disso surge a idealização do

[112] "Rapinagens, grosserias, estupros, cenas torpes e estercorárias formam a matéria prima do romance. E como tempero de primeira ordem, como enfeites do enxurdeiro, os palavrões, os mais crespos e os mais obscenos, para tornarem bem realísticos, bem verdadeiros os tipos e as cenas". Ver MENDES, Oscar. Suor. In: *Seara de Romances*, p. 179. Originalmente publicado na *Folha de Minas* em 19/12/1934.
[113] Ver: ZOLA, Émile. *O Romance Experimental* e *O Naturalismo no Teatro*.

proletário. Não sendo o foco do vício, e muito menos o responsável por aquela sujeira, mas sendo sujeito a viver dentro dela, vítima portanto, é dele que pode vir a cura social.

O naturalismo de *Suor* foi tão exaustivamente exposto e denunciado que, apenas dois meses depois do lançamento do romance, o antropólogo V. de Miranda Reis já fazia um balanço de sua recepção a partir desse aspecto:

> Sim, senhores! A primeira coisa que faríamos seria protestar contra esses melindres de ventas delicadas, que sentem mau cheiro à simples leitura de nomes de coisas fedorentas; contra esse recato de *jeune fille* pudibunda com que certos críticos, aliás brilhantes e quase sempre exatos, levam as mãos aos olhos ou às oiças diante da obscenidade e da pornéia; contra a confusão, atribuída ao autor, de romance proletário como romance imundo e pornográfico; (...) contra enfim a pretensão de descobrir pieguismo romântico e melodramático em *Suor*. Então só porque há aí tipos românticos, sentimentais ou visionários, é lícito concluir pelo pieguismo do romance?[114]

O interessante neste caso é o registro, que Miranda Reis deixa, de que, além de naturalista, *Suor*, algo inesperadamente, também foi taxado de romântico. Esse tipo de percepção se deve ao caráter idealizado da representação dos proletários. De fato, é neste romance que Jorge Amado, ao tentar dar existência concreta às suas propostas de um romance proletário que abandonasse o indivíduo em favor do tratamento dos grandes grupos, criará tipos individuais que, idealizados pela intenção de conferir grandeza aos explorados, acabarão indicando uma outra saída para o romance engajado que o autor queria fazer. Graciliano Ramos, com grande perspicácia crítica, percebeu algo acerca dessa natureza coletiva do livro, na verdade não composta dos tais movimentos de massa, mas sim do agrupamento de uma série de destinos individuais:

> Ora, em *Suor* há personagens, personagens pouco numerosos. Não percebemos ali o movimento das massas. Na casa do Pelourinho vivem seiscentos moradores, mas apenas travamos relações com alguns deles. Dão-se a conhecer em palestras animadas e os casos

[114] REIS, V. de Miranda. *Suor* e a crítica. In: *Boletim de Ariel*, agosto 1934 (III,11), p. 286.

> íntimos tomam grande importância. Às vezes as pessoas aparecem isoladas, uma tocando violino e chorando glórias perdidas, outra pensando em uma aldeia da Polônia. (...) O autor sente necessidade de meter em casa os seus personagens: não se dão bem na rua. O que mais ressalta no livro são os caracteres individuais. Certas figuras estão admiravelmente lançadas, mas, quando entram na multidão, tornam-se inexpressivas. O que sentimos é a vida de cada um: desgraças miúdas, vícios, doenças, manias.[115]

Embora o desejo de Jorge Amado fosse dar início a um novo tipo de romance, o que ele obteve com *Suor* foi outra coisa: explorou, numa única obra, o que era possível para ele desenvolver nesse modelo, esgotando-o, enquanto descobria o potencial que poderia ter, para o tipo de literatura que ele queria fazer, o bom e velho herói centralizador das ações do romance. É claro que isso não acontece ainda em *Suor*, onde a solução para o desfecho concentra a intenção de trazer para o romance o movimento coletivo. E isso acontece de maneira muito próxima ao que tinha acontecido com o Honório de *Cacau*. Lá, o matador se recusara a matar Colodino por consciência de classe. Aqui, os moradores do sobradão, depois de a polícia efetuar algumas prisões de homens ligados ao movimento operário, acordam e, por solidariedade de classe (como ocorrera em passagem anterior, em que os moradores obrigaram o proprietário a pagar uma multa que seria impingida a eles), mobiliza-se inteiro de uma só vez:

> Jogaram manifestos. Moças nas janelas. Parecia até uma festa. O rosto magro do propagandista de produtos domésticos. Ouviam-se gritos em árabe. Outros em espanhol. Seu Fernandes fechara a venda. O cabelo bem alisado do violinista e a barba por fazer de Toufik. Todo o 68 ali estava. Descera as escadas como um só homem. (p. 223-224)

O curioso é que mesmo neste momento de celebração máxima da ação coletiva, o narrador aponta os indivíduos que compõem o 68, que descera a escada "como um só homem". Um pouco contra o que o próprio autor pregava, não foi possível abolir de vez o

[115] RAMOS, Graciliano. O romance de Jorge Amado. In: *Linhas Tortas*, p. 97-98. Publicado originalmente em 17/02/1935.

indivíduo do romance. E essa é uma qualidade do jovem Jorge Amado: por mais preso que estivesse por conta de um engajamento político que inclusive lhe servia de motor para a criação, acabava perdendo o controle das intenções tão laboriosamente defendidas em seus artigos publicados na imprensa e deixava vários flancos abertos. Se isso é o principal fator para que os seus romances tenham sido muitas vezes desqualificados nas últimas décadas, não deixa de ser, visto de outra perspectiva, o elemento responsável por sua riqueza, aquela que possibilitou uma evolução constante de sua obra no decorrer da década de 30. Muito mais simples e simplista seria se esses primeiros romances tivessem sido mantidos estritamente dentro das propostas de romance proletário pensadas aprioristicamente.

No caso específico de *Suor*, o que Jorge Amado acaba descobrindo é uma verdadeira galeria de tipos populares que protagonizarão suas obras seguintes. É como se aqui, atirando no que viu, ele acertasse o que não viu, aproximando-se de seus grandes temas e interesses: é o surgimento da *persona* do "baiano romântico e sensual" apaixonado pela sua própria terra que, duas décadas depois, seria responsável tanto pelo que a crítica tem visto como o mais postiço da sua obra – a figuração de uma Bahia exótica do tipo "macumba para turistas" –, mas também por aquelas que muitas vezes se apontam como suas melhores obras, as narrativas de *Os Velhos Marinheiros* e *Pastores da Noite*. E mesmo antes disso: *Suor* dá a matriz para o herói popular que vai protagonizar as obras que Jorge Amado ainda publicaria nos anos 30. Na figura do negro Henrique de *Suor* já estão esboçados o Antônio Balduíno de *Jubiabá* e o Pedro Bala de *Capitães da Areia*, além da obsessão pelo mar, visto como símbolo máximo da liberdade, que estará presente em *Mar Morto*. A vocação de Henrique para protagonista já parece assinalada pelo fato de todo um capítulo do livro, "Balada", ser dedicado a sua infância de menino pobre nas ruas, na verdade o único personagem que ganha todo um capítulo em *Suor*. Mais tarde, consciente

da urgência da verdadeira libertação dos negros, ele sonhará com uma vida no mar – trajetória que seria retomada pelo autor em *Jubiabá*.

Aparentemente tão simples, *Suor*, posto no conjunto da produção de Jorge Amado na década de 30, se revela um romance capital. A partir de uma intenção documental, responsável pelo caráter algo naturalista que o livro sem dúvida tem, ele acaba esboçando um caminho aparentemente inconciliável com este, o do romance de caráter lírico e idealizador que fez com que certos críticos vissem nele um sentimentalismo romântico. É que de um lado está uma realidade sórdida que precisa ser denunciada, enquanto de outro está um povo que precisa ser louvado em sua capacidade de construir, um dia, alguma coisa que supere o modelo exploratório que vigora no presente. É a miséria do momento em contraste com a grandeza das pessoas simples, que será a marca da representação do proletário em Jorge Amado.

Não é à toa que o livro seguinte de Jorge Amado, *Jubiabá*, publicado já no ano seguinte, seja tão mais consistente que os anteriores, na verdade aquele que diferentes críticos consideram seu primeiro romance de valor[116]. Se em *Suor* o caráter lírico nascido da idealização da figura do proletário não fazia parte do projeto estético de seu autor, nascido muito mais da necessidade de denunciar as revoltantes mazelas do presente, em *Jubiabá* ele integrará uma nova concepção de romance – e ainda romance proletário – em que essa denúncia está fundida com aquela idealização. É possível, portanto, dizer que *Jubiabá* é uma espécie de ponto de chegada em relação aos livros anteriores de Jorge

[116] Manifestaram avaliação semelhante, ao longo do tempo: Antonio Candido, nos anos 40, para quem os livros anteriores são "rudes ensaios"; Álvaro Lins, também nos anos 40, que afirma ser *Jubiabá* "a primeira obra do autor que merece o título de romance", enquanto os textos anteriores "não se enquadram de modo nenhum em qualquer espécie de ficção"; Luiz Costa Lima, nos anos 60, para quem *Jubiabá* é "o primeiro livro de ficção de Jorge Amado que pode pretender passar como tal", e Eduardo de Assis Duarte, já nos anos 90, para quem até *Suor* o escritor passara por sua fase de "aprendizagem romanesca".

Amado. Isso em grande medida se deve ao fato de que qualquer eventual impasse na relação entre o intelectual e o proletário já está definitivamente superado. A legitimidade da voz narrativa, nesse momento por assim dizer plenamente conquistada, dispensa qualquer necessidade de criar uma situação de aproximação entre o universo do autor e o das personagens pobres – não é preciso que ele tenha vivido no ambiente em que circulam suas criaturas. É possível até mesmo que se abra mão do elemento básico para a existência daquilo que tão enfaticamente o próprio Jorge Amado definira para o romance proletário: o movimento de massas, o enfoque preferencial sobre a coletividade.

E, na verdade, *Jubiabá* começa do ponto onde terminara *Suor*. Lá, fora necessário todo um romance, um acúmulo de trajetórias individuais que partilhavam um mesmo destino coletivo, para que os habitantes do casarão pudessem parecer uma só pessoa. Aqui, ao contrário, a multidão é uma só pessoa na primeira linha do livro:

> A multidão se levantou como se fora uma só pessoa. (p. 11)

O que torna possível, logo de saída, essa unidade da multidão é a figura do herói, Balduíno: é torcendo por ele numa luta de boxe que os indivíduos podem construir uma coletividade una. A essa altura, o romance de Jorge Amado faz a aposta de que a figura individual significativa pode representar os valores coletivos, e que o romance proletário pode, portanto, redefinir em termos populares o herói do velho romance burguês. É sintomático ainda que os estudantes apareçam logo na primeira página do romance como elementos integrados à massa popular – muito diferentes, portanto, daqueles estudantes arrogantes de *Suor*. No movimento coletivo galvanizado pelo herói individual, esses jovens intelectuais ocupam exatamente a mesmo posição dos diversos grupos proletários:

> Soldados, estivadores, estudantes, operários, homens que vestiam apenas camisa e calça, seguiam ansiosos a luta. Pretos, brancos e mulatos torciam todos pelo negro Antônio Balduíno que já derrubara o adversário duas vezes. (p. 11)

Criar um herói pode ser uma outra forma de construir o romance proletário, desde que esse herói seja de extração popular e que o narrador possa estabelecer uma adesão plena e sem restrições aos valores desse herói. Antonio Candido indiretamente apontou esse aspecto, aliás, como o responsável pelo andamento algo errático de *Jubiabá* (assim como de *Capitães da Areia*, publicado dois anos depois):

> Em *Jubiabá*, por exemplo, parece que a composição acompanha a aventura mesma do herói. O romancista se irmana com o negro Antônio Balduíno e vai, com ele, de aventura em aventura. Os capítulos seguem a coerência destas e se ligam como que circunstancialmente, ao sabor do raconto. A inspiração e a extraordinária capacidade de simpatia humana do autor fazem de *Jubiabá* uma obra-prima cheia de imperfeições, tanto é verdade que a força do talento supre, em casos excepcionais, a arquitetura devida à inteligência analítica e construtora[117].

Ao lado da inspiração, a simpatia humana é fator apontado por Antonio Candido como responsável pelas qualidades de obra-prima de *Jubiabá*. E o que é a simpatia humana senão aquela ligação estabelecida diretamente entre voz narrativa e ação do herói? Passadas quase quatro décadas da publicação original do artigo de Antonio Candido, pode parecer um tremendo erro de julgamento a atribuição de tão alto valor – mesmo que se enxerguem problemas – a um romance e a um romancista cujos defeitos foram ficando cada vez mais evidentes com o passar do tempo. Mas é preciso admitir que não há erro nenhum, especialmente se se leva em conta a idéia de que uma obra-prima é aquela em que os meios de expressão são forjados pela matéria narrada ao mesmo tempo que ajudam a forjá-la. E

[117] CANDIDO, Antonio. Poesia, Documento e História. In: *Brigada Ligeira e outros escritos*, p. 55.

tudo isso animado pela intuição profunda da descoberta de que talvez seja possível fazer convergir na obra de arte intenção política e valorização do elemento popular, ou seja, promover uma fusão entre a denúncia crua do fracasso do presente e a exaltação idealizada do proletário.

É claro que há outras maneiras de ver as experiências de Jorge Amado ao lidar com a aparente contradição entre naturalismo e romantismo, como colocaram os críticos da década de 30, ou entre documento e a poesia, como preferiu caracterizar Antonio Candido. Luiz Costa Lima, por exemplo, ao apresentar o autor em *A Literatura no Brasil*, demorou-se bastante sobre os problemas e, no caso específico de *Jubiabá*, tratou daqueles que seriam para ele os dois grandes defeitos do livro. O primeiro seria a velha "geométrica divisão do mundo entre bons e maus", decorrente de um outro problema, o "do *parti-pris*". Esse tipo de restrição tem pouco valor para esta discussão já que não diz respeito a nada de específico em Jorge Amado, correspondendo mais a uma rejeição em bloco a toda literatura engajada. O segundo defeito seria bem maior e esse sim nos interessa:

> Mais grave é a incapacidade do autor em interseccionar o culto manifesto do vagabundo com o caráter político-revolucionário que procura inculcar na obra. Este é o grande defeito de Jorge Amado. Em *Jubiabá*, a passagem de Baldo de vagabundo a agitador não convence pois depende de causa sentimental, sem que se processe nenhuma evolução interna do personagem até sua nova posição, de trabalhador revolucionário[118].

Ao procurar definir o que seria o grande defeito do livro, o que Luiz Costa Lima faz é identificar como ponto central da constituição do romance as mesmas forças que, como já ficou sugerido aqui, dão forma à questão mais intrigante que o texto de *Jubiabá* coloca, o dilema do narrador entre o tipo popular e o revolucionário, confundidos no tom sentimental

[118] LIMA, Luiz Costa. Jorge Amado. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A Literatura no Brasil*, v. 5, p. 371.

– dilema, aliás, que dá ao romance seu grande interesse. Está certo dizer que esse dilema não se resolve plenamente em *Jubiabá*, livro cujo grande mérito é justamente o de colocar o dilema e encará-lo, tornando-se assim o grande momento do verdadeiro *work in progress* que representa a produção de Jorge Amado nos anos 30, um verdadeiro aprendizado exercido publicamente e na prática constante da escrita. Mas é injusto apostar na inconsciência total do autor, na total falta de controle sobre a obra que produz. E a estrutura narrativa de *Jubiabá* é a melhor prova disso.

A grande novidade em termos de arquitetura romanesca neste livro é seu muito significativo primeiro capítulo. Eduardo de Assis Duarte trata rapidamente do aspecto que poderíamos chamar de metonímico deste capítulo, identificando na imagem da mola, usada para descrever o golpe decisivo na luta de boxe narrada, o anúncio da natureza da luta do protagonista no decorrer da obra. Seria possível estender bastante essa visão, já que nesse capítulo outras coisas se anunciam, como a estreita identificação entre o herói e o povo ou o desenvolvimento aveturesco, quase de capa e espada, que tem o caráter de façanha pessoal da luta narrada, a indicar clara opção pelas formas populares de narrativa ao invés do modelo naturalista que impregnava os dois romances anteriores do autor.

Mas o que demonstra a presença de um narrador que tem controle sobre seus meios de expressão não é exatamente esse caráter metonímico. É preciso notar que pela primeira vez um romance de Jorge Amado faz algum tipo de corte temporal profundo que quebra a seqüência linear, característica, inclusive, do grosso da narrativa do próprio *Jubiabá*. Ao operar esse corte, o primeiro capítulo fornece uma verdadeira chave de leitura da trajetória desse protagonista ao identificar o verdadeiro ponto de virada que transformará o malandro em revolucionário. Ao se tornar lutador de boxe, pela primeira vez Antônio Balduíno deixa de viver da venda de seus sambas e tem agora uma profissão a declarar:

> Quando saíram do botequim, Antônio Balduíno estava contratado por Luigi, o treinador, e o Gordo iria com eles como ajudante. Saíram todos um pouco embriagados. No outro dia Antônio Balduíno disse a Dos Reis:
> – Agora não sou mais malandro... Sou jogador de boxe... Vou ser campeão... Depois vou para o Rio, para a América do Norte... (p. 132)

É claro que se trata de profissão ainda muito próxima da malandragem, e pode ser vista mesmo como uma espécie de ponto culminante da vida do malandro que vira lutador justamente por causa de uma briga que, como malandro, tivera na rua com um soldado. Essa verdadeira fase de transição na vida do protagonista fica mais claramente demarcada quando sabemos que ele perde a primeira luta de sua carreira não porque é derrubado, mas sim porque ainda o malandro predomina nele:

> O negro Antônio Balduíno foi desclassificado por ter aplicado um golpe de capoeira no meio da luta, que estava renhida, mostrando todas as grandes qualidades de Baldo, o boxeur. A assistência não se conformou com o resultado, vaiou o juiz que saiu garantido pela polícia. (p. 133-134)

Ao mesmo tempo, é nas qualidades de capoeirista – do malandro, portanto – que se revelam as qualidades do boxeur, do lutador que tem que respeitar as regras de um jogo. É este momento especial, colhido pelo narrador e destacado logo na abertura do romance que marca uma virada na trajetória de Baldo e não o simples pedido da agonizante Lindinalva – a causa sentimental pouco convincente a que se refere Luiz Costa Lima.

Neste momento, ele está no auge de sua vida de vagabundo, consagrado como o campeão baiano dos pesos-pesados, e toma conhecimento de que Lindinalva vai ficar noiva. Ora, é esse noivado, que não chegará ao casamento, que dará o verdadeiro motivo sentimental para a conversão de Balduíno que, com o abandono imediato do boxe, irá realmente dar as costas para o universo da malandragem e começará a preparar sua entrada

no universo do trabalho. A ligação entre o noivado de Lindinalva e o fim desse momento de transição que a rápida carreira de boxeur representa aparece diretamente assinalada no capítulo "Lutador":

> Sua carreira de boxeur terminou no dia em que Lindinalva ficou noiva. Nos jornais que anunciavam a sua luta com o peruano Miguez, Antônio Balduíno leu a notícia do noivado de "Lindinalva Pereira, filha dileta do capitalista comendador Pereira, desta praça, com o jovem advogado Gustavo Barreiras, rebento glorioso de uma das mais ilustres famílias baianas, poeta de versos rutilantes, orador primoroso".
>
> Tomou um porre mãe, foi derrotado no terceiro round porque já não podia lutar, apenas recebia os socos que Miguez, o peruano, lhe aplicava. Correu que ele estava comprado. Ele não explicou a ninguém o seu fracasso. Nem a Luigi que chorava nessa noite, arrancando os cabelos e praguejando, nem ao Gordo que olhava com aqueles olhos de quem espera sempre uma desgraça. Nunca mais voltou ao tablado. (p. 138-139)

A partir do fim de sua carreira de lutador – ainda na primeira metade do romance – Balduíno acumulará experiências que o prepararão para a futura posição de agitador político. O primeiro caminho que procura é o do mar. Mas ao invés de conduzi-lo à amplidão, o saveiro o leva às plantações de fumo onde o malandro vai experimentar a vida de camponês explorado – depois é claro, de a própria viagem se constituir como uma lição sobre a vida dos mestres de saveiro. É claro que seu caráter de vagabundo não o deixa curvar-se diante da exploração e Balduíno acaba fugindo espetacularmente, num capítulo antológico pelo seu sentido de aventura. Depois, de volta a Salvador, agora em viagem de trem, tem oportunidade de conhecer mais uma das experiências engendradas pela miséria, a das pessoas que procuram oportunidades de trabalho nas cidades, viajando como clandestinos em vagões de carga. Já de volta, reencontra Luigi e sua reintegração à grande cidade vai se dar através de uma profissão ainda aparentada com a vida sem compromissos das ruas, a de artista de circo, mas que não deixa de ser uma vida regulada pelos valores do mundo do trabalho, não sendo coincidência que, a uma certa altura, um juiz de direito,

esperando o início do espetáculo, vá exprimir um sentimento geral da platéia ao exigir dos artistas o que se exige de qualquer trabalhador:

> A criançada grita, gritam os homens e até o juiz já consultou o relógio e disse para a consorte:
> – Passam 5 minutos da hora. A pontualidade é uma grande virtude. (p. 241)

É somente mais tarde que aparece uma Lindinalva abandonada pelo noivo e transformada em prostituta, reduzida à doença, à beira da morte e com um filho para criar, que confia a Antônio Balduíno. É para cuidar dessa criança que ele entrará de vez no universo do trabalho, tornando-se um operário ao empregar-se como estivador no cais do porto, o que lhe permite, finalmente, tornar-se líder operário durante uma greve fortíssima que toma conta de Salvador.

Embora o motivo imediato que leva Antônio Balduíno a se empregar regularmente e, logo em seguida, atuar nas organizações operárias seja de fato sentimental, é preciso admitir que todas as suas experiências anteriores, que vão de menino de rua a trabalhador rural nas plantações de fumo e artista de circo, correm paralelas e contribuem para formar esse herói. É verdade que o narrador não nos mostra como essas experiências foram assimiladas internamente pelo protagonista, preferindo se concentrar nas ações externas, mas não é possível supor que todas as experiências de Baldo se encerrem sem deixar nele qualquer marca. O momento que começa a engendrar o futuro ativista não é aquele em que, já no final do livro, Lindinalva entrega a Balduíno a responsabilidade de cuidar de seu filho, mas sim aquele outro, bem anterior e anunciado desde a abertura do romance, em que, sabendo do casamento dela, Balduíno se vê compelido a deixar sua vida de

vagabundagem em Salvador e fica aberto, portanto, às experiências que o colocarão mais próximo ao sofrimento daquilo que o narrador chama de "seu povo".

O ponto central de *Jubiabá* é mesmo essa tentativa de conciliar o espírito rebelde e libertário do vagabundo com a consciência do operário. Tendo desistido do romance coletivo, Jorge Amado precisa criar um herói que possa demonstrar não apenas consciência de classe como também aparelhamento para a revolta. Não é fácil encontrar essa figura humana em operários esmagados pelo sistema de exploração – capazes, como o Fabiano de *Vidas Secas*, de levantar o facão contra os que representem a ordem constituída, mas incapazes de desferir o golpe. O perfil de Balduíno é o daquele homem do povo que, vivendo à margem do sistema econômico, pode penetrar nele por baixo mantendo sua autonomia e estando apto a liderar ações efetivas de revolta. Lúcia Miguel Pereira, que havia criticado duramente *Cacau* e *Suor*, percebeu no espírito de revolta um traço fundamental da psicologia de Antônio Balduíno que, para ela, passa a ser o primeiro personagem de Jorge Amado que se rebela não por vontade do autor, mas por seu desenho interior:

> Antônio Balduíno, com a sua alma indomável, não pode ser um proletário típico, nem à russa, nem à brasileira. É um homem. Embora não existissem lutas de classe nem reivindicações sociais, ele seria um descontente, um insubmisso. Muito antes de se integrar no proletariado, de achar um motivo plausível para canalizar os seus impulsos revoltosos, ele era um revoltado. Desde os dias da sua infância solta no morro, a ordem estabelecida lhe repugna. Não quer ser escravo, explica o autor, não quer carregar sacos ou ser criado de gente rica. Mas se houvesse nascido burguês, refugaria do mesmo modo ante a mesmice de uma repartição pública ou a cotidiana disciplina das chamadas profissões liberais. Em toda a parte, veria a servidão, a obrigação de se submeter, que é a sina da maioria dos homens[119].

[119] PEREIRA, Lúcia Miguel. Jubiabá. In: *Boletim de Ariel*, novembro 1935 (V, 2), p. 29.

A percepção de uma coerência na constituição desse personagem por parte de uma intelectual que sempre havia denunciado uma artificialidade nas revoltas que apareciam nos romances anteriores de Jorge Amado é indício de que talvez seja possível pensar de forma diferente daquela que pensou Luiz Costa Lima quando escreveu ter "dificuldade em aceitar a atividade grevista de Baldo senão como uma aventura a mais na sua vida acidentada"[120]. Há uma diferença capital entre a greve e as demais aventuras que vivera o personagem: ela vem *depois* daquelas, o que significa que se dá num ponto da vida em que Baldo já deixou de ser o malandro que se virava para sobreviver, e tornou-se o homem integrado ao sistema econômico que percebe a necessidade da luta coletiva. Em outras palavras: a greve é uma aventura que se insere num contexto de consciência. Diferentemente do que fora narrado no capítulo "Fuga", a nova luta de Balduíno deixa de ser a procura de uma saída para si próprio e passa a ser uma saída para si somente na medida em que seja uma saída para sua classe, já que agora ele passa a integrar uma classe.

Enfatiza esse aspecto o fato de a integração de Baldo no universo do trabalho se dar no momento em que o universo popular do marginal não pode mais dar conta dos problemas do herói. Quando Lindinalva agoniza, ocorre a ele chamar o pai de santo Jubiabá para salvar a moça. Sai do quarto da doente, então, para pegar o filho dela e para trazer o velho curandeiro.

> Volta com o menino. Jubiabá não estava. Ninguém sabia por onde ele tinha ido e Antônio Balduíno o procurou inutilmente. Amaldiçoou o velho feiticeiro. A criança vem pela sua mão e se dá bem com ele. Pergunta muita coisa, quer saber de tudo. Antônio Balduíno explica e se admira da paciência que tem. (p. 318)

[120] LIMA, Luiz Costa. Jorge Amado. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A Literatura no Brasil*, v. 5, p. 372.

A religião dos pretos da Bahia, a religião do pai de santo que acompanhara o crescimento do garoto do morro, não pôde ser encontrada e ele ficou apenas com o menino nas mãos, justamente aquele que seria o vetor imediato de sua entrada de corpo inteiro na luta de classes. Ao se surpreender consigo mesmo, Balduíno nos dá mostras de que a inquietude do malandro se converteu em madura paciência. Antes mesmo de receber a incumbência de cuidar do menino, ele percebe estar pronto para fazê-lo. Retomando a observação de Antonio Candido segundo a qual os "capítulos seguem a coerência destas [as aventuras do protagonista] e se ligam como que circunstancialmente, ao sabor do raconto", é preciso pensar que, de um lado, há essa ligação do narrador com o herói popular, mas há também a necessidade de conferir sentido político à trajetória desse mesmo herói. Para uma visão de esquerda mais ortodoxa, que gosta de pensar nas etapas por que o processo histórico tem que passar até a chegada da revolução popular, é preciso que o vagabundo se proletarize, já que é do amadurecimento e da conseqüente falência da experiência capitalista que nascerá o socialismo. Não é fácil, para um pensamento desse tipo, simplesmente saltar um estágio histórico da máxima importância que é a vivência, até o esgotamento, de uma economia capitalista típica. Num romance que se deseja popular e incorpora todo tipo de artifício das narrativas populares, a reviravolta por razão sentimental, vista como tão problemática por Luiz Costa Lima, pode não ser o grande defeito. Justamente porque a entrada na luta política é algo muito maior e muito mais importante do que simples aventuras – não podendo ser, apesar de seu caráter de certa forma aventuresco, simplesmente mais uma delas – é que ela precisa seguir uma lógica diferente da que organizava o livro todo até ali, entregue ao sabor mesmo das peripécias.

Por outro lado, a greve também recupera os valores populares manifestados coletivamente. Como já acontecera em *Suor*, as manifestações do povo têm caráter, mais do

que de aventura, de festa. Ora, a greve poderia ser tudo aquilo que a festa sempre foi: o momento em que a população mais pobre domina o espaço público e impõe os seus próprios valores. Só que teria a vantagem de contribuir para tornar esse domínio permanente. Ao caracterizar a greve como festa popular, é como se Jorge Amado fechasse uma espécie de círculo, com o encontro da curva da figura popular transformada em ativista político que, por sua vez, reinstituirá, no interior do movimento político, os valores da cultura popular na qual ele se criou.

Mesmo discordando da recusa total de Luiz Costa Lima em aceitar o processo de proletarização de Antônio Balduíno, é preciso admitir que há nele algo, senão de artificial, pelo menos de não resolvido, que se revela até mesmo no fato de um romance que narra a história de um homem que precisa se proletarizar, abandonando o universo da infância, no qual reinava o pai de santo Jubiabá, trazer como título justamente o nome desse pai de santo. No final das contas, a proletarização do malandro não é uma necessidade de todo engendrada pela lógica interna do livro. É em certa medida criada pela visão política de seu autor, que conduz não de forma gratuita, mas em todo caso com mão de ferro, seu herói para o universo do trabalho e somente daí para a revolta realmente válida.

E os romances seguintes serão a demonstração concreta desse ponto de fragilidade de *Jubiabá*. Mais uma vez Jorge Amado se mostra um autor em franca evolução, tomando novos rumos a cada livro publicado. Em *Mar Morto*, saído logo no ano seguinte, 1936, ele deixa a história se desenvolver sem conduzir seus personagens a uma atividade partidária, como fizera com Balduíno. Não é à toa que, como já se assinalou, os próprios intelectuais de esquerda estranhariam o livro, bastando lembrar as opiniões já registradas aqui de Graciliano Ramos, para quem ele dizia o contrário do que pretendia, e de Rubem Braga, para quem *Mar Morto* poetizava a pobreza e se aproximava perigosamente da literatura

feita pelos integralistas. Mesmo porque a ação do romance se passa num ambiente em grande parte mítico, praticamente despido das contigências históricas que estão no cerne de qualquer projeto que se pretenda marxista. Sai da boca de cena o malandro, mas sem que isso represente uma renúncia aos tipos populares, recuperada através da religiosidade que havia sido em parte desqualificada com o desamparo em que Jubiabá deixara Lindinalva. Ou seja: permanece – e mesmo se intensifica – a idealização do proletário. E é por isso mesmo que Antonio Candido, na esteira do que se repetiu no momento da primeira publicação, mas já dentro do esquema crítico pelo qual compreendeu o romancista Jorge Amado até *Terras do sem Fim*, irá caracterizar *Mar Morto* como "o quinhão de poesia na sua obra"[121].

Ora, naquele duplo movimento que nascera timidamente em *Suor*, de convergir na obra de arte intenção revolucionária e valorização do elemento popular, o novo romance representa a possibilidade de um certo homem do povo, colocado mais ou menos à margem do sistema econômico, ser ele mesmo o veículo da revolução, de tal forma que não seria preciso criar essa convergência, uma vez que o herói popular poderia sintetizar os dois movimentos. Pensando assim, é possível entender como pode ser doce morrer no mar e se atribuir um sentido revolucionário à transformação de Lívia em encarnação de Iemanjá: a força de transformação pode estar naqueles que o sistema não consegue engolir. Nesse sentido, tanto o malandro como o mestre de saveiro podem ser as figuras potencialmente revolucionárias pela liberdade de sua ação. É claro que o mestre de saveiro não pode ser tão livre quanto o malandro – e Antônio Balduíno de *Jubiabá* é muito mais livre que o Guma de *Mar Morto*, já que este trabalha e, de um jeito ou de outro está sujeito à exploração

[121] CANDIDO, Antonio. Poesia, Documento e História. In: *Brigada Ligeira e outros escritos*, p. 55.

representada, por exemplo, pelo aviltamento do preço do frete. No entanto, o mestre de saveiro, ao contrário do operário, não tem um patrão ao qual esteja diretamente subordinado, e, ao mesmo tempo, seu trabalho não se desenvolve nos ambientes fechados e insalubres das fábricas ou das plantações, mas no espaço aberto do mar, símbolo de liberdade. De certa forma, Guma é aquilo que Antônio Balduíno desejara ser ao final de *Jubiabá*: um homem do mar, ainda que não fosse um marinheiro que corresse todos os portos do mundo.

Através do verdadeiro canto de louvor a Guma e Lívia, o que se canta é a Bahia que o sistema não pode capturar ou mesmo compreender. Nem mesmo aquele que faz o canto e conta a história pode compreender totalmente aqueles homens e, embora totalmente identificado com eles, reconhece logo na página de apresentação do romance a existência de aspectos que permanecem para ele, "homem da terra", como mistérios que nem mesmo os velhos marinheiros conhecem em sua inteireza[122].

Até mesmo a figura desafiadora do malandro se transforma, num tipo como Besouro. Rebelde, perigoso, temido pelos poderosos. Mas morto. Suas façanhas não são, como as de Antônio Balduíno, as de um ABC que ainda vai ser escrito. Pertencem a uma história já terminada:

> Besouro foi valente e só o mataram à traição, cortaram seu corpo todo, foi preciso catar os pedaços para o enterro. Ele lutava contra os barões, condes, viscondes, marqueses que eram e são donos dos engenhos, dos campos verdes de cana, que estabeleciam as tabelas de fretes para os saveiros e canoas, ele invadia os engenhos, tirava um pouco do que era deles e dividia pelas viúvas, pelas crianças cujos pais morreram no mar. (p. 127)

[122] Ver AMADO, Jorge. *Mar Morto*, p. 11.

Mas é claro que a morte não encerra sua história. Um dia, que Guma se pergunta quando chegará, ele voltará. E eis o malandro convertendo-se em mártir, e a revolução em messianismo – sem perder contudo o caráter de revolução:

> Mas Besouro brilha no céu, é uma estrela, derrama sua luz sobre o saveiro de Guma que parte rápido em busca de Lívia. Um dia Besouro voltará, marítimos de todo o mundo, e então todas as noites serão para o amor, haverá novas canções no cais e no coração das mulheres. (p. 129)

Não há como deixar de lembrar a exortação aos proletários de todo o mundo do *Manifesto Comunista*: é também a eles, representados no romance pelos marítimos, que o narrador se dirige, para mostrar um mundo já redimido pela volta daquele que jamais desistira nem da revolta nem de estar à margem. Nesse tempo de justiça e paz haverá espaço garantido para o amor, para a vida propriamente. Mas a volta do herói morto tem também um caráter muito especial de movimento coletivo:

> Um dia Besouro voltará. Guma deve esperar esse dia para casar. Ninguém sabe como Besouro voltará. Talvez volte mesmo como muitos homens, como o cais todo se levantando, pedindo outras tabelas, outras leis, proteção para as viúvas e os órfãos. (p. 128)

Numa passagem como esta, há a confirmação daquela identificação entre esse herói popular e os pobres. Afinal, Besouro não voltará para redimir ninguém: as pessoas, juntas, é que vão recuperar sua coragem e sua rebeldia para reescrever o destino. De se estranhar é a maneira como se prefigura o tempo de justiça que está por vir. Parece que estamos de volta aos velhos romances da seca, para os quais não há estruturas profundas a serem modificadas – boas leis, bem aplicadas, seriam capazes de trazer justiça social. Por outro lado, não há como deixar de pensar no tipo de trabalhismo getulista que seria colocado em prática nos anos seguintes à publicação do romance, já que o que viabilizaria a justiça é a

melhor remuneração do trabalho e a proteção a quem não pode trabalhar. Certamente foram momentos como este que causaram a raiva de Rubem Braga e a desconfiança de Graciliano Ramos. E se o romance não chega propriamente a dizer o contrário do que pretendia, é porque o futuro vago, impregnado de sonho, que domina os romances de Jorge Amado, também predomina em *Mar Morto* através de sua solução final, e uma passagem como esta acaba se tornando episódica e tão contaminada de indefinição que permite associar as novas leis a todo um universo social que se está para construir. Mas acima de tudo, o que se percebe aqui é que o escritor engajado baixa a guarda e consegue pensar num universo popular que não precisa mais ser controlado com pulso firme, já que seu caráter marginal parece garantir tamanho potencial revolucionário que nem é preciso mais seguir estritamente as etapas históricas do capitalismo para se chegar à revolução. A maior chance está naquilo que corre por fora.

É esse o sentido maior de *Mar Morto* como literatura proletária: frisar o sofrimento presente, mas localizar nesse mesmo presente as forças da rebeldia que podem fazer pensar em "um dia" em que a exploração tenha terminado. A importância dessa conquista de *Mar Morto* se faz sentir logo no livro seguinte de Jorge Amado, *Capitães da Areia*. Depois de mergulhar profundamente na Bahia mágica da beira do cais, Jorge Amado poderá recriar seu herói Antônio Balduíno no novo personagem, Pedro Bala, um herói rebelde que em momento nenhum se integra ao sistema econômico, podendo passar tranqüilamente de vagabundo e malandro a ativista político sem ter que se tornar operário. É de fora que ele ameaça a ordem vigente. É possível mesmo dizer que *Capitães da Areia* é uma espécie de reescritura de *Jubiabá*, numa volta ao documento depois da experiência pura da poesia, para retomar os termos de Antonio Candido. Eduardo de Assis Duarte, que aponta

longamente os vários aspectos em que se pode notar verdadeira continuidade entre os dois romances, chega à seguinte conclusão:

> Comparado a *Jubiabá*, o romance dos *capitães* afigura-se como uma diluição que não tem o mesmo ímpeto, nem a elaboração mais cuidada que encontramos na história de Balduíno. A trajetória militante do protagonista, depois de adulto, é oferecida ao leitor de forma superficial, e isso denota a incipiência com que ainda se apresenta o projeto autoral de uma literatura revolucionária[123].

É bem possível que os leitores tenham a sensação de diluição após a leitura de *Capitães de Areia*. De forma alguma isso significa, no entanto, que o livro nada acrescente à obra de Jorge Amado ou ao romance proletário da década de 30. O fato mesmo de a trajetória militante de Pedro Bala apresentar-se rapidamente no final do romance, e sem as justificações – sentimentais ou não – que tivera a passagem de Antônio Balduíno de malandro a ativista é demonstração disso. Afinal, o malandro Pedro Bala não precisa entrar no universo do trabalho, já que sua vida de aventureiro, de criatura indomável, pode servir de passaporte para a militância, sem qualquer necessidade de proletarização. Estando sempre do lado dos mais fracos – mesmo porque pertence ao grupo dos socialmente mais fracos – ele tem a legitimidade suficiente para lutar ao lado deles. Até mesmo o suicídio – mais uma vez presente num romance de Jorge Amado – tem um sentido um pouco diferente do que tivera em *Jubiabá*. Permanece a idéia de que o suicídio pode ser uma saída, um salto consciente para fora do sistema, mas acrescida de um conteúdo de revolta que elimina qualquer possível traço de desistência. O Sem Pernas não se joga ao mar – foge definitivamente da polícia:

---

[123] DUARTE, Eduardo de Assis. *Jorge Amado – Romance em Tempo de Utopia*, p. 119.

Vêm em seus calcanhares mas não o levarão. Pensam que ele vai parar junto ao grande elevador. Mas Sem Pernas não pára. Sobe para o pequeno muro, volve o rosto para os guardas que ainda correm, ri com toda a força de seu ódio, cospe na cara de um que se aproxima estendendo os braços, se atira de costas no espaço como se fosse um trapezista de circo.

A praça toda fica em suspenso por um momento. "Se jogou" diz uma mulher e desmaia. Sem Pernas se arrebenta na montanha como um trapezista de circo que não tivesse alcançado o outro trapézio. O cachorro late entre as grades do muro. (p. 319-320)

E pela primeira vez na obra de Jorge Amado, a ligação entre luta política e malandragem se dará de forma direta. É claro que Pedro Bala não é totalmente estranho à luta política, já que conhece as histórias de seu pai, que fora um importante líder dos estivadores. Mas ele não tem qualquer participação direta nos movimentos proletários até que é chamado para ajudar no andamento de uma greve pelos seus dotes de malandro. Sua entrada na militância se faz diretamente pela capoeira. Não é preciso que, como Balduíno, ele aceite as regras do boxe, trabalhe como plantador de fumo ou como estivador para ser militante.

Pedro Bala quer conversar sobre a greve, saber o que querem dele:

– É pra greve que precisa da gente?

– Se for? – pergunta o estudante.

– Se for pra ajudar os grevistas tou decidido. Pode contar com a gente... – levanta-se, está um rapazola, o rosto disposto para a luta.

– Tu não vê... – começa a explicar João de Adão.

Mas cala-se porque o estudante está falando:

– A greve está indo muito em ordem. Nós queremos fazer as coisas com muita ordem porque assim venceremos e os operários conseguirão o aumento. Nós não queremos armar barulho, queremos mostrar que os operários são capazes de disciplina. ("Uma pena", pensa Pedro Bala, que ama os barulhos). Mas acontece que os diretores da companhia andam contratando fura-greves para trabalhar amanhã. Se os operários dissolverem os grupos de furadores de greve, darão margem a que a polícia intervenha e está todo o trabalho perdido. Então o companheiro João de Adão lembrou vocês...

– Para debandar os fura-greve? Tá certo. – diz Bala alegríssimo. (p. 333)

Há vários choques nesta pequena cena, várias contradições que dão a medida da complexidade dos problemas que Jorge Amado toca, sem resolvê-los propriamente. O primeiro desses choques se dá naquela intervenção desajeitada do narrador no meio da fala

do estudante. Como conciliar organização operária e a liberdade de ação necessária para que se expressem o ódio e a revolta? Como fazer da greve-festa – logo em seguida Pedro Bala dirá: "A greve é a festa dos pobres. Os pobres é tudo companheiro, companheiro da gente" (p. 334) – um movimento organizado? Incorporando a malandragem ao movimento organizado, é claro. Incorporando à racionalidade das organizações os valores populares representados pelos capitães da areia, que podem – ou devem – permanecer indomáveis. Os operários tragados pelo sistema exploratório devem se organizar, e os pobres que permaneceram na marginalidade, na linha tênue que separa a revolta da bandidagem, devem dar o colorido que transforma o movimento organizado em festa popular, em manifestação genuína da classe explorada. É a união do Fabiano de *Vidas Secas* – que deseja a certa altura unir-se aos cangaceiros – com Lampião. É por isso que Pedro Bala não precisa se proletarizar para ser o grande líder proletário em que, no fecho do livro, ficamos sabendo que ele se transformou. É também por isso que não há necessidade de desenvolver muito, aos olhos do leitor, a vida de militante de Pedro Bala: basta sabermos que o malandro pôde se tornar agitador e, depois, líder operário.

Outro choque que esta cena traz se dá entre o operário e o intelectual. Numa reviravolta curiosa na obra de Jorge Amado, ainda que não imprevisível, o intelectual se aproxima tanto do operário que passa a liderá-lo com legitimidade. É impressionante como neste livro a exaltação ao proletário acaba se tornando a figuração cabal de sua incapacidade para a luta política. O povo só consegue fazer a festa. A organização fica por conta do intelectual. Pedro Bala é lembrado pelo operário João de Adão – e é necessário que assim seja, já que o operário envolvido no movimento proletário tem um pé na malandragem e outro na organização responsável. Mas na hora de se estabelecer o papel do malandro no movimento operário, João de Adão sai de cena, entregando a palavra ao

estudante – ao intelectual portanto – numa representação clara de que o intelectual, ao "abdicar" de sua visão burguesa, ganha legitimidade para liderar o proletariado.

Por caminhos muito diversos, Graciliano Ramos e Jorge Amado acabam trabalhando com o mesmo impasse. A diferença é que Graciliano parte desse impasse e o incorpora a seus romances como aspecto problemático, enquanto Jorge Amado vai tentando resolvê-lo até chegar sem perceber ao ponto de partida. Esse é um dos motivos – talvez o motivo central – por que a obra de Graciliano Ramos tem uma consistência que a de Jorge Amado não consegue ter. Ao perceber o proletário como um outro enigmático, Graciliano Ramos não precisa valorizá-lo conscientemente, porque a percepção de sua autonomia – e portanto de sua condição humana – já é também a demonstração da percepção de seu valor. Jorge Amado, ao contrário, tentando atribuir valor, faz tanto que, no final de seu trajeto nos anos 30 – só publicará outra obra de ficção em 1944 – acaba criando um romance no qual o máximo da valorização coincide com a figuração da máxima dependência.

Nessa espécie de armadilha cairia a maioria dos escritores de esquerda que desejando fazer "romance proletário" acabaram, ao não perceber claramente as implicações desse projeto de simpatia humana pelos miseráveis, muitas vezes caíram ou numa demonstração da fraqueza do homem submetido ao trabalho e à exploração, quando pretendiam mostrar as mazelas do tempo presente, ou no canto vazio de sua tremenda capacidade para a luta que acabava, em certo sentido, reiterando a visão negativa que homens de direita como Octávio de Faria tinham do "povo". Afinal, qual a diferença profunda que poderia haver entre esta submissão do operário ao intelectual no final de *Capitães da Areia* e a submissão do "homem comum" ao "homem superior" de que fala Octávio de Faria logo na abertura de *Cristo e César*?

Não se deve, no entanto, exagerar as restrições a esses romances, a começar pelos de Jorge Amado, cuja grandeza vem exatamente de mergulhar sem medo em todos os paradoxos que sua opção literária e ideológica implicava. Reduzir a obra de Jorge Amado a nada é mais ou menos a mesma coisa que reduzir a obra de Gilberto Freyre a nada. É claro que por trás da valorização dos elementos populares que encontramos em Gilberto Freyre há um olhar de cima, que acredita mais na legitimidade que ele confere do que a uma legitimidade intrínseca. É difícil responder se o negro sai engrandecido ou diminuído de *Casa Grande & Senzala* ou se a cozinha popular nordestina sai engrandecida ou diminuída do *Manifesto Regionalista* – só para ficar em dois exemplos. Na verdade, as duas coisas acontecem. Veja-se, por exemplo, esta passagem sobre arquitetura popular do *Manifesto Regionalista*:

> Lembro-me – e recordei o fato num dos primeiros artigos que aqui publiquei ao regressar da Europa em 1923 – do interesse com que, há três ou quatro anos, em Versailles, entre fidalgos franceses e aristocratas russos que me deram o gosto ou a impressão de uma Europa já mais histórica do que atual, o velho Clement de Grandprey – ilustre orientalista e talvez o único espírito moço naquele meio de condes arcaicos e viscondessas velhas – me interrogava: e os mucambos de Pernambuco? Não o maravilhava aqui, nos fins do século XIX, a Igreja da Penha ou os palácios da Estrada de Ferro Central: dois dos primeiros lamentáveis arremedos da civilização que Geddes chamaria paleotécnica com que foi mais ostensivamente perturbada, em sua autenticidade e em seu processo de adaptação ao meio, a arquitetura tradicionalmente portuguesa do Recife: honesta arquitetura cheia de boas reminiscências orientais e africanas, inclusive a da cor, a dos verdes, azuis, roxos, amarelos e vermelhos vivos dos sobrados altos, das casas de sítio, das próprias igrejas. A maior impressão de Clemente de Grandprey, em Pernambuco, fora a do simples mucambo, a da "casa do caboclo", a da casa de palha dos pescadores das praias.
>
> É que o mucambo se harmoniza com o clima, com as águas, com as cores, com a natureza, com os coqueiros e as mangueiras, com os verdes e os azuis da região como nenhuma outra construção[124].

Nem é preciso frisar aqui o quanto a valorização dos mucambos tem que passar por Versailles – embora velha, embora quase morta – para ter de fato validade. Mais do que

[124] FREYRE, Gilberto. *Manifesto Regionalista de 1926*, p. 21-22.

isso, no entanto, o que aproxima intelectuais tão diferentes como Gilberto Freyre e Jorge Amado é o olhar idealizado sobre aquilo que vem da pobreza. Assim como o homem do povo pode virar herói sem ter capacidade para sozinho mudar as estruturas sociais e econômicas que o oprimem, o mucambo é retirado do contexto de miséria em que é edificado e passa a ser visto apenas como uma resposta adequada ao clima por um lado, e uma solução estética por outro, já que se incorpora naturalmente à paisagem. Sem que se dispense uma passagem elogiosa à "honesta" arquitetura tradicional portuguesa.

O reconhecimento dessa limitação, no entanto, não pode implicar desconsideração do importante papel que esses intelectuais tiveram para a cultura brasileira. De um modo ou de outro, eles fizeram o esforço de olhar para além dos limites de sua própria classe e integraram à cultura letrada brasileira elementos até aquele momento tidos como bastardos ou nitidamente inferiores. Para ilustrar esse gesto, no que tem de abertura e de artificialidade ao mesmo tempo, basta pensar num escritor como José Lins do Rego, que declarou ter preconceito de cor[125] e, não obstante, criou um grande protagonista negro, Ricardo, sobre cuja trajetória, mais do que sobre a dos proprietários, projetou o trágico fim de uma época. Olhar de cima, mas olhar: de um modo ou de outro, "estávamos aprendendo, através da literatura, a respeitar e a identificar o camarada da fazenda, o rachador de lenha de pé no chão", como sintetizou Antonio Candido[126]. Esse gesto não pode ser menosprezado, ainda que não deva ser, ele próprio, idealizado.

Mesmo porque, a completar esse círculo tão complicado estão autores que, ao contrário do que fizera Jorge Amado, trataram do proletário mais a distância, sem qualquer

---

[125] Citado em: FREYRE, Gilberto. José Lins do Rego e eu: qual dos dois influi sobre o outro?. In: *Alhos e Bugalhos*, p. 51.

[126] Intervenção de Antonio Candido na mesa-redonda sobre Graciliano Ramos transcrita em: GARBUGLIO, José Carlos *et alii* (org.). *Graciliano Ramos*, p. 426.

necessidade de transformá-lo em herói. Esse é o caso, por exemplo, do segundo romance de Rachel de Queiroz, publicado ainda em 1932, *João Miguel*, que, não por coincidência, desgostou ao Partido Comunista, que teria dado o parecer de que Rachel de Queiroz não deveria publicá-lo sem alterações[127]. Não há nada de especial nesse João Miguel, um camponês como qualquer outro até que, bêbado, num gesto impensado, mata um homem durante uma festa. O enredo tratará do período em que esteve na cadeia, desde a prisão em flagrante até a soltura, passados três anos, depois de sua absolvição pelo juiz. Há no livro muito do espírito de crônica que caracterizaria o romance proletário da década de 30, já que o narrador desce às minudências da vida na cadeia, desde a rotina dos presos até a descrição das péssimas condições de higiene do xadrez, passando pelas relações difíceis com a polícia, o aparelho de justiça e as pessoas que ficaram lá fora. Em termos daquilo que se poderia ter como ação, o que se apresenta é um triângulo amoroso composto por João Miguel, sua companheira, Santa, e o soldado Salu. É evidente que o soldado, estando livre, e Santa, estando desamparada, vão-se entender, e João Miguel será aos poucos abandonado pela mulher. Mas essa situação, no final das contas, irá favorecê-lo. Salu abandonará Santa depois de engravidá-la. Ao ver o quanto se iludira com o soldado e arrependendo-se por ter abandonado João Miguel, que depois de tudo lhe parecia um bom homem, Santa vai desempenhar papel importante no julgamento ao dar testemunho das grandes qualidades do réu, facilitando a tese da defesa de que o crime ocorrera por acidente, culpa da cachaça, que o havia feito perder a consciência de seus atos.

[127] Trata-se de episódio muito conhecido, que teria sido decisivo para a saída de Rachel de Queiroz do Partido Comunista e sua conseqüente ligação com os trotskistas àquela época reunidos em torno da figura de Mário Pedrosa em São Paulo. A versão de Rachel de Queiroz sobre os problemas do Partido com *João Miguel* está contada no capítulo "O rompimento", de seu livro de memórias. Ver: QUEIROZ, Rachel de & QUEIROZ, Maria Luíza de. *Tantos Anos*, p. 39-41.

Mas o que há de inusitado e de mais interessante no livro, especialmente em sua primeira metade, é o fato de um homem rústico como João Miguel vivenciar uma verdadeira crise de identidade. Numa época em que a crítica, confundindo o simples com o simplório, ficava perguntando se era verosímil que um bruto como o Paulo Honório de *S. Bernardo* tivesse toda aquela riqueza interior, os problemas que João Miguel enfrenta em seus primeiros tempos de prisão conferem ao romance uma ousadia enorme. Rachel de Queiroz não reduz o pobre à pobreza, descobrindo nele sutilezas. Diferentemente de Jorge Amado, ela não sente necessidade de fugir para o mundo da ação pura ao representar o proletário. Veja-se o pensamento que ocorre a João Miguel logo no momento de sua prisão:

> – E o criminoso?
> O homem que prendera acentuou a pressão no ombro de João Miguel e apresentou-o ao cabo:
> – Está aqui.
> João Miguel ouvia tudo, ainda olhando o morto, entendendo mal.
> Criminoso? Quem? Seria ele?
> Já os soldados o empurravam para fora.
> Criminoso? (p. 8)

Parece incompreensível para João Miguel a idéia de que o criminoso ali era ele. Não consegue enxergar-se como criminoso. É claro que neste momento ele está bêbado e é natural que haja uma certa inconsciência sobre o que acabara de acontecer. Mas esses pensamentos não o abandonarão na cadeia, quando o momento de embriaguez já tiver passado. No dia seguinte:

> Amparou nas mãos a cabeça vazia, vazia... Com esforço, como quem recorda uma história de anos, procurava rememorar a tragédia da véspera, tentando reconstituir o início, o motivo da questão.
> Mas, rebelde, o pensamento lhe fugia, solicitado por qualquer detalhe mínimo do ambiente, ou qualquer vago ruído que viesse de fora.
> E então João Miguel sentia, como um remorso, a vergonha da sua indiferença.
> Quer dizer que a gente mata um homem, vira criminoso – criminoso! – e não fica diferente, sente a cabeça no mesmo lugar, fica com o mesmo coração?

> Quando, antes, pensava que, se talvez um dia chegasse a se desgraçar, a matar um vivente, haveria de ficar toda a vida com o remorso, com a lembrança do defunto, do sangue, no sentido. E estava ali, se sentindo o João Miguel de ontem e de sempre... (p. 16-17)

João Miguel está no centro de um conflito entre a consciência do que é e a do que fez. Ele imaginava uma integridade que se quebraria quando acontecesse o crime. E o que ele vê, espantando, é que essa integridade permanece. Ele continua sendo João Miguel, o mesmo, e por isso se sente culpado – não pelo assassinato em si. Mas essa crise não cessa aí, chegando ao máximo numa grande passagem do livro em que, sentindo dormência na mão, João Miguel a fecha e reconhece o gesto que fez em torno da faca no dia do crime. Examina essas mãos e, como uma Lady Macbeth às avessas, não acha ali qualquer vestígio do crime: eram as mesmas mãos de antes, como ele próprio era a mesma pessoa de antes.

> O homem de depois do crime era o mesmo homem de antes do crime. E contudo era o antigo homem que sofria agora a pena feita para "o outro"!...
>
> Porque aquele que sabia viver, que sabia rir, que tinha pena, que tinha saudade, que dava uma esmola, que rezava, não era o criminoso a quem todo o mundo insulta e que fazia medo aos outros, ali preso.
>
> Ele ainda era bem o primeiro, o inocente. O outro só vivera um minuto – na hora fatal da morte.
>
> Aquela rede familiar sentia-o o mesmo; o seu coração ainda era capaz de todos os sentimentos antigos. Só tinha feito, sem saber como, aquela desgraça.
>
> E aquilo, afinal, num gesto só, um segundo só, poderia influir na sua vida inteira?
>
> Tem criminoso e tem criminoso... Ele matara... mas não era criminoso...
>
> Ou será que todo criminoso também se sente assim? (p. 39)

Permanecendo quem sempre fora, via o João Miguel que matara como um "outro", desenvolvendo uma complicada despersonalização para conseguir justificar tanto o crime como sua indiferença depois dele. Mas a consciência de que havia culpa sua ali volta a fundir os dois Joões na figura do criminoso, na elaboração de uma justificativa furada segundo a qual há assassinos mais assassinos do que outros. É claro que isso não o satisfaz e surge a dúvida: afinal, todo criminoso pode sentir-se assim, justificando-se desta maneira.

E isso o faria um criminoso igual aos outros. Significativamente a cena se encerra com a mão criminosa repousando "fraternalmente" sobre a inocente e João Miguel dorme.

Não há como separar o inocente do culpado. Não há como João Miguel avaliar seus próprios sentimentos, impossibilitado que está de saber como os outros, os criminosos, se sentem. Mesmo num pensamento honesto, que dá voltas e se contrapõe, tudo que ele tem é seu próprio ponto de vista. Se pudesse de fato saber de que material se faz um criminoso – se é que pode existir assim tão definida essa figura – talvez pudesse entender melhor as razões que o levam a admitir o crime de seu ato sem admitir uma alteração em seu ser de homem honesto e até bom, que reza e dá esmolas.

Sem fazer de seu protagonista um herói de capa e espada, como fizera Jorge Amado, Rachel de Queiroz engrandece a figura do proletário de uma outra maneira, conferindo-lhe um caráter humano, dando a ele a possibilidade de se comportar ou de se sentir como um personagem de Shakespeare ou Dostoiévski, ao invés de restringi-lo à condição de homem "rústico" ou "simples". Em duas palavras: dando a ele estatuto de grande criação ficcional, desenhando-o com a complexidade psicológica exigida pelos personagens não-proletários.

Adicionalmente, o estado mental de João Miguel nos dá uma mostra romanesca da dificuldade de tentar pensar a partir daquilo que nos afigura ser o outro. João Miguel se pergunta como se sentirá um criminoso, e isso é o mesmo que o intelectual se perguntar como se sentirá o proletário. Difícil saber. Não é nada surpreendente que o romance seguinte de Rachel de Queiroz, *Caminho de Pedras*, terá como centro temático a dificuldade de entendimento entre o proletário e o intelectual engajado nos movimentos proletários.

Não é à toa que a solução encontrada por Rachel de Queiroz para a constituição do narrador de *João Miguel* remeta à solução que Graciliano Ramos encontraria, anos depois,

para a elaboração de *Vidas Secas*. Em primeiro lugar, a opção pela terceira pessoa, num gesto de abandono de qualquer tentativa de falar de dentro. Em segundo lugar, enfatizando o que há de cuidado em afastar a identificação fácil entre narrador e personagens proletários, a atitude de distanciada onisciência que se vê nesse narrador: nada daqueles comentários que encontramos em *Suor*, cuja função é mostrar que a voz narrativa tem um lado claro nos conflitos entre o capital e o trabalho que dão sustentação à narração. Em terceiro lugar, o uso do discurso indireto livre, que permite à voz narrativa, mantendo sua distância, dar voz também ao pensamento que não chega a ser verbalizado pelo personagem proletário. A simpatia humana que pode advir desse tipo de narrativa não é aquela que Antonio Candido encontrou em Jorge Amado, de adesão e louvação ao proletário. Bem ao contrário: ela se revela na construção narrativa de uma autonomia que se traduz naquela ilusão provocada pelo discurso indireto livre, de que não há narrador ali, apenas o pensamento quase em estado bruto do personagem.

A importância do proletário para o romance de 30 pode ser percebida com maior precisão quando se nota um fato curioso. Tratando de *Jubiabá*, Eduardo de Assis Duarte dirá o seguinte:

> É, pois, no contexto de uma apropriação marxista da negritude que Jorge Amado faz de Balduíno o primeiro herói negro da literatura brasileira. Referimo-nos a herói no sentido maior do termo, e não a protagonistas como o Ricardo, de José Lins do Rego, ou, recuando um pouco mais no tempo, o *Rei Negro*, de Coelho Neto ou o *Feiticeiro*, de Xavier Marques. Em sua constituição romanesca, o personagem amadiano ultrapassa a todos esses, destacando-se frente à sua raça e à sua classe, no momento em que se inaugura uma nova etapa das lutas sociais no Brasil.
>
> O personagem de José Lins do Rego também vive esse momento, mas dele sai derrotado. A greve para Ricardo só lhe rende a experiência da prisão e do fracassado retorno ao engenho, onde é tragado pela derrocada da economia açucareira. Temos, em *Moleque Ricardo* e *Usina*, exemplos de romances de formação, mas inteiramente circulares, com o personagem regredindo ao invés de tocar para a frente o seu destino[128].

[128] DUARTE, Eduardo de Assis. *Jorge Amado – Romance em Tempo de Utopia*, p. 108.

O pressuposto aqui é o de que o fato de Jorge Amado fazer de Antônio Balduíno um herói coloca este personagem num degrau acima em termos de valorização do negro proletário do que colocara José Lins com a criação de Ricardo. É possível, é claro, relativizar esse pressuposto se pensarmos a grandeza de Ricardo – e por conseqüência o valor atribuído ao elemento negro e proletário – no contexto do universo ficcional de José Lins do Rego. De qualquer forma, independentemente de considerar-se o fato de ser herói um ganho em termos de valorização, é inegável que Balduíno tem um estatuto de herói que Ricardo não tem. No entanto, se tomarmos a idéia que fica sugerida no final da observação de Duarte, de que o herói toma atitudes que fazem com que seu destino se modifique, não voltando ao que era, há um outro herói negro no romance de 30 que lhe tira essa primazia histórica – se é que tal primazia é assim tão relevante ou mesmo verificável. O significativo é notar que esse herói negro anterior a Balduíno não foi criado por um autor de esquerda, entusiasta do romance proletário, e sim por um autor católico, Lúcio Cardoso, e justamente no romance em que se vê com clareza seu ingresso na fileira dos intimistas. Trata-se de Geraldo, protagonista de *Salgueiro*, publicado um pouco antes de *O Moleque Ricardo*, que foi posto a venda no início do segundo semestre de 1935, e de *Jubiabá*, que saiu apenas no final do ano.

Haverá muito da intenção de fazer uma oposição ao romance proletário no projeto de *Salgueiro*, já que ali Lúcio Cardoso faz uma apropriação espiritualista do universo social habitualmente explorado por ele. Há mesmo uma marca realista no livro, em que a miséria física aparece descrita de forma econômica, mas ainda assim bastante crua. A pobreza dos barracos, a condição ainda pior daqueles que moram na parte superior do morro, o recrutamento de mulheres para a prostituição, o sistema de exploração dos aluguéis, o

desamparo dos operários que adoecem: tudo isso tem função relevante no desenvolvimento do enredo. No entanto, os motivadores das ações das personagens são muito remotamente sociais e mesmo a pobreza aparece menos como resultado das forças econômicas e sociais e mais como decorrência de um afastamento de Deus. O morro do Salgueiro é uma espécie de inferno – designado literalmente por essa palavra em mais de uma ocasião – em que mais facilmente se vêem aquelas vidas em que a fé é substituída pelo medo. Trata-se de um universo aparentado do trágico, uma espécie de Tebas vivendo sob a desgraça causada por algum erro. A diferença é que esse estado trágico não vem da ação isolada de algum indivíduo, mas da postura geral de rebaixamento espiritual, a *hybris* sendo substituída pelo maior dos pecados, prefiguração do inferno cristão propriamente dito, que é o distanciamento voluntário de Deus.

A exemplo do que ocorrera em *Os Corumbas*, o livro se desenvolve em torno de uma família pobre, que terminará esfacelada. Para ilustrar as diferenças em relação ao livro de Amando Fontes, basta pensar em como uma das personagens, Marta, se torna prostituta. Tendo sido toda sua vida uma moça apática, aparentemente incapaz de qualquer paixão, Marta guarda um tremendo ódio dentro de si, que dirige sobretudo a Rosa, a amante de seu irmão José Gabriel, e por extensão também a ele. Sua entrada na prostituição é uma forma de extravasar esse ódio, verdadeiro gesto de vingança contra toda a família. Ela esperava ver todos degradados com seu gesto e, sem hesitação, procura Chico Padre, o grande agenciador de prostitutas do morro, e se entrega a ele voluntariamente. Seu gesto é incomum, e Chico Padre o nota bem:

> Marta permaneceu séria. Mas, depois, começou a rir.
> – Dançar! – exclamou. – Não, eu não vim aqui dançar...
> – Por que, então?

> Sabia muito bem. Mas estava se fazendo de rogado por prazer – era a primeira mulher que vinha se oferecer assim. (p. 77)

É claro que a decisão de Marta se assenta sobre a pobreza em que vive, já que não resta a ela qualquer outro recurso para dar vazão a sua vingança. Mas estamos muito longe daquilo que acontece em *Os Corumbas*, em que as moças prostituídas são seres absolutamente passivos que, diante da penúria física, acabam vulneráveis aos espertinhos. O episódio da Marta de *Salgueiro* é um dos mais fortes e originais entre os inúmeros casos de prostituição narrados pelo romance de 30. É um dos poucos momentos do romance de 30 em que uma personagem feminina age por vontade própria, sem cair no ludíbrio do amor fingido, nas promessas de uma fuga da miséria ou na tentação irresistível da carne. Ao mesmo tempo, ao assinalar a originalidade da ação de Marta, o narrador evita a generalização oposta, que atribuiria às prostitutas algum tipo de culpa por sua condição.

Mas o que interessa frisar aqui é o caráter de vingança moral da atitude de Marta, a mostrar o ambiente em que o romance se desenvolve. Essa quase abstração dos mecanismos de exploração social, que confirma a precedência do ambiente espiritual sobre o ambiente social em que vivem os personagens, se confirma em todo o romance. A miséria de toda a família se agrava pela atitude do patriarca, Manuel, que, tuberculoso desde moço, vive entregue ao medo da morte, que o imobiliza completamente, inutilizando-o para o trabalho. E fica muito claro que o medo é mais decisivo em seu destino do que a doença propriamente dita, quando o próprio Manuel, depois de uma crise, se lembra do passado:

> Chegou a recordar-se dos velhos tempos, quando, moço ainda, buscava trabalho. A doença não tinha lhe trazido ainda aquele medo da morte. Não tremia ao anoitecer e – sim, por que não dizer? – aqueles terrores esquisitos, lembrando-se de que poderia ser enterrado vivo. E ao sol daquela hora, quase escarnecia desse seu terror ingênuo... Pois então não via que isto era um absurdo? (...) Chegou a achar graça de como se lembrava de tudo, do rosto das pessoas que o vinham ver, das suas fisionomias ansiosas, levemente sardônicas. Lembrou-se, mesmo, da

> irmã, morta há muito tempo, dizendo com mal contida ira: "Pois este homem! Será que pensa ficar o resto da vida na cama?"
>
> Não, desejar não desejava. Mas desde que viera aquilo – o medo – que é que havia de fazer? Tinha pena da mulher, durante tanto tempo se esgotando por causa dele. E da filha sempre magra e triste, encolhida a um canto, amuada com todo o mundo. Saíra a ele, não tinha que ver. (p. 61-62)

Sua vida, tomada por essa carência de força moral, dominada pelo egoísmo, se restringe ao remoer constante de sua própria situação de doente, deixando o sustento da casa entregue ao filho, José Gabriel, o único a trabalhar como operário na casa. E mesmo este, o único membro da família a participar do universo formal do trabalho, acaba caindo no crime: envolve-se em roubo e, depois de denunciado pela própria amante, é obrigado a se esconder da polícia. O crime em *Salgueiro* não tem nada da malandragem tão louvada por Jorge Amado. É ato revelador de desespero e de fraqueza moral, que contribui para aprofundar o estado de miséria em que vive o criminoso e sua família, ao invés de potencializar uma ação redentora, como se vê em *Jubiabá* ou *Capitães da Areia*. A violência, aliás, é outro traço que confere originalidade a *Salgueiro* em relação ao conjunto do romance de 30. Em nenhum outro romance da década ela é tão generalizada nem permeia de forma tão constante as relações entre as pessoas. Mais um elemento que contribui para a constituição de um universo narrativo opressivo e mau.

Um ambiente construído dessa maneira vai dar origem a um herói muito diferente de Antônio Balduíno ou Pedro Bala. De fato, Geraldo não vai se destacar por sua esperteza, muito ao contrário: no início do livro é desenhado como um macambúzio ou um idiota que, aos vinte anos, passa seus dias na ociosidade ou cumprindo tarefas de meninos, como entregar pacotes ou dar recados. A morte do avô, a fuga do pai, o sumiço da avó, que vai morar com a tia, Marta, na cidade – o desconjuntamento da família enfim – acabam deixando-o só, obcecado com a necessidade de encontrar o pai e, ao mesmo tempo, um

rumo para sua vida. O encerramento da segunda parte do livro vai dar o tom da tomada de consciência que será narrada na terceira e última parte do livro. Depois de ver sua tia Marta e sua avó, a velha Genoveva, abandonarem o morro em direção à cidade, Geraldo se vê sozinho:

> De repente, Geraldo percebeu o frio da chuva penetrante. Viu o céu escuro e as árvores batidas... Olhou para dentro e encontrou o cobertor vermelho, os pés inertes da paralítica. Compreendeu então, sem desespero, que ele não se livrara do inferno, que ali ainda ficaria, porque ali ainda era o seu lugar. (p. 164)

O Salgueiro é um inferno, e curiosamente um inferno gelado em pleno Rio de Janeiro. O sol que consolara Manuel depois de uma noite agônica de tuberculoso será substituído pela chuva e pelo frio, que acompanharão todos os movimentos de Geraldo até o desfecho do romance. Como era de se esperar em se tratando de um inferno, não é fácil encontrar uma saída dele. Não basta simplesmente abandonar o morro: é preciso escapar das forças que fazem do morro um inferno. Em sua procura pelo pai, topa com Vicente, o aleijado tido como verdadeira encarnação da religião no Salgueiro, e por isso mesmo temido por todos.

Vicente tem importância capital para a evolução de Geraldo. O primeiro contato entre os dois se dera num momento decisivo para o rapaz, arrancado de sua vida de total descompromisso pela repentina fuga do pai. É um momento de descobrimento de sua própria vida interior:

> Geraldo revolvia-se dentro dos próprios pensamentos; aquele nublado despertar para a vida era exposto e analisado por ele com a curiosidade de quem ainda se sente com todas as forças acumuladas. Era o gato que abria os olhos e se entregava ao exame local com a mesma curiosidade necessária a quem vai caminhar por si mesmo. (p. 132)

Saindo daquela espécie de letargia em que vivia, motivado pelo ódio àqueles que perseguiam seu pai, decide ir procurar por ele num canto remoto do morro e será chamado por Vicente, que estava curioso por saber o que se passava na casa da família de Geraldo. Esse primeiro encontro entre eles, que serve também de apresentação de Vicente para o leitor, é bastante significativo:

> – Rapaz! – gritou Vicente Aleijado.
> Geraldo parou bruscamente. Na janela, a grande cabeça se movia.
> – Tu não tem medo do vento?
> Ergueu os ombros, impaciente. Por que o detivera aquele homem?
> – Não... Tou acostumado.
> – É perigoso.
> – Mas preciso sair. (p. 143)

A cena é banal. Vicente recorre ao velho assunto do tempo – está frio – para chamar a atenção de Geraldo e começar uma conversa através da qual poderia ficar sabendo o que estava acontecendo. O curioso é a forma como ele vai abordar esse assunto clássico dos que não têm assunto. Ao invés de um comentário neutro, ele pergunta a Geraldo se não tem medo do vento. Como em todos que habitam aquele inferno, o medo é a sensação dominante também nesse homem dedicado à religião. Esse traço ainda marcará as relações de Vicente e Geraldo agora que o rapaz, de todo sozinho, busca uma saída do inferno. É o aleijado quem lhe falará de Deus, abrindo aquele caminho a Geraldo. Mas o Deus de Vicente não é capaz de apaziguá-lo. É também um Deus do medo:

> Desde alguns dias, Geraldo se esforçava para tolerar a companhia daquele homem. Ouvia suas invectivas contra os homens e suas intermináveis considerações em torno da imprevidência de todos em relação a Deus. Era sempre a mesma coisa, como uma reza decorada, onde não estremecia a mínima emoção, nem o mais leve sentido de verdade. Mas bastava para se sentir confundido e aterrorizado. Aquele Deus de quem Geraldo nunca ouvira falar antes, aquele Deus estranho e vingador assumia para o seu pobre coração a figura terrível de um juiz que não perdoa. Era a única coisa que conseguia sentir depois daquilo tudo – medo.

e um medo que vinha do próprio aleijado, como alguma coisa que borbulhasse dentro dele, para se evadir assim, aos arrancos, furiosamente, quase sem sentido. (p. 180)

De alguma maneira, Geraldo percebia que aquele não era Deus propriamente dito, mas uma espécie de Deus daquele inferno apenas. Um Deus que, ao invés de redimir, só fazia afundar cada vez mais os homens em sua desgraça. Ao examinar as estampas de santos que Vicente colecionava – dizia que aqueles santos o ajudavam a saber de tudo, inclusive onde estava José Gabriel – seu sentimento é de repulsa:

Geraldo fitou as estampas com pavor. Procurou compreender por que Vicente afirmava que haviam sido eles. Pelo contrário, o que lhe veio ao peito foi um princípio de rancor ante a onipotência daqueles santos que tudo sabiam. Lembrava-se dos homens que sofriam sob aquele jugo, míseros e indefesos. (p. 184)

Apesar de intuir que a saída para ele era a fé, Geraldo percebe que aquele aparato religioso nada tinha a ver com a fé. Discute com Vicente e descobre que, na verdade, ele nem acredita na existência de Deus. Vicente conta a longa história de uma tremenda maldade que fizera com um homem, anos antes. Atribuía a perda de tudo que tivera, inclusive a saúde, a um castigo por aquela maldade. Sua religião era uma religião do medo porque do medo nascera e se nutria. O impacto dessa revelação sobre Geraldo é enorme, representando a perda das últimas esperanças de sair daquele inferno:

Do lugar onde se achava, o aleijado contemplou a imagem inútil e voltou a perguntar:
– E agora? Que é que tu vai fazer agora?
– Ficarei aqui para sempre – respondeu Geraldo. – Ficarei no Salgueiro para sempre.
O aleijado fitou-o, com a interrogação pairando no olhar.
– Quem sabe? – concluiu Vicente. – Pode ser que um dia...
Geraldo caminhou para a porta e abriu-a, espiando a noite. Nenhuma estrela. O vento constante continuava a soprar e na sombra os galhos desamparados roçavam a terra. Duro, o Salgueiro erguia-se irremovível. (p. 208-209)

A exemplo dos heróis de Jorge Amado, Geraldo está diante de um presente opressivo – irremovível como a montanha – e a esperança fica adiada para "um dia" vago do futuro. Mas, também como ocorre com os heróis de Jorge Amado, há caminhos a serem trilhados para que se evite uma volta ao ponto de partida. E Geraldo, depois de se sentir derrotado, irá perceber qual é o caminho que pode levá-lo à frente. É Deus, é a fé. Mas não é um Deus que se encerra nas igrejas e se revela em estampas de santos, nem uma fé do medo. É uma fé da liberdade. Não a fé de Vicente, mas a fé de seu Valério. E quem é seu Valério? Um homem que morava no limiar entre o Salgueiro e a cidade, o pé do morro, a quem procurara, a mando do pai, para que lhe arranjasse emprego, muito antes de todos os acontecimentos que se precipitaram sobre a família. Um personagem apresentado em rápida cena, aparentemente sem importância, ainda no início do romance. Naquela ocasião, quando chegara à casa do homem que teria poder para empregá-lo, se vê diante de um lugar miserável. Seu Valério é mais um doente, jogado à cama por causa de um ferimento à bala jamais curado. Apenas dois anos antes tinha empregados e alguma influência, mas agora era pouco mais que um trapo, vivendo ao lado da mulher, que não conseguia nem roupa para lavar, e tido como louco. A grande diferença entre seu Valério e Vicente – ou mesmo Manuel – é que a doença não lhe causava medo nem culpa. Havia nele uma fé calcada no amor, no perdão – uma fé afirmativa. Para ele, o sofrimento não era um castigo, mas um veículo para a salvação:

> Geraldo sentiu as pálpebras úmidas. Valério tornou a se erguer, fincado nos cotovelos. Sua fisionomia deixou transparecer subitamente um tom desesperado, quase de loucura:
>
> – Sou um homem abandonado, mas espero em Deus... Deus existe.
>
> E daquele rosto magro e envelhecido, daquela boca contraída, brotava uma luz que saía decerto das suas palavras ardentes:
>
> – Todos nós somos filhos de Deus. Mas o miserável, o que sofrer mais, estará mais perto dele! Eu quero, porque sei que um dia estarei lá... compreende?

> E apontava algum lugar vago. Deixou cair a mão e segurou o livro, apertando-o contra o peito:
>
> – Muita gente sofre, mas poucos são os resignados. Eu sei que Deus trará a confiança, e não o esquecimento. Quando chega a noite, todos dormem e esquecem a vida... Ouço então sua voz e me sinto feliz, pensando que ainda hei de sofrer mais... muito mais. (p. 36-37)

Da mesma forma que Vicente enxergara para Geraldo um vago dia em que ele poderia se livrar do inferno, Valério vislumbra para si mesmo um dia em que estará em algum lugar muito pouco definido, mas que é sem dúvida outro que não o inferno. O dia vago de Geraldo ganha contornos definidos e finalmente chega quando ele percebe que precisa enxergar o dia que seu Valério enxergava. Embora o dia da maior esperança, que é o dia visto por seu Valério, ainda esteja muito distante, Geraldo já pode dar pelo um primeiro passo, o de sair do Salgueiro. Ainda é no pé do morro que ele pensa em chegar, já que é seu Valério que ele pensa em procurar: "Ele o procurará e ouvirá de novo a sua voz" (p. 254). Ao descobrir o verdadeiro Deus – "Não o Deus do Salgueiro, mas um outro Deus" (p. 255) – Geraldo descobre a liberdade: "O medo desapareceu do seu coração e ele sabe que é um homem livre" (p. 254). Mas essa liberdade é fruto daquela descoberta que, por sua vez, é fruto de um ato de vontade dele. "Afinal, são os homens que fazem a vida" (p. 254).

Assim como Antônio Balduíno, Geraldo vê encerrada sua trajetória depois de grandes conquistas, mas ainda longe da conquista de qualquer estado utópico. A luta apenas começa. É desconcertante notar o quanto autores que partem de concepções de mundo tão distantes, podem se ver, ao fim e ao cabo, próximos em vários sentidos. A revolução é a utopia de Jorge Amado e o universo social é aquele em que transitam suas criaturas. A proximidade de Deus é a utopia de Lúcio Cardoso e o mundo espiritual é o meio natural de seus personagens. Mas o enclausuramento do presente, assim como a necessidade da luta e

da conquista da liberdade têm papel fundamental na visão de mundo dos dois. Vendo o homem de forma tão parcial, ambos acabam fazendo simplificações que ficam mais ou menos visíveis. Se o proletário de Jorge Amado não tem vida interior, sua psicologia se desenvolvendo de modo muito implícito, o proletário de Lúcio Cardoso se debate em uma movimentada vida interior que tem a tendência de eclipsar as causas sociais de sua pobreza.

No caso de *Salgueiro*, o morro se vê destituído mesmo de sua existência real. A despeito de, no decorrer do romance, o narrador nos informar da história da ocupação do morro ou de fatos historicamente delimitados, como a falência, no tempo da gripe espanhola, de uma fábrica de óleo que se instalara por ali, o Salgueiro ganha forte sentido simbólico, representando qualquer lugar dominado pelo medo e pelo afastamento de Deus – qualquer inferno na terra. Mas é claro que isso não pode apagar a referência concreta ao morro carioca. Não é de graça, portanto, que homens ligados à esquerda – como o escritor baiano João Cordeiro, já referido – descubra em *Salgueiro* marcas de um grande reacionarismo e que essa visão tenha contaminado muito da recepção posterior da obra de Lúcio Cardoso. Afinal, neste seu segundo romance, de um jeito ou de outro, acaba-se associando pobreza e miséria moral, como se os pobres fossem de antemão pessoas más ou um bando de condenados por Deus, para usar termos compatíveis com a lógica do romance. E mesmo a idéia de que o sofrimento pode ser positivo no sentido de promover uma aproximação com Deus não deixa de soar reacionária, de pregar o conformismo e a resignação e, portanto, a inação.

Mas, assim como é possível pensar os romances de Jorge Amado como algo menos inconsistente do que a crítica tem feito crer, é possível relativizar esta visão tão depreciativa sobre o romance de Lúcio Cardoso. Em primeiro lugar porque o homem em Lúcio Cardoso – e isso já está claro em *Salgueiro* – controla seu destino. A proximidade com a tragédia

termina na constituição de um por assim dizer ambiente moral, não se estendendo a qualquer visão que transforma o ser humano num joguete nas mãos da divindade – algo decerto inaceitável em qualquer obra posterior a Shakespeare e impensável no contexto do romance moderno, calcado na concepção de que todo homem tem uma constituição psicológica própria. Em segundo lugar, porque sobre Geraldo em grande medida pode-se dizer o mesmo que se disse aqui de João Miguel, ou seja, que contribui para enriquecer a imagem do elemento proletário forjada pelo romance de 30, já que, não sendo reduzido à sua pobreza, é capaz de ter vida interior tão rica quanto a dos personagens burgueses que seriam explorados, por exemplo, por Octávio de Faria. Depois, há dados que em 1935 não podiam ser percebidos, mas que apenas um ano depois ficariam bem mais claros: as criaturas sem Deus que habitam *A Luz no Subsolo* não são proletários, fazem parte de uma espécie de pequena aristocracia rural – o que desassocia pobreza e miséria moral na obra de Lúcio Cardoso no que, aliás, é a tendência de toda sua obra posterior. Além dessa pequena aristocracia rural decadente, a ficção de Lúcio Cardoso procurará trabalhar sobre a vida da pequena burguesia das cidades de província ou, no máximo de proximidade ao proletário a que se permitiria, ao *bas-fond* carioca que serve de material para *Inácio* ou *O Anfiteatro*, obras já dos anos 40.

Sobretudo, assim como ocorre com Jorge de Lima, o catolicismo de Lúcio Cardoso é muito diferente daquele de Jackson Figueiredo, que foi incorporado sem qualquer dificuldade pelo integralismo. É curioso como se pode dizer de *Salgueiro* o mesmo que Arnaldo Tabayá dissera, em tom de censura, de *Cacau*: não há igrejas nem padres no morro do Salgueiro representado no romance. Como se sustenta uma religião centrada na hierarquia, como a que definia Jackson de Figueiredo, sem uma instituição que encarnasse e estruturasse a ordem hierárquica? Assim como para Cornélio Penna, que deixaria isso

bem claro num romance também de 1935, *Fronteira*, para Lúcio Cardoso a fé não pode ser libertadora num universo de opressão e de convencionalismo – essa, afinal, é a falsa fé de Vicente.

O significado do gesto de aproximação com o outro que o romance de 30 fez de forma sistemática não pode ser avaliado sem a percepção, primeiro, de que a descoberta do proletário pelos autores daquele período nasceu da necessidade de pensar e entender um presente ruim, dominado não pelas esperanças de grandeza, mas pela pobreza de que era impossível fugir e, depois, de que foi um gesto feito por muitos intelectuais, independentemente das causas – morais ou sociais – que viam para esse estado triste de coisas. O proletário do romance de 30 é o de Jorge Amado e o de outros autores de esquerda, como os que aparecem nos romances de Cordeiro de Andrade, *Cassacos*, de 1934 ou *Brejo*, de 1936, ou nos romances de Abguar Bastos, dentre os quais *Safra*, de 1937. Mas é também o de Lúcio Cardoso, o de Jorge de Lima ou de outros autores católicos ou simplesmente não ligados à esquerda, que nos deram personagens como o leproso pobre que serve de tema para o escritor católico mineiro Martins de Oliveira em *Sangue Morto*, publicado em 1934, ou o aprendiz de alfaiate que protagoniza a história ambientada no interior de São Paulo que vemos em *Embrião*, de 1938, escrito por Antônio Constantino.

### 4. A figuração do outro: a mulher

A percepção de que o Brasil era um país pobre, aliada à polarização política que se acirrou nos anos que sucederam a revolução de 1930 fez do proletário – no sentido amplo com que o termo era entendido naquele momento – o grande personagem do romance brasileiro nos anos de 1933 a 1936. Reconhecer essa precedência não pode, no entanto,

implicar que esse tenha sido o único personagem relevante criado por aquele gesto de abertura para outros mundos antes marginalizados por nossa ficção.

*O Quinze* ainda é um livro-chave para a percepção desse fenômeno. Ao mesmo tempo que teve papel fundamental na criação do novo romance proletário, ao desenhar um caboclo muito mais complexo do que aquele que se via no romance naturalista ou mesmo em *A Bagaceira*, forjou, através da criação de Conceição, um novo tipo de personagem feminina. Além disso, o sucesso como romance sério escrito por uma mulher – e nova, como frisou Graciliano Ramos – acabou fazendo de *O Quinze* verdadeiro marco inicial da literatura feminina "séria" entre nós.

O caso de Rachel de Queiroz ganha em relevância quando se olha com atenção para o tipo de imagem de mulher – e especialmente da mulher pobre – que o romance de 30 fixou. Basta dizer que a figura feminina mais recorrente é a da prostituta. Aldo Nay – na verdade pseudônimo de Ian de Almeida Prado – em seu único romance, *Os Três Sargentos*, publicado ainda em 1931, ao descrever o *footing* no Jardim da Luz, em São Paulo, acaba fazendo um sumário dos papéis femininos possíveis:

> Havia duas zonas de amores bem distintas no parque – a das meninas da vizinhança que namoravam, e a das mulheres da *Vida* à cata de "biscates" para pagar a diária do pouso. A primeira, consistia nas duas avenidas que formam ângulo reto junto do coreto. A segunda, estendia-se em redor do tanque, pelo caminho que o circunda. (p. 11)

Ou namoradas ou prostitutas. As namoradas no caminho amplo em volta da praça, as prostitutas mais escondidas, no caminho interno junto ao coreto. Não há nenhum meio-termo: ou é o amor recatado das moças que casam ou o amor degradado das prostitutas. Mas ainda haveria lugar para um terceiro tipo, o da personagem sem nome, referida apenas como mulatinha. Nem namorada casadoira nem prostituta, sua posição, no entanto, não é de

autonomia, e o que acontece a ela na noite que abre o romance mostra que estar no meio é, no fundo, estar no grupo das prostitutas. Ali mesmo no Jardim da Luz ela se avista com três sargentos da força pública e deixa escapar em voz alta um comentário de admiração por um dos rapazes, o Cândido. Esse sargento a perde de vista, mas não sossega enquanto não a reencontra, já tarde, na hora de voltar para casa. Durante o longo trajeto a pé, ela é tratada como namorada. Conhecidos comuns são descobertos durante a conversa, a beleza da moça é elogiada, a seriedade de ambos é reafirmada. Acima de tudo, o rapaz a trata com cortesia, conseguindo arrancar dela a promessa de um encontro durante a semana. Embora fique sempre muito claro que a mulatinha não pertence ao grupo das namoradas, e a abordagem do sargento é nitidamente sexual, fica também claro que não pertence ao das prostitutas e por isso é tratada como namorada – a melhor tática para conseguir o sexo. Subitamente, ao chegarem perto das margens do Tietê, o rapaz muda de comportamento:

> Intimou com brutalidade à rapariga que o acompanhasse.
> – Anda, não estou brincando, sou muito bom mas não convém abusar comigo.
> – Se você não me larga eu grito...
> – Se você gritar, apanha.
> – Me larga!
> – Não grita, porque apanha mesmo. Aqui não tem conversa nem gente para acudir.
> Mudara tanto a fisionomia do cavalariano que a mulatinha se amedrontou. (p. 57)

De um momento para o outro, ele desiste da longa e trabalhosa tática de tratá-la como namorada e decide "possuí-la de qualquer modo" (p. 57). De namorada, cuja vontade deve ser respeitada, passa a prostituta, criatura cuja função não é ter vontade, mas sim satisfazer o desejo alheio. A mulatinha conversa, tenta prometer tudo para o domingo seguinte, mas o rapaz não desiste e a estupra:

> Cândido levou a mulatinha atrás de uma dessas embarcações, sobre a réstia de grama que havia ao lado. Durante a curta caminhada, tapara com a mão larga e pesada, o rosto da rapariga que estava prestes a desmaiar quando pararam.
> – Arregaça logo a saia – intimou o sargento sem se importar com os gemidos da moça – arregaça senão puxo eu mesmo. (p. 58)

A narração é conduzida com mestria: o ritmo da narrativa, que vinha acompanhando a lentidão da conversa mole do sargento, ganha andamento e a violência do ato, que o estilo direto deixa clara, fica mais bem assinalada com esse procedimento. Mas a cena não termina aí e o surpreendente ainda está por vir:

> Depois que se satisfez, Cândido começou a remirar a moça de perto, curioso em saber se não desmerecia a impressão que de longe produzira. Examinava lentamente tudo que na penumbra o desalinho da luta mostrava. As vestes da rapariga tinham se aberto mais do que o necessário para os folguedos forçados da dona. Exibia na claridade da noite, seios pequeninos e túmidos, que pareciam camurça escura de tão iguais. Emoldurado pela camisa branca adivinhava-se a cútis macia, de criatura nova ainda na adolescência, antes dos estigmas do tempo e do trabalho. (p. 59)

O exame, de resultados tão positivos, traz novas mudanças ao sargento. A mulatinha volta a ter vontade para ele, já que precisa ser tratada como namorada de novo, para que a experiência possa se repetir. Mostra-se surpreso por ver que a magoou, diz-se arrependido, pede desculpas, e, já no bonde que a levaria de volta para casa, consegue reconciliar-se. No final das contas, a cena toda mostra que na verdade não há lugar para nenhum terceiro grupo entre o das namoradas e o das prostitutas. Quem não é namorada só pode ser prostituta, apenas exigindo um outro tipo de abordagem.

Em carta datada de dezembro de 1931, e reproduzida na segunda edição de *Os Três Sargentos*, Alberto Rangel faz longa referência à mulatinha. Elogia a indistinção que a ausência do nome garante para a personagem. Afinal de contas, ela representaria um tipo específico de criadinha, que ele descreve com linguagem naturalista:

> Todo o romance vive nessa figurilha tão nossa, de femeazinha inatenta, flor de jardim público, núbil apenas, tentação de esquina de subúrbio, desaprumada entre a copa e o portão, aos relentos da banha de jasmim, da banana-ouro da quitanda e do prato mal lavado... Que hábil você foi em não lhe dar nome! Para quê? Chamasse-se Zefa, Caró, Lili Teresa, Zuleima ou Virgolina perderia a MULATINHA três quartos de seu valor expressivo e simbólico. V. criou com ela uma parelha à Inocência, inocência também e a seu modo, se bem que de uma flora cinemizada, lasciva e treponêmica abandonada aos corvos da Via Pública, desprevenida, tímida e imprudente[129].

A visão de Alberto Rangel – cuja transcrição como prefácio da segunda edição permite supor ser também a do autor do romance – valoriza o estereótipo. Sendo mulher, pobre, mulata, não precisa de identificação: representa toda uma classe, a das mulheres pobres desaprumadas entre o espaço privado da casa do patrão e o espaço público do portão. A correção desse desequilíbrio, no entanto, não parece difícil, já que a preferência clara é a de defini-la como uma mulher pública – por duas vezes nesse curto trecho ela aparece como parte do espaço público da cidade –, já que parece incompetente para as tarefas domésticas que garantiriam a ela o direito a uma vida privada: nem sabe lavar pratos direito.

Se essa visão do papel social da mulher pode ser generalizada – e de fato pode – não é difícil pensar o tamanho do espanto que Rachel de Queiroz causou quando apareceu com *O Quinze*. Sua aceitação, como já se discutiu aqui, passou pela sublimação do fato de ela ser uma autora mulher e vários intelectuais em geral muito razoáveis suspeitaram de que se tratava de homem com pseudônimo feminino. A figura de Conceição, que não quer ser namorada e não será prostituta certamente, também causou algum espanto e acabou sendo subvalorizada. Veja-se o caso do mais influente crítico brasileiro daquele momento, Tristão de Athayde, que escolhe para a sua análise de *O Quinze* quatro parâmetros: tema, expressão, domínio do tema, espírito interior. Considera o tema muito bem escolhido e

[129] RANGEL, Alberto. Carta a Ian de Almeida Prado. In: NAY, Aldo. *Os Três Sargentos*, p. 8.

"vivido" pela autora e não faz reparos a sua expressão. Considera, no entanto, que faltou domínio do tema, já que a autora nos mostra a retirada de apenas uma família:

> E a força do livro, já que o seu título evoca toda a seca de 1915, seria mostrar outros quadros semelhantes ou não, todas aquelas lamentáveis caudais humanas, que vinham batendo pelas pedras dos caminhos estorcidados até se espraiarem miseravelmente nos trágicos campos de concentração em Fortaleza[130].

Mas o que ele realmente considerará o ponto fraco da obra é aquilo que ele chama de "espírito interior". A atitude perscrutadora de Conceição em relação ao seu próprio papel social e humano é vista como arrogância:

> Conceição, que é visivelmente a figura da própria autora, delineia os traços de uma rebelião individualista, apenas vagamente esboçada, pelo sentimento de superioridade sobre o meio, pelo sarcasmo contra as preces da avó, pelo espírito de *visibilidade* excessiva que revela a cada página[131].

A inquietação de Conceição, que analisada de hoje parece como tão comum no romance brasileiro do início dos anos 30, é vista com maus olhos por Tristão de Athayde. O crítico atribui a esse espírito do romance um caráter naturalista sem perceber que o que ele deseja na verdade é que o livro fosse mais anodinamente naturalista, que participasse com mais tranqüilidade da tradição do romance da seca, que ele considera das mais originais da nossa literatura. Ele quer que o drama da seca domine o livro, fique mais visível para que Conceição desapareça ou se enquadre, deixando de lado as atitudes que contrariam o espírito feminino legítimo representado por sua avó. Mais piedade pelos miseráveis, menos desejo de ocupar um lugar que não seja nem o da namorada nem o da prostituta: eis o

[130] ATHAYDE, Tristão de. *Estudos – 5ª série*, p. 95.
[131] ATHAYDE, Tristão de. *Estudos – 5ª série*, p. 96.

grande problema que Tristão de Athayde vê na figura admirável de Conceição que, com sua opção por não se casar, acaba traindo a vocação maternal inscrita em seu próprio nome.

Nos anos seguintes à publicação de *O Quinze*, há figurações da mulher que indicam uma vontade de retirá-la da vala comum do estereótipo. Aqui e ali aparecem figuras femininas que se ainda não podem, como Conceição, deixar de ser esposa ou prostituta, podem ao menos escapar do destino certo de prostituta que a perda da virgindade condena. Jorge Amado, em *O País do Carnaval*, cria duas figuras femininas que escapam da fatalidade da prostituição. Uma delas, já referida aqui, é a da mulher que deixa a prostituição para viver com um dos companheiros de inquietude de Paulo Rigger. Seu nome, curiosamente, é Conceição como a protagonista de *O Quinze*, desta vez a revelar uma inclinação que a prostituição interditava. Seu caso aparentemente banal – a velha história da prostituta "recuperada" pela alma caridosa de um homem bom – acaba ganhando contornos mais amplos porque sua real vocação para esposa acaba reconduzindo o falso inquieto Jerônimo Soares a sua própria vocação de pai de família e católico. Dessa maneira, a recuperação é recíproca e os dois se reconduzem à vida que de fato poderia lhes trazer a felicidade.

Entremeado à evolução dos amores entre Jerônimo e Conceição está o grande amor de Paulo Rigger, Maria de Lourdes. Moça pobre, "mulatinha" como a de *Os Três Sargentos*. Esse é pelo menos o perfil que vem à tona quando o rapaz vai contar para o seu grupo de amigos intelectuais que ficara noivo:

> – Mas você está noivo mesmo? – inquiria, duvidando, Ricardo Braz.
> – Estou sim, Ricardo. Há já alguns dias.
> – E quem é a noiva?
> – Uma menina que eu encontrei na vida. Muito pobre, mas muito boa.
> – Uma mulatazinha – emendou José Lopes, – de família desconhecida. Nunca pensei que Paulo chegasse a esse grau de estupidez... (p. 112)

Antes de mais nada, é preciso lembrar que, aquele "na vida" a que se refere Paulo quer simplesmente fugir da inquirição dos amigos, atribuindo ao acaso o encontro da moça – o que é verdade – e nada tem a ver com o fato de ela ser prostituta, estar "na vida" como se dizia e ainda se diz. Paulo Rigger conhecera Maria de Lourdes logo depois de romper um caso picante com uma francesa, a quem sustentava e que o traíra. Ao ver a moça pobre – que morava numa pensão na ladeira do Pelourinho, como o casarão de *Suor* – de ares recatados, apaixonou-se de imediato. O noivado veio também rápido. Ele arranjou um jeito de alugar um quarto no mesmo casarão para aproximar-se da moça e sua paixão vai muito bem até, mesmo porque a moça faz um figurino que agrada a ele, a de "pobre, porém honesta". Só se sabia de um ex-noivo, Oswaldo, que morrera antes do casamento. O que Paulo Rigger não sabia é que a morte de Oswaldo deixara a moça em situação complicada, já que ela não era mais virgem. Apenas uma semana antes do dia marcado para o casamento com Paulo, ela – que de fato era uma pessoa honesta, para além do figurino moralista – diz a Paulo que precisa lhe contar algo:

> Soluçando baixinho, ela contou. *Não era mais moça*. Disse-lhe do seu amor por Oswaldo e como, ingênua, se lhe entregara sem saber o que fazia. Digna de perdão. Mas não lhe contara ainda porque tinha medo de que ele não a perdoasse. Perdoaria? (p. 126)

Não, não perdoaria. O homem tão moderno, sempre pronto a afrontar todo tipo de convencionalismo, que chegara mesmo a escrever um poema louvando a "mulata desconhecida", vê ruir a imagem da pobreza honesta e bonita que tanto o atraíra em Maria de Lourdes. Passa por verdadeira crise, toma um porre colossal de cachaça, e finalmente decide que não se casará. No dia seguinte, decide o contrário, mas não procura Maria de

Lourdes. Finalmente, acaba arranjando uma viagem para o Rio de Janeiro, e sua ausência sela o fim do noivado, apesar de intuir que sua felicidade – a saída da dúvida existencial que o consumia – estava na vida comum com Maria de Lourdes. Apesar de toda sua postura, não conseguia pensar fora do determinismo que condena as mulheres ao casamento ou à prostituição, sem qualquer nuance.

Meses depois, encontra casualmente Helena, uma antiga vizinha de Maria de Lourdes, e fica sabendo que a moça havia sofrido muito com o rompimento e acabara se mudando para o interior, onde sua madrinha conseguira uma cadeira de professora. Mas não é só isso, como ficamos sabendo através de um *flash-back*:

> A imagem de Maria de Lourdes, que dormia no seu cérebro, despertou com a notícia que Helena lhe dera. E ele ficou meditando sobre o destino das coisas. Aquele professorzinho público que levava a vida a pregar moral e a ensinar o respeito à sociedade, tivera a coragem de romper com o convencionalismo. Ele, Paulo Rigger, *blagueur*, paradoxal, que ironizava tudo que cheirasse a convencional, fracassara ante a sociedade.
> – Mas você tem certeza de que Lourdinha vai casar?
> – Se tenho... Com o professor da cidade onde D. Pombinha ensina. Ele até tem um nome complicado. Se não me engano, chama-se Sebastião Hipólito, o seu rival. (p. 164)

É claro que este episódio procura dizer mais de Paulo Rigger do que de Maria de Lourdes, ao revelar o quanto há de postiço na rebeldia do jovem ricaço. Mas isso não tira a força da figura de mulher que, a despeito da verdadeira desgraça que representaria a perda da virgindade, pode, senão ocupar um espaço diferente daqueles dois previstos, pelo menos passar de um para outro. Pode parecer pouco, mas é uma fuga considerável ao automatismo que marca o destino de um número enorme de personagens femininas do romance de 30. Para avaliar o peso dessa personagem, basta pensar na figura feminina típica que viveria nas obras seguintes de Jorge Amado, esquemática a ponto de levar Álvaro Lins, num gesto de impaciência, a afirmar sobre o escritor: "parece ter conhecimento muito limitado das

almas femininas e dos seus sentimentos amorosos"[132]. O máximo de matização a que ele se permite é a constituição de uma figura independente como a Rosa Palmeirão de *Mar Morto* que, para poder ter essa independência, aparece masculinizada e, para continuar sendo mulher, tem uma característica fundamental das esposas: um forte instinto materno. Ou então o reaproveitamento de um outro estereótipo na figura romântica da prostituta boazinha – ou até mesmo santificada, como a Lindinalva de *Jubiabá* – que poderia ser esposa se não fossem as circunstâncias. Se vista com rigor, até mesmo a Maria de Lourdes de *O País do Carnaval*, usada aqui como exemplo de figura feminina que consegue escapar ao destino fatal da perda da virgindade, escapa da prostituição por um triz. Para que mereça o resgate do casamento é preciso mais do que um homem capaz de dar de ombros ao convencionalismo. É necessário também que sua "queda" tenha várias "atenuantes":

> A fita de cinema da vida de Maria de Lourdes deu *réprise* em sessão especial para ela própria. E ficou revendo aquele tempo em que namorava Oswaldo. Não completara ainda quinze anos. Uma garota que só tinha da vida a noção errada dos bancos colegiais. Oswaldo entrara nos seus dezoito anos e com eles entrara, pela primeira vez, na casa de uma rameira. Aprendeu o que era a carne. Mas aprendeu às pressas, sem refletir. E seu noivado (um noivado de crianças) com Maria de Lourdes começou a tomar outro aspecto. Ela, toda ingenuidade, entregava-se-lhe.
>
> Um dia – doía-lhe a recordação do dia de sua desgraça – ele a levara até o seu quarto. Ela saíra feliz. Por muito tempo ignorou o que aquilo significava. Só quando foi morar naquele sótão é que soube, pelas conversas de Helena e Georgina, que uma moça que já se deixou possuir por um homem não pode mais casar, pois as leis acham que numa pele intacta reside toda honra do mundo. (p. 110-111)

Como se vê, é preciso levar em conta que ela entregou sua virgindade a seu noivo e não a qualquer um. Depois, não foi por lascívia, mas por ingenuidade – que, aliás, não era apenas dela, mas também do rapaz. Dessa maneira, não houve qualquer dolo, foi uma verdadeira fatalidade. Assim como acontece com o pecador que não sabia que seus atos

[132] LINS, Álvaro. *Os Mortos de Sobrecasaca*, p. 234.

eram pecaminosos e por isso não pode ser considerado pecador – como ocorre com as maldades dos "inocentes" por princípio, as crianças –, a queda de Maria de Lourdes teria que ser perdoada.

De qualquer forma, Maria de Lourdes é diferente, no universo do romance de Jorge Amado nos anos 30, das figuras femininas apresentadas ao leitor como francamente positivas, nas quais se percebe a construção de uma certa idealidade. Elas têm perfil mais de heroínas do que de mulheres, sempre puras, no sentido de virginais mesmo. É o caso da Lívia, de *Mar Morto*, que se transforma em divindade com o rompimento, pela morte, de seu amor que é verdadeiro enquanto sentimento e, por outro lado, é legítimo porque passou pela instituição do casamento. Mas em nenhum outro romance de Jorge Amado a divisão das mulheres em prostitutas e esposas está mais definido do que em *Capitães da Areia*. Isso pode aparecer, como em *Os Três Sargentos*, numa cena de estupro, como a que ocorre entre Pedro Bala, o herói, e uma negrinha anônima. Ele agarra a menina, que passava pelo areal ermo, cuja única defesa parece ser o fato de ser virgem. Essa informação abala Pedro, mas não o suficiente para mudar completamente de idéia:

> – Tu tá falando a verdade? – e não deixava de acariciá-la.
> – Tou, juro, deixa eu ir embora, minha mãe tá me esperando.
> Chorava e Pedro Bala tinha pena mas o desejo estava solto dentro dele, Então propôs ao ouvido da negra (e fazia cócega a língua dele):
> – Só boto atrás.
> – Não. Não.
> – Tu fica virgem igual. Não tem nada.
> – Não. Não que dói.
> Mas ele a acarinhava, uma cócega subiu pelo corpo dela. Começou a compreender que se não o satisfizesse como ele queria, sua virgindade ficaria ali. E quando ele prometeu (novamente sua língua a excitava no ouvido):
> – Se doer eu tiro... – ela consentiu.
> – Tu jura que não vai na frente?
> – Juro.
> Mas depois que tinha se satisfeito pela primeira vez, vendo que ela ainda estava possuída pelo desejo, tentou desvirginá-la. Mas ela sentiu e saltou como uma louca:
> – Tu não te contenta, desgraçado com o que me fez? Tu quer me desgraçar? (p. 120-121)

O primeiro aspecto desta cena que merece consideração é o racial. Como no caso da mulatinha de Aldo Nay, a negrinha de Jorge Amado, por ser negrinha e pobre, é uma espécie de bem público[133]. Antes do estupro propriamente dito, ela aparece em cena como alguém que transitava pela cidade, mas num circuito estritamente privado: "vinha da casa da avó e ia para a casa onde mãe e irmãs a esperavam" (p. 118). Nada disso tem importância para Pedro Bala que, não sabendo quem ela é, a julga pelo que parece ser – não é à toa que mais tarde a virgindade da menina o surpreenderá – e o que ela parece ser é uma negrinha como qualquer outra, que está ali para resolver o seu problema sexual. Mesmo depois de saber que ela era "menina de família", no final das contas arranja um outro jeito de usá-la. O sexo anal salvaria sua virgindade, parecendo atenuar o grau da violência sexual. Mas isso está longe de ser um gesto de respeito a um valor de pureza que fazia sentido para Pedro Bala: é muito mais uma forma de conseguir com ela o sexo consentido, sem maiores lutas. E tanto isso é verdade que em seguida ele tentará desvirginá-la, mesmo porque ela dava claros sinais de excitação, o que parecia configurar, para ele, que a virgindade da menina era meio casual, não fruto de uma virtude propriamente dita. E o que faz com que ele desista de seu intento é menos a consideração da vontade da menina do que a percepção de que tinha diante de si alguém lançado à própria sorte, desamparado e com medo. É a simpatia pelos mais fracos que ele, socialmente também entre os mais fracos, é capaz de sentir, por ser experiência sua e não de um outro. Mesmo assim, só se resolve a deixá-la ir depois de considerar que já estava satisfeito e de arrancar dela a promessa de que voltaria, sem dispensar a ameaça para o caso de ela querer mentir:

[133] No caso de *Os Três Sargentos* os preconceitos de sexo e raça estão muito ligados, e as prostitutas mais degradadas são mesmo caracterizadas como "a pior negrada" (p. 13).

> Mas para Pedro a maior defesa da negrinha eram os olhos de animal mais fraco que não tem forças para se defender. E como seu maior desejo já se satisfizera e como aquela angústia do princípio da noite voltava a dominá-lo, ele falou:
> – Se eu te deixar tu volta amanhã?
> – Volto, sim.
> – Só faço o que fiz hoje. Te deixo donzela...
> Ela fez que sim com a cabeça (...)
> – Então tu pode ir. Mas se tu não voltar amanhã... Quando eu te pegar tu vai ver com quantos paus se faz uma cangalha... (p. 121)

No final da cena, que corresponde ao final do capítulo "Docas", fica bem claro que a pena que mais de uma vez se assinala que Pedro Bala teria sentido não nasce de qualquer respeito à vontade da menina, mas naquilo que ele e a menina têm em comum. É difícil pensar no outro, a menos que ele se pareça com a gente:

> E tinha vontade de se vingar dos homens que tinham matado seu pai, o ódio que sentia contra a cidade rica que se estendia do outro lado do mar, na Barra, na Vitória, na Graça, o desespero da sua vida de criança abandonada e perseguida, a pena que sentia pela pobre negrinha, uma criança também.
> "Uma criança também" – ouvia na voz do vento, do samba que cantavam, uma voz dizia dentro dele. (p. 122)

A negrinha não merece respeito, no máximo uma vaga fraternidade de excluído da sorte. Ela está do lado da prostituta e não da esposa – e isso basta para defini-la, mesmo aos olhos do herói da história. Quem ocupará a segunda função, mais nobre, é Dora. A primeira característica que a separa da negrinha é a cor: Dora é loira. Embora se fale dos seus peitos que estão nascendo, ou de suas "nádegas redondas", os cabelos dominam a visão dos meninos. João Grande e Professor, os membros do grupo de Pedro Bala que a encontram junto com o irmão mais novo e a levam para o trapiche onde os capitães se abrigam, já indicam com que olhos se pode ver essa menina:

– É uma lindeza.
– Batuta – fez professor.
Mas não olhavam nem os seios, nem as coxas. Olhavam o cabelo loiro batido pela luz das lamparinas elétricas. (p. 225)

Os cabelos quase que dessexualizam Dora, e esse é o primeiro passo para que ela possa se livrar do estupro, que parece fatal quando o grupo chega ao trapiche e João Grande e Professor, ao defenderem a menina dos outros garotos do grupo, são acusados de a quererem só para si, sem dividi-la. Quando a luta parece inevitável, chega o chefe do bando que, inicialmente, dá razão àqueles que querem estuprar a menina, já que, num primeiro momento, em que mal a viu, ela parece pertencer ao grupo das prostitutas e, assim, é bem comum do grupo. João Grande fica irredutível, repetindo que se trata de uma menina, e convence Pedro Bala exatamente quando esclarece qual dos dois papéis femininos ela deve exercer:

João Grande continuou:
– O pai dela, a mãe dela morreu de bexiga. A gente encontrou ela, não tinha onde dormir, a gente trouxe ela. Não é uma puta, é uma menina, não vê que é uma menina? Ninguém toca nela, Bala.
Pedro Bala disse baixinho:
– É uma menina...
Pulou para o lado de João Grande e do Professor:
– Tu é um negro bom. Tu tá com o direito... – Voltou-se para os outros. – Quem quiser vir, venha... (p. 229-230)

A mesma constatação, a respeito da negrinha e de Dora, a de que eram meninas, crianças, leva a ações opostas de Pedro Bala: de estuprador a protetor. E o fator racial é um poderoso agente nessa mudança de atitude, com o episódio se encerrando com o chefe dos capitães olhando os cabelos de Dora:

Pedro Bala olhou os cabelos loiros. A lua entrava pelo trapiche. (p. 231)

Mas é claro que outros fatores contribuem para desenhar Dora como pertencendo ao grupo das esposas e não das prostitutas. Durante toda a discussão em que se ameaçava o estupro, ela permaneceu com medo – o mesmo olhar de pavor que a negrinha lançara a Pedro Bala no areal –, sem misturá-lo, em nenhum momento, a qualquer demonstração de desejo. Além de loira, Dora não demonstra sentir desejo. Adicionalmente, como ela aparece com o irmão mais novo, de quem cuida, sua figura remete à idéia da maternidade, que logo em seguida será sua figuração dominante. Logo depois da decisão de Pedro Bala, que é respeitada pelo bando, que reconhece que ali estava apenas uma menina[134], ela assumirá atitudes de mãe. A cena seguinte do romance nos mostrará Gato, o mais vaidoso dos capitães, pedindo ajuda a Dora para pôr linha numa agulha. Ela fará mais do que isso: costurará o paletó do menino e, em seguida, sua camisa. Como esta segunda tarefa é feita com a roupa no corpo de Gato, ele sentirá o toque das mãos de Dora na pele:

> Quando os dedos dela tocaram pela primeira vez nas costas de Gato, ele sentiu um arrepio. Como quando Dalva passava as unhas crescidas e tratadas, arranhando suas costas e dizendo:
> – A gatinha arranha o gatinho...
> Mas Dalva não cosia suas roupas, talvez nem soubesse enfiar uma linha no fundo de uma agulha. Gostava era de se bater com ele na cama, arranhar suas costas, mas de propósito, para o arrepiar e o excitar, para que o amor se fizesse ainda melhor. E Dora não. Não era de propósito. A mão dela (unhas maltratadas e sujas, roídas a dente) não queria excitar nem arrepiar. Passava como a mão de uma mãe que remendava camisas do filho. A mãe do Gato morrera cedo. Era uma mulher frágil e bonita. Também tinha as mãos maltratadas que esposa de operário não tem manicure. E era dela também aquele gesto de remendar as camisas de Gato, mesmo nas costas de Gato. A mão de Dora o toca de novo. Agora a sensação é diferente. Não é mais um arrepio de desejo. É aquela sensação de carinho bom, de segurança que lhe davam as mãos de sua mãe. (p. 233-234)

As mãos de Dora num primeiro momento lembram as da amante e provocam um arrepio de excitação, terminam como um carinho maternal. Entre as duas um tortuoso

[134] Volta Seca, o garoto que lidera a tentativa de estupro de Dora, dirá para Pedro Bala, ao ir embora para o seu canto: "Eu vou não é de medo. É que tu disse que é uma menina" (p. 230).

raciocínio que precisa localizar, entre os dois possíveis, o campo em que se localiza a dona daquelas mãos e daquele toque. Dessa definição depende a imagem que se evoca e a sensação física que se tem. A mão da amante não é a do carinho, e suas habilidades não incluem os trabalhos domésticos – justamente aqueles que dão às mãos da mãe a possibilidade de acariciar ao invés de excitar. Menos pela proteção de Pedro e mais por essa imagem de pureza é que Dora fica em segurança entre os capitães da areia e poderá integrar o grupo:

> – Tu pode ficar. – disse Pedro Bala e Dora sorriu para ele, era o seu herói, uma figura que ela nunca tinha imaginado mas que um dia haveria de imaginar. Amava-o como a um filho sem carinho, um irmão corajoso, um amado tão belo como não havia outro.
> Mas Professor viu os sorrisos dos dois. E disse ainda uma vez com voz sombria:
> – É como Mãe!
> Dizia com voz soturna porque para ele ela também não era Mãe. Também para o Professor ela era a Amada. (p. 243)

Ela acabará encarnando todos aqueles papéis que o amor romântico celebrava como puros, ideais: o de mãe, o de irmã, o de amada. Dora se converte em objeto amoroso comum. Afinal, o amor de mãe e de irmã não tem nada de exclusivista. Mesmo quando é a Amada, assim com maiúscula, como Mãe, pode sê-lo para mais de um dos meninos. O amor que inspira é tão idealizado que pode ser sentido por mais de um homem que não compromete sua pureza. Além disso, como aparece retribuído apenas a Pedro Bala, e o Professor já percebe isso desde o primeiro momento, está claro que se trata de um amor privado, que não pode se converter em um bem público como o da mulatinha ou o da negrinha.

Quando se pensa nessa figuração da mulher é que se pode ter a confirmação de que a Maria de Lourdes de *O País do Carnaval*, por mais convencional que possa parecer, é uma personagem que areja o ambiente do romance de 30 e participa de um movimento de

aproximação a esse outro que é a mulher dentro do ambiente literário brasileiro, àquela altura quase exclusivamente masculino. Mas há um outro romance, publicado em 1932, que ilustra de maneira mais integral esse movimento de aproximação – ou ao menos de espanto diante de um universo que começa a se apresentar como alguma coisa muito mais complicada do que parecia. É *Badu*, de Arnaldo Tabayá, escritor morto precocemente em 1937 – na verdade o médico Miguel Pereira da Motta Filho –, que só publicaria este romance e uma cartilha escrita em parceria com Marques Rebelo, seu grande amigo, que lhe dedicaria postumamente *A Estrela Sobe*[135]. É um livro interessante por colocar com certa consciência o problema do entendimento do outro. Há mesmo uma passagem em que o narrador, ao ouvir uma senhora reclamando dos problemas que enfrenta, arrematando sua fala com um "o senhor nem sabe!", responderá:

> – Como posso eu saber, D. Mariana? É tão difícil conhecer os outros... (p. 110)

Esse enigma constitui a base sobre a qual o romance irá se construir. Seu enredo é bastante simples, e mesmo banal: a história de um homem casado que se apaixona e tem um romance com uma outra mulher. O que o particulariza é a dificuldade que esse homem – o narrador – tem para entender as mulheres com que se relaciona, já que elas insistem em não caber com tranqüilidade nos papéis que lhes estavam previstos.

Aqui, ao contrário do que acontecia em *Os Três Sargentos*, todas as mulheres têm nome e quem permanece não identificado é o homem. Não que o efeito final dessa falta de identificação seja o mesmo, afinal, até mesmo por deter a voz narrativa, esse personagem

[135] Rebelo faz referência a um outro romance, *Olhos Verdes*, deixado inédito por Tabayá, anunciando que faria ele mesmo uma revisão para uma publicação póstuma, que jamais ocorreu. Ver: REBELO, Marques. Arnaldo Tabayá. In: *Dom Casmurro*, 14/04/1938 (II, 46), p. 8.

masculino se individua, não servindo para os efeitos de criação de um estereótipo como o da mulatinha. No entanto, se se pensa que esse homem sem nome vive quase que exclusivamente entre mulheres – há apenas *um* outro personagem masculino no romance, seu amigo Ferrão – não se pode deixar de pensar que, mais (ou menos) que um personagem, ele acaba se transformando numa entidade genérica: um olhar masculino sobre o universo feminino. Síntese de todo o livro, nesse sentido – e também na exposição crua da falta de opção da mulher além dos papéis de esposa ou prostituta – é o capítulo em que as duas tias velhas que moram com ele aconselham, de forma diferente, Catarina, a criada. Ele acabara de acordar e fica ouvindo a conversa das mulheres:

> – Ah! Dona Benvinda, nem sei o que faça. Afinal eu sou tão pobre e não tenho ninguém por mim.
> – E Deus?
> – Certo que tenho Deus e até sou muito religiosa. Mas, seu Nicolau disse que assim que a mulher morrer casa comigo. Eu fico assim, não é? Dona Benvinda.
> – Filha, já que me contaste tudo, acho que devo te aconselhar. Não és tão pobre que não tenhas que vestir. Não és tão só que não tenhas onde guardar o teu recato. Para que vais fazer essa mulher padecer? Ela está paralítica, mas pode viver muito tempo. Virá a saber e sofrerá mais que sofre agora. Quem sabe se tu não morrerás antes dela? Que será de ti se não tiveres tempo para o arrependimento? Depois, não sabes o que o futuro te reserva. Talvez venha um rapaz melhor, solteiro, de quem gostes de verdade e que te deixe por não te encontrar pura, não é?
> – Ora, nós pobres...
> – Para Deus não há pobres, nem ricos, não acha, Malvina?
> Então a voz de tia Malvina ergueu-se arrastada e dissonante:
> – É, Benvinda.
> Um passo lento que se afasta.
> É uma das velhas que vai ao quarto de dentro buscar um rosário, ou a caixa de rapé, ou a caixa de torradas.
> Foi a voz de tia Malvina que ficou. E ouvi ela falar baixinho, incisiva, como uma navalha cortando um estandarte de seda:
> – Não, Catarina. Benvinda não tem razão. A vida deve ser vivida no momento e o vinho que não se bebe, será vinagre mais tarde. Esperar o quê? Tu és pobre, ele gosta de ti, que diabo... Pensas que vem esse rapaz – milagre que ela promete? Pergunta-lhe se o traz no bolso... Fala franco, não achas que tenho razão?
> – Não sei, D. Malvina. Às vezes penso que tem, de outras, que não. Mas o que a senhora está dizendo, eu sei, é o que vai acontecer... (p. 21-24)

O que temos aqui, em um único golpe, é a definição da posição do narrador, que testemunha de longe, sem enxergar nada, a situação em que se vê uma mulher em dúvida, secundada e ajudada por outras mulheres. Não emite qualquer opinião, nem sequer pensa sobre a história da empregada. Ele apenas toma conhecimento e, sem entender muito bem qual o verdadeiro dilema, prefere deixar que as coisas se resolvam por si só. Essa é a tônica de sua atuação em todo o romance.

Quanto a Catarina, sua dúvida é bem direta: que papel assumir, o de prostituta ou o de esposa? O que tia Benvinda mostra a ela é o papel seguro de esposa no futuro, que pode ser garantido se a tentação do presente for vencida. O que tia Malvina mostra, por sua vez, é um futuro incerto e até pouco provável para uma moça pobre, que tem mesmo é que aproveitar o que o presente oferece. Entre o bem e o mal, inscritos mesmo no nome de cada uma das tias conselheiras – lembre-se que tia Benvinda tem o apelido de tia Bem –, não há nada que possa socorrer Catarina. A espécie de fatalidade do sexo, sob a qual Catarina parece se sentir ao final da cena, não se fará esperar. Ela optará pelo mal, sumindo da casa para viver com o Nicolau. No tempo devido terá também seu castigo, voltando ao velho emprego, abandonada pelo amante e grávida.

Mas a figura central do romance é a enigmática Badu, cuja definição escapa a essa divisão tão simples entre bem e mal. O princípio de toda a história é o encontro casual do narrador com Badu. Ele tenta abordá-la, sem sucesso, mas acaba tendo uma segunda chance dez dias depois. Finalmente os dois passam a se ver com freqüência, mas ainda numa espécie de namoro inocente. Aos poucos o narrador vai conhecendo a vida de Badu, que é uma figura que rompe com aquelas representações fixas de mulher que se vê em *Sob o Olhar Malicioso dos Trópicos*, por exemplo. Apesar de ser uma morena tropical, verdadeira reminiscência no Rio de Janeiro das paisagens nordestinas, há algo de ingênuo nela, que

inspira outra casta de amores e faz o narrador se perguntar: "por que Badu foi logo um ideal em minha vida?" (p. 35). Procurando na memória, ele se lembra de uma gravura na infância, pintada numa lata de biscoitos, que reconhece ser verdadeiro retrato de Badu. Ora, isso faz com que Badu possa, ao mesmo tempo, remetê-lo à sensualidade e ao resgate da pureza original da infância. Sua aparência física já traz inscrita, portanto, uma ambigüidade que é vedada à pobre Catarina, só sensualidade, só mulatinha.

A evolução das relações entre Badu e o narrador vai enfatizar essa dualidade. Ele descobre uma verdadeira heroína romântica, que guarda com cuidado as lembranças do único amor que tivera: um artista pobre e incompreendido que morreu em seus braços. E até mesmo as três esculturas deixadas por este artista dizem algo da figura ao mesmo tempo sensual e angélica de Badu. A primeira é uma representação da preguiça: uma rede presa em dois coqueiros. A segunda é o desinteresse, "amor sem cálculo", como explica Badu, tornado concreto na figura de um rapaz que oferece à amada sua própria cabeça numa bandeja. Por fim, representada por uma mulher nua em pé sobre uma pedra, a sensualidade. E Badu é o ponto de convergência da moleza brasileira, do desinteresse e da sensualidade. Inocência sensual.

Nos momentos que precedem a primeira vez que os dois fazem sexo, o caráter misturado de Badu vai chamar a atenção do narrador por causa das efígies que ela leva na pulseira:

> Sentei-me junto dela, puxei-lhe o braço e a pulseira bateu sacudindo os berloques.
> – Badu, como você mistura tudo. Na pulseira de você, há um santo e uma figura de coral. Religião é uma coisa, superstição...
> – Nós somos assim... Você vai dizer que é tolice, mas deixa – eu tenho a figa há tanto tempo quanto o Santo Antônio... (p. 54)

O santo português e o símbolo africano, a religião oficial e a religião popular – tudo só faz confirmar o caráter misturado de Badu. Mas o narrador é um homem que, no final das contas, tem dificuldade para enxergar além dos papéis da prostituta e da esposa e leva um tremendo susto quando descobre, através da tristeza em que a moça cai, que naquele dia Badu deixara de ser virgem. Num ato meio impensado, mas que revela muito do seu caráter, deixa para ela uma libra que, segundo diz, gostava de levar sempre consigo. A entrega de Badu não pode ser entendida como um ato de amor e ele precisa pagar pelo que aconteceu: "Uma libra era antes uma lembrança" (p. 56). Ao se reencontrar com ela, surpreende-se ao vê-la já tranqüila e se pergunta por que ela se consolara tão depressa. E aventa algumas razões: necessidade de fingir que nada acontecera, juventude, força de espírito para se esquecer do que era ruim. Mas não foi apenas isso que lhe ocorreu:

> Por fim (por que não confessar?) pensei na pequenina libra de ouro que lhe pus na bolsa.
> Foi rápido o pensamento, foi como esses ratos ariscos que surgem num salão de baile e logo desaparecem. Ficaram as primeiras razões. Só elas.
> Mas quem esquece de todo uma idéia perversa? (p. 64)

Assim é possível compreender Badu: como prostituta. E assim, num grau menos degradado de prostituição, como já vimos que ocorre à Caçulinha de *Os Corumbas*, eles se tornam amantes. Ele aluga para ela um quarto numa pensão e chega a pedir para que ela abandone seu emprego numa loja de confecções. Ela aceita o quarto, mas não deixa o emprego, recusando-se a ficar em total dependência, numa nova confirmação de que se trata de mulher difícil de encaixar num papel específico.

É claro que as coisas não poderiam permanecer assim toda a vida e o narrador começa a se sentir culpado. Afinal de contas, tem mulher e filha, além de duas tias, para sustentar. Tanto moralmente – maculando seu próprio casamento – quando financeiramente

– os passeios que organizava para poder ficar mais tempo ao lado de Badu custavam muito caro –, ele se vê em dificuldade e começa a querer se afastar da moça. Rosinha, sua mulher, já havia vasculhado seus bolsos e descoberto uma aliança ganha num parque de diversões em que Badu escrevera seu nome. Ninguém fala nada – ele finge que dorme e ela finge que acredita –, mas o problema fica armado, pronto para desabar sobre a cabeça dele a qualquer momento. Isso o leva a repisar a idéia de acabar o romance com Badu:

> Era preciso acabar. Crescera demais aquele amor. Mas como? Badu me fazia falta como um mau costume. Não era possível terminar assim. (...) Deixá-la, era uma ingratidão impossível; ficar era perder a felicidade de Rosinha, de Guida e com estas a minha própria. Se às vezes eu era feliz como nunca fora, de outras era o mais desgraçado dos homens. Sentia que Badu tomava um lugar roubado. Uma luz mais forte matando a luz mais fraca. Por que não poderia eu fazer das duas, uma só?
> Se eu pudesse fazer com que Badu me abandonasse? (p. 99-100)

Rosinha e Badu são duas criaturas incompatíveis. A esposa e a amante se excluem e a única saída é optar pelo que tem legitimidade: o casamento. Mas diante da força moral que Badu tem, apesar de não ser esposa, ele evita a ação e parte para um ardil – comportamento tradicionalmente tido como feminino, e não masculino – que faria com que Badu agisse – como se esperaria de um homem – e rompesse a romance. O caminho mais fácil que ele encontra para isso é ofendê-la. E a primeira ofensa que ele lança não poderia ser outra, que não a que colocasse Badu inequivocamente do lado da prostituta: "Vagabunda!" (p. 100).

Isso deixa Badu virtualmente doente, mas não a faz pedir o rompimento. Como nem a paciência dos santos seria capaz de suportar as constantes humilhações, a moça decide-se finalmente a voltar para onde morava, abandonando o quarto pago pelo narrador. Eles deixam de ser amantes, mas o homem consegue permanecer no melhor dos mundos – ou muito próximo disso. Consegue ver a moça toda semana. Ele abre mão do sexo,

pacificando a consciência, mas não precisa abrir mão do amor de Badu, da sensação de que ela lhe pertence. Embora pouco confortável, a moça vai aceitando as visitas, todos os sábados, até que decide dar um fim naquilo. Num determinado dia, manda-o embora. De vingança, ele decide não aparecer mais. E no sábado seguinte ele falha, embora fique intranqüilo toda a semana, até que, não agüentando mais, procura Badu na quinta-feira:

> Mas foi Marta quem eu encontrei, triste e abatida...
> – Badu?
> – Você não soube?
> – Que foi?
> – Badu suicidou-se no domingo, enterrou-se na segunda-feira.
> – Mas não brinca, Marta!...
> – No domingo de manhã eu notei que ela estava muito triste, rasgara uma porção de papéis, me deu um vestido, um par de sapatos. Fui visitar Candinha. Quando voltei, já achei aquela porção de gente em volta da casa. – Que foi? Mas logo eu subi e vi Badu toda queimada em cima da cama. Pôs álcool e acendeu os vestidos no quarto fechado. Quando arrombaram a porta, ela já estava assim, preta, deformada, largando a pele esfarrapada e gemendo, gemendo... Não abriu mais os olhos, à noite morreu no Pronto-Socorro.
> – Marta!
> – Pois foi. Não disse mais nada. E eu mesma não sei por que ela fez isso...
> – Por que seria?...
> Morrer queimada... Como toda menina desgraçada do Brasil... (p. 142-143)

Como todo suicida sem bilhete de despedida, Badu deixa para os vivos – e principalmente para o narrador – um tremendo mistério. Mas ele não faz perguntas, nem mesmo as mais banais, preferindo arranjar mais um estereótipo onde possa encaixá-la: a de menina desgraçada brasileira. No final das contas, mais uma suburbana, mais uma mulatinha. Ora, o suicídio de Badu, por mais que se vejam nos jornais casos semelhantes de moças que ateiam fogo às próprias vestes, está longe de ser o caso de uma "desgraçada" qualquer. A visita que não houve não representou para ela qualquer alteração em termos de imagem social. Quando decidira manter-se trabalhando, conseguira uma autonomia que a livrou do destino de se tornar uma coitada sem recursos que seria obrigada a entregar-se à prostituição propriamente dita. Por outro lado, o fim do romance com o narrador é a

segunda frustração em sua vocação para esposa, que ficara clara na noite em que escolhera como prenda no parque de diversões as tais alianças, com que revestira seu relacionamento com ares de matrimônio. A causa do suicídio pode muito bem ser esta. Ou pode ser o único jeito que ela encontra para deixar muito claro que não pertence ao narrador. De uma forma ou de outra, o que o suicídio de Badu deixa entrever é a única via possível para a mulher que, não sendo esposa, tampouco aceita a marginalização da prostituta: a morte. O fundamental é que o suicídio é um ato de vontade e, com ele, Badu escapa definitivamente da vontade do narrador, que naturalmente entrará numa nova crise de consciência, logo superada.

Mas as dificuldades dele não param por aí. Afinal de contas, ele tem Rosinha, a esposa propriamente dita. Ela percebera o que estava acontecendo e permanecera calada. Tempos depois, podemos assistir a uma pacífica cena familiar. Sonolenta, ela está com a cabeça deitada nas pernas dele, que vai achando os cabelos brancos que começam a despontar na cabeça da mulher. Isso evoca a tranqüilidade de uma relação estável, a representação sintética de pessoas envelhecendo juntas, não sem certa melancolia, já que os cabelos que marcam a passagem do tempo são sistematicamente arrancados, assim que encontrados. De toda maneira, é um ambiente tão acolhedor que ele não pode deixar de se sentir seguro e toca no assunto. Afinal, a passividade de Rosinha era a garantia de que naquilo tudo, como ele pensara quando o caso todo ainda estava em seu início, o grande sofredor tinha sido ele, que padeceu da dor moral de ameaçar a existência daquele lar.

> – Que foi?
> – Nada, apenas eu pensava que sou bem feliz... Você perdoou. Você esqueceu... Você foi tão boa para mim... Ah! Naturalmente que foi muito amor!... Você me deu o coração inteiro!... Seria isso? Também podia ser amor de menos... Pouco, pouco demais! Quem sabe? Fala, Rosinha, eu não me zango, por que foi?

E ela fechando os olhos sonhadores e mansos como a noite apagando a mancha azul de um lago encantador:
– Não sei... (p. 159-160)

A pergunta é de quem sabe que resposta vai ter. A descrição dos olhos se fechando, atravessada de convencionalismo romântico, também. Só a resposta, que não depende dele, vem diferente do que se esperava. Rosinha não oferece consolo nenhum. A narrativa se encerra aí, nessa suspensão que contribui para embaralhar definitivamente os papéis. Afinal, amar incondicionalmente é o papel da esposa, mas ela não garante isso.

É com esse embaralhamento de papéis e com a representação flagrante de que os homens têm uma dificuldade incrível para perceber o que se passa no universo das mulheres, muito mais complicado do que a esquematização é capaz de compreender, que *Badu* constitui um ponto importante no romance de 30. É uma espécie de sintoma de que a ficção brasileira, assim como criara uma imagem simplificadora e exótica do homem do campo, do pobre, também aprisionara a mulher numa concepção redutora demais. De fato, é muito difícil encontrar textos escritos por homens que, colocando esse tipo de problema no centro temático de sua obra, pelo menos indiquem, como fez Arnaldo Tabayá, que os papéis de prostituta e de esposa não dão conta da figura feminina a essa altura do campeonato – se é que deram em alguma ocasião.

É claro que vários livros publicados entre 1933 e 1936 problematizariam essa figura reduzida da mulher – e não há melhores exemplos, nesse sentido, do que Madalena e Marina, as personagens femininas de *S. Bernardo* e de *Angústia*. Mas foram raros os textos que tentaram algo mais ou menos no nível do que fez Arnaldo Tabayá. Só é possível, na verdade, apontar uma pequena novela de outro autor precocemente morto, em 1938, aos 24 anos: Newton Sampaio, que publicou de forma seriada nas páginas do jornal *O Dia*, de

Curitiba, uma novela chamada *Remorso*. Como não foi publicada em livro – e daria um volume mais ou menos do tamanho de *Badu* –, evidentemente teve uma circulação restrita. Nessa novela, vemos Fernando Soares, um rapaz de boa família do interior, que estuda medicina em Curitiba, apaixonando-se e tendo um romance com Sônia, filha de imigrantes poloneses, tidos como a ralé da imigração européia que ocupou a cidade. O resultado é o esperado: Sônia engravida. A exemplo do que acontecera a Paulo Rigger, Fernando era um rapaz moderno, cheio de idéias que desmoronam quando ele tem que assumir uma posição firme. Ora, era muito fácil para ele ver Sônia como prostituta, afinal o termo "polaca" serve também para indicar uma espécie específica de prostitutas. Ele sai de férias e não volta mais, deixando a moça à própria sorte.

O interessante é que, em casa, ele vai se deparar com situação semelhante. Sua irmã, a inocente Carlotinha, apaixonada por um rapaz de família menos boa, já não é mais virgem. É claro que o rapaz é caçado a laço, e o casamento é feito às pressas. Fernando fica achando que aquilo que aconteceu a sua irmã é culpa sua. Ele é incapaz de ver que Carlotinha podia, sim, ter desejo sexual. Ela era para ser esposa. Sônia, uma polaca, ter desejo, tudo bem, mas Carlotinha? Ao ver os papéis embaralhados, quase enlouquece e simplesmente foge para o Rio de Janeiro. E aí o autor lança mão de recursos folhetinescos para ser cruel com seu personagem, fazendo-o reencontrar Sônia, constatar que de fato a ama e, apesar de tudo, também é amado por ela, só para matá-la num acidente de automóvel, deixando Fernando sozinho com o filho que renegara[136].

[136] *Remorso* apareceu, de forma seriada, em 11 partes, no extinto jornal *O Dia*, de Curitiba, em 1935. A publicação se fez do dia 26 de fevereiro a 03 de março, depois de 07 a 10 de março, sendo concluída, finalmente, em 12 de março. Foi transcrita por mim e republicada em revista lançada em 2000. Ver: SAMPAIO, Newton. Remorso. In: *Revista Letras*, jul-dez 1998 (50), p. 95-134,

*Badu* e *Remorso* são verdadeiras ilhas dentro de uma produção que, a despeito de ver a mulher ou como prostituta ou como esposa, elegeu com certeza a primeira como sua imagem preferencial. Nunca se viu tanta mulher caindo na vida como no romance de 30, conforme já se mencionou aqui a propósito da Marta de *Salgueiro*. Houve mesmo escritores que se especializaram no tipo. Luís Martins publicou em 1936 *Lapa*, um romance que obteve grande sucesso ao tratar da zona boêmia do Rio de Janeiro. Em janeiro daquele ano, chegou a publicar um trecho do livro na *Revista Acadêmica*, sob o título de *Prostituição*. No ano seguinte, ele publicaria ainda um outro livro sobre o tema, *A Terra Come Tudo*. Amando Fontes, que tratara com equilíbrio esse problema em *Os Corumbas*, já em 1937 publicaria *Rua do Siriri*, todo ele voltado para o tema da prostituição.

Obras como *Badu* ou *Remorso* ajudam a identificar a presença nos meios literários brasileiros da percepção de que havia a necessidade de descobrir ficcionalmente a mulher de uma maneira menos redutora – o que se confirmou com a boa aceitação dos romances escritos por mulheres que foram surgindo aos poucos e que, de uma forma ou de outra, contribuíram para dar uma nova figuração da mulher em nosso romance. O caso mais importante, ao lado do de Rachel de Queiroz, que depois de *João Miguel*, de 1932, só voltaria a publicar um romance em 1937, foi o de Lúcia Miguel Pereira. Em 1933, quando o romance proletário parecia ser a única forma possível de fazer literatura de ficção no Brasil, ela publicou dois romances que tinham protagonistas femininas vivendo grande crise em relação aos papéis pré-determinados que teriam que exercer vida afora: *Maria Luiza* e *Em Surdina*. Num momento em que se fala tanto de literatura feminina no Brasil, é espantoso que os romances de Lúcia Miguel Pereira permaneçam esquecidos como estão.

*Maria Luiza* é, por todos os títulos, um romance surpreendente. Embora a recepção crítica imediata tenha sido bem razoável, jamais foi reeditado, e a autora foi a primeira a dizer que desgostava dele:

> Aí resolvi aparecer também em livro, aventura a que muito me animaram alguns bons amigos, entre os quais Manuel Bandeira e Augusto Frederico Schmidt, que foi por sinal o editor do meu primeiro romance – *Maria Luiza*. Eu não estava em nada convencida do valor do livro, e hoje acho-o francamente ruim, mas devo a esses dois amigos, e a alguns mais, o ter aparecido em volume[137].

No conjunto do que se publicou àquela altura, é injusto dizer de *Maria Luiza* ser "francamente ruim". É claro que a evolução de Lúcia Miguel Pereira durante a década seria notável, e há uma grande distância entre este romance de estréia e a pequena obra-prima que é *Amanhecer*, publicado em 1938. Talvez Lúcia Miguel Pereira sentisse demasiada em *Maria Luiza* a presença de Machado de Assis, no uso repetitivo de digressões à margem da ação, às vezes sentenciosas, e no recurso ao capítulo curto que, embora eventual, tem função estratégica no desenvolvimento do enredo. Talvez seja um certo ar de artifício que se sente na caracterização da protagonista, especialmente no início do romance, uma certa pressa com que o narrador quer dar conta do caráter excessivamente rígido e formal de Maria Luiza, como se estivesse ansioso para cumprir essa etapa e poder se lançar à tarefa de tratar do episódio desencadeador da verdadeira transformação que se procederá no caráter de sua protagonista, o que denuncia um certo desejo de conduzir a trama ao invés de deixá-la desenvolver-se. A abertura do livro fornece bom exemplo de todas essas "fraquezas" do romance:

---

[137] Esta avaliação do livro está em entrevista publicada em: SENNA, Homero. *República das Letras*, p. 27.

Domingo. Prazer de ler os jornais calmamente, entre o café e o banho, saboreando essa coisa admirável que é o primeiro cigarro do dia.

Delícia de não ter pressa.

Gozo profundo, inigualável. A corrida atrás do tempo é uma das torturas da vida moderna.

Os gregos deviam ser homens que nunca tinham pressa. A pressa destrói a harmonia, na vida como nos gestos.

Artur enterrava-se nesse prazer como numa poltrona macia.

– Não vai à missa hoje?

Ele sabia que Maria Luiza nunca perdia a missa das dez na Matriz da Glória. Era um velho hábito, e ela uma senhora metódica.

Respondeu que sim; iria, naturalmente; mas ainda tinha tempo, pois chegando antes da Elevação não se incorre em pecado. Usaria dessa licença, por motivo de força maior; tinha algumas ordens importantes a dar; esquecera-se de fazê-lo mais cedo, e não podia sair assim, sem deixar tudo determinado. Demorou-se algum tempo e quando voltou vinha com a fisionomia carregada.

– Parece que foi de propósito, explicou ao marido; a cozinheira não contava mais comigo, a esta hora. Pilhei-a com a boca na botija, dando um embrulho com mantimentos a um molecote, seu filho com certeza. Já está despedida... não quero nem que faça o jantar... um desaforo!

E lá se foi para as suas devoções, de táxi, a fim de chegar exatamente no momento em que o atraso começaria a ser pecado... (p. 5-6)

As reticências deste último parágrafo quase nos dão a ver um narrador esperto piscando para o leitor, como se dissesse: "compreendeu bem que tipo de devoção tem Maria Luiza Pires"? No início do trecho, que curiosamente diz respeito à pressa, também se pode atribuir o desejo explícito demais de "fazer literatura", como se diria nos anos 30, e literatura fina e inteligente, através de uma reflexão que, de um golpe, vai do presente à antigüidade clássica e de lá volta.

Mas mesmo aí, há uma habilidade inegável. Fica fortemente marcado o caráter absolutamente formal da religião de Maria Luiza, que contabiliza os minutos necessários para não cometer pecado – e a própria designação da ida à missa como apenas um hábito. O motivo banal que a faz apelar para esse recurso que lhe permitiria não pecar enfatiza ainda mais essa religião superficial. Afinal, se era tão necessário dar ordens, se a urgência de mandar preparar o almoço fosse tão grande assim, ela pensaria duas vezes antes de despedir a cozinheira, em pleno domingo. A própria natureza da falta cometida pela criada e o rigor da punição contribuem para esse retrato moral da protagonista. Se é verdade que a

cozinheira desrespeitou o mandamento que diz "Não roubarás", é também verdade que o que ela toma para si é comida, o que era para despertar sua caridade cristã – e quem não se lembra de *Os Miseráveis*, com sua história do homem que vai para a cadeia por causa de um pão? Enfim: este trecho inicial tem, a despeito dos truques artificiais que se podem apontar nele, indícios evidentes de domínio do *métier* e de capacidade de concisão por parte da autora. A maneira pela qual se conduz o romance, aliás, deixará bem claro esse domínio.

O retrato de Maria Luiza se completa logo a seguir. Artur se lembra, não sem desgosto, que convidara a cunhada, Lola (talvez reminiscência das Lolas de Eça de Queiroz), viúva de seu irmão, para o jantar. A respeito dela corriam boatos na cidade, que a colocavam em situação ambígua, o que para Maria Luiza era o pior que havia. Primeiro, porque onde há fumaça há fogo e, depois, porque os fatos comprovados deixam tudo claro, preto no branco, sem ambigüidades. A austera senhora recebe bem a cunhada, e essa é a forma que tem para isolá-la: recebe-a bem demais.

> O serviço dos grandes dias.
> – Para que tanto luxo? Indagara o marido. Lola não é de cerimônia...
> – Não era, respondera, sublinhando o passado. (p. 14)

Lola é uma figura de importância no romance, constituindo-se numa espécie de duplo de Maria Luiza. A desmiolada frívola de um lado e de outro a dona de casa exemplar, cujas qualidades eram tão evidentes que punham em relevo as faltas dos outros, inclusive as do marido, francamente inferiorizado diante dela:

> Algumas pessoas virtuosas criam em torno de si um estranho ambiente. Possuem o dom incômodo de fazer pensar menos nas suas qualidades do que nos defeitos alheios.
> Talvez seja tão forte a sua influência sobre o meio, que consigam estabilizá-lo ao nível altíssimo de seus predicados...

> E a inferioridade dos outros forma como que escavações e depressões, a destoarem na harmonia desses planaltos morais.
>
> **
>
> Artur sentia tanto mais o rebaixamento que sofria com a austeridade da mulher, quando tinha, a roê-lo, a lembrança de algumas infidelidades. (p. 10-11)

Maria Luiza é, portanto, a encarnação viva do papel de esposa. Qualquer coisa que se afaste minimamente dos padrões que ela própria estabeleceu para si mesma – e, por extensão para todas as outras mulheres –, e esse papel se transforma automaticamente no de prostituta:

> Não podia acreditar honestas mulheres que cuidassem de alguma coisa além da casa e dos filhos. Confundia, na mesma condenação sumária e inflexível as elegantes e as intelectuais. (p. 69)

Essa rigidez absoluta se explica em parte por sua origem social. Maria Luiza é filha de um homem cuja família era rica e mesmo influente até a proclamação da república. Seu pai, o dr. Pedro Lemos, é um advogado convertido em funcionário público que, "como muitos homens de sua geração, sentia um forte desequilíbrio entre o mundo de sua infância e o da maturidade" (p. 26). Como a decadência social e financeira facilmente se converte, para o decaído, na decadência moral do mundo, os Lemos se viam como vítimas de uma tragédia e permaneceram fechados para ele. Esse clima, é claro, incidiu sobre a formação da personalidade de Maria Luiza, criada em completa solidão, tendo como única companheira uma irmã, Célia, que morreu muito jovem. As duas meninas foram criadas assim, entre o rancor travestido de livre-pensamento do pai e a beatice da mãe. Sua educação formal foi feita em casa, mesmo, e lhes serviram de professores o pai, a mãe e uma tia:

> Dessas aulas, o que de mais claro lhes ficou, foi uma idéia de ordem social intransponível e rígida, mantida, aliás, por um Deus muito cheio de etiquetas e convenções que lhes descreviam a mãe e a tia. (p. 38)

Esse universo todo pôde continuar a existir depois do casamento, já que o papel de esposa perfeita caía tão bem em Maria Luiza. A perfeição de seu caráter parece-lhe muito clara, e mais uma vez o destino lhe dá chances de percebê-lo. Uma crise financeira arrasa os negócios de Lola e Maria Luiza passa a cuidar da sobrinha, Rosita, cercando-a "de um carinho a que não habituara os próprios filhos" (p. 60). O narrador, sempre muito intrometido, usando daquele método de comentar diretamente os sentimentos de seus personagens dirá que

> É custoso abrir mão do prazer de ser bom, não somente para os outros, mas aos seus olhos. Sentimos sempre uma espécie de superioridade em relação àqueles por quem nos desvelamos – e gostamos de senti-la. (p. 60)

Não há, portanto nem bondade nem caridade cristã no gesto de Maria Luiza – apenas vaidade. Mas isso não se nota e seu comportamento sempre exemplar parece frutificar, exercendo influência sobre Lola que, de repente, resolve dar um basta no marasmo que era sua vida e se decide a trabalhar, a tomar as rédeas do seu futuro. Tudo parece indicar, portanto, que o modo de ser de Maria Luiza triunfará.

Mas não. Com as coisas nesse pé, as férias de verão do início de 1930, apesar de parcialmente comprometidas pelos problemas práticos, ainda podem ser usufruídas. É verdade que não há mais tempo para alugar uma casa em Petrópolis – e Maria Luiza não quer a promiscuidade dos hotéis movimentados da cidade de veraneio. Acabam então, ela e os filhos, hospedando-se num "hotel perdido num recanto montanhoso do Estado do Rio" (p. 91). Como é perto, Artur poderia visitá-los com freqüência, já que a crise financeira

ainda não passou de todo e ele precisa cuidar atentamente dos negócios. Os preparativos para a viagem coincidem com a chegada ao Rio de um grande amigo de Artur, o Flávio Moura. Sua ausência do país não se deveu nem ao trabalho nem aos estudos. Flávio era um *bon vivant* que se cansara da pequenez da sociedade carioca – já conquistara todas as mulheres disponíveis – e resolvera correr mundo, encontrar lugares mais sofisticados e ir gastando a herança polpuda que o pai lhe deixara. Mas como a abastança já não era tanta, foi preciso voltar ao Brasil para resolver uns negócios.

A situação está armada. Artur convida o amigo para ir com ele até o refúgio da família e, na última hora, é impedido por problemas urgentes em sua casa comercial. Flávio vai sozinho e conhece Maria Luiza. Vemos os dois conversando e a austera senhora se surpreendendo ao ver como era agradável a conversa de Flávio. Inexplicavelmente os verdadeiros absurdos que o rapaz lhe dizia não a escandalizavam: "Substituía o belo ao bem, a alegria ao dever" (p. 147). A primeira parte do romance se encerra com este curto capítulo:

> Quando, alguns dias mais tarde, Artur chegou ao hotel, Maria Luiza o recebeu friamente, mas sem as censuras que esperava – e julgava merecidas.
> E não lhe disse a sua opinião sobre Flávio. (p. 148)

A narrativa sofre um corte temporal brusco e se inicia a segunda parte do romance quando é noite de São João. Maria Luiza pensa que "destruíra tudo o que fora até então" (p. 156) e "vira que cedera a um conquistador vulgar, em busca de emoções novas" (p. 157). Ficamos sabendo que a mulher que via no casamento e na maternidade a única atividade digna de uma mulher chegara até a utilizar uma doença do filho como desculpa para esticar a estadia no hotel. Ela rompera rapidamente e se encontrara muito pouco com Flávio depois

da volta ao Rio. De qualquer forma, é de se esperar que uma pessoa que via as coisas de forma tão rígida e se coloca numa situação dessas vai viver um inferno. Esse inferno é a matéria da segunda parte do livro.

É preciso a esta altura entender as relações tortuosas que se estabelecem entre narrador e protagonista neste romance. Se é verdade que alguns procedimentos desse narrador podem ser vistos, e até pela própria autora, como eventuais fraquezas do romance, é preciso notar também que contribuem decisivamente para constituir um narrador que vive uma espécie de confronto com sua personagem. Aquelas reticências do início do livro, ou algumas observações sentenciosas, podem ser lidas como um pedantismo ou um excesso de ingerência do narrador nos assuntos tanto da personagem como do leitor. Mas são parte orgânica da fatura geral da obra e permitem dar um alcance muito maior à discussão sobre a condição feminina que o romance propõe. É na dissonância entre o narrador e Maria Luiza que um certo intervalo temporal, por assim dizer, pode se estabelecer no livro, paralelo ao tempo da ação propriamente dita. Maria Luiza pensa sua função de mulher, pelo menos até a grande crise causada por seu breve romance com Flávio, dentro de um esquema absoluto, sem fissuras. É o narrador que vai, aqui e ali, apontar que há um novo mundo em que as coisas podem estar mais matizadas do que Maria Luiza pode achar ou desejar. Um exemplo desse deslocamento já se deu aqui, quando vimos, sob o olhar reprovativo do narrador, Maria Luiza botar num mesmo saco as frívolas elegantes e as intelectuais. Mas o caso mais significativo não é esse, mas sim a transformação da instituição do casamento que o narrador registra quando vai tratar não de Maria Luiza, mas sim de sua mãe.

> D. Constança era do tempo em que os maridos – cabeças dos casais – eram temidos pelas mulheres, que os tratavam, pela vida em fora, como visitas de cerimônia. Incômoda situação,

> essa... Poucas coisas haverá tão desagradáveis como a obrigação de "fazer sala". E elas a faziam, quase todas as nossas avós, aos seus amos e senhores.
>
> Era daquela geração de moças que consideravam o casamento quase um milagre – talvez porque o implorassem a Santo Antônio, ardentemente, no silêncio dos oratórios!
>
> Influência do subconsciente, sem dúvida, o misto de veneração e respeito com que tratavam os esposos; estes beneficiavam assim de um estado de espírito especial, criado nas moças pelo receio de não se casarem. Apareciam-lhes sob o aspecto de salvadores. E de fato as salvavam da ameaça de ficarem solteiras; de serem essas "tias" lamentáveis e um pouco ridículas que ajudam estoicamente as irmãs e primas a cuidarem dos filhos, vivendo ao lado dos outros, das migalhas de sua vida...
>
> Dessa sombria perspectiva nasceu o preconceito da gratidão pelo homem que a afastava. (p. 75)

O narrador nos remete a um passado, evidentemente visto pela ótica de um presente muito diferente, e trata de uma situação em que a mulher vivia em absoluta dependência do homem e, ainda assim lhe era grata, tratando-o com formalidade exagerada. A explicação psicológica para o problema que o narrador dá pode não ser muito precisa, mas remete a uma configuração social facilmente perceptível: a vergonha de ficar solteira, o fim único que o casamento representava.

É claro que Maria Luiza não pertence a essa geração e trata Artur até mesmo com superioridade – e é a esse respeito mesmo, para explicar o escândalo de D. Constança diante da "pouca consideração" (p. 76) da filha pelo genro, que essas observações aparecem. Acontece, no entanto que, se o narrador dá esse tipo de relação como coisa morta, fica claro também que para Maria Luiza não é bem assim. O tratamento que ela dispensa a Artur, muitas vezes arrogante, não advém de uma consciência de que há vida fora do casamento, mas da confiança excessiva em seu valor moral e na sua superioridade de raça, descendente de gente graúda do Império, enquanto Artur era filho de um comerciante português imigrado. Dessa maneira, Maria Luiza, pelo contraste com o que vai colocando o narrador, se constitui como uma mulher que vive de acordo com costumes mais liberais na relação marido-mulher, mas continua ligada a uma visão de mundo que não encontra saída nenhuma para a mulher fora do casamento a não ser a marginalidade a que

estão fadadas as tias ou as prostitutas. Basta ver qual foi o impacto do casamento sobre a vida de Maria Luiza:

> O casamento se fez apenas ficou pronta a casa que Artur mandara construir.
> E Maria Luiza teve a impressão de ter saído de um subterrâneo. Não seria talvez bela, nem particularmente pitoresca, a paisagem que descortinou.
> Mas era uma paisagem. Tinha luz, e cor, e calor...
> Só então começou a viver. (p. 40)

Mesmo que a vida de casada não fosse tudo o que eventualmente esperava, era a única forma de vida que poderia haver. Antes do casamento nada, apenas espera. No corpo do romance, o que denuncia a certeza de que essa visão de mundo vai redundar em fracasso é o contraste entre o que diz a voz do narrador e o que sente Maria Luiza. É também nesse jogo que se sustenta o desenvolvimento de toda a segunda parte do romance, a descrição de uma longuíssima crise, cheia de alternativas e de diferentes formas de desespero. Fica muito claro que o valor que Maria Luiza empresta ao seu caso não é histeria, mas sim a assunção de um papel a que nem ela nem ninguém pode ficar rigidamente reduzido.

A uma certa altura, a própria personagem vai fazer um balanço das reflexões a que foi jogada pela situação em que se colocara. Era outubro e viera a Revolução. Para Maria Luiza o acontecimento ganha um sentido todo especial. Vive intensamente o sofrimento que intui haver em todo o país. É um sofrimento coletivo que não é o seu, que faz esquecer o seu. Além disso, era um sofrimento que se podia mostrar, "não era vergonhoso" (p. 248) como o que a corroía há meses. O fim da movimentação a trouxe de volta a si mesma, e esse retorno a leva ao balanço de seu percurso desde o verão:

> Quantas dores cabem na mesma dor!...
> No início fora o desespero, o desespero negro, caótico, em que tudo se perdera, até a noção do próprio eu... a nostalgia da lama em que chafurdara. O uivar da fera insaciada. E insaciável.

> Depois, os primeiros albores do pensamento, a revolta pela ilusão em que vivera, o desprezo por si e pelos outros.
>
> Pelos outros mais do que por si, em seguida.
>
> A certeza da onipotência do mal. A impressão de ser uma coisa, uma pobre coisa sem leme e sem vontade, entregue às forças cegas do destino. E o pavor egoísta de ser descoberta. A melhor fase, a menos doída.
>
> A generosidade de Artur, a sua boa fé... o seu arrependimento por faltas ligeiras. O suplício de se comparar – e se condenar.
>
> Sozinha. A vergonha, a vergonha imensa. E a humilhação, pior do que tudo. A solidão do erro.
>
> A lucidez cada vez maior, mais cruciante. Com alternativas de inconsciência tão boas, entretanto.
>
> A luta entre a confissão – para ser leal – e o segredo – para ser generosa. O respeito pela felicidade alheia. A tentativa de se anular, de esquecer-se de si e dos seus padecimentos culpados.
>
> E agora, agora que se habituara a sofrer junto com os outros, a conhecer essa união poderosa e consoladora que é a dor carregada lado a lado, o medo de não se poder calar por mais tempo. De deixar extravasar sobre os outros o excesso de sua tristeza. A necessidade de falar, de gritar, de se confiar. (p. 250-252)

O mais marcante nesse penoso trajeto é a lenta descoberta do outro. De início ela se julga culpada, mas logo transfere a culpa para os outros, até chegar ao paroxismo de enxergar o mundo como lugar exclusivo do mal. Ao ver, no entanto, o marido atribuindo sua crise ao fato de ele próprio ter incorrido em faltas que poderiam tê-la magoado, Maria Luiza começa a perceber em si mesma algo que era mau, mas não inescapavelmente mau porque o mal dominava o mundo, mas porque ela própria estava enterrada num enorme egoísmo. Sufoca o desejo de confessar tudo ao marido, e não o faz por desejo de esconder-se. Já não há vaidade pessoal tão marcada nesse gesto, como houvera antes até mesmo quando era boa para alguém. Considera que a desonra que lhe afetaria, também arrasaria o marido e os filhos. É sinceramente por isso que cala, num momento em que até mesmo por vaidade, para mostrar o quanto era forte e sincera, e disposta a sofrer todas as conseqüências, ela tem o ímpeto de falar. A revolução exacerba esse seu desejo de compartilhar alguma coisa com os outros.

Mais uma vez a figura de Lola pode servir como uma espécie de espelho para Maria Luiza. A princípio se irrita com o fato de a cunhada desistir de seus planos heróicos de

trabalho e de luta, indo viver com um rico advogado e com isso causando um divórcio, o final de uma família. Mas logo perde essa repulsa, percebendo-se mais próxima dela, embora ninguém mais pudesse perceber essa proximidade. E é através do outro que ela vai conseguir chegar a um ponto de equilíbrio. Procurando manter suas atividades habituais, entrega-se à tarefa de fazer vestidos de primeira comunhão para meninas pobres assistidas por um grupo de senhoras dos quais fazia parte. Esse trabalho sempre lhe parecera aceitável porque dispensava o contato direto com a pobreza:

> – Faço o bem que quiserem, dizia sempre Maria Luiza, mas de longe.
> Nunca pudera suportar a aproximação dos indigentes. Não os entendia, não sabia como lhes falar. Pobre, para ela, era gente a quem se dá esmola. Só. Era o único aspecto sob o qual a interessava. Quase chegava a acreditar que existia só para isso, para dar aos ricos ocasião de exercerem os preceitos caridosos da religião.
> (...)
> Podia condoer-se da pobreza, porque era esse o seu dever. Mas não gostava dos pobres. Só admitia a sua existência como corporação. Só assim se apiedava deles. Como indivíduos eram desagradabilíssimos. (p. 264-265)

Mas algum contato era inevitável, no momento de tirar as medidas das meninas. Nesse ano, apesar das novidades que lhe tinham acontecido, sua repulsa à convivência com aquela pobreza era a mesma. Mas dentro dessa corporação de pobres um indivíduo vai se destacar: uma menina cega, a mais alegre com a primeira comunhão porque acreditava que um milagre poderia se operar e ela vir a enxergar:

> ...E o fervor da ceguinha viera acordar nela a memória da existência do Desconhecido que a governava.
> Viera despertar, confusamente embora, o receio da Sua Justiça implacável... e também a esperança na Sua Misericórdia infinita... (p. 273)

O trajeto de Maria Luiza a levara àquilo que os místicos consideram o mais agudo afastamento de Deus: o desespero. Mesmo quando o desejo de falar a alguém a assaltara de

maneira irresistível, nem de longe lhe ocorrera o caminho do confessionário. O antídoto para o desespero é a esperança, e a esperança da menina abriu-lhe a possibilidade de esperar. Espera com ansiedade o dia da primeira comunhão, doida para ver se o milagre aconteceria – e é claro que não acontece. Sente um enorme abatimento, maior do que o da própria ceguinha, que adia sua esperança para uma próxima ocasião, e caminha pelas ruas do bairro pobre. Essa experiência é fundamental para ela, já que ao lado da sordidez que sempre enxergara naquele tipo de ambiente – os botequins que ela reputa imorais, a sujeira generalizada, quebrada apenas pelas roupas nos varais – ela vira pela primeira vez o sofrimento alheio, não como distração pelo seu próprio, mas como um peso comum a todos os homens, que ela compartilhava. Começa, portanto, a perceber-se não mais como exceção – na superioridade como no pecado –, mas como mais uma na grande massa humana.

Mas esse despontar de esperança não é capaz, sozinho, de modificar seu estado de espírito. O que ele faz é dar sentido ao gesto tantas vezes repetido no vazio: ir à missa. Como chega novamente atrasada e não pode se sentar na cadeira que tinha alugada, pois a cedera à mãe, teve que ficar de pé, próxima a um confessionário. E o espetáculo que se oferece a ela ali é mais precioso do que a própria missa que se desenrola lá na frente: ela vê pessoas despidas do orgulho que pode envergonhar buscando o contato com uma outra pessoa, o padre: "via nele, antes de tudo, um homem; porque era apenas humano... e isso era tanto!" (p. 289). Portanto, "não lhe importava o caráter religioso do que almejava praticar. É nesse espírito, esquecida de prêmios e castigos divinos que ela se dirige ao confessionário. E não foi a confissão em si que a aliviou, apenas permitiu que ela pensasse a vida noutros padrões:

> Não era uma exaltação mística que a arrebatava... não era a idéia de Deus que a deslumbrava...
> Era o sentido da vida, da vida terrena e da vida eterna – a mesma vida no fundo – que começava a perceber. (p. 292)

Mais do que esposa, papel a que se reduzira, Maria Luiza se descobre mulher e gente. Armada dessa descoberta ela pode olhar agora para si mesma e para os outros de outra maneira. É aí que Lola, a mulher que fazia o papel oposto, pôde ser de fato compreendida. Não era o pecado, que a fazia mais próxima durante o seu período de desespero, o verdadeiro fator de ligação entre as duas. Na chegada de um novo verão, os planos de viagem têm a possibilidade de incluir a filha de Lola. E não é Maria Luiza a colocar entraves a essa solução, mas Artur. E um novo trabalho, tão importante quanto a renovação de si mesma, se coloca diante dela: o apagamento de sua influência nociva sobre Artur e sobre seus filhos.

É claro que Maria Luiza não abandona seu papel de esposa, apenas o assume de forma diferente, a partir da percepção de que não há papéis que possam ser entendidos num sistema de valores absolutos. Lola e ela eram mulheres percebidas de forma diferente, mas não eram essencialmente tão diferentes assim. No final, o romance aponta exatamente para essa indefinição, a mesma indefinição pela qual passa a mulher no momento em que se passa a ação do romance. Há mesmo, ainda na primeira parte, uma reflexão do narrador que aponta para o fato de que se trata mesmo de um momento histórico de transição para a mulher:

> São uns dos encantos da intimidade feminina, essas conversas na ponta da agulha. O fio da palestra segue o vaivém dos fios da linha, lábios e dedos movem-se suavemente, num movimento cadenciado e fácil, mais repousante do que a imobilidade. E não raro, os corações seguem-lhes o ritmo.
> Quem avalia da importância, para a vida familiar, dos longos serões e dos tranqüilos "depois do almoço" que reúnem duas e três gerações de mulheres do mesmo sangue? Ajudarão talvez a

> conservar esse cabedal de velhos costumes e hábitos antigos, de íntimas anedotas e expressões peculiares, um pouco pueris, mas a evocarem tanta gente, tanta lembrança cara... de idéias e mesmo de convenções, de todas essas coisas que são, melhor do que o nome, o distintivo das famílias; unem-nas, caracterizam-nas, dão-lhes um cunho próprio e infinitamente precioso.
>
> Quem a manterá, no futuro, essa pitoresca tradição oral, tão valiosa, quando a vida, cada vez mais difícil, houver generalizado o trabalho e obrigado as mulheres a não perder tempo?
>
> Coitadas... elas não saberão quanto é delicioso, o tempo que se perde... e quanto é útil, às vezes... (p. 70-71)

Não há a menor dúvida aqui sobre o futuro que espera a mulher: entrar definitivamente no mundo do trabalho. Mas isso ainda não aconteceu e é possível ver os encantos de um mundo que está prestes a se extinguir. O universo que gerou uma Maria Luiza tem também aspectos preciosos. Há uma espécie de nostalgia prospectiva nesse olhar, mas não há idealização exagerada desse passado, sublinhada que fica, em vários momentos, a banalidade desses momentos passados "perdendo tempo". É uma reflexão interessantíssima num momento em que tudo chama pelas mudanças radicais, pelo fim de uma velha ordem. Não há ganho sem perda. Seguir adiante não representa uma melhora assim absoluta. Nada é absoluto. De certa forma, quando estava de posse de suas certezas, Maria Luiza era mais tranqüila. Seguir um destino novo a levou mais longe do que jamais imaginou poder chegar mas tirou-lhe essa tranqüilidade. Enganadora que fosse, era boa. Perdê-la, mesmo que para o bem, não vai deixar de se constituir em perda por causa disso.

Mas o interesse do romance de estréia de Lúcia Miguel Pereira não recai apenas no tratamento da condição feminina. Na segunda parte do livro avulta a importância da religião. E é preciso notar, nesse sentido, a abertura da visão de mundo que norteia esse romance quando posto em contraste com o catolicismo de tendências fascistas que dominava nosso meio intelectual naquele momento. Em 1939, aliás, ela abriria um artigo sobre Machado de Assis na revista *A Ordem*, com as seguintes considerações:

> Não sei se fiz bem – perdoem-me falar de mim: esse sacrifício às vezes se torna necessário – em aceitar o convite para escrever para a *Ordem* um artigo comemorativo do centenário de Machado de Assis.
>
> Em primeiro lugar, porque talvez, guardadas as devidas proporções, nem o grande morto nem eu – ai de nós, que hesitamos entre tantos caminhos desconhecidos – nos possamos enquadrar na ordem que esta revista defende, por muito que ela represente para mim[138].

A religião da Ordem, da Hierarquia, da Moralidade, tudo assim com maiúscula, era a da primeira Maria Luiza, e a conduziu apenas ao orgulho e ao adultério – ao pecado, portanto. A religião do amor, da compreensão de que não é possível ser rígido demais é aquela que toma corpo no final da trajetória da heroína. O aspecto da moral sexual é especialmente significativo neste romance. O sexo não é estigmatizado como fora, por exemplo, em *Sob o Olhar Malicioso dos Trópicos* ou como seria nos romances de Octávio de Faria. Em última análise, é só depois de ceder ao desejo sexual que Maria Luiza pode sair do estado de egoísmo e vaidade em que se encontrava. Somente o sexo fora capaz de lançá-la à vida – e nesse sentido, Lúcia Miguel Pereira está mais próxima de Cornélio Penna do que qualquer outro romancista católico daquele período.

É interessante como, nesse aspecto, o narrador sempre tão presente, assumindo a todo momento a tarefa antipática de julgar sua heroína, afasta-se. Em nenhum momento o que aconteceu entre Maria Luiza e Flávio é objeto de censura por parte desse narrador. Toda condenação e toda culpa vêm da própria personagem. As duas partes do romance se diferenciam também por isso. O ritmo da narrativa é outro porque a atitude do narrador é outra. Ao invés do vaivém constante entre as atitudes de Maria Luiza e os comentários e as generalizações do narrador, o que se vê é o pensamento da personagem em desenvolvimento, e um esboço de fluxo de consciência surge em muitos momentos da

---

[138] PEREIRA, Lúcia Miguel. Machado de Assis e o Espírito da Infância. In: *A Leitora e Seus Personagens*, p. 231. Publicado originalmente no número de junho de 1939 de *A Ordem*.

narrativa. Logo no primeiro capítulo dessa primeira parte há uma descrição da movimentação na rua com a festa de São João. Ao leitor, acostumado que está ao ritmo de toda primeira parte, parece ser uma introdução do narrador que apenas ao final se ligará à ação do romance. Mas não, a uma certa altura surge um "cá embaixo" (p. 154) onde se nota que é a visão de Maria Luiza que está sendo descrita e não uma impressão geral de festa junina fornecida pelo narrador como ponto de partida da narrativa. É como se o que havia para olhar de fora já estivesse visto e o interesse agora se voltasse para o que se passa dentro da protagonista. À transição de Maria Luiza – de alguém praticamente sem vida interior a alguém lançada na voragem da inquirição existencial – corresponde também uma transição na própria narrativa.

Os momentos de transição, aliás, são o espaço preferencial dos romances escritos por Lúcia Miguel Pereira nos anos 30. *Em Surdina*, o segundo livro, vai formular o problema de maneira muito diversa do que se usara em *Maria Luiza*. O resultado é que o desenvolvimento de *Em Surdina* será mais regular, mais uniforme. Em si mesmo, no entanto, embora a própria autora pareça valorizá-lo, afinal o considera o segundo romance "bem melhorzinho"[139], isso não diminui o valor de *Maria Luiza*, já que a eventual desigualdade entre as duas partes do romance está de acordo com um desvio profundo na protagonista e no movimento do próprio enredo. O que diferenciará favoravelmente *Em Surdina* é a segurança da prosa da autora, que será sentida de forma generalizada. Jorge Amado, por exemplo, que publicara artigo muito simpático, elogioso mesmo, a *Maria Luiza*[140], vai enfatizar a evolução da escritora logo no início das suas considerações sobre *Em Surdina*, embora aponte uma continuidade que o incomoda:

---

[139] Ver: SENNA, Homero. *República das Letras*, p. 27.
[140] Ver: AMADO, Jorge. Maria Luiza. In: Literatura, 05/07/1933 (I, 1), p. 3.

> Ao leitor desprevenido parecerá extraordinário que de Maio para Dezembro tivesse a senhorita Lúcia Miguel Pereira sofrido tão grande progresso como romancista. Em verdade progresso houve e notável. Porém, o tempo que dista entre a fatura de seus dois romances (*Maria Luiza* e *Em Surdina*) não é assim tão pequeno. Os originais de *Maria Luiza* desde 1931 estavam com o editor Schmidt, apesar de só em Maio de 1933 aparecerem em volume. *Em Surdina* deve ter sido escrito neste ano.
>
> Neste livro a senhorita Lúcia Miguel Pereira continua a mesma escritora brilhante, realmente *um dos melhores escritores novos* do país, agilíssima. E como no primeiro romance, nesse segundo a escritora, a ensaísta, continua a fazer mal à romancista, se metendo na vida desta, empatando que o romance saia sozinho sem explicações inúteis. São muito bonitas as explicações, muito certas às vezes, mas não têm nada com o romance[141].

É evidente que a posição de Jorge Amado também evoluíra muito de maio para dezembro de 1933, já que nesse intervalo ele havia publicado *Cacau* e se tornado o grande valor novo do romance brasileiro e, principalmente, o representante por excelência do romance proletário. Seu julgamento de *Em Surdina* – como até já se viu aqui – está contaminado de uma atitude de combate. O elogio à evolução da autora não é propriamente um elogio, então. É como se ele quisesse relativizar os avanços da escritora, avisando de antemão ao leitor que o progresso não era tão fabuloso como se podia ver – era exatamente como o dele, já que o tempo que separa o seu próprio romance de estréia do segundo era o mesmo.

De qualquer maneira, *Em Surdina* não é um romance totalmente estranho a *Maria Luiza*. É claro que o uso do narrador em terceira pessoa tem aqui outro sentido e o ritmo que presidira a segunda parte do livro de estréia estará presente em todo o segundo romance – com exceção daquele já discutido último capítulo composto por uma citação de Rilke. O narrador seguirá de perto os passos da protagonista, Cecília, interferindo aqui e ali diretamente – naquelas "explicações inúteis" como as caracterizou Jorge Amado. Essas observações, muitas vezes colocadas entre parênteses, como se fossem de fato observações

[141] AMADO, Jorge. Em Surdina. In: *Boletim de Ariel*, janeiro 1934 (III, 4), p. 97.

à margem, incidências laterais sobre o que se conta, vão pontuando toda a narrativa. Às vezes têm a função de estabelecer um contraponto temporal em que a cena que se narra é remetida rapidamente para alguma outra do passado ou do futuro, noutras dão vazão às impressões do olhar superior do narrador. São marcas que indicam que o narrador não abre mão de participar diretamente dos rumos que o livro vai tomando, mas não chegam nem de longe a ter a importância que tinham na primeira parte de *Maria Luiza*, e são no geral muito mais rápidas, jamais atingindo o primeiro plano que lá ocupavam. Mesmo porque sua função aqui é outra. Num romance todo ele pensado a partir da exploração de um momento de transição, a voz narrativa, localizada quando, pelo menos em parte, as coisas estão mais definidas, ressalta pelo contraponto esse caráter de transição das ações narradas. Apenas um mês antes da publicação de *Em Surdina*, o número de novembro do *Boletim de Ariel* estampava, como artigo de fundo, em sua página de abertura, um texto de Lúcia Miguel Pereira que trata da diferença entre as duas gerações separadas pela primeira guerra:

> Uma das classificações mais freqüentemente empregadas para catalogar os espíritos é a de datá-los em referência à conflagração européia. Falha, incompleta, como todas as etiquetas, ela tem, entretanto, a sua razão de ser. O abalo de quatro anos de luta não pode deixar de ter influído nas inteligências.
>
> Os moços aludem, zombeteiros, aos requintes e à artificialidade dos homens de antes da guerra, e estes atribuem à mentalidade apressada, pouco culta dos de após guerra, todos os desmando do mundo atual.
>
> E, como sempre, a verdade se achará repartida entre os dois campos...[142]

Embora a ação de *Em Surdina* avance anos 20 adentro, o núcleo da narrativa se desenvolve durante a Primeira Guerra, cujos movimentos são acompanhados pelos personagens. De fato, os acontecimentos posteriores à guerra se dão no romance em capítulos em que se assiste a grandes saltos temporais. É como se, depois dos fatos

[142] PEREIRA, Lúcia Miguel. Duas Gerações. In: *Boletim de Ariel*, novembro 1933 (III, 2), p. 29.

decisivos daquele período, os acontecimentos posteriores interessassem apenas como reflexo ou desenvolvimento deles. A preocupação com a marcação do tempo no romance não é constante, mas se coloca nos momentos decisivos a partir dos grandes fatos. Logo no primeiro capítulo, a segunda investida dos alemães contra a França – referência ao assalto a Verdun em 1916 – é comentada durante o jantar em família. Mais à frente, o surto de gripe espanhola de 1918 aparece, e sabemos que Cecília se levantou da cama a 4 de novembro. Logo em seguida, com a gripe deixando seqüelas que necessitam de cuidado em Cecília e degenerando em tuberculose em seu irmão João, a notícia de que ele passariam um tempo longe do Rio para se curar vem no dia seguinte à assinatura do armistício de 11 de novembro. Nesse intervalo temos as ações concentradas de metade do romance. Com o mesmo tratamento concentrado teremos a seguir a temporada de Cecília e João no interior do Rio, que vai até o meio do ano de 1919, e então temos aqueles saltos temporais. O primeiro é de dois anos, quando se passará a falência e a morte de um outro irmão de Cecília, Cláudio. O outro, do penúltimo capítulo, é maior, ainda que indefinido, e dará conta do resultado das opções feitas por Cecília. Esse capítulo se iniciará exatamente por esse salto:

> Um ano, e mais outro, e outro e outro... o lento amontoar das coisas cotidianas, quase imponderáveis à força de familiaridade. Os pequenos acontecimentos vão caindo uns sobre os outros, e se amontoando, como flocos de neve... E um belo dia, de repente, uma brusca recordação do passado faz sentir todo o caminho percorrido. (p. 352).

Como o último capítulo traz apenas aquela citação de Rilke, é com este salto que terminam as ações propriamente ditas do romance. O livro, portanto, trata diretamente do grande momento de transição representado pela Primeira Guerra, e de alguns de seus desdobramentos. O contraste entre o pai da família, o dr. Vieira, e os seus filhos fica muito

marcado. Nenhum tipo de continuidade haverá entre as duas gerações. Nenhum dos filhos lhe seguirá a carreira de médico. Cláudio muito cedo desgostará o pai, recusando-se a fazer um curso superior e lançando-se no mundo dos negócios. João iniciará o curso de engenharia, mas depois de uma temporada num sanatório suíço volta ao Brasil e resolve ser escritor e jornalista, ideologicamente tornando-se um defensor algo vago das liberdades individuais. Antônio, gêmeo de João, forma-se em engenharia e vai trabalhar para o governo. Casa-se com uma moça de família tradicional e, quando estoura a revolta dos dezoito do forte de Copacabana, diante da reação favorável de quase todos da família, ele mostrará que está pronto para ficar ao lado da direita na polarização que virá anos depois:

> – O mundo precisa antes de nada, de ordem e de disciplina. O princípio da autoridade deve ser mantido à custa de qualquer sacrifício. Admirar os revolucionários só porque morreram, é um sentimentalismo ridículo. (p. 294)

Esse pode ser um lado da imagem-síntese do tipo de transição entre um mundo anterior à guerra, o outro representado pelo próprio dr. Vieira, poucas páginas adiante visto como um homem envelhecido antes do tempo:

> Em todos os terrenos, o declínio começava, lento, mas fatal. Eram sinais imperceptíveis... mas quem o conhecia bem, via que já não era o mesmo homem, que não tinha a mesma arrogante confiança em si. Havia nesse homem de pouco mais de sessenta anos alguma coisa de fraco, de alquebrado, que inspirava quase piedade. (p. 304)

Antônio, o homem do pós-guerra, mais do que o entusiasmo da juventude, tem na ponta da língua a solução para os problemas do mundo; dr. Vieira, o homem de antes da guerra, despido de sua arrogância, da arrogância de um velho mundo, está alquebrado antes do tempo. A família como um todo se encontra em posição muito menos favorável ao fim do romance do que estava em seu início. Cláudio, que se torna um bem-sucedido

*businessman* por causa de sua ousadia nos negócios, passa de jogador na bolsa de valores a jogador nas mesas verdes dos cassinos. Acaba se matando – a família falará em acidente ao limpar a arma – e deixando uma dívida de oitenta contos que o dr. Vieira não tem como pagar, tendo que recorrer às apólices que eram a herança de Cecília e de João. É, aliás, no velório de Cláudio que Maria Luiza, a heroína do romance anterior, vai fazer breve aparição, num tempo anterior ao da grande transformação por que passaria sua vida:

> Quando o padre chegara, [Cecília] adivinhara quase o que D. Maria Luiza Pires segredara a uma vizinha com ar de reprovação do sacerdote:
> – Mas não terá sido suicídio?
> Estavam bastante afastadas, mas poderia jurar tê-lo ouvido.
> "Essa quer ser mais realista que o rei", pensara, gozando quase ver escandalizada a piedade estrita que regateava orações a um morto. (p. 320)

É, no entanto, sobre a protagonista que incidirão os efeitos dessa mudança rápida de mundo. Cecília é uma moça que tem em si uma mistura danada de aspirações, que vão do desejo de casar-se ao de trabalhar e ter independência financeira. Embora não possa ser classificada como uma moça de temperamento padrão, não é propriamente um espírito de exceção, de tal maneira que suas aspirações fazem parte de mundos possíveis para uma mulher da sua classe naquele momento. Só até certo ponto porém, mais teoricamente do que na prática – e este é o problema. Há ainda uma cultura que vai reduzir a mulher honesta ao casamento. Pode-se dizer que *Em Surdina* se desenvolve em torno de uma pergunta que Cecília se faz ao encontrar uma ex-colega de colégio, Yolanda, que não via há anos. Em princípio nem sequer a reconhece: "procurava em vão encontrar um traço – um só que fosse – da antiga Yolanda" (p. 95). Nada da graciosa menina de colégio estava presente na gorda matrona cercada pelos filhos. Aos 14 anos Yolanda tinha um grande prestígio entre as meninas porque já era noiva; passada um pouco dos 20, tinha seu destino cumprido depois

do casamento. Em voz alta demais, dentro do bonde, contou-lhe sua vida, as dificuldades financeiras, que não lia mais poesia, como gostava tanto de fazer. Só se animou na hora em que falou dos filhos. É esse encontro leva Cecília àquela pergunta:

> Vibrar pelo homem, como Heloísa, ou pela prole, como Yolanda... estaria nisso a vida feminina?... (p. 98)

Heloísa era a irmã mais velha de Cecília, casada com um médico, mas que vivia na casa do pai. A uma certa altura, diante da iminente recusa de um último pretendente que aparece quando a moça já tem 29 anos – é definitivamente uma solteirona – ela instará para que o casamento se faça porque Cecília vivia numa condição que não era natural. Dessa maneira, então, Cecília na verdade se pergunta se a mulher só podia se realizar pela maternidade ou pelo sexo – esposa ou prostituta –, recusando-se a aceitar essas soluções assim tão fechadas.

Na verdade, o livro se abrira com a protagonista aos 22 anos tendo recebido uma oferta de casamento. Ela se espanta com o pedido, embora tivesse notado algum interesse por parte do rapaz, mas pede para pensar. Quando se imagina casada, o quadro que tem diante de si é quase ridículo, no mínimo afetado:

> Jorge Reis... Mme. Jorge Reis... Viu-se em um "deshabillé" luxuoso, ralhando com um jardineiro que rodava o chapéu entre as mãos (quando era pequena, vira uma cena semelhante em casa de sua madrinha, esposa de um riquíssimo comerciante. E o quadro gravara-se-lhe na memória como o emblema do grande conforto). Ouviu comentários:
> – Você sabe! A Cecília Vieira teve uma sorte louca! Casou-se com o Jorge Reis, o filho de Felisberto Reis, o do Banco Agrícola. Montaram uma casa linda em Laranjeiras.
> "Laranjeiras ou Copacabana? Copacabana era mais alegre, mais moderno... Mas Laranjeiras era mais distinto." (p. 7)

Mas a moça vai à costureira e passa por um lugar familiar, a mesma rua que trilhava para ir ao colégio. Vê-se de novo adolescente e se lembra do que a fazia ligeiramente diferente das outras meninas:

> Sempre tinha um sonho a lhe trabalhar a imaginação. Ideava existências heróicas, fabulosas, em que se via ora uma grande santa, ora guerreira, escritora célebre, política influente, milionária, esposa morganática mas todo-poderosa de um soberano. (p. 12)

O fato é que a visão dessa menina que deseja um destino grande e independente do casamento – a função de esposa só lhe interessa se lhe fizer superar uma condição de inferioridade para se tornar todo-poderosa – a faz recusar a idéia de se tornar a Mme. Jorge Reis. Ou, como diria o cunhado, a faria dar um chute na sorte. A decisão de não aceitar o pedido de Jorge é impensável e ela tem dificuldade de explicá-lo ao irmão, Cláudio, que fora o intermediário no pedido. Como dizer que haviam sido as evocações daqueles sonhos as responsáveis pela sua resolução de não se casar? Acaba inventando uma desculpa esfarrapada, que nada tem a ver com tudo aquilo, a de que o rapaz tinha dinheiro, mas era apenas um empregado de banco e que a condição do pai poderia atrair partido melhor.

Mas essa não é a única oportunidade de casar-se que Cecília recusa e há dois episódios que mostram as contradições em que a moça vive. O primeiro deles se dá com o tenente Sérgio Veiga. É um namorico bem inconseqüente que eles têm. Dançam juntos, já que Cecília é amiga das irmãs e vão todos aos mesmos bailes. Vão ao cinema, onde Sérgio pega na sua mão, e este tímido contato físico tem um efeito fortíssimo na inexperiência sexual absoluta de Cecília. Depois de uma ausência de um mês do tenente, Cecília quer conversar com ele seriamente – e escolhe uma festa para tentar abordar o assunto. É ela, portanto, que toma a iniciativa de provocar uma situação que a levasse ao casamento,

embora nessa rápida conversa nem trate diretamente do assunto. Mas Sérgio percebe claramente qual é o problema e se esquiva:

> – Preciso frear nas quatro rodas, com Cecília, disse o tenente às irmãs depois da festa... ela tomou a sério a brincadeira, pensou que era para casar. (p. 104)

O caso mais significativo, no entanto, é o de Paulo, sócio de Cláudio numa casa comercial. As relações de Cecília com Paulo são muito ambíguas. A moça aceita que o rapaz lhe guie as leituras, e tem com ele discussões intelectuais. Consolida uma independência de pensamento através justamente dessa espécie de submissão da inteligência. Vê nele um amigo, um companheiro, mas sente-se enganada quando ele lhe faz confidências, reconhecendo fraquezas e dificuldades:

> E agora, de saber que também ele precisava de amparo, que a sua força lhe vinha um pouco dela, experimentava uma sensação de instabilidade. E quase de revolta. Como se houvesse sido traída na sua confiança. Inconscientemente, julgara-se com o direto de receber sem dar. E sentiu como que um cansaço, em pensar que havia troca. (p. 117-118)

Paulo a fazia sentir-se bem por tratá-la como uma igual: é isso que pensava Cecília. Acaba descobrindo, no entanto, que o que a agrada nele é na verdade uma espécie de proteção que sente em sua companhia. Nada mais contraditório numa moça que tinha sonhos de independência. É que as duas coisas estão em Cecília. No fundo, ela não sabia o que queria, e Paulo, de uma forma ou de outra, alimentara os dois pólos de suas aspirações. Era o rapaz moderno, que a incentivava a adquirir independência intelectual, mas era também o homem sob cuja proteção poderia viver. Isso, no entanto, não a fez apaixonada por ele, e se espanta mesmo de vê-lo demonstrar que estava apaixonado por ela.

Mas não é somente Cecília que tem essas idéias confusas, de quem quer alguma coisa de novo mas não conseguiu se desvencilhar das coisas velhas que simplesmente impedem que as novas se imponham. Sente que precisa trabalhar, realizar algo de útil. Encontra-se com uma amiga que trabalhava de datilógrafa na Light e seu entusiasmo a contagia. Decide falar com pai, que certamente teria condições de conseguir-lhe um bom emprego. É natural que o pai não reaja bem, mostrando sua cara de homem de antes da guerra:

> – Trabalho de moça é em casa. Olhe, você quer serviço? pois então arrume os meus livros, que andam numa desordem horrível... Ora, essa bobinha a querer trabalhar. Como se não tivesse pai para sustentá-la! Então você pensa que já estou imprestável, que não posso mais manter meus filhos? Era só o que faltava. Quer uma mesada maior? Eu dou-lhe o que pedir, mas não me fale mais em trabalhar. Que parecerá isso? uma filha minha andando empregada! Vão dizer que sou sovina, ou que estou perdendo a clínica. Você não vê que isso me prejudicaria, Cecília? Qual! Essas meninas! Essas meninas... isso é o resultado do que anda acontecendo na Europa. Ainda uma conseqüência da guerra. Mas as situações são diferentes. Aqui os homens não estão nas trincheiras, e as mulheres não precisam abandonar o lar para substituí-los. Substituí-los e se perderem, como acontece quase sempre. No Brasil graças a Deus, ainda há família! (p. 135-136)

Naturalmente Cecília ficará revoltada com aquilo que considerará egoísmo do pai, que pensa em si mesmo, em sua reputação como médico, quando o que está em jogo é a felicidade da filha. Ela própria não percebe claramente que o pai não consegue ver além dos papéis que sua própria geração reservou para homens e mulheres. A liberação feminina é para ele desvio de sociedades em guerra que leva ao desvio individual que transforma as esposas em prostitutas. É claro que não chega a se surpreender, de qualquer forma, com a reação do pai. Apenas vê a interdição e a incompreensão e se aferra mais ainda aos seus projetos. É nesse momento que busca o auxílio de Paulo e tem, aí sim, uma tremenda surpresa. Pede que lhe arranje um emprego. Em resposta Paulo lhe dá um anel:

– Que significa isso?

– Isso significa que o emprego que tenho para você, o melhor, o que me encheria de felicidade se você o quisesse, é o de minha mulher. Para que andar por aí, exposta a encontrar gente de toda sorte, num lugar subalterno se pode ser rainha em sua casa... em nossa casa? Ser a razão e a recompensa de minha vida, não será ocupação melhor do que ser datilógrafa? Você é tudo para mim, Cecília. Eu não serei também alguma coisa para você? Não poderei, com muito carinho, encher esse vazio da sua existência? (p. 146-147)

O resultado de um pedido de casamento feito em circunstâncias tão ruins só pode ser catastrófico. Cecília começa a imaginar-se beijando Paulo, sente-lhe as mãos úmidas de suor, tão diferentes das mãos seguras de Sérgio e vê naquilo tudo um ridículo enorme. Não se controla e tem um grande acesso de riso que, obviamente, ofende Paulo. Anos depois, ao conversar sobre a esposa – uma viúva que conhecera em São Paulo – o rapaz explicitará sua visão sobre o trabalho feminino quando Cecília comenta que ouvira dizer que ela era professora:

– Era, mas não ensina mais, desde que nos casamos. Antes precisava ganhar, para educar a filha; ficou sozinha com a menina com dois anos; mas agora não há mais necessidade disso. Eu não compreendo as mulheres trabalhando senão quando são forçadas pelas circunstâncias; ela gostava mesmo muito da escola. A princípio sentiu; mas agora não. Tem muito do que se ocupar em casa. (p. 238)

A mulher trabalhar, para Paulo, não é necessariamente perder-se, como era para o dr. Vieira. Mas é algo que só se justifica em casos de extrema necessidade. Ele é um homem do imediato pós-guerra, um homem que vive as contradições de um tempo de transição. Nesse sentido, é como Cecília, que nunca sabe muito bem o que deseja, querendo tudo e não querendo nada. E como poderia de fato se decidir se não tem a chance de experimentar? É esse seu dilema: vê as possibilidades em princípio abertas pelos novos tempos, mas elas não estão de verdade a seu alcance.

Moralmente também Cecília se vê diante de impasses difíceis de serem resolvidos. Repugna-lhe a vida da irmã que, insatisfeita com o marido, traída mesmo por ele, responde

na mesma moeda e adota um sistema de vida que Cecília julga, no mínimo, leviano. Esse julgamento moral sobre a irmã incide diretamente em seu destino. Já aos 29 anos, recebe aquela última proposta de casamento, de Arnaldo Dias. Tem simpatia pelo rapaz e recebe conselho de todos os lados para que o aceite. Heloísa, a irmã, insiste no atentado que ela comete contra a natureza permanecendo virgem. Antônio, um dos irmãos mais novos, transmite-lhe a boa impressão que tem do pretendente, dizendo-lhe que não despreze mais essa ocasião. Décio, o cunhado, especialista em gafes, já começa a fazer piadas sobre seu estado civil inaceitável. Mas ainda assim ela encontrará motivos para recusá-lo e se convence pensando na estreita ligação que ele tem com o amante de Heloísa, o Pedro Carneiro:

> Havia um se... Um terrível se... A amizade de Arnaldo com Pedro Carneiro. Um obstáculo talvez absurdo, mas intransponível. Porque não vinha de circunstâncias, mas do íntimo de Cecília. Da sua exagerada sensibilidade. Mesmo se eles se afastassem, se cortassem relações, de nada adiantaria. Por tê-los conhecido juntos, por sabê-los companheiros, sentia, apesar de todo o raciocínio, quase uma repulsa por Arnaldo. Era como se houvesse alguma coisa de turvo, de duvidoso nesse esboço de romance. Como se a lama em que se movia o outro respingasse sobre ele. E sobre ela também. (p. 337)

Noutros momentos, o caso de Heloísa lhe parece aceitável. Para que levar a vida ao lado de um marido como o que ela tinha, especialmente quando percebe que ela ama mesmo o Pedro? Nesses momentos, quer que a irmã assuma publicamente tudo e peça o divórcio, o que, evidentemente nem passa pela cabeça dela. Muitas coisas se misturam em Cecília sem que ela se dê conta.

> Agora sentia que mesmo se a irmã tivesse a coragem de arrostar tudo por amor de Pedro, não estaria de acordo com o seu procedimento. Entretanto, quando raciocinava friamente, achava-o plausível. Por que se haveria Heloísa de sacrificar a um marido indigno? Havia as crianças, era verdade. Mas a mulher deixa de ter direito à vida quando é mãe? Além disso, Heloísa agindo como agia, procurando salvar as aparências, elas não sofreriam em nada; a existência secreta da mãe não influiria sobre a sua. Por que, então, intimamente, condenava a irmã? Por quê? Por

> que a horrorizava o que reconhecia humano? Teria o direito de exigir mais do que Heloísa poderia dar? Em nome de quê? (p. 347-348)

Impossível tomar um caminho, portanto, para alguém que não tinha como assumir uma verdade absoluta. De fato, quando estivera no campo para se recuperar dos problemas que lhe ficaram da gripe espanhola, percebe que a única forma de ser feliz era aceitar alguma forma de submissão. E essa impressão lhe vem quando o caseiro da fazenda lhe conta a morte de um filho, atacado por uma onça durante uma caçada, como se a história tivesse acontecido com outra pessoa. É tamanha sua indiferença diante dos fatos que Cecília chega a se escandalizar:

> Mas no fundo, bem no fundo, sem saber por que, invejava o matuto, tão primitivo, tão instintivo.
> "Há de ter sentido a morte do filho, no momento. Mas não impediu a vida de continuar, e ela consolou-o. O erro é não se submeter; é o que nós fazemos, é o que eu faço. Não me submeto a nada, por isso não sei viver. Se não tivesse lutado contra mim mesma, se não tivesse sido tão exigente, não estaria hoje aqui". (p. 201)

O resultado imediato do estado de espírito que advém desse pensamento é figurar-se ao lado de Paulo, casada com ele. Mas não adianta. Promete a si mesma escrever a ele, mas não o faz. Quando finalmente volta ao Rio não pode vê-lo porque o rapaz viajara para São Paulo. Quando finalmente se reencontram, Paulo já está casado. A decisão de aceitar o que a vida lhe oferecia é negado na inconsciente recusa a escrever: deixa que as coisas permaneçam na mesma indefinição de sempre. Cecília não pode se submeter nem se libertar, ficará para sempre nesse meio-termo.

Acaba se reduzindo, portanto à velha forma de marginalidade feminina. Não cumpre seu destino de esposa, mas também não cai no papel oposto, de prostituta. Só lhe sobra o não-papel de solteirona. É, no entanto, um caso de solteirona por vocação. Aceita essa

condição, mesmo tendo diante de si o exemplo da irmã do dr. Vieira, a tia Marina, que criara as crianças depois que o médico ficara viúvo. Quando a velha senhora morre, ainda durante a gripe, Cecília se dá conta de quem nem a conhecia. Ao ir arrumar as suas coisas, queimar os papéis que ela guardara e dar os vestidos que tinha, Cecília percebe que não deixaria traço nenhum de sua existência sobre a terra. Um ser que nada é, que se define por sua relação com os outros. Não demora muito para que o próprio dr. Vieira se esqueça da irmã, afirmando que tinha sido pai e mãe para os filhos.

Cecília, apesar de tudo isso, acaba se sentindo feliz nessa condição. Já antes, num período em que Heloísa, o marido e os filhos foram passar uns tempos em Caxambu, pôde ficar praticamente sozinha em casa. Teve, nessa ocasião, um período de esplendor. No início ficara entediada, mas aos poucos foi imprimindo um ritmo pessoal à vida. Passou a vestir-se com esmero: "Enfeitava-se para si, pelo prazer de se sentir bonita" (p. 267). A beleza que veio desse dedicar-se a si mesma não passou despercebida – era admirada pelos homens, na rua, e observada pelas mulheres:

> – Como Cecília está embelezando, comentavam as raras amigas que visitava a miúdo; está com cara de quem anda apaixonada. (p. 267)

O descompasso entre a origem dessa beleza e como ela foi percebida pelas amigas é grande. Num universo em que o sentido da vida da mulher se dá pela sua relação com os homens, Cecília só poderia estar bonita se houvesse alguma influência masculina na sua vida. Esse período em tudo circunstancial na vida da moça – assim que Heloísa volta, os velhos hábitos se impõem e ela se deixa novamente absorver pelas ocupações cotidianas – é demonstração de que a felicidade que ela poderá alcançar virá mais dela mesma do que de um marido ou coisa que o valha. Portanto, é possível que aconteça com ela essa coisa

imprevista que é sentir-se feliz mesmo estando solteira. Dá-se conta disso quatro anos depois do último pedido de casamento que recusara:

> Sempre gostara muito da sobrinha, mas outrora, quase lutara contra essa afeição. Não queria ser posta no papel de solteirona, que cuida dos filhos dos outros. Supersticiosa, tinha medo de se prejudicar, desvelando-se pelas crianças.
> Depois, nem pensara mais nisso...
> E agora, quatro anos depois, via que vivera, quando não tentara mais fazer... Vivera plenamente. Inteiramente. (p. 358-359)

O tentar viver era para ela a aceitação de um padrão de condição feminina que não a atraía. Ao desistir disso – de "viver" –, conseguira encontrar na meia solidão da sua vida de solteira uma plenitude vital. A única coisa que turva essa idéia é a falta de realização sexual, que a faz lembrar-se "de um vago descontentamento, que sentia por vezes" (p. 359). Mas não passava disso, de um sentimento muito vago e, no final das contas, "vivia como se alguma coisa a alçasse acima das necessidades imperiosas do instinto" (p. 360). É um estranho equilíbrio, mas ela o sente como tal. Essa "alguma coisa", que a faz sentir-se plena mesmo com essa carência reconhecida, ela própria não identifica – mas o narrador o faz em seu lugar. Num momento em que pensa que devia haver alguma coisa além das exigências do instinto, ele explica, entre parênteses, logo num início de parágrafo, o que seria essa "alguma coisa":

> (Alguma coisa que nem de longe ligou ao Deus que lhe haviam ensinado no colégio a conhecer, e que ficara envolto nas emoções infantis). Alguma coisa que dava aos homens o dever de se sobrepujarem. Não saberia definir o que sentia, mas sentia-o profundamente. (p. 348)

Nem Cecília nem esse interessante narrador conseguem admitir que a prática do sexo sem o casamento pode ser aceitável. Apesar da coragem de admitir que pode haver

realização para a mulher fora do casamento, o fantasma da prostituta ainda ronda demais tanto uma quanto o outro. Ambos são, nesse sentido, figuras de transição – apesar de o narrador se julgar em posição muito diversa, superior mesmo à da personagem. A única diferença que há entre eles, na verdade, é que Cecília é capaz de aceitar essa sua "elevação" em relação aos instintos sem maiores questionamentos, enquanto o narrador precisa dar a ela alguma razão – e encontra uma em Deus.

Mas é apenas aparente a conciliação que essa solução provoca. Apesar do caso individual de Cecília ter ficado resolvido ali, a questão da moral sexual feminina como um todo permanece irresolvida. Em conversa com João, Cecília faz um balanço dos descaminhos pelos quais toda a família acabou passando, mas olha com condescendência para o pai, vendo nele um homem "honesto e feliz" (p. 363). A resposta de João mostra como Cecília ainda teria muito que avançar, ela que parece já ter ido muito além do que se esperava de uma moça da sua geração:

> – Honesto porque é homem. Se fosse ele que tivesse morrido, e mamãe houvesse vivido como ele o fez, seria uma mulher desonesta. Admitindo a correção dele, você tem também de admitir uma moral diferente para cada sexo, o que implica o total artificialismo da moral. E, além disso, não sei se ele será feliz. O velho feliz é plácido, e ele é inquieto, revoltado de ter de renunciar às ambições e aos prazeres que lhe encheram a existência. Se não fosse você, ele seria um desgraçado. (p. 363)

Essa afirmação de João coloca em xeque a tranqüilidade de Cecília e suas conquistas. Assim como ela encontrou em si mesma a tranqüilidade para viver feliz aquela vida que para todos os outros parecia sofrimento, também é dentro dela que está uma visão moral que diferencia homens e mulheres, reduzindo estas últimas aos famigerados dois papéis estanques. Se se pensa que o mesmo narrador que deu aquela explicação entre parênteses e fez do último capítulo uma citação de Rilke afirmando que a existência de

Deus se pode manifestar mesmo depois do final da história é quem põe na boca de João essas palavras, veremos que a contradição também contamina o universo desse narrador aparentemente tão seguro. Afinal, para ele, o que seria necessário: superar o instinto ou assumi-lo, admitindo que a mesma moral aplicada aos homens deve se aplicar às mulheres?

A essa altura fica fácil perceber como as dúvidas e indefinições que são típicas de um momento de mudanças rápidas se infiltra na concepção básica do romance, atingindo mesmo a instância do narrador. Por isso, é redutora a leitura que a esquerda fez de *Em Surdina* em 1934. Jorge Amado, no artigo para o *Boletim de Ariel* que já foi citado, procurou diminuir a importância da trajetória de Cecília, vendo no livro uma nova edição de *Serafim Ponte Grande* como um retrato da decadência da burguesia. Também cheia de equívocos é a leitura de Dante Costa, que prefere ver em Cecília apenas uma recalcada e exagera aquilo que ele chama de "a ação anestésica do misticismo sobre ela", esquecendo-se de que o peso da influência do colégio de freiras foi contrabalançado pela tia que a criou, avessa a coisas da igreja e que combatia explicitamente a religião. Um pouco ironicamente, imagina a protagonista vivendo no presente:

> Adivinho uma Cecília vivendo admiravelmente bem em 1934, no meio dessa gente mais liberta, mais alegre porque mais livre, uma Cecília expansiva, diferentíssima, gostando do carnaval e dos rapazes ousados, quase diria uma Cecília sexual, sem nada, absolutamente nada daquela que a sociedade brasileira de 1914 obrigou a viver[143].

Superestimando a abertura de seu próprio tempo, Dante Costa não consegue ver o romance de Lúcia Miguel Pereira como o livro de uma transição difícil e imprevisível nos papéis femininos que ainda em 1934 – e mesmo até hoje – estava muito longe de se definir. Nos próprios romances de 30, as moças que gostavam demais de carnaval e de rapazes

[143] COSTA, Dante. Notas sobre *Em Surdina*. In: *Boletim de Ariel*, abril 1934 (III, 7), p. 180.

ousados terminavam na Rua do Siriri de Amando Fontes ou na Lapa de Luís Martins. Dando tudo como já resolvido, ao invés de demonstrar uma eventual simplificação no romance analisado, acaba ele próprio simplificando enormemente o problema.

Adicionalmente, muito mais do que *Maria Luiza*, *Em Surdina* pode ser visto como parte integrante da grande tendência documental do romance de 30, em geral pensada como exclusiva dos autores do romance social. Ficou muito claro para o leitor que ele tinha um caráter de testemunho, que era um romance que falava "de dentro" do problema. Afinal, Lúcia Miguel Pereira já tem 32 anos quando o romance é publicado e se encaixa com facilidade na caracterização de solteirona ela própria[144]. Em seu artigo sobre *Em Surdina*, Jorge Amado parece enfatizar isso ao tratar a autora como a "senhorita Lúcia Miguel Pereira". Embora estritamente correto e verdadeiro para os padrões de tratamento da época, era bastante inusual na imprensa quando se tratava de alguma mulher intelectual. Tanto Gastão Cruls, em artigo sobre *Maria Luiza*, como Dante Costa a tratam simplesmente pelo nome. É comum se ver o tratamento de senhora, uma espécie de feminino de senhor sem as implicações de estado civil, que era usual nos artigos de jornais e revistas naqueles tempos. Nem mesmo o próprio Jorge Amado, meses antes, tratara a escritora de "senhorita" em seu artigo sobre *Maria Luiza*.

Em certo sentido, portanto, a literatura de Lúcia Miguel Pereira na primeira metade da década pode ser vista como testemunho, apesar de a autora fugir completamente ao estereótipo do escritor social ao qual o testemunho estava ligado. Tanto quanto a do proletário, a nova figura da mulher que nasce dessas e de outras experiências do romance

[144] Não deixa de ser tentadora a idéia de aplicar a *Em Surdina* o método que Lúcia Miguel aplicou em seu clássico estudo sobre Machado de Assis. Mesmo resistindo a essa tentação, é difícil deixar de se fazer a pergunta: o quanto há da autora ali?

de 30 é fundamental para definir a abrangência e o sentido da produção daquele momento. O gesto de mergulhar nos problemas brasileiros foi amplo não apenas porque abrangeu geograficamente o Brasil inteiro, mas porque também se interessou por um variado espectro de questões: foi uma literatura social não apenas no sentido econômico do termo, que remete à luta de classes, mas também na figuração dos papéis e funções destinados à mulher. De certa forma, os autores católicos, que se viam, ou eram vistos, ou ambas as coisas, como desinteressados de dar testemunho direto de seu tempo, de um jeito ou de outro o deram pelo destaque que concederam à questão feminina em seus livros. Quem lê a obra de Cornélio Penna não pode deixar de notar como o abafamento total da vida da mulher é significativo nela, atravessando-a até seu último romance, *A Menina Morta*. É significativa também a contribuição de Lúcio Cardoso, com *Mãos Vazias*, uma novela publicada já no final da década, em dezembro de 1938, que, ao lado dos livros do próprio Cornélio Penna, é a mais complexa história sobre uma mulher escrita por um homem nos anos 30 e o texto mais bem acabado do autor naquele período.

*Mãos Vazias* se inicia num clima bastante pesado: os momentos finais da vida de uma criança com pneumonia, o menino Luizinho. Vemos sua mãe, Ida, exausta de noites seguidas em claro, cair num sono que é verdadeiro desmaio e nem acordar para o enterro do menino. Quando ela acorda, quem primeiro vê é o médico que cuidou do garoto, que havia entrado no quarto para tomar-lhe o pulso e ver se estava bem. Em cena rápida, o também rápido jogo de sedução conduzido por Ida se completa e, num ambiente meio de sonho, meio de absurdo, com o marido Felipe dormindo no sofá da sala, consuma-se o adultério. É em torno das conseqüências e do sentido desse gesto de Ida que toda a novela se desenvolverá.

A primeira recordação da mulher, no dia seguinte, é surpreendente por sua frieza:

> Ao amanhecer, quando o médico já tinha partido, ela sentiu que esses acontecimentos deslizavam tranqüilamente para a sombra. Nenhum deles deixara a mais leve marca na sua consciência. (p. 25)

Qual o sentido então daquilo, justamente num momento de crise, da perda do único filho? O desejo, talvez. Mas nem isso parece tê-la motivado:

> E, já descendo os degraus do jardim, ocorreu-lhe afinal que tinha se entregue ao médico friamente, sem nenhum desejo. (p. 32)

Nada de especial, portanto, a atraía ao médico. Diante dessa constatação, é preciso mergulhar no espírito dessa mulher para que se entenda – ou que se tente entender melhor – seu gesto. Toda a ação do romance se passará no curto espaço de um dia que separa este amanhecer do seguinte, durante o qual Ida percorrerá um duplo itinerário. O primeiro é pela pequena cidade de São João das Almas, num anseio pelo espaço aberto que há fora de casa. Passará pelas ruas, praças, pela estação de trem, pela farmácia, a casa do médico, a casa de Ana, a única amiga. O outro é o exame que faz de si mesma, de seus anseios e de seu passado. Ambos estão fortemente ligados. Lembrando muito o que acontece com o espaço da pequena cidade de *Fronteira*, de Cornélio Penna, em *Mãos Vazias* a rua não é necessariamente um lugar arejado:

> Era raro que algo de vulto se passasse em São João. Tudo ali diminuía, tomava a proporção de um grito lançado entre serras que a aprisionavam no vale onde ondulava o rio. (p. 30)

Esse desenho restritivo do espaço tem dupla função na narrativa. Por um lado sintetiza os dois papéis possíveis da mulher – o por assim dizer público e o privado –, ambos sufocantes, e, por outro, relacionam perfil psicológico e meio social.

Num longo estudo sobre a obra de Lúcio Cardoso, escrito originalmente para uma edição das suas obras completas pela Aguilar, Octávio de Faria aproxima Lúcio Cardoso a Camilo Castelo Branco[145]. Tal aproximação é pertinente por mais de um motivo, entre os quais a importância que assume para ele a figura romântica das criaturas de exceção, muitas vezes ligadas ao sombrio e até ao macabro. Até mesmo a passiva Teresa de Albuquerque, heroína do *Amor de Perdição*, aparece como "uma exceção no seu amor"[146]. Diferentemente da Cecília de *Em Surdina*, portanto, Ida é inequivocamente uma criatura de exceção. Tanto isso é verdade que a cidade toda tem dela uma opinião segura, ainda que não se saiba apoiada em que evidências:

> Tinham dito a Felipe que não se casasse, era verdade que não podiam mostrar nenhum fato escabroso na sua vida, mas quem se enganava com a realidade secreta que a habitava e que parecia denunciá-la entre as outras? Ela era uma dessas mulheres que trazem no rosto o seu destino. (p. 71)

É esse o indício mais importante para que se possa entender o gesto de Ida. A diferença de Ida se confirma bem mais tarde na narrativa, quando ela se recorda da infância e da adolescência, em que o vazio da existência a preocupa. Pergunta-se como as outras mulheres passavam o tempo, e constata que ninguém sente esse peso:

> As mulheres da casa tinham, todas, a expressão de um bem-estar adquirido, de uma serenidade acima dessas mesquinhas preocupações. Não desejavam nada, eram humildes e pareciam pesar os menores gestos, como se não ignorassem que mais tarde seriam pedidas contas das suas ações. (p. 121)

---

[145] Ver: FARIA, Octávio de. Lúcio Cardoso. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da Casa Assassinada*, p. 664.
[146] BRANCO, Camilo Castelo. *Amor de Perdição*, p. 26.

A tranqüilidade só parece possível àquelas mulheres porque elas se conformam a uma existência restrita aos papéis que lhes estavam reservados, vivendo sempre à espera do momento de um acerto de contas em que se cobraria exatamente a adequação de suas ações a esses papéis. Ida é incapaz disso e somente se sente confortada quando aparece a prima Maria, cuja sede de vida extrapola em muito esses limites: enfeitava-se, andava a cavalo como os homens, tomava banho na cachoeira. Era, no entanto, infeliz e, diante da reação das velhas da casa quando têm notícia dos rumores que circulam sobre ela na cidade, mata-se tomando um litro de lisol. Ela representa para Ida o reconhecimento de que há algo além daquela serenidade adquirida: a agitação, a loucura.

Há mesmo algo de masculino em Ida a confirmar seu estatuto de criatura de exceção. Felipe trabalha num banco, mas tem menos jeito para os negócios que a mulher:

> Muitas vezes, como os colegas pedissem a sua palavra a respeito de um negócio qualquer, furtava-se, prometia responder mais tarde, esperando ansiosamente que o dia terminasse, a fim de ouvir o que Ida pensava sobre o caso. Geralmente ela se detinha com o garfo na mão e depois de meditar um pouco aconselhava-o a tal e tal atitude, o que sempre dava bons resultados. (p. 135)

Tudo isso são indícios de que dentro de Ida há algo que pode explodir a qualquer momento – daí seu fascínio sobre a grande fofoca da cidade naquele momento, a história de um homem que depois de vinte anos de trabalho honrado dera um desfalque na firma em que trabalhara. Debaixo de uma criatura em tudo normal se escondia alguma coisa que tinha que ter vazão um dia.

A própria Ida vai perceber que seu gesto radical é a manifestação de um espírito agitado que ficara subjugado – mas jamais se tornaria serenidade – durante os sete anos que já durava seu casamento com Felipe. Não esconde o que acontecera. Conta logo para

Felipe. Mas o desejo de normalidade é em todos tão profundo que Felipe custa a acreditar na confissão da mulher.

E não é só ele: todos tentam reconduzi-la ao papel de esposa, até mesmo Ana, ela própria mal falada na cidade. Um curto diálogo mostra a distância enorme que há entre as amigas:

> – Ana, é possível que você viva conformada com a sua existência?
> A outra erguera a cabeça e apenas um brilho rápido passara nos seus olhos:
> – Tenho marido. De que preciso mais? (p. 37)

E Ana vai além, bovarizando a amiga, atribuindo seus sentimentos ao excesso de romances. Mas Ida resiste: "É em mim que existe alguma coisa de diferente" (p. 38). Ana oferece-lhe até mesmo a justificativa para que tudo voltasse ao normal, para que o fato de já ter contado tudo a Felipe pudesse ser consertado: o abalo psicológico da morte do filho.

O próprio médico, quando ela vai procurá-lo, oferece-lhe sua discrição e a aconselha a voltar para casa, garantindo que o que acontecera não tinha qualquer importância, que era preciso que ela voltasse para casa. O desespero se abate sobre a mulher: "Oh! Por que será que Deus cercou-me apenas de criaturas medíocres?" (p. 111)

O que Ida percebe é que seu gesto havia sido inútil. É quase impossível romper aquilo que a ligava ao papel de esposa que, contra a opinião geral, havia assumido, principalmente depois da doença de Luizinho, já que toda a cidade aprovava sua dedicação, garantia de que era mesmo mãe e esposa, desprezando o desespero algo teatral de Felipe. Não há nenhum lugar que abrigue uma mulher como ela. Ana faz um grande esforço para que ela converse novamente com Felipe, mas ela não deseja retomar o casamento. Percebe

que só há um caminho, ainda que falso, para explicar ao marido que não pode haver mais qualquer possibilidade de que ela volte: assumir o outro papel possível, de prostituta.

> – Não sabe então que entre nós tudo é impossível?
> Aquela frase pareceu penetrá-lo como uma lâmina. Pôs-se a torcer as mãos, enquanto a fixava com os olhos dilatados:
> – Mas por quê, Ida, por quê?
> Ela voltou a cabeça, mordeu os lábios:
> – Não é por sua causa, eu mesma é que não presto. (p. 168)

Mas isso não resolve nada. É até um motivo a mais para que Felipe insista para que as coisas sejam retomadas exatamente como eram antes do caso com o médico. Estava tudo sob controle, apenas Ana sabia do acontecido, era preciso que ela voltasse porque, do contrário, "todos dirão que me casei com uma mulher da Baixa" (p. 173). A discussão continua, é claro, até que Felipe de certa forma se dá por vencido, aceitando o falso argumento de Ida:

> E, de repente, tonto, ergueu a mão, esbofeteou-a raivosamente, exclamando:
> – Sua ordinária, sua ordinária, coisa ruim!
> Apoiada à grade, Ida fitava-o sem dizer palavra, as faces queimando de febre e de rancor. Felipe expandia-se em palavrões atirados à meia-voz, sem nenhum controle. Quando se calou, o ruído dos grilos penetrou de novo entre ambos, a solidão pareceu maior. (p. 179)

Para Felipe, de um jeito ou de outro, as coisas se definem, embora não se resolvam: ele agora pode bater em Ida e xingá-la, já que fica claro que ela de fato passou para o outro lado. Para a mulher no entanto, aquilo só confirma agudamente o que ela já percebera. Ela não cabe nem numa definição nem noutra: não há lugar nenhum que a possa acolher. Decidida, vai até o rio que passa atrás da casa e se deixa afogar. É significativa sua forma de suicídio. O rio é o único elemento daquela paisagem que vai para algum lugar além do

vale que lhe fecha os caminhos tanto quanto o espaço reservado da casa. Sua desistência é também a procura radical de uma saída que ainda não existe.

Ao contrário do suicídio de Badu, que escolhe a morte espetacular pelo fogo, quase um chavão que faz o narrador de *Badu* encaixá-la no estereótipo de "menina desgraçada do Brasil", de vítima do amor, o suicídio de Ida é silencioso e frio. O que causou a sua morte não foi o amor, a única coisa que parece poder preocupar às mulheres, foi o contrário disso: a dificuldade de viver o amor da forma como se esperava em São João das Almas que uma mulher vivesse. Ida é uma personagem feminina do romance de 30 que tem o mesmo direito à crise existencial, ligada a um deslocamento social, que vivem vários personagens masculinos.

*Mãos Vazias* é um livro que ocupa posição especial dentro da construção de uma figuração mais complexa da mulher que o romance de 30 levou a cabo não apenas pelo caráter rico de sua heroína. A sua fatura é muito bem-sucedida. Em primeiro lugar, pela habilidosa montagem que faz dos vários indícios que permitem ao leitor ir conhecendo Ida muito lentamente. Seguindo os rumos do pensamento de Ida, o livro coloca sempre em suspensão qualquer possível conclusão fácil do leitor, que tem que esperar pacientemente até a última linha para poder entender – ou tentar entender – as criaturas que povoam a história. Em segundo lugar, porque em nenhum momento o narrador cede às explicações fáceis, calcadas em alguma visão moral estreita. É isso, aliás, que permite aquela estrutura fragmentária do livro. Nada tem uma explicação construída sobre estereótipos, tudo é encarado como problema. E isso não é pouco. Para se ter idéia do quanto *Mãos Vazias* foi um texto perturbador, basta ver o julgamento irracional de um crítico sobre Ida:

> Na realidade a heroína de Lúcio Cardoso sofria de uma moléstia chamada, em bom português, *pouca vergonha*[147].

Ora, ficara muito claro que Ida não era esposa: só podia, então ser prostituta. Preso a uma visão que era a dominante em seu tempo e que, na verdade, preside a maioria dos romances do período, esse crítico, Mário Cabral, é incapaz de perceber em Ida a criatura de transição que ela de fato é.

A mulher de Lúcio Cardoso, Rachel de Queiroz e Lúcia Miguel Pereira, tanto quanto o descendente decadente de José Lins ou o intelectual fora de foco de Graciliano Ramos e Cyro dos Anjos, contribui para montar uma visão de um país em transição em que é muito difícil achar os galhos que cabem a cada macaco. Além disso, com todos eles e mais o operário acabou exprimindo aquela necessidade de pensar e entender um presente com poucas promessas de esperança, dominado pela dificuldade e pela indefinição, deixando entrever que a alegria só poderia ser possível depois de um longo caminho, ainda todo por trilhar. Assim como os heróis tão afirmativos de Jorge Amado depois de toda uma aventurosa trajetória estão apenas no início de uma luta, Maria Luiza e Cecília, assim como a Conceição de *O Quinze*, mal começaram a superar os problemas que sentem e contra os quais reagiram de alguma maneira: não é para nenhum deles um eventual tempo de justiça e felicidade. E da mesma forma que para Manuel de Tal de *Suor*, para o anão Viriato de *Jubiabá*, ou para o Sem Pernas de *Capitães da Areia*, também para Badu e para a Ida de *Mão Vazias*, o suicídio serviu como representação máxima de um impasse, ao mesmo tempo que se tornou gesto de insubmissão. Embora figurados a partir de olhares muito

[147] Texto de Mário Cabral datado de 1943 citado por SANTOS, Cássia dos. *Polêmica e controvérsia: o itinerário de Lúcio Cardoso de* Maleita *a* O Enfeticado, p. 58.

diferentes, o proletário e a mulher compõem juntos, para o bem e para o mal, o movimento do romance de 30 para fora das fronteiras do umbigo da intelectualidade brasileira.

### 5. A figuração do mesmo

Mas o umbigo ainda estava lá. Era natural que alguém ainda estivesse de olho nele, e acabaram tendo peso considerável no romance de 30 obras que se voltaram para as classes mais altas. Seja pelo perfil ideológico dos autores – eram no geral católicos –, seja pela preferência em si por personagens que pertencessem à burguesia para viver os dramas de seus romances, a percepção que predominou foi a de que essa seria a "outra via" da produção literária daquele momento em relação ao romance proletário, em tudo oposta a ele. A publicação de alguns romances percebidos como desse feitio, depois de 1935, foi dando vulto, aos olhos da época, à chamada literatura intimista ou psicológica, e o outro lado da polarização literária começou a tomar corpo.

O segundo romance de José Geraldo Vieira, *Território Humano*, publicado em janeiro de 1936, foi significativo na constituição dessa vertente e encontrou quem o admirasse mesmo entre críticos de esquerda. Basta lembrar, nesse sentido, que o artigo de um dos mais combativos críticos da esquerda naquele momento, Aderbal Jurema, foi extremamente simpático ao romance[148].

Sem deixar de lado aqueles anseios universalistas tão patentes em *A Mulher que Fugiu de Sodoma*, *Território Humano* é um livro carioca e, como ocorre com *Em Surdina*,

[148] Ver: JUREMA, Aderbal. Notícia de *Território Humano*. *In*: *Boletim de Ariel*, abril 1936 (V, 7), p. 186-187.

é romance que se aproxima mesmo do testemunho. A começar pelo nome do protagonista, José Germano, retirado diretamente do nome do autor, José Geraldo Manuel Germano Vieira, todos os traços biográficos mais largos do autor foram transpostos para o personagem: a mesma idade, o mesmo ambiente familiar, a mesma formação – medicina com especialização em Paris e Berlim logo depois da primeira Guerra –, um mesmo primeiro romance publicado no início dos anos 30. Num tempo como aquele, em que a biografia se misturava à crítica literária, essas semelhanças foram notadas com clareza e dirigiram a primeira leitura do livro. Como acontecera com José Lins do Rego depois da publicação de seu volume de memórias, *Meus Verdes Anos*, que só fez confirmar o caráter pessoal de *Menino de Engenho*, a publicação de *Carta a minha filha em prantos*, uma espécie de balanço de vida feita no início dos anos 40, o caráter de testemunho pessoal e de classe de *Território Humano* ficou ainda mais evidente.

Os tais anseios universalistas de José Geraldo Vieira se manifestariam aqui numa amplitude de tempo e de espaço que caracterizaria toda sua obra. A amplitude de tempo tem um caráter diferente do que teria, por exemplo, no seu ambicioso romance seguinte, *A Quadragésima Porta*, porque é contado menos como tempo histórico, coletivo, como aconteceria naquela obra, do que como o tempo da vida do protagonista – o que é dado fundamental também para a constituição de testemunho que tem o romance. Por mais que a vida de José Germano apareça relacionada aos grandes eventos da história do ocidente nos anos tão agitados que vão da virada do século até os anos 30, *Território Humano* não tem a ambição tão grande de balanço de uma época da história ocidental como teria *A Quadragésima Porta*.

Quanto à amplitude de espaço, deve-se menos ao curto trecho passado em Paris – ao contrário do longo e decisivo *intermezzo* parisiense de *A Mulher que Fugiu de Sodoma* – do

que a uma presença européia no espírito do protagonista, ele próprio de família paterna açoriana, e à incorporação do mundo todo como possibilidade de fuga e de realização – concretizadas primeiro pelo tio Heitor, que foge para a Europa da Primeira Guerra, e depois pelo próprio protagonista, que ao final do livro encontra-se a caminho da Oceania. É significativo, nesse sentido, que num romance de corte realista como este, e que tem um protagonista que é escritor, a literatura brasileira, tão efervescente no período, não apareça senão muito incidentalmente: as referências literárias do ambiente freqüentado por José Germano são todas européias. E, ainda nesse sentido, *Território Humano* é testemunho da vida e da formação de uma parcela influente da sociedade brasileira e já contém traços evidentes daquilo que tanto irritaria Antonio Candido em *A Quadragésima Porta*:

> *A Quadragésima Porta* me parece exprimir algumas das atitudes e estados de espírito de certa burguesia litorânea, que pesou decisivamente na orientação política, artística e literária do Brasil, no período que vai do Encilhamento ao *crack* de 1929. Que se nutria de valores europeus e considerava o seu país – no qual se sentia despaisada – como uma linha pontilhada ao longo da costa, apoiando-se na enorme massa de uma terra exótica, de que lhe falavam os contos de Afonso Arinos[149].

Pensada a partir de "uma crítica marcada por preocupações políticas"[150], como o próprio Antonio Candido definiu o seu trabalho no início dos anos 40, é natural que a obra de José Geraldo Vieira tenha causado irritação ao crítico. Pensada décadas depois, já sem o calor da hora, essa obra ganha vulto como parte do verdadeiro painel da sociedade brasileira que o romance de 30 levou a termo. O tão propalado artificialismo dos romances de José Geraldo Vieira não é um artificialismo meramente literário. Advém antes do projeto de tratar de toda uma classe que efetivamente vive de maneira que parecerá artificial à

[149] CANDIDO, Antonio. O Romance da Nostalgia Burguesa. *In*: *Brigada Ligeira e Outros Escritos*, p. 34.
[150] CANDIDO, Antonio. Prefácio. *In*: *Brigada Ligeira e Outros Escritos*, p. 10.

amplíssima maioria dos brasileiros. Nesse sentido, é significativo pensar um livro como *Carta a minha filha em prantos*, que foi escrito para ser um documento pessoal – na verdade, é uma tentativa de consolar uma filha muito jovem cujo noivo ia para a Segunda Guerra –, e não como uma obra literária escrita originalmente para a publicação. É que ainda assim, num texto que em princípio nada teria de literário, o estilo é aquele que muitos preferem, sem maiores comentários, taxar de afetado: está lá o vocabulário precioso, está lá a forma de tratamento totalmente fora dos padrões da fala brasileira, estão lá as citações eruditas em várias línguas e está lá, sobretudo, uma vida vista pelo filtro das artes e das atividades intelectuais em geral. Não deixa de ser, com tudo isso e com a irritação que muitas vezes vem de tudo isso, ainda hoje, aquilo que Temístocles Linhares definiu como "um documento humano e autobiográfico, de grande beleza, informando o leitor sobre a vida familiar do autor"[151]. O pedantismo, para se usar um termo aplicado recorrentemente, e nas mais das vezes com justiça, a José Geraldo Vieira, também pode ser sincero e natural. E, se não deixa de ser pedantismo, deixa pelo menos de ser artificial. É de *Território Humano*, inclusive, um pequeno episódio que mostra que é possível a alguém sentir-se exilado em sua própria terra. O ambiente de praia e coqueiros, por exemplo, que se poderia evocar como uma imagem de Brasil, não será necessariamente familiar a todos. José Germano, a uma certa altura de sua vida, aluga uma casa na ilha de Paquetá. É nesse paraíso tropical que ele "sente-se transitoriamente estrangeiro, ante esse ruído, que é o murmúrio constante dos coqueiros" (p. 411).

No entanto, com *Território Humano*, estamos ainda distantes do universo humano e literário que Antonio Candido criticaria com ênfase em *A Quadragésima Porta*, chegando

[151] LINHARES, Temístocles. *História Crítica do Romance Brasileiro*, v. 3, p. 536.

mesmo a ser um livro ágil, escrito num tom e numa língua menos "elevados" do que *A Mulher que Fugiu de Sodoma*. O tratamento por vós desaparece e o ritmo da narrativa tem uma fluência muito maior do que a do romance de estréia de José Geraldo Vieira. A paisagem do Rio de Janeiro, integrando de forma tão decisiva a memória afetiva de José, tem uma importância que não poderia alcançar qualquer paisagem no livro anterior, cujo projeto é acintosamente introspectivo e universal, segundo os padrões de universalidade de seu autor.

*Território Humano* se divide em duas partes. Na primeira, temos o tempo da formação do menino José, desde a infância até a conclusão do curso de medicina e da especialização feita na Europa. É um protagonista peculiar naquele momento de predomínio do romance proletário, já que foge daquela preferência pelos personagens pertencentes a uma aristocracia rural decaída ou desenraizada, ou à pequena burguesia urbana ou ainda ao proletariado propriamente dito. José se criou num meio abastado. Apesar das perdas decisivas do pai e da mãe, ainda na infância, sempre teve o amparo de um tio, comerciante rico, casado com uma mulher que, esta sim, pertencia a uma família que tinha uma velha fazenda decaída no município fluminense de Areias. Esse casal – o Zéio e a Zéia – criou o sobrinho como se fosse um filho que eles não tiveram. Portanto, José não sofrerá os desconfortos físicos e sociais de um Luís da Silva, por exemplo. É claro que as questões da própria origem preocupam José, que só terá a oportunidade de conhecer os Açores, onde a família é tradicional proprietária de velhos morgados, já adulto, a caminho de seu período de especialização na Europa.

É nesse ambiente, onde tudo chama pela normalidade burguesa, que o menino crescerá. Haverá, no entanto, dentro da família, dois contrapontos a essa tranqüilidade: o tio Heitor e a tia Bethina. Bethina é a tia solteira e jovem que participa ativamente da educação

do menino. Sua grande marca para José é a bondade. Ela representa a formação intelectual (alfabetizou-o e lhe ensinou música), religiosa e moral do menino. Assim que o vê crescido, decide assumir sua verdadeira vocação: tornar-se freira ao invés de se casar, embora enfrente nisso resistência por parte do Zéio, que se considera traído.

> A Zéia esperava-o com um jantar *melhorado* e a Bethina ao abraçá-lo exclamava radiante:
> – Estás um homem. Posso, agora, *seguir* meu caminho. Ensinei-te as vogais e as consoantes.
> Ele *ajuntou*:
> – E os *números*.
> – Posso, *pois*, ir descansada?
> – Para onde, tia Bethina do coração?
> Ela esboçou um gesto vago, para frente e para cima. José arrependeu-se de ter feito essa pergunta, pois sabia bem ao que a Bethina se referia. (p. 239)

Heitor é músico e não tem qualquer vocação para a vida prática. Mete-se em várias confusões e acaba sumindo, incapaz de se submeter às soluções que o Zéio propõe para ele. É visto como um boêmio desajuizado. Já em sua apresentação a José, quando volta depois de uma longa ausência, seu caráter diferente, pernicioso mesmo como o vê o resto da família, se fará presente:

> A Bethina *apresentou*:
> – Este é o filho da *Rosa*. Este é o tio Heitor.
> – Pois então eu não *sei* que este é o filho da Rosa? Quanta vez não fui à rua Clapp, há coisa de três anos passados.
> Depois acendeu um *cigarro* e disse, zombeteiro:
> – Decerto não fumas. Na tua idade eu fumava, em Areias, escondido. Mas mamãe e a Zéia, essa feiosa que está aí, pelo cheiro, descobriam e zás, uma varada, mas no chão, perto dos meus pés.
> Começou a *contar* onde estivera esse tempo todo. Mas a Zéia mandou o José ir dormir, com medo de que as peripécias do Heitor escandalizassem a sua inocência. Heitor repetiu:
> – Já para a cama. "Se algum de vós escandalizar um destes pequeninos..." (p. 81-82)

Uma curta mas intensa convivência ligará o menino e o homem. Dividem o quarto e Heitor é o guia de José em passeios em que pela primeira vez ele sairá dos limites da casa, explorando todo o morro vizinho e indo mesmo além de um túnel que representa o limite

do mundo conhecido de José: "De repente o túnel apareceu, José parou, petrificado, como um herói diante da caverna dum dragão" (p. 86). Quando cruzam esse verdadeiro marco geográfico, ele se revela também um marco social: encontram ali um mendigo, que será evocado muito mais tarde por ter papel importante na formação de José.

Heitor não se emenda nunca, e prefere viver em pensões de quinta categoria a ter que se expor às constantes censuras da irmã mais velha e do cunhado. No período em que Bethina está para ir embora, o adolescente José vasculha todo o Rio atrás do tio e consegue encontrá-lo para lhe entregar uma carta e dinheiro enviados pela própria Bethina. É uma declaração de apoio e de amor fraterno. Nessa carta, ela estabelece um paralelismo entre a sua própria vida e a do irmão:

> O Zéio e a mana acabam de consentir que eu entre para uma ordem religiosa. Não farás a injustiça de cuidar que se trate de onda mística ou romântica. Nunca procurei veredas e sim a estrada larga. Essa que escolhi só quero que seja paralela à tua, mesmo porque, intimamente, tomei esta decisão para te ajudar a vencer, embora os teus semelhantes, à medida que avançares, cuidem que fracassas. (p. 234)

Essas rotas serão paralelas, sim, e constituirão as duas faces da personalidade de José: um o tempo, a outra a eternidade, para emprestar os termos de Jorge de Lima e de Murilo Mendes. Heitor cedo cumprirá seu destino. Estoura a Primeira Guerra e, sem avisar ninguém, alista-se no exército francês para combater os alemães e acaba morrendo. A família demora a conseguir notícias.

A morte, ou talvez seja mais adequado dizer a perda, é elemento central na trajetória de José. Num tempo em que a literatura preferiu representar o sofrimento humano em suas determinantes sociais, chama a atenção em *Território Humano* o fato de a perda de quem se ama ser a fonte por excelência de dor. José sofre seguidas perdas. Primeiramente, um irmão

gêmeo, morto poucos dias depois de nascido; seguido pelo pai e pela mãe, ainda na infância, depois o tio Heitor, depois a Zéia, o Zéio, a própria Bethina e, finalmente, o grande amor da vida dele, Adriana, que só aparece no final do romance.

Não faltam, nessa longa descrição dos anos de formação de José, as brincadeiras no quintal, o colégio interno, as primeiras experiências amorosas e sexuais. Tudo isso faz, aliás, a leveza de *Território Humano* quando confrontado com o clima pesado do princípio ao fim que tem *A Mulher que Fugiu de Sodoma*. Nenhuma dessas experiências, no entanto, tem a força do que é simbolizado pelas trajetórias paralelas de Heitor e Bethina no universo psicológico e espiritual de José. Isso fica muito claro na segunda parte do romance, que se abre com a volta de José da Europa, onde fora buscar uma especialização, como médico recém-formado – o final de sua formação e o início de sua vida madura. Começam para ele, nesse momento, a clínica, a literatura e o casamento com Laura, uma prima que os Zéios lhe haviam destinado para mulher desde a infância e que ele aceitara.

A vida burguesa de José se estabelece no início dessa segunda parte do romance. Vemos o médico escrevendo e publicando seu primeiro romance, vemos nascerem-lhe as filhas, vemos também as crises financeiras causadas por dívidas de jogo – mas nada disso é tratado com a demora que o problema do vício no jogo teve em *A Mulher que Fugiu de Sodoma*, por exemplo. Marcante nesse período é a presença de um personagem original sob vários pontos de vista: o Cássio Murtinho. Ele conhece José quando este ainda é estudante e uma forte amizade os unirá. Cássio é um rebelde e um louco. Vive como revisor mal pago de jornal e passa todo o tempo que lhe resta lendo a Biblioteca Nacional inteira e escrevendo milhares de páginas de poesia e uma longa narrativa de memórias – já que ele diz se lembrar também do que aconteceu aos seus antepassados. Tem a mania da originalidade e evita ler os filósofos para não se influenciar. Quando José lhe diz ver uma

semelhança entre sua poesia e a de Max Jacob, irrita-se e diz que nem sequer ouviu falar de tal criatura. Toda sua referência vem do século XIX: para elogiar o primeiro romance de José, diz que ele está próximo dos grandes, "os de antes". Quando consegue um emprego público, sente-se perseguido e move um interminável processo contra seus superiores.

Liga-se a José porque o considera digno e capaz de entendê-lo, e o elegerá como leitor privilegiado e mesmo como guardião de sua obra. A importância que dá a seus escritos é tamanha que, mesmo sem ter dinheiro para comer direito, aluga um cofre onde guarda seus manuscritos. Acaba confiando a José Germano as suas várias malas cheias de papéis. Considera-se um ser eleito, embora praticamente incompreensível para os limitados seres humanos normais. Diferencia claramente, em sua vasta obra, a poesia, que ele considera parte quase física de si mesmo, e as memórias que, sendo de seus antepassados, não são propriamente dele – mesmo porque sente que alguém as dita para ele. É exatamente a esse escrito que ele dará o título de "Território Humano", numa clara alusão ao fato de que os limites do humano vão bem além da vida que se tem no presente: é um território que abarca outros tempos, todo o passado, e tem uma dimensão que se relaciona com o divino, com o que é sobre-humano, já que quem lhe dita essas coisas todas é um anjo.

A figura de Cássio Murtinho tem dupla função na narrativa. A primeira é a de servir de contraponto à figura de José, já que é um homem que vive através da arte, como ele, e pela arte, mas é pobre. A segunda é a de intervir decisivamente sobre o grande episódio do livro, o romance de José Germano e Adriana. É ele, aliás, que intuirá que aquilo tudo se passaria um dia – e mais uma vez a literatura parece ser mais presente que a própria vida. Quando José lança seu romance, Cássio irá dizer-lhe uma frase enigmática: "Este livro te trará 'a felicidade'" (p. 330). É claro que José não entenderá, e Cássio explicará o que diz:

– Sim, o teu romance vai te dar a *felicidade*!
– Qual?
– A *autêntica*, a única.
– Não *compreendo*
– Esse *livro*, pelo que há nele de compreensão humana, deve despertar nalgum ser humano perto ou longe uma reação de curiosidade. (p. 331)

As palavras de Cássio são proféticas, e o livro irá ter um papel fundamental no encontro de Adriana e José. Antes que esse encontro efetivo aconteça, no entanto, um outro de caráter francamente premonitório, irá ter lugar. Bethina estava em São José dos Campos tratando-se de tuberculose e vem a notícia de que o médico a desenganara. José segue para lá e a vê, magra, na cama. Ele percebe que a tia morrerá logo e é com essa sensação de perda que ele entra no trem para voltar para o Rio. Perto dele está uma mulher:

Depois voltou a olhar essa criatura de Deus que estava sentada defronte, num banco adiante do seu. Quando entrara sentira como que a inspiração de sentar-se o mais perto possível dela, como se adivinhasse que tinha a doçura das sombras que dão mansuetude. Era esguia, vinha dos limites do desconhecido e decerto não foi acidentalmente que Deus a colocou ali. (p. 365)

Logo depois a boa impressão se confirma. A mulher desconhecida pega um livro para ler e ele consegue ver que se trata de Rimbaud. Pela literatura ele entrevê toda sua grandeza de espírito:

"Les Illuminations". Então compreendeu a *categoria* humana e intelectual dessa leitora que aí estava. Com habilidade intentou uma análise espiritual, tendendo a classificá-la. (p. 368)

Esse encontro silencioso, que acontece bem no momento em que está para morrer a tia que representava para José os valores da eternidade, dá segura indicação de que estamos diante da aparição de uma outra mulher que ocupe essa função. Na verdade, esta é Adriana, e representará para José mais do que a eternidade: será o encontro perfeito desta com o tempo. Para que isso possa acontecer, no entanto, é preciso que eles se encontrem de fato e

isso acontece de forma bem banal, já que Adriana é amiga de Elza, a mulher de um amigo de José, o Vitório:

> – José Germano, quero apresentar-te a uma de *minhas* amigas de infância. José Germano! Maria Adriana!
>
> Ele ficou confuso, porque já tinha reconhecido a leitora de Rimbaud, naquela viagem de São José dos Campos para o Rio.
>
> Expansiva e desenvolta, Elza ajuntava, enquanto ambos se cumprimentavam:
>
> – Sabe? Maria Adriana foi uma de suas primeiras leitoras. Admira intensamente o seu romance, por causa da altitude moral do personagem feminino.
>
> Sem responder, num silêncio perturbado, José ouvia Maria Adriana confirmar as palavras de Elza. (p. 371-372)

Cássio estava certo, portanto. O romance de José Germano havia provocado uma ligação entre ele e Adriana – ela era aquele "algum ser humano" em que o livro haveria de provocar um movimento de curiosidade. Quando em crise pelo estado da tia Bethina José vê algo especial em Adriana, porque realmente há algo que os liga. Não é coincidência também que a "altitude moral" da heroína do romance tenha sido o principal foco de interesse daquela mulher: ela própria tem uma alta estatura moral. É inevitável, a esta altura, fazer uma comparação entre a Lúcia de *A Mulher que Fugiu de Sodoma* e esta Adriana. Lúcia fora capaz de vencer todo tipo de solicitação que não fosse estritamente moral e virara as costas para Sodoma, sem qualquer vontade de olhar para trás. Seu valor é grande, nesse sentido, porque demonstra uma capacidade enorme de assumir o caminho mais difícil. De toda maneira, ainda que dura, existe uma opção para Lúcia e ela a assume com coragem.

O caso de Adriana será mais complicado e conduzirá, a ela e a José, a uma situação sem saída. Ambos são casados. Que tipo de ligação absolutamente moral poderia haver entre eles? Uma ligação espiritual, é claro. Isso poderia bastar no significado que Bethina tinha para José, é claro, mas já não basta em relação a Adriana – e há mesmo razões morais

para que não baste. Isso tudo fica claro num diálogo entre os dois, vazado num estilo exaltado e enfático que, é aliás, a língua desses amantes que se relacionam pela literatura:

> – José, esta manhã chorei por ti e por mim... Entre nós há imensas grades...
> – Adriana, se choraste nada mais nos separará. Já agora, mesmo que nos tivéssemos que afastar, seria impossível, porque entre nós houve lágrimas, esse cimento que liga até as estrelas no céu. O nosso caminho, Adriana, não é de perdição. Nosso amor não é pecado que nos atire sobre oceanos de desespero. Temos razões altas de viver um para o outro. Não sei nem importa averiguar se te estou desviando da "graça" e da paz. Não sei se te perco, se te arrasto, nem sei se nosso caminho deve ser retrocedido. Sei que fomos apartados para convívio eterno. Muito andamos até ficarmos juntos. Tardamos um para o outro, e já que chegou a nossa hora, pouco se me dá que haja cálice de amargura, espinhos, sangue e suor. Adriana, olha o Tempo, não pares tanto pelo caminho. Não olhes tanto para trás. Ontem já era um pouco hoje e hoje já está ficando ontem. Olha o Tempo. Esse é o inimigo verídico, e que não poupa. Ele já nos roubou aquele trajeto de São José dos Campos ao Rio. Já nos arrebatou a cena da casa de antigüidades e da igreja do Parto. Já fez construir arranha-céus na Esplanada, já envenenou esta cidade que ontem, a esta hora, delirava. Olha o que ele tem feito dos nosso diálogos, dos nossos fortuitos encontros. Ele nos rouba nosso minutos e nossos séculos.
> – Teremos a eternidade, José.
> – Lá não serei como sou. Não terei estes olhos nem esta fronte para te olharem e pensarem em ti do mesmo modo que vêem e pensam. Qualquer coisa, lá, nos fará diferentes e, pelo menos, não teremos este sofrimento de que necessitamos para nos unirmos mais.
> Aí a voz dela, baixa, quase imperceptível, disse, quase soletrando:
> – Não posso falar mais. (p. 524-525)

Eles enxergam em seu amor um desígnio divino, vêem-se apartados do resto da humanidade para viverem juntos eternidade afora, mas nada disso pode justificar uma abdicação dos aspectos terrenos desse amor. É até o contrário disso: esses altos desígnios justificam moralmente que eles possam romper com os compromissos – e os sacramentos – que os ligam a outras pessoas. Um pouco depois desse diálogo, José escreverá uma carta em que fica bem claro que o território humano, embora participe da eternidade, pertence a este mundo mesmo:

> Mesmo que sejamos excepcionalmente sublimes para afastarmos paixões corporais, subindo sempre a altitudes dum êxtase espiritual, deformaremos nossas categorias humanas tornando-nos quase mórbidos (p. 528)

A castidade deixa de ser um valor absoluto. O encontro da face de Deus, em *Território Humano*, passa pela vivência do que é temporal. O rompimento com esse valor é muito difícil, e José e Adriana chegarão a planejá-lo com muito cuidado porque "isto não pode, nem na aparência, ficar parecido com o que os outros fazem" (p. 587). Na noite em que eles, pela primeira vez, chegarão ao sexo, o imponderável agirá através da figura de Cássio Murtinho. O escritor pobre começa a ficar cada vez mais louco, desenvolvendo uma paranóia enorme, e acha que José está copiando seus poemas e publicando como se fossem dele. Invade a casa onde está o casal com uma arma em punho e, antes que o sexo se consume, atira em José, mas acaba atingindo Adriana, que morre.

É difícil saber o sentido dessa interrupção, mas é perfeitamente possível enxergar, dentro da estrutura de pensamento do romance, que se trata da intervenção da providência divina para evitar o ato que, por mais justificável que pudesse ser no caso do altíssimo amor que unia aquele casal, continuava a ser moralmente condenável. Ou seja: o romance ameaça uma visão moral que inclui o sexo como elemento humano e, portanto, perfeitamente válido, mas acaba não conseguindo realizar essa ameaça, como se a saída só pudesse ser a sublimação do desejo. Isso se confirma quando se vê que o que fica para José é aquele elemento tão valorizado por ele mesmo, o sofrimento. O amor dos dois tem que ficar para a eternidade e ele tem que aceitar toda a responsabilidade de estar parecendo fazer o que os outros fazem – e sem ao menos tê-lo feito. Tudo se desfaz para José – a família, a carreira, a posição social. Só lhe resta buscar uma outra forma de realização: ir para muito longe, para a Oceania.

Essa viagem final é uma mistura de fuga e de busca. Se o que fica mais evidente é a fuga, é preciso que se pense o que pode significar a Oceania para ele – ou para ele e Adriana – para que se entenda o que há de busca nesse gesto. Na casa que comprara para

poder encontrar-se com ela, José manda pintar um mapa da Oceania, com todas aquelas ilhas pequeníssimas e explica para Adriana por que aquele pedaço do mundo tem significado especial para ele:

> A oeste está o sentido da luta física, de cobiça, de agrupamento humano. É o caminho do ouro, da montanha, da conquista. Ao passo que o símbolo da Oceania que nasceu em mim, naquele poema, quando foste para a Europa, é qualquer coisa ainda aquém do sol, da luz, da clarividência. Parece "antes do mundo". Esse é o caminho da luta espiritual, da renúncia à felicidade. É a atração do exílio. (p. 593)

Antes do mundo é também antes do tempo, o encontro com o eterno. O caráter fragmentário do continente, como se fosse alguma coisa ainda em formação, certamente também contribui para a constituição de um símbolo desse tipo. Assim, como a possibilidade de unir tempo e eternidade representada por Adriana fracassa, José decide empreender uma viagem física que aspira ser uma viagem espiritual – ou seja, é uma outra tentativa de união daqueles dois universos, mas agora livre de qualquer tentação sexual que pudesse vir trazer complicações de ordem moral.

A moral sexual não é problema menor nesses livros. Para quem vê os problemas do mundo contemporâneo como derivados de uma crise moral, ela é mesmo uma questão central, que pode ser percebida como tal desde pelo menos *Sob o Olhar Malicioso dos Trópicos*. Nesse campo, *Território Humano* acaba se localizando numa espécie de meio-termo entre *A Tragédia Burguesa* de Octávio de Faria, e *A Mulher Obscura*, último romance de Jorge de Lima publicado na década de 30. Na obra de Octávio de Faria, todos os problemas morais – o que equivale a dizer praticamente todos os problemas do mundo contemporâneo para ele – são vistos a partir da questão da moral sexual. Em *A Mulher Obscura* está uma busca de conciliação entre o tempo e a eternidade através do feminino,

que é uma das linhas fortes de toda a obra de Jorge de Lima nesse momento, e que resulta numa abordagem muito mais complexa e compreensiva da questão sexual. O resultado é que *A Mulher Obscura* atinge resultados muito mais expressivos do que os obtidos por José Geraldo Vieira em *Território Humano*.

Esse resultado mais expressivo do romance de Jorge de Lima se deve por certo ao fato de ele integrar um movimento longo e pensado da obra do autor da *Invenção de Orfeu*. Existe algo que se poderia chamar de tabu em torno da ficção de Jorge de Lima, sempre considerada uma espécie de prima pobre da poesia – como se os primos pobres não pudessem, pelo menos, ser significativos e decisivos para a abastança dos primos ricos[152]. Durante os anos 30, as experiências poéticas e ficcionais andam juntas e é difícil definir com exatidão o que leva a que. A obra de Jorge de Lima sendo, aliás, uma contínua experimentação, torna ainda mais difícil separar o que deve e o que não deve ser levado em conta pelo crítico. Quem, num texto nada menos que brilhante, percebeu claramente esse caráter de *work in progress* de tudo que fez Jorge de Lima nos anos 30 foi Roger Bastide, talvez o único crítico que assinalou com clareza a importância das experiências em prosa para o desenvolvimento da obra como um todo de Jorge de Lima.

Isso tudo vem ao caso quando se fala de *A Mulher Obscura* porque esse romance é uma espécie de culminância de um longo processo de criação de seu autor, espaço verbal onde deságuam várias das tendências e inquietações que se foram formulando desde *Poemas* e *Salomão e as Mulheres*, ambos publicados em 1927, passando pelos outros romances e por livros de poemas fundamentais em nossa história literária como são *Tempo*

[152] Ainda muito recentemente, em virtude do relançamento, depois de décadas, dos romances de Jorge de Lima, Fábio de Souza Andrade, autor de um estudo sobre a última poesia de Jorge de Lima, reitera essa visão usando literalmente a expressão prima pobre. Ver: ANDRADE, Fábio de Souza. A prima pobre dos versos. In: *Caderno Mais – Folha de São Paulo*, 25/01/1998, p. 5-11.

*e Eternidade* e *A Túnica Inconsútil*. A grande diferença, aliás, entre *Salomão e as Mulheres*, romance confuso e definitivamente artificial, e *A Mulher Obscura*, certamente uma reescritura daquele[153], existe porque entre os dois estão todas aquelas experiências. Roger Bastide percebe muito bem a trajetória de Jorge de Lima nesse meio tempo, ao notar que ela vai se dar numa redescoberta da religião. O início dessa redescoberta se daria através da religiosidade popular, regional mesmo, a que o poeta assistira na infância. Depois da percepção, em *Calunga*, dos limites dessa mesma religião popular, Jorge de Lima passaria ao metafísico, sempre pontuado pela preocupação com dois dilemas: o da multiplicidade das coisas e dos seres confrontada com o desejo da unidade divina, e o temporal confrontado com o eterno. Sobre a multiplicidade, Bastide dirá, referindo-se diretamente ao romance que interessa aqui:

> Temos então *A Mulher Obscura* (1939) na obra romanesca de nosso autor, e os poemas à Bem-amada em sua obra lírica. Dir-se-ia que o poeta tem medo da Unidade que abrasa, que funde e que destrói; ele permanece ainda na etapa do apelo. Mais da nostalgia que da posse[154].

Sobre o segundo dilema, o do tempo e da eternidade Bastide dirá:

> Quanto ao tempo, é preciso notar igualmente que Jorge de Lima não atinge a Eternidade propriamente dita (aliás, se a atingisse, ele se calaria, pois não tem palavras para designar o que é, por natureza, inefável), sua sede do Eterno se dissolve em um retrocesso no tempo até o limite último onde o tempo nasce da decomposição do eterno (...)[155].

---

[153] O enredo, tomado de forma bem geral, é mais ou menos o mesmo, vários nomes dos personagens se mantém, inclusive os principais, Fernando e Constança, e há mesmo cenas idênticas, como o reencontro deles na volta do rapaz à cidade natal.
[154] BASTIDE, Roger. *Poetas do Brasil*, p.125.
[155] BASTIDE, Roger. *Poetas do Brasil*, p.126.

Esses dois verdadeiros eixos de desenvolvimento aparecem articulados na lírica de Jorge de Lima num poema como "A Distância da Bem-Amada" que se abre com os seguintes versos:

> Do princípio do mundo venha a Bem-Amada,
> Venha úmida do primeiro dia, venha.
> Venha da vontade de Deus a Bem-Amada,
> Venha do primeiro sono a Bem-Amada, venha.[156]

Mas há ainda uma terceira dimensão da grande problemática proposta pela obra de Jorge de Lima, em que Bastide não toca e que se desenvolve apenas nos romances, já que eles seguem a trajetória pessoal, única, de um personagem. Como a sede de eternidade, que leva a uma sede da origem, se dá nos limites do tempo, ela se confunde também com uma busca pela origem da história pessoal – essa, aliás, era a busca de Lula Bernardo em *Calunga*, quando volta à terra da infância, e a do próprio Herói em *O Anjo*. A complexidade quase delirante de *A Mulher Obscura* se deve à fusão de todas essas buscas, manifestando-se na fantástica abertura do livro (que, aliás, seria publicada independentemente como poema em prosa nos *Poemas Negros*, com o título de "O Banho das Negras"):

> Em casa de Laécio não havia álbuns. A família de meu companheiro de infância parecia não ter tradição nem história. Lembra-me que um dia, perguntando-lhe como se chamava seu avô, ele me disse:
> – Morreu há muito tempo. Não me lembro como era, mas papai deve saber. Um dia pergunto.
> Recordo, porém, que era, de todos os meus amigos, o que mais me atraía.
> Talvez não fosse o companheiro em si, no qual, já por aquele tempo, percebia uma capacidade de mentir maior que a de todos os meus outros camaradas, e uma grande capacidade de surripiar nossos objetos escolares, selos, estampas e brinquedos. Talvez o que me atraía para Laécio fosse a sua chácara, a sua grande chácara onde devia existir a Árvore do Bem e do Mal, chácara tão tentadora para mim.

---

[156] LIMA, Jorge de. *Obra Completa*, p. 405. O poema pertence originalmente ao volume *Tempo e Eternidade*, de 1935.

> Os fundos davam para o rio. Um dia, Laécio me chamou para assistir o banho de umas negras. O espetáculo que se me oferecia não me deixou nenhuma impressão menos pura. (p. 7-8)

Este início é tão significativo como era o de *Calunga*, já colocando de saída os principais elementos de desenvolvimento do enredo. É uma reminiscência de infância e, portanto, um mergulho nas origens pessoais que inclui a lembrança da descoberta do feminino. O tipo de fascinação que o narrador tem por Laécio remete aos limites entre o eterno e o temporal, figurado naquela espécie de Jardim do Éden que a chácara do menino representa para ele, ao mesmo tempo em que o companheiro em si é uma criatura destituída de eternidade, confinado ao presente e incapaz de retroceder às suas origens mais próximas, as familiares. O restante desse primeiro capítulo acrescenta outros elementos-chave para a construção do romance. O olhar infantil do narrador sobre as mulheres, que só as percebe enquanto beleza plástica e manifestação de vida se contraporá ao olhar do camarada um pouco mais velho, que primeiro lhe falará dos assuntos do sexo. A visão do feminino que Laécio lhe apresenta é uma surpresa para ele. Primeiro, fala-lhe que, se o narrador tivesse mãe – ela morrera quando de seu nascimento –, o pai bateria tanto nela quando no próprio menino, exatamente como fazia o pai de Laécio. Depois, sendo filho de médico, ele lhe apresentará, num dos livros "de ciência" do pai, uma figura identificada como a de *la putain*. Ora, essas duas imagem contrastam fortemente com a visão idealizada de mulher e de mãe do órfão e agirão fortemente sobre sua personalidade. Sobre aquele tratamento dispensado às mães, segundo Laécio, ele se perguntaria: "Teria sido minha mãe uma das espoliadas ou perseguidas de que me falava Laécio?" (p. 17). Sobre a figura do livro, por sua vez, ele dirá o seguinte:

> Não, não era possível que aquilo fosse gostoso. Eu não surpreendia nada no texto, mas daquela estampa, La Putain, ficava-me uma repulsa que havia de durar quase toda a minha vida.
>
> "La Putain" era qualquer coisa como uma cobra gorda, com o rosto, os seios de mulher e uma nudeza branca e mole acima da cauda bifurcada. De cima dos seios, com um braço enlaçava uma espécie de Adão e com o outro afastava uma mulher com um filhinho nos braços que devia ser, segundo eu deduzia, a companheira de Adão. (p. 13-14)

Essa figura de mulher estará ligada ao princípio da criação, mas como alguma coisa ligada evidentemente à perdição, à impossibilidade de tocar a eternidade. O mergulho inicial na infância termina com o segundo capítulo e, logo no terceiro, ficamos sabendo que o narrador é alguém que volta a Madalena, sua cidade de origem, depois de uma ausência cheia de percalços, que incluía até mesmo uma passagem pela cadeia, "durante umas perseguições políticas que se seguiram a uma das nossas revoluções" (p. 23).

Um segundo mergulho ao passado, agora anterior ao convívio com Laécio, revela uma outra experiência da criança com o feminino, os banhos com uma primeira companheira de brinquedos, dois anos mais nova que ele, Constança: "Lembro-me ainda: banhávamo-nos nus, inteiramente felizes, dentro da maior inocência" (p. 37).

Aos poucos vai se percebendo que, ao contrário do que se poderia supor, o choque surgido do contraste das imagens puras da mãe (conhecida apenas de retratos) e da companheira de infância com aquelas imagens de mulher associadas ao sofrimento e ao mal não resultaram para o narrador numa recusa do sexo ou num moralismo radical. Ele acabou se tornando um homem que procurava nas mulheres a recuperação daquele feminino anterior à Queda, ou seja, da Bem-amada, que representaria o encontro do tempo com a eternidade. A face dessa mulher se confundiria com a da mãe e com a de Constança. Sua volta a Madalena é uma busca nesse sentido, já que espera rever a menina que não via desde criança.

Somente no momento em que esse reencontro se dá é que o narrador se identifica, perante o leitor, ainda que indiretamente, pela boca do padre-mestre, seu professor e tio de Constança. Ficamos sabendo que ele se chama Fernando. É como se a história começasse de fato ali, no sétimo capítulo do romance, com a visão do rosto amado. Nesse momento ele próprio se define, ainda que querendo dizer que o rótulo não se aplica bem a ele, como um don juan quando fala de sua hesitação em tomar a iniciativa de ver Constança:

> Compreendi então: eu ia realizar uma aventura de espírito que podia me desencantar na longa procura da face perdida, largada na minha meninice e vivida na minha imaginação. Vi que involuntariamente tinha voltado as costas a um momento reencontrado no espaço, e apenas o readquirira já protelava o seu contato. Possuiria esta face algum traço da eterna beleza? Da beleza da face do Cristo? Da beleza da face da Virgem? Os Don-Juans não têm nenhuma saudade desses traços, mas eu sinto que a minha condição própria de existir é esta procura angustiosa e incessante. (p. 51)

Certamente ele se refere a uma fama, já que, ao final de sua busca em Madalena, é com a fama de don juan que ele sai da cidade. Mas até lá há um longo trajeto a cumprir. E é nesse trajeto que se mostram algumas outras diferenças entre o romance de Jorge de Lima e o de José Geraldo Vieira. Em *A Mulher Obscura* há muito daquilo que sobra em *Território Humano*, ou seja, de uma vida vista pelo filtro da arte. A música terá mesmo papel fundamental para o caso de Fernando. Mas mesmo aí há diferenças que indicam o quanto o romance de Jorge de Lima tem de unidade não só de enredo mas também de problemática em torno da qual esse enredo se desenvolve. Aqui a música remete a uma caixinha de música descoberta entre objetos abandonados juntamente por Fernando e Constança. A música tem, portanto, ligação afetiva, pela memória da infância, da origem, com o universo íntimo dos personagens. Em *Território Humano*, a música tem também participação na construção da visão de mundo dos personagens, mas não se liga às questões centrais que o

romance toca, contribuindo mais para desenhar um círculo de pessoas cuja experiência do mundo passa pelo cultivo intelectual e artístico.

Há também em *A Mulher Obscura* um traço quase de crônica social que integra o caso metafísico de Fernando num universo social muito claro. Por um lado, somos apresentados à vida da cidadezinha do interior de Alagoas: com o juiz que gosta de um palavreado vazio, com o Rui Barbeiro, falador e pedante, e a toda uma galeria de tipos que localizam no tempo o anseio de eternidade de Fernando. Por outro, temos a constatação clara de que há pobreza nesse universo em que o narrador busca a realização pessoal num sentido mais espiritual. Em *Território Humano* a pobreza é apenas mencionada, a ponto de um único mendigo visto na infância ganhar o sentido de uma revelação única a ser rememorada pelo José já adulto em suas conversas com Adriana. Quando os pobres aparecem de passagem no romance, é mais para sublinhar uma semelhança entre todos os seres humanos do que para deixar ver as diferenças entre as classes. Assim, um confortável passeio de carro, divertimento que definitivamente não é para o bico de qualquer um, é visto dentro de um dia bonito que distribui alegria a todos:

> E através da tarde dominical que distribuía felicidade a ricos e pobres, bons e maus, o Stutz subia até o Alto da Boa Vista, dava intermináveis voltas até chegar às Furnas[157]. (p. 569)

Em *A Mulher Obscura*, temos o mesmo autor de *Calunga* e, de uma forma ou de outra, fica registrado que a pobreza não é concessão divina ou algo a jogar para debaixo do tapete: é resultado da exploração. Ao tratar do pai de Laécio e de sua propriedade, o narrador dirá o seguinte:

---

[157] Há mesmo em *Território Humano* um curto momento de idealização dos prazeres que só a abastança e o cultivo intelectual trazem: "Agora, no vestíbulo, meio apateteado, José abriu o estojo da 'Sinfonia do Novo

> Uma enfieira de crimes de toda a sorte se atribuía aos antepassados do atual proprietário. Era homem formado, e apesar de ter vivido sempre fora do Riacho do Meio, mal recebera seu diploma de médico jogara-o no fundo da gaveta e jamais exercera a profissão, vindo para o mato continuar a tradição de dureza, de assenhoreamento absoluto das terras que seus antepassados, à custa dos mais humildes, tinham conquistado para seu proveito. (p. 16)

Essa percepção não impede, por outro lado, que uma visão poetizada da pobreza surja em *A Mulher Obscura*. A velha associação entre pobreza e simplicidade, esta última tida com uma verdadeira bênção, aparece forte no romance. E o que se vê é a confusão preconceituosa entre pobreza material, pobreza intelectual e pobreza espiritual. Fernando manifesta essa visão logo depois do reencontro com Constança:

> Aquele encontro me satisfez e me contrariou ao mesmo tempo; e o meu desejo era repousar em qualquer visão das coisas simples, dos homens simples. Eu queria descansar um pouco em contato com as criaturas desprovidas de mistério, de quem me pudesse achegar sem estar obrigado a recomposições afetivas, a estas sondagens que os seres compósitos nos obrigam. Eu queria os simples de cujo drama interior nós nos inteiramos mal pousamos sobre eles os olhos; os simples, cujas tragédias são postas às nossas vistas num diálogo, numa troca de olhar, apenas. Por isso, fui pelo caminho, retardando o passo na contemplação dos pobres homens dos eitos. Estavam ali os condenados ao trabalho de cada dia. Eram as mesmas criaturas infelizes de todos os tempos.
>
> Os homens suavam em cima do eito milenar, quer a terra fosse de Noé ou de Naboth, do ditador ou do democrata; parisse um grão de mostarda ou uma abóbora gigante, dava sempre o que fazer, mesmo quando já não tinha palmo devoluto.
>
> Era outra atmosfera, outra gente. O outro mundo, o do espírito com sua vida diferente, suas reações e suas torturas, representava ali apenas uma lembrança. O homem despira-se de todas as suas crostas e dava-se, pobrezinho e simples como se acabasse de nascer, à derrota que lhe haviam imposto e de que não podia se afastar. Chapelão de palha, camisa fora das calças, pés no chão, trabalhava de manhã à noite, sem conforto para os seus e repouso para a alma. (p. 54)

Vista desta perspectiva, a pobreza é quase um bem, uma possibilidade de estar mais próximo do ideal da origem, de ser simples como se tivesse nascido há pouco. O olhar de Fernando é significativo porque é confuso: mistura piedade e compreensão de uma situação exploratória. Até o vocabulário, no uso insistente da palavra "simples" e naquele

---

Mundo'. Pôs sobre o canapé os cinco discos e, limpando, com a manga, o primeiro, tinha um ar distraído, contendo essa felicidade que embora de ordem material tinha uma força indomável" (p. 538).

"pobrezinhos" da linguagem piedosa mais banal, contribui para uma visão, ela sim, simplista dos pobres, reduzindo-os a uma pobreza total, que ultrapassa o aspecto econômico e, curiosamente, passa a ser vista como um bem, uma espécie de privilégio[158]. Mas é nisto que *A Mulher Obscura* ganha em complexidade. O problema da pobreza é encarado ao invés de ser escamoteado. Só surgem no livro passagens complicadas, talvez até revoltantes como esta, porque estamos diante de uma obra que mergulha nos impasses ao invés de tentar resolvê-los a partir de uma conciliação prévia. E o resultado do conflito de quem olha para os problemas sociais desse ponto de vista, tão conflituoso ele próprio, só pode ser um paradoxo sem saída. Afinal, Fernando anseia por repouso e vai buscá-lo em criaturas que, ao fim e ao cabo, ele reconhece que não têm repouso elas próprias. Só à custa de uma total indiferença pelo destino do outro é que se pode repousar na contemplação de quem não tem repouso; por outro lado, só algum tipo de capacidade de olhar para o outro permite ver que ele não tem repouso. É um retrato do homem que está além da pobreza que incorpora dissonâncias e complica a tranqüilidade beatífica de seu estar-no-mundo. É uma figuração do mesmo que começa a figurar a si mesmo em relação ao outro.

Mas a linha central de desenvolvimento do romance é a procura de Fernando pela Bem-amada. E mais uma vez sua confusão e sua inquietude sem remédio se revelarão. Ao invés de dedicar-se a Constança, cuja passividade o aceita integralmente, desvia-se na direção de outras experiências e de outras mulheres. Duas especialmente o atrairão: Hilda, a inglesa casada com o supervisor da fábrica existente em Madalena, e Irina, a mulher do juiz. Esta última é a mais fácil de entender, é a criatura mais puramente sexual, definida

[158] A questão racial também se divide entre a valorização e o preconceito. Numa página, Fernando vê uma negra a Zefa Lavadeira passando e a "eleva em divindade" (p. 98); duas páginas depois ela vai tomar banho e tem "uma agilidade de símios" (p. 100).

numa dessas frases que é um verdadeiro achado: "Parecia que as suas palavras saíam da carne de seus lábios e não eram um sopro de seu espírito" (p. 181). Fernando tem um romance intenso com ela, mas rapidamente percebe que ela jamais poderá ser a Bem-Amada. Hilda Brandt é uma mulher mais complicada, mais próxima dos ideais do narrador, muito parecida fisicamente com Constança, de quem chega mesmo a aproximar-se – suas afinidades são muitas e tornam-se amigas.

Essas outras mulheres, de uma forma ou de outra, afastam o rapaz da companheira de infância. A falta de uma decisão de Fernando em relação a Constança – todos esperam um casamento – faz com que o padre-mestre chame sua atenção – e justamente esse padre que tão bem compreenderá que os descaminhos de Fernando se devem a uma procura de um ideal:

> – Estou compreendendo que padre-mestre me chamou para me agredir.
> O padre parecia não me haver ouvido e prosseguiu:
> – Um cabeça-de-vento é o que você é. Um insatisfeito que procura a sua mulher irrealizável em minha sobrinha. Você entrevê essa mulher obscura naquele corpo mais transitório que os outros. (p. 153)

O corpo da moça é "mais transitório" porque ela está doente, com tuberculose. Pouco tempo depois, morre, e Fernando percebe que cometera um erro. Sente-se mesmo culpado, vendo no sofrimento que causou a ela o motivo do agravamento de seu estado e, portanto, de sua morte. Nesse momento, a importância de Hilda aumenta muito para ele, que volta todo seu espírito para a inglesa. Na falta do elo concreto, visível, que é Constança, na cadeia que o ligará à verdadeira face que o interessa, a face de Cristo, ele precisa de Hilda. Afinal, Hilda remete a Constança, que remete à mãe morta no parto, que

remete à primeira mulher, que remete à origem dos tempos, que é a máxima proximidade entre o tempo, onde o homem vive, e a eternidade, onde aspira a viver.

Fernando acabará se metendo na aventura que será decisiva para seu destino, pois o afastará de sua terra. Depois de uma tarde passada em companhia de Hilda, fica tomado pelo desejo e confuso em relação à importância dessa mulher em sua vida:

> Procurando nela a mulher ideal que se transferira de Constança, eu tivera a impressão de subida, mas a verdade é que eu descera; naquele momento estava nivelado aos mais vulgares curiosos do sexo, simplesmente! Nada mais que um cínico, nada mais! Entretanto, se fosse apenas dessa espécie de diletantes amorosos, que eu tanto detestava, outras mulheres, que não Hilda com seu espírito, que não Hilda com os seus gestos, seu olhar, seu sorriso semelhante aos da bem-amada longínqua, morta, talvez, com Constança, outras mulheres teriam me prendido, de preferência àquela mulher vedada, difícil, tirânica, e de raça tão diferente da minha. Agora eu justificava-me, convencendo-me: o que me levava, inconseqüentemente, para Hilda era ainda uma fidelidade à noiva imutável e imperecível, indissoluvelmente ligada ao meu ser desde a infância (eu repetia o estribilho "desde a minha infância" para não recuar a um ser ideal, anterior à própria Constança, e de quem a minha memória registra a passagem numa outra trajetória. (p. 250)

Acaba invadindo o quarto de Hilda naquela mesma noite, em que o marido dela está viajando. Ela acorda e se vê nos braços de Fernando. Repele-o. A confusão chama a atenção e ele foge, perseguido. Passa uns dias escondido na fazenda de um tio, mas acaba tendo que deixar Madalena. O resultado de todo aquele anseio de elevação pela busca das próprias origens o leva no caminho oposto ao que desejava: vê-se na grande cidade, apartado do lugar onde nasceu, com sentimento de permanente exílio. Nesse estado de espírito ele receberá uma longa carta de Hilda, que demonstra total compreensão acerca de seu caso. Na verdade, ela se julga muito parecida com ele, uma sua irmã, o que explicaria sua recusa naquela noite. Ela não aconteceu por respeito a uma moral sexual rígida. O sexo entre eles seria algo além de um pecado contra a castidade ou contra o matrimônio. Seria um incesto:

> Vê você que todos nós falhamos em nossas experiências, por mais disfarces e cuidados. Mau grado tantos insucessos, uma convicção há de ficar sedimentada em nossas consciências: que criaturas como nós somos a inquietação do mundo, que somente nós, mesmo com as nossas decepções e sempre com as nossas anomalias o fazemos reagir, dentro de seu marasmo senil.
>
> Foi o reconhecimento dessa identidade que me fez admiti-lo como irmão, do mesmo sangue espiritual, dentro de que não pode haver nenhum incesto (o seu capricho na última noite em que nos vimos, poderia provocar tal anomalia de sentimentos, e afeiar seu diário com um reles assunto de adultério), mas a insatisfação e a procura constantes, para nos distrairmos da loucura e da morte. (p. 273-274)

A leitura da carta, precedida que havia sido pela leitura dos escritos da mística italiana Angela de Foligno, centrados numa procura insaciável de Cristo, traz à consciência de Fernando a explicação daquela sua busca pela figura feminina da origem que nunca chegava a um termo qualquer: na verdade, é a face de Cristo que ele quer ver, refletida na face humana da mulher ideal. Ele percebe seu caso – que os outros classificam de don-juanismo – muito próximo a uma busca mística que se desse dentro da posse plena do sentido. De alguma forma ele se entende e sua trajetória de sofrimento ganha algum sentido, mesmo que não chegue a nenhuma forma de solução – o que seria, aliás, como veremos, a marca do romance brasileiro do final da década.

A moral sexual que se depreende da leitura de *A Mulher Obscura* é mais complexa do que a que se percebe em *Território Humano*, e não só, como já se indicou, porque integra o movimento geral da obra de Jorge de Lima, mas também porque resulta em personagens e situações mais abertas. É difícil saber se a procura de Fernando é mesmo uma busca espiritual ou se apenas é a fabricação de uma justificativa "alta" para desejos "baixos", para falar como ele ao analisar seus sentimentos em relação a Hilda. Sobretudo, o sexo não aparece como elemento deletério por natureza. Nas difíceis relações entre o tempo e a eternidade, ele integra a parte temporal da vida humana e não pode ser considerado de todo pernicioso – ainda que seja mais baixo do que as altas preocupações metafísicas e religiosas com que vem entrelaçado. Demonstra essa visão mais aberta do sexo o fato de a

mulher quase inefável que é Constança não se tornar alguém desprezível porque o praticou – nem Jorge de Lima sentiu necessidade de matar sua heroína para preservá-la do sexo, como fizera José Geraldo Vieira. Ela morre, mas depois do sexo, e nada em sua figura perfeita, que remete Fernando até a face do Cristo, fica rebaixada por causa disso. Na verdade, é a entrega sexual a Fernando, quando já estava doente, que vai transformá-la, aos olhos do rapaz, numa mártir, o que selará de vez a sua semelhança com a mãe morta no parto:

> Em dias serenos eu havia atraído Constancinha para aquele pomar. Padre-mestre supunha que ela estivesse em casa de qualquer amiga. Ela vinha entrando, pé ante pé, através do comprido corredor. Depois ia se despindo no divã da biblioteca... Enfim tudo aqui estava findado. E eu, naquele tempo, não tinha olhos para lhe enxergar o definhamento progressivo, as faces vermelhíssimas como duas rosas, as narinas ofegantes; o que eu supunha excesso de sensualidade era quase sempre a revivescência da moléstia, que a refloria, que a tornava mais bela, à medida que se aproximava da morte. Constança tinha sido afinal um ser mártir, como minha mãe. (p. 204)

O final da história de Fernando é especialmente significativo enquanto uma aceitação do sexo, que, por sua vez, serve como uma espécie de símbolo da aceitação do que é temporal, que equilibra o anseio pelo eterno que perpassa toda a obra. Na cena que ele escolhe para fechar a sua narrativa – não é, temporalmente, o fato mais recente em relação ao tempo da narração – há o reencontro de Fernando com a figura feminina que tanto horror lhe causara na infância: a prostituta. É como se ele voltasse àquele momento de definição e o redefinisse. Ele chega cansado a um lugarejo e procura um lugar onde possa dormir. A dona de uma pensão lhe oferece um quarto que pertence a uma prostituta – também chamada Madalena – que estava fora cavando uns cobres para pagar os meses que devia de pensão. Fernando adormece na cama dessa moça e acorda com um escândalo: era a dona da pensão enxotando a prostituta. Uma pequena multidão, que se coloca totalmente

ao lado da dona da pensão, se forma em torno do caso ruidoso e a moça lhe pede proteção, atirando-se aos seus pés:

> Mas no meio daquela multidão (incapacidade comum a toda multidão), agitou-se, em meu íntimo, uma partícula infinitesimal de uma serena caridade, que me deu ânimo para soerguer aquela mulher – aquele ser humano que eu não compreendera suficientemente desde os tempos da meninice. (p. 299)

Nesse momento chega a pessoa mais importante do lugarejo, que tem dele uma visão surpreendente:

> Creio que foi a minha barba, ainda por fazer, sombreando meu rosto iluminado de serena caridade , que a fez proferir:
> – É o filho de Deus! Não estão vendo que é o filho de Deus? (p. 300)

Não é a mulher idealizada, inefável, próxima da eternidade, que aproxima Fernando da face tão procurada. É a prostituta, a mulher mais entranhada no tempo, que nada parece trazer da eternidade, que projetará na face do rapaz a imagem tão buscada do Cristo. É no gesto em direção ao outro – a definição da virtude cristã da caridade que Fernando pela primeira vez sente em si nesse momento – que o rapaz se aproximará mais do que é importante para ele próprio. Por menos duradouro ou abrangente que seja esse gesto, ele é o verdadeiro princípio para Fernando, que termina sua aventura decisiva com toda a luta ainda por ser enfrentada. O fato de encerrar a narrativa com esse acontecimento, mesmo indicando que a identificação que a velha senhora fez entre ele e o Cristo é um "disparate" (p. 300), deixa claro que sua procura deverá se dirigir ao outro – e a um outro a ser encontrado no tempo.

Dessa maneira, o anseio enorme de elevação que Fernando faz questão de registrar que tem se envolve num clima de perplexidade com essa revelação do divino feita de

maneira tão rasteira, que inverte sua maneira de perceber o mundo e de perceber-se. É nessa condição, perplexo, que o narrador escreve seu relato – daí o caráter indeciso que muitas vezes o domina e que faz o próprio narrador considerar meio capenga sua narrativa e se desculpar perante o leitor, dizendo, por exemplo, que se exime de responsabilidade literária pelos primeiros capítulos do livro, "que poderiam passar por desnecessários à narrativa" (p. 278). Esse estado mental, nascido de um momento de especial confusão para o narrador, não apenas justifica, mas também causa o caráter muitas vezes errático do desenvolvimento do enredo, que segue os vaivéns da procura de Fernando, assim como o tipo de reflexão que muitas vezes aparece nele, atravessado por referências eruditas que tanto incomodaram certos críticos. Fernando pertence a uma classe social que pensa assim, que vive assim. O pedantismo de uma cena como a da abertura de um pacote de livros recém-chegados de Paris, que incluem o volume de Angela de Foligno, não pode ser atribuído a mera atitude do escritor, e sim ao universo onde vive seu protagonista.

É preciso ainda dizer que a obra romanesca toda de Jorge de Lima nos anos 30 acaba se aproximando de um veio temático forte explorado por autores vistos à época como sociais ou regionalistas. Depois de todas as suas desventuras amorosas, Fernando se vê exilado. A volta à terra natal em *Calunga*, romance que havia sido lido como obra eminentemente social, tinha também um sentido metafísico e mesmo religioso. Em *A Mulher Obscura*, romance que foi percebido muito mais como obra de caráter religioso, toda a trajetória de Fernando pode ser vista como uma maneira espiritualizada de ver um fenômeno social derivado do enfraquecimento de uma elite rural que vê seus filhos se tornando bacharéis ou funcionários num universo urbano que em tudo lhes parece uma terra estranha. Assim como Carlos de Melo, como Luís da Silva, ou como Belmiro Borba, Fernando perdera o mundo em que tinha suas origens, mas prefere ver essa perda como

parte de uma perda maior, que de alguma maneira se relaciona mesmo com a Queda bíblica. Quando, num salto de tempo que faz a narrativa, ele conta que está vivendo numa cidade grande, é assim que descreve sua situação:

> Alguns meses são passados. Como previa, tive que fugir de Madalena para a grande metrópole, onde continuo o meu curso para um doutorado qualquer, como os deploráveis moços, filhos de família, de minha idade. (p. 265)

Um pouco mais adiante na narrativa, quando rememora essa fuga da pequena cidade, fará a seguinte reflexão:

> Eu tinha sido expulso de minha terra, de meu jardim, de meu parque, do paraíso em que nascera. Em tudo, uma fuga humilhante e inquieta! Quantas e quantas vezes, afinal, eu já havia fugido na vida! Compreendi que todas aquelas ridículas e mesquinhas retiradas não eram mais que reminiscências de uma outra fuga inicial e transcendente. Transcendente e memorável... (p. 295)

Mais uma vez, agora na perda, se ligam tempo e eternidade. A perda de um universo original que Fernando sofre é a perda humana do paraíso, daí esse incômodo tão grande que é para Fernando viver na cidade – o mesmo incômodo que sofre o homem, criado na eternidade, ao viver no tempo. O deslocamento social, que não deixa de existir e faz de Fernando mais um "moço, filho de família", tem para ele um sentido mais amplo, de um deslocamento que sofreria a alma do homem neste mundo que a restringe tanto. Os dois movimentos são confundidos em Fernando. É esse emaranhamento que prevalece no final da leitura de *A Mulher Obscura*. Emaranhamento, aliás, que confere ao livro seu maior interesse. O homem em Jorge de Lima é um ser espremido entre múltiplas solicitações, e nenhuma delas é desprezível. Nenhum facilitador é posto em jogo no romance, nenhuma doutrina que reduza tudo a uma equação simples é assumida.

*A Mulher Obscura*, portanto, não é um romance de certezas absolutas. A indefinição é sua marca mais forte. A isso também está relacionada a distância que o separa de *Território Humano*, sobre o qual se poderia dizer, sob esse ponto de vista, que está fundado sobre um discreto movimento para fora da certeza – representado pela decisão de José e Adriana de chegarem ao sexo –, logo recuperada com a interdição e a sublimação pela viagem. Por outro lado, afasta-se do projeto literário mais ambicioso de representação da vida das classes mais altas que surgiu na década de 30: o romance cíclico de Octávio de Faria. Basta confrontar a aceitação do sexo que há em *A Mulher Obscura* com os dois primeiros volumes da *Tragédia Burguesa*, *Mundos Mortos* (1937) e *Os Caminhos da Vida* (1939), os únicos publicados nos anos 30, nos quais, mais do que uma visão rígida da moral sexual, o que se tem é uma figuração do mundo contemporâneo que, calcada na idéia de que só há futuro sorridente para o homem se os grandes valores da moral cristã forem retomados, faz da moral sexual o elemento central de sua representação do mundo e sobre ela projeta, então, suas certezas. Para ele, portanto, o homem vive entre duas solicitações, uma claramente alta, outra obviamente baixa, uma que leva à verdade, outra que leva à falsidade.

As diferenças entre os dois autores ficam claras quanto se toma uma questão sexual controversa como o homossexualismo, que está presente tanto em *A Mulher Obscura*, num curto mas significativo capítulo, quanto em *Mundos Mortos*, em que ocupa o centro de um dos mais importantes episódios do livro[159]. O homossexualismo, aliás, é mais um dos temas que o romance de 30 incorporou de forma definitiva à ficção brasileira e um autor como

[159] Octávio Tarqüínio de Souza, em seu rodapé "Vida Literária" de *O Jornal* publicado em 29/08/1937, depois de criticar duramente o romance – provocando inclusive uma resposta de Octávio de Faria –, destacaria a segunda parte do romance, que narra esse episódio, como a melhor do livro.

José Lins do Rego, que muito reiteradamente relacionou sexo e sujeira, o tratou com surpreendente delicadeza, como forma de amor e não tara ou doença, em *Usina*, quando Ricardo está preso em Fernando de Noronha e tem um relacionamento com o cozinheiro Manoel, em que até algo de maternal se manifesta, já que os carinhos do cozinheiro tinham "aquela ternura que era uma mistura de agrado de mãe e de rapariga" (p. 27).

Em *A Mulher Obscura*, o amigo de infância Laécio é homossexual. Seu caso leva Fernando à seguinte reflexão:

> Afinal a humanidade é assim mesmo, comove-se diante dos dramas shakespearianos do afeto e ri imbecilmente do grandíssimo drama interior do indivíduo que luta dentro de si próprio com a irremovível desarmonia entre seu corpo, de conformação masculina, e sua alma, feminina de nascença. E ninguém mede os imensos sacrifícios do uranista para se aproximar do tipo ideal que o Criador lhe negou. Este, sim, fora chamado à existência sem o seu consentimento; e contra sua vontade vestiram-lhe a alma com um corpo que não compete. O sofrimento íntimo dessas criaturas diante dos preconceitos dominantes, da moral policial e das leis de repressão deve ser muitas vezes a mais tremenda das humilhações. O olhar de misericórdia pela prostituta era negado ao homossexual, que aparece nesse convencional mundo de humanos (onde a árvore da proibição era mais numerosa do que a árvore da vida), – ainda com a indiferenciação sexual do reino luminoso, que é a sua pré-história angélica. (p. 132-133)

Embora tenha a tendência de transformá-lo em dramalhão e de oferecer a ele apenas um olhar piedoso, Fernando integra o homossexualismo na criação ao invés de figurá-lo como algum tipo de desvio, chegando mesmo a lhe dar um estatuto especial quando o descreve, pelo caráter de indefinição que lhe atribui, como uma reminiscência daquele momento em que tempo e eternidade se tocam num mundo dominado pelo tempo. De uma forma ou de outra, não é a condenação moral que aparece, mas alguma forma de compreensão da questão. Se tomamos como modelo típico de visão moral dos escritores católicos aquela encontrada em *Sob o Olhar Malicioso dos Trópicos*, com aquela sua curiosa divisão entre o seio da esposa e o seio da amante, temos melhor a medida da

abertura que se pode perceber em *A Mulher Obscura*, muito maior do que a de *Território Humano*.

A história do amor homossexual de Roberto Dutra por Carlos Eduardo em *Mundos Mortos* é muito mais desenvolvida do que essa pequena referência em *A Mulher Obscura*, e pode mesmo ser tomado como momento privilegiado para a compreensão de todo o projeto ficcional de Octávio de Faria. Como é comum acontecer com as partes nas quais se divide cada um dos volumes da *Tragédia Burguesa*, trata-se de uma história que tem relativa autonomia. É claro que lê-la sem ter conhecimento do que se passara na primeira parte do romance implica em perda da dimensão exata dos personagens que vivem – ou nem sequer vivem, como é o caso de Carlos Eduardo – o drama. É preciso saber, por exemplo, algo sobre o Padre Luís, figura central do episódio. Ele é um padre jovem e especialmente dotado para tratar com adolescentes, que trabalha no Colégio São Luiz de Gonzaga, palco dos acontecimentos. Quando chegamos a esta segunda parte do romance, já vimos toda sua luta para orientar o irmão de Carlos Eduardo, Ivo, e tentar preservar seu espírito religioso, e podemos entender sua atuação no caso de Roberto Dutra. É preciso saber também algo acerca do próprio Carlos Eduardo, um menino que chega à adolescência protegido em sua inocência por algum tipo de graça divina: enquanto os outros se torturam entre o pecado e a castidade nessa idade de intensa curiosidade sexual, Carlos Eduardo nem sequer toma conhecimento do problema. Basta dizer que a parte que segue esta, a terceira e última de *Mundos Mortos*, chama-se "O Anjo" em referência a ele.

O desenvolvimento deste episódio mostra bem o método de trabalho de Octávio de Faria, para quem os fatos importam pouco. O que interessa para ele é a maneira que os atos repercutem e participam da constituição psicológica e moral de seus personagens. Dessa maneira, a história começa a se desenvolver quando a paixão de Roberto Dutra torna-se por

assim dizer pública. Só ficamos sabendo de como aquilo aconteceu mais tarde, quando Roberto se debruça sobre seu próprio caso. O padre-reitor do colégio encontra uma página solta de um diário esquecida, entre outros papéis, na carteira do rapaz. Sua vontade, previsível, é de aplicar uma punição exemplar a Roberto. O padre Luís, chamado para investigar o caso, tenta contornar a situação. Tem grande afeição por Roberto Dutra que, em sua avaliação, era um excelente menino, embora nos dois anos anteriores tivesse se afastado "de toda e qualquer prática religiosa" (p. 258). O reitor não se comove com isso e quer expulsá-lo do colégio. Padre Luís se vê na necessidade de lançar mão de seu argumento mais forte: Carlos Eduardo.

> Garantia-lhe: como seu confessor, podia assegurar que se tratava de um criatura realmente excepcional, tendo recebido de Deus graças especiais que não convinha arriscar a uma possível destruição. Carlos Eduardo vivia como uma criança, dormindo um sono capaz de se prolongar ainda por muito tempo. (p. 261)

Por paradoxal que seja a idéia de que era preciso evitar um escândalo – ou mesmo a mínima repercussão da caso – para preservar Carlos Eduardo, como se sua alma valesse mais do que a de Roberto Dutra, é ela que convencerá o reitor a amenizar sua punição. Roberto é chamado para uma difícil conversa. Perversão, monstruosidade, impureza, contaminação, miséria, baixeza: são termos desse tipo os utilizados para caracterizar os sentimentos de Roberto Dutra nesse momento da narração.

Depois desse sermão, em que se exige que ele destrua o diário, é que vem o mais importante em todo o episódio. Frustrado, indignado mesmo com a reação do padres, especialmente de padre Luís, que sempre lhe parecera tão amigo, Roberto vai fazer longa reflexão sobre o seu caso. E seu ponto de vista é surpreendente:

> A indignação de Roberto não conhecia limites. Mais do que a censura, era aquela confusão que o indignava. Conheciam-no bastante bem, para poder respeitar seus sentimentos, sem precisar confundi-los com aqueles outros que, tão justamente, desprezavam e condenavam sempre – mesmo não usando as palavras sujas de que o comum dos meninos do colégio se servia. De tudo, porém, o que mais feria, era a lama lançada sobre o seu sentimento por Carlos Eduardo – miséria e injustiça que o punham fora de si e traziam à boca palavras veementes de protesto e condenação.
>
> Seu sentimento nada continha de impuro. E, sobre isso, Roberto não admitia a menor dúvida. Tratava-se de uma paixão que o invadira e a que se entregara sem restrições, num grande movimento de coração. Não é uma paixão como as outras todas, aceitas e até glorificadas, porque é mais nobre e mais elevada. Sobre isso não tem e não pode ter a menor dúvida. Conhece as outras, sabe a quantidade de impureza que quase todas trazem consigo. E sabe quanto a sua é pura, transparente, inteiramente isenta daquele fundo sombrio de desejos maus e baixos que, comumente, prendem as criaturas umas às outras (p. 287-288).

Até certo ponto, há concordância entre ele e os padres contra os quais se revoltava, e ele chega a ver justiça no desprezo e na condenação do homossexualismo. No entanto, há para ele uma grande diferença: seu amor não se contaminara do desejo sexual e por isso era legítimo e mesmo mais nobre, já que existia nele um maior grau de abnegação e de renúncia do que nos outros casos, mais comuns e por isso mesmo aceitos e até glorificados. E de fato, seu amor se exercera na observação distante, no devotamento mudo a Carlos Eduardo, um sentimento que não gera qualquer gesto de aproximação e aceita como dádiva qualquer troca casual de palavras, por banal que seja. É curioso mesmo que uma visão negativa sobre seus sentimentos, que jamais lhe ocorrera, surge depois da conversa dos padres. Passa a desejar Carlos Eduardo, mas sua reação a esse sentimento é forte. Num torneio de pingue-pongue, humilha Carlos Eduardo – tanto por seu jogo como por seu comportamento arrogante e suas palavras grosseiras – numa cena em que todos no colégio ficam constrangidos. Depois disso, sua ação e seu pensamento se encaminham sempre no sentido de destruir o que sente a partir do momento que percebe que não tem mais como se manter dentro dos limites estreitos da ausência do desejo. Ele acaba simplesmente matando seu amor. Quando chega o final do ano, vê que Carlos Eduardo está indo embora e nada sente:

> Carlos Eduardo deixou de existir e com ele tudo mais. Porque, não foi só a sua antiga paixão que morreu. Hoje, já nem mais um rápido movimento de interesse naquela criatura tão amada tempos antes, desperta nele. Nem um desses desejos maus que combateu com tanto desprezo, conseguindo desenraizá-los, substituindo-os pela promessa de outros, mais normais, infelizmente ainda futuros e, na verdade, bem pouco atraentes, aos seus olhos. Nem um desses desejos irreprimíveis que tanto o enojaram, mas que, agora, não sabe bem se, afinal, não deve querer sentir... para, ao menos, poder pensar que não acabou tudo, que está vivo, interessado em algum coisa... (p. 366)

Todo o desencanto de Roberto vai desaguar no gesto de rasgar o diário, o mesmo que havia gerado todo o conflito e que ele durante muito tempo lutou para manter, inclusive agindo de forma impensável para ele, ao faltar com a palavra empenhada junto aos padres, de destruir suas anotações. Este final melancólico, de uma vida vazia que busca sem interesse um caminho mais "normal", dá bem conta da duplicidade de sentido deste episódio. O amor homossexual aparece como algo válido, uma forma de amor como outra qualquer, de tal forma que abdicar dele é algo triste, uma verdadeira morte em vida. Por outro lado, o simples emprego da palavra "normal" para designar o tipo de desejo que ele procura depois de tudo parece invalidá-lo completamente. E isso só não acontece porque todo tipo de amor humano é visto como separado em duas formas diferentes de manifestação. Uma delas é a de simples sentimento, uma espécie de impulso espiritual: esta é a forma válida. A outra é a de desejo sexual, sempre condenável. Dessa maneira, a figura de Roberto Dutra só faz confirmar a concepção moral convencional que se vê num romance como *Sob o Olhar Malicioso dos Trópicos*, que estigmatiza o desejo, com a diferença de que abre um flanco para que se considerem válidas, desde que se mantenham longe do desejo, outras formas de amor humano que não a que tanto Barreto Filho quanto Octávio de Faria haveriam de considerar normal.

No caso da *Tragédia Burguesa*, principalmente se vista no conjunto do pensamento que Octávio de Faria tivera a oportunidade de sistematizar em seus ensaios, essa visão do amor e do sexo está a serviço de algo que Mário de Andrade chegava a considerar uma espécie de sistema filosófico. O episódio da paixão de Roberto Dutra por Carlos Eduardo pode, então, ser entendido como uma síntese do movimento geral dos romances que Octávio de Faria publicou nos anos 30. Basta pensar na idéia de vida e de morte que fica soando no final da experiência de Roberto. A impressão de morte que ele tem não se deve à renúncia do desejo sexual que teve que fazer, mas sim à destruição daquele sentimento profundo que ele tinha por Carlos Eduardo. A ausência de Carlos Eduardo em seu espírito era o que lhe causava a tremenda sensação de vazio. Basta estender esse raciocínio para o caso geral para se perceber que o sexo não é ato de vida, não pelo menos de vida no sentido alto da palavra tal qual é entendida na *Tragédia Burguesa*. A vida do brilho terreno, do prazer físico, é uma falsa vida porque se desenvolve longe do pensamento em Deus: é morte, portanto. Só uma vida que consiga dar as costas a esse brilho terreno, que se transforme numa espécie de pacto divino, é vida verdadeira. Não é à toa que vive falando em "viver a vida" para justificar todos os seus atos um personagem como Pedro Borges, que vai encarnar o mal, ainda que não seja o mal que vem de um pacto demoníaco, mas de um afastamento de Deus. Esse tipo de mal é especialmente perigoso porque não se incompatibiliza, na aparência, com o bem. Pedro Borges pode circular nos melhores meios porque pertence socialmente a eles.

É por isso que outra questão que se precisa definir para pensar a *Tragédia Burguesa* nos termos em que ela se coloca é a da burguesia enquanto classe, que se complica um pouco em Octávio de Faria. Ele parece não querer pensar em termos de classe, preferindo definir seu mundo ficcional num universo de valores do bem e do mal os mais

independentes possíveis da relação do homem com o meio social – mais ou menos como se as relações sociais fossem secundárias, construindo-se em função deles. Na abertura de *O Retrato da Morte*, o volume VIII da *Tragédia Burguesa*, o narrador, que, pode-se afirmar sem qualquer impropriedade neste caso, confunde-se com a pessoa do autor, sempre pronto a se colocar diretamente na obra que vai escrevendo, procura deixar explícita uma definição de burguesia dissociada do conceito de classe. Vai acontecer um casamento, entre o mesmo Roberto Dutra e Silvinha, que aparece como uma profanação, um desrespeito ao sacramento do matrimônio. Ao analisar, pelos olhos do seu herói, Branco, a atitude geral de erro que ultrapassa os limites daquele equívoco específico, ele dirá:

> Talvez não convenha citar nomes. Por que André? Por que Luisito? Por que outros? O erro é geral, não deste ou daquele. É de toda uma sociedade, de todo um mundo apodrecido. Não é a classe social em si, a burguesia como classe. É o espírito do burguês – a sua invencível filiação demoníaca. É o desrespeito pelo sagrado, a eterna inconsciência, a vida sem religiosidade, a negação quotidiana da existência de Deus, o inconsciente e diário escarro na face ultrajada do Cristo. (p. 7)

Haveria então um espírito burguês, que não se confundiria com a burguesia enquanto classe. A culpa pelos descaminhos do mundo seria desse espírito, encontrável em distintas classes sociais. No entanto, a leitura dos romances deixa muito claro que não interessa a Octávio de Faria outro mundo que não o da alta burguesia. Em *Os Caminhos da Vida*, ao narrar a luta política pela direção de uma revista que seria fundada dentro de um colégio prestigioso do Rio de Janeiro, o Liceu Paulista, o narrador vai mencionar o destino futuro de alguns daqueles adolescentes, que serão figuras eminentes, senadores ou ministros. Não é, portanto, nada absurdo pensar que, ainda que as intenções de Octávio de Faria sejam as de dar ao sentido da palavra "burguês" um alcance que supere as definições de classe, é sobre uma classe, a sua própria, que ele fala o tempo todo – afinal, é nessa

classe que as possibilidades de brilho terreno são maiores. Além disso, quem lê *Machiavel e o Brasil* e *Cristo e César*, tem certeza de que para ele só interessa a classe dirigente porque é nela, em talentos surgidos dela, que repousam as esperanças do mundo. Portanto, seus romances farão, de um jeito ou de outro, um retrato de uma classe. O início de *Os Caminhos da Vida* deixam patente isso. Branco, o herói da *Tragédia Burguesa*, pertence a uma rica e tradicional família carioca. Estando numa cidade de veraneio (não designada na primeira edição do romance, mas indicada como sendo Petrópolis na segunda edição), conhece uns meninos, os Paiva, que estão hospedados na casa ao lado da sua e sobre os quais paira uma onda de desconfiança. Num jantar em família, em que estão presentes, além de Branco, seus avós e seus tios, fala-se da mãe dos meninos Paiva, dona Laura, de reputação duvidosa. Para encerrar o assunto, já que a avó de Branco pede para que se pare de falar daquela maneira de um senhora, o avô, dr. Álvaro, acrescenta:

> – Não se fala bem deles, Tereza. Os meninos não estão maldizendo sem certa razão... O Paiva também, ao que me consta, não vale grande coisa. É gente meio esquisita, enriquecida de carreira e só Deus sabe como... (v. 1, p. 22)

Como se vê, o bem, pelo menos a princípio, só pode estar do lado de uma burguesia tradicional, com fortuna velha, cujas origens não seria possível condenar: os outros são "gente meio esquisita", cujo valor moral é bastante questionado. Esse tipo de julgamento, saindo da boca do chefe de uma família mostrada como exemplar, mostra bem que o que interessa para a *Tragédia Burguesa* é uma classe social específica. A pobreza ou a pequena burguesia não interessam para este projeto literário.

E mais uma vez um valor de testemunho, de documento, vai aparecendo numa obra que figura a vida de quem está mais próximo do capital do que do trabalho – assim como

em relação aos que estão mais próximos do trabalho do que do capital já ocorrera com o romance proletário, que gostava de falar "de dentro" da situação tematizada. Assim como em José Geraldo Vieira, certos dados da obra de Octávio de Faria foram entendidos como manifestação de seu próprio caso pessoal e, portanto, serviram para que se pudesse ver a *Tragédia Burguesa* como criação ficcional que tratasse de uma certa classe também com uma visão "de dentro" de seus problemas, só que ao invés de usar como base o recolhimento de material, como fazia o romance proletário, partia de uma experiência direta como membro da burguesia. Álvaro Lins, em suas apreciações acerca de *Os Caminhos da Vida*, chegou a sublinhar o quanto havia de transferência de experiência pessoal do autor para o personagem Branco, indicando que a leitura da obra poderia ser feita na clave do depoimento:

> Sabe-se, aliás, quanto há em Branco de personagem autobiográfico. Aquela infância, no seio de uma família patriarcal e austera, é a infância do Sr. Octávio de Faria. O adolescente, que nas aulas já desdenha Cícero, é o escritor que mais tarde repelirá, com violência, o riso de Voltaire. O jovem que sente, nas manobras de uma eleição colegial, uma imagem ampliada da vida política do seu país, será o criador de *Maquiavel e o Brasil*. O rapaz que anda pelas ruas, madrugadas sucessivas, procurando e perdendo, de cada vez, os mistérios de Deus, será o autor de *Fronteiras da Santidade*. O menino tímido e decidido, alternativamente, que já procura, em vão, ser, ao mesmo tempo, autor e espectador no drama da vida; que já se debruça sobre si mesmo e sobre os seus colegas, mas para se sentir um solitário e um diferente marcado pelo destino – esta alma de fogo, que Branco revela, é hoje o romancista da *Tragédia Burguesa*[160].

Mas as identificações que Álvaro Lins vê acabam por aí. Num estranho movimento intelectual, ele prefere isolar o ensaísta, vendo na figura de Octávio de Faria uma divisão radical entre o teórico e o romancista, o primeiro detestável e o segundo admirável a ponto de merecer a mais elogiosa das comparações que se podia fazer especialmente naqueles anos em que a importância ímpar da obra de Machado de Assis se consolidava:

---

[160] LINS, Álvaro. *Os Mortos de Sobrecasaca*, p. 103-104.

> É certo, no entanto, que realiza, sob elementos de introspeção, uma obra de análise que só não é a maior do nosso romance – como já se disse, com exagero – porque houve, antes dele, Machado de Assis[161].

Para o crítico, a obra do ensaísta fracassaria porque nela o autor não teria conseguido separar o seu pensamento racional das suas paixões, ao passo que o romancista conseguiria, o tempo todo, afastar-se de qualquer partidarismo. Como se considera ideologicamente distante de Octávio de Faria, parece que Álvaro Lins precisa se assegurar de que a admiração pelo romancista não passa por uma comunhão de idéias. Ora, o fato em si de ele buscar essa justificativa para declarar seu agrado pelos romances já parece indicar que a separação não era tão evidente assim. E, de fato, é estranho que Álvaro Lins veja isenção numa obra que é declaradamente doutrinária e pode ser vista mesmo, com absoluta tranqüilidade, como desdobramento da ensaística que seu autor desenvolvera anteriormente. Nem poderia ser isento um narrador que estabelece uma oposição de comportamento entre dois personagens, Branco e Pedro Borges, e que, a uma dada altura de *Os Caminhos do Mundo*, coloca-se com todas as letras do lado de Branco:

> Vejo-o ainda assim, e – por que não o confessar a vós, meu honesto e por certo hostil leitor? – é com ele que eu estou, com esse menino ingênuo e inexperiente, a quem a vida, no entanto, já revelou tudo o que nela há de mais essencial... (v. 2, p. 181)

É verdade que esse caráter doutrinário não é propriamente de natureza político-partidária, e Octávio de Faria constituiu um caso curioso nos anos 30, de pensador fascista independente, que não aderiu ao integralismo nem tentou chefiar alguma outra facção ou

---

[161] LINS, Álvaro. *Os Mortos de Sobrecasaca*, p. 105. É importante anotar que a afirmação de que Octávio de Faria era o maior criador de almas de nossa literatura, mencionada por Álvaro Lins, não foi feita por um

partido, mesmo tendo tido ligação com o Centro D. Vital, instituição fundamental nas boas relações entre a Ação Integralista e os intelectuais católicos ligados às idéias de Jackson de Figueiredo. Mas daí a dizer, como faz Álvaro Lins, que em *Mundos Mortos*, não se encontra "nenhum sectarismo, nenhum partidarismo, nenhum preconceito de grupo"[162] vai uma longa distância.

Na verdade, a ficção surge em Octávio de Faria depois de seu pensamento fazer uma curva que, partindo de Machiavel, chegará ao pensador religioso francês do século XIX Léon Bloy, num estudo chamado *As Fronteiras da Santidade* que, embora publicado apenas em 1939, fora escrito em forma de duas conferências em 1935[163]. No retrato que faz de Bloy nesse livro, Octávio de Faria ressalta basicamente dois aspectos. O primeiro é sua defesa incansável da verdade representada pelo "Deus vivo", presente no mundo, em oposição ao "Deus morto" cultuado apenas formalmente por uma burguesia que vive na verdade afastada de Deus. O segundo, que decorre deste, é a assunção da grande dificuldade que há em viver o "Deus vivo" porque o chamado das coisas que afastam de Deus é muito forte[164]. É numa figura rediviva desse defensor absoluto e algo iracundo de Deus que Léon Bloy representou, do inimigo de tudo e de todos aqueles que se colocam contra Deus ou a favor de um Deus institucional cheio de brilho temporal, que tomará forma o narrador da *Tragédia Burguesa*. Toda a obra se desenvolve em torno de uma verdadeira luta entre os valores burgueses e os valores elevados daquela minoria que insiste, apesar de todas as dificuldades, em fugir à facilidade de uma vida de prazeres e

---

crítico leviano, mas por aquele que certamente é o melhor crítico dos anos 30, Mário de Andrade, o que mostra bem que o impacto que a *Tragédia Burguesa* teve foi considerável.

[162] LINS, Álvaro. *Os Mortos de Sobrecasaca*, p. 101.

[163] Ver: FARIA, Octávio de. *As Fronteiras da Santidade*, p. 48.

[164] Ver a segunda parte de *Fronteiras da Santidade*, em que o autor faz uma espécie de biografia de Léon Bloy em que fica ressaltada sua luta contra as tentações do Deus morto e do pecado.

falsas glórias terrenas que representa uma entrega da alma ao demônio porque implanta no mundo um sistema de valores que nega Deus. É daí que vêm as idéias de vida e de morte que subjazem a todo o romance.

É claro que somente pertencer às classes que têm, pela educação e pelo sangue, as chances de gerar os grandes homens não é suficiente. É preciso que se faça uma opção forte, definitiva, pelo Deus vivo. É exatamente esse o drama do herói de Octávio de Faria, Branco, e é por isso que sua vida assumirá um caráter constante de luta. Nada é automático num tempo como o nosso, dominado pelo espírito burguês. E para deixar isso bem claro, o anjo encarnado que é Carlos Eduardo, morre ao final do primeiro volume do romance cíclico. Um atropelamento encerra sua trajetória depois de ele ingressar na adolescência sem sequer sentir o apelo do sexo, depois de nem perceber a paixão que Roberto Dutra lhe votou, mas antes de termos sua inocência posta em risco por uma armadilha arquitetada por Pedro Borges, que o convida para uma festa em que estará uma prostituta preparada para tentar seduzi-lo. Essa morte tão precoce serve, é claro, para indicar como a graça divina se derramou sobre Carlos Eduardo, que morreu sem ter mergulhado em nenhuma miséria humana. Mas serve sobretudo para que fique claro que para a *Tragédia Burguesa* não interessa esse tipo de ser humano privilegiado, que vence o mal sem luta, com grande facilidade, porque nem é tocado por ele. O que interessa é o embate em que a decisão firme de adorar ao Deus vivo é uma opção por uma luta renhida contra os próprios desejos de ceder ao prazer fácil e contra o espírito burguês. Por isso o sexo é tão fundamentalmente importante nos dois romances iniciais da *Tragédia Burguesa*. Ao tratar da vida de adolescentes das classes mais altas Octávio de Faria pôde fundir perfeitamente sua visão moral com sua visão sobre a burguesia, já que o que se conta são os dilemas de garotos que estão a ponto de decidir de que lado se colocarão quando adultos: do lado do Deus vivo ou

do Deus morto. Adicionalmente, como a adolescência é um momento de definição em que cada gesto parece definitivo, o tom enfático da prosa de Octávio de Faria é adequado ou, ao menos, verossímil: a urgência do narrador se justifica pela urgência de que se revestem todos os atos e decisões do adolescente. De maneira geral, a crítica considera *Mundos Mortos* e *Os Caminhos da Vida* os melhores romances de seu autor – Alfredo Bosi fala explicitamente em uma queda de qualidade nos volumes seguintes da *Tragédia Burguesa*[165]. Certamente é essa coincidência de fatores que permite que esses romances alcancem o melhor resultado possível para o projeto literário de Octávio de Faria.

A cena de abertura de *Mundos Mortos* é demonstração dessa felicidade. À noite, deitado em sua cama, um adolescente resiste ao desejo de se masturbar, e só consegue dormir depois de ceder a esse desejo. Mas o que seria um episódio comum na vida de um adolescente transforma-se em um momento decisivo que definirá toda a vida desse rapaz dali por diante. O livro se abre com o seguinte período: "Ivo já tinha feito as suas orações da noite, mas ainda não adormecera" (p. 9). O nome do personagem, posto logo de cara, como se fala o nome de quem já se conhece há muito tempo, joga o leitor diretamente para dentro da cena. Seu hábito de rezar antes de dormir indica que ele é religioso e o fato de ele ainda não ter dormido deixa claro que alguma coisa está acontecendo, que sua consciência não está tranqüila.

E de onde vem a inquietação que lhe tira o sono? Das "tentações" que, ele sabia, acabariam chegando e que só cessariam se ele cedesse a elas. E ele termina por ceder e logo sabemos que o faz todas as noites. Mas aquela noite era especialmente decisiva porque ele percebe que não há outro jeito: se a luta contra o desejo era grande mas não resultava em

[165] Ver: BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*, p. 473.

vitória, por que lutar? A solução seria ceder logo. É por isso que a cena transforma alguma coisa banal, natural, numa grande luta moral, decisiva. O incrível é que essa luta faz tanto sentido para Ivo que o leitor acredita na sua intensidade e consegue perceber que seu impasse espiritual é terrível. O ritmo lento da dúvida, as repetições dos mesmos gestos e dos mesmos pensamentos, a intensidade desses pensamentos, tudo isso desenha o drama intenso que Ivo vive, sintetizado na formulação de que ceder sem luta ao desejo torna as orações feitas com fé verdadeira uma grande hipocrisia e que "o beijo no crucifixo não passaria de um perfeito beijo de Judas" (p. 11). O estilo redundante, exaltado, de Octávio de Faria mostra-se eficaz para narrar uma situação como esta.

Nesta cena, sozinha, os principais elementos com que Octávio de Faria joga já se revelam: o sexo tomado como síntese do virar as costas ao Deus vivo, a inevitabilidade da luta e a ênfase de quem lida com fatos decisivos. E de fato, a luta de Ivo será inútil. Ele procurará desesperadamente manter-se a salvo dessas tentações, mas acabará cedendo, primeiro, ao hábito da masturbação e, depois, às idas repetidas às pensões de prostitutas. Toda a ajuda que busca com Padre Luís se revela inútil – e esta é mais uma maneira de o romance enfatizar que a luta do homem contra o mal é individual, é um esforço pessoal contra as forças que afastam de Deus. Padre Luís não lhe fornece nenhum meio fácil: apenas a oração. E ele desanima. Como é um bom rapaz, prefere deixar de lado o crucifixo a dar-lhe aquele beijo de Judas.

Pensando globalmente nos dois volumes, o que se vê é que tanto a história de Ivo como a história de Carlos Eduardo, que lhe segue, são a preparação para o surgimento de Branco, um personagem quase ausente em *Mundos Mortos*, mas que seria o protagonista de *Os Caminhos da Vida*. Assim, Ivo vive uma luta vã, da vitória da falsa vida sobre a verdadeira vida. Carlos Eduardo, como já se disse, é o caso de exceção, da vitória sem luta,

que não interessa para pensar um mundo dominado pelo espírito burguês. *Mundos Mortos* inteiro é um verdadeiro prólogo para a entrada da grande oposição entre Pedro Borges e Branco, que se definirá apenas no romance seguinte, tomando corpo no restante da *Tragédia Burguesa*. E a cena final de *Mundos Mortos* diz a que o romance veio. Carlos Eduardo está morto. Depois de seu enterro, Pedro Borges e Branco se encontram e trocam farpas acerca da religiosidade do morto, da qual Pedro evidentemente duvida. Partem para a briga, mas outros garotos os apartam. Um garoto chamado Mário, que segura Pedro Borges tenta pôr um termo naquele episódio e diz, apontando um lado da rua:

> – Nós vamos para lá... Vocês?
> A pergunta era tola, mas ninguém o notou. E foi o próprio Branco quem respondeu. Apenas, falou por si, como se não lhe importasse absolutamente o caminho de mais ninguém. Fixando Mário Vilelba bem nos olhos disse, apontando para o lado oposto ao que o outro indicara pouco antes:
> – Eu vou para cá. (p. 451)

A escolha voluntariosa de Branco tem dois aspectos importantes. O primeiro é evidente: sua escolha pelo lado oposto ao que Pedro Borges e seu grupo seguiriam. O segundo é a substituição da idéia de grupo indicada por Mário com aqueles "nós" e "vocês", pela opção enfaticamente pessoal, "*eu* vou para cá", que assinala o caráter solitário da luta daqueles que se recusam a ceder ao espírito burguês.

*Os Caminhos da Vida* contará uma história de luta que fica a meio caminho entre o fracasso de Ivo e a vitória fácil de Carlos Eduardo. Veremos Branco em sua solitária descoberta da religião e do mal que parece dominar o mundo. Como não se trata de uma religião que se contente com a contemplação do divino, mas sim de um espírito religioso de combate, a trajetória de Branco também será uma descoberta política. Dessa maneira, o segundo volume da *Tragédia Burguesa* tem dois momentos distintos. O primeiro,

correspondente às duas primeiras partes do romance "A Descoberta da Infância" e "Sombras do Inferno", tem suas ações decisivas passadas nas férias.

A narrativa de "A Descoberta da Infância" é centrada em Branco, em sua descoberta da vida para além das portas de casa. Tudo se inicia com sua curiosidade pelos meninos que passam férias na casa vizinha. Observa-os de longe durante algum tempo e só depois faz contato com eles. Principalmente uma menina, Elsa, o interessa. A camaradagem que se instaura entre eles lhe dá grande alegria – que, no entanto, não tardará para se revelar falsa. Ele de fato não participa do mundo daqueles meninos – e a volta para o Rio, onde o contato de forma nenhuma é mantido, só faz comprovar isso. Nas férias seguintes as coisas seriam ainda piores. A antiga camaradagem é retomada inicialmente, mas há algo de artificial nela. O incômodo se intensifica porque naquele ano Pedro Borges também está em férias em D... (ou Petrópolis, como fica assinalado na segunda edição do romance). Por conta de seu espírito alegre e desembaraçado, ele se torna o centro da roda. A relação entre Branco e Elsa se decompusera e a menina começa a namorar Pedo Borges. O grande golpe que atingirá Branco vem daí. Ele escrevera a Elsa uma carta excessivamente pessoal, bem de rapaz apaixonado. Numa noite ele acaba escutando uma conversa entre Pedro e Elsa, em que aquela carta é ridicularizada pelo rapaz. Fica claro para ele que Elsa permitira que a carta fosse lida por outras pessoas e que ele fizera de fato papel ridículo naquele grupo.

Todas essas decepções fazem com que Branco perceba duas coisas. A primeira é que as próprias decepções vinham de uma diferença sua em relação aos outros, o que o favorecia porque se tratava de um verdadeiro dom divino. E ele acaba concluindo que desejar o contato com aqueles meninos "levianos"

> Era fugir ao seu destino. Era renegar o seu privilégio, aquilo justamente que o fazia digno e grande aos seus próprios olhos e, um dia, provavelmente, digno e grande aos olhos de muitos, de todos aqueles de quem lhe podia interessar a opinião. Era se recusar a uma eleição que, tão marcada, tão profunda, a sentia, só podia vir de Deus... (v.1, p. 246)

A segunda diz respeito a sua infância como elemento que o capacitava para a luta. Sendo assim todo o sofrimento no primeiro contato com o outro acabava sendo um bem:

> Em vez de atirá-lo ao chão, impelira-o mais a frente. Trabalhara a seu favor. Concedera-lhe um passado – e um passado inteiramente puro. Ora, Branco já sabia então, como nós sabemos: a vida, por pior que seja, que venha a ser, jamais consegue derrubar um homem de passado inteiramente puro... (v. 1, p. 248)

Nessa perspectiva, o duro embate com o outro só lhe fora desfavorável porque ele tinha um passado puro, que contrastava com o passado corrompido da maioria das pessoas de seu meio – a burguesia –, onde triunfava seu maior opositor, Pedro Borges.

A narrativa de "Sombras do Inferno", por sua vez, está centrada em Pedro Borges. Ao contrário do que ocorrera com Branco, era-lhe impossível redescobrir a pureza da infância, e esta parte do romance se inicia com essa impossibilidade. O fato que marcou seus primeiros anos foi o adultério do pai, que o levara à separação de sua mãe. Caso grave porque o escândalo surgira com o estupro de uma empregada na frente do menino de cinco anos que era Pedro Borges. Ao contrário de Branco, que conquista uma imagem mais que pura, clara, de sua infância, as lembranças de Pedro são imprecisas:

> Que lhe importava, porém? Fosse como fosse, Pedro Borges sabia: sua primeira infância fora povoada por uma imagem e dela ainda se recordava. Confusa, impuramente, mas, de qualquer modo, se lembrava. Aliás, podia chamá-la de "imagem"? Não seria melhor falar em visão?... (v. 1, p. 251)

De toda forma, a história presente de Pedro é a história de um vencedor, capaz de obter todos os prazeres que deseja. Chega mesmo a conquistar de tal maneira Elsa, que

consegue fazê-la aceitar encontrar-se com ele numa noite, a sós – o que, para os padrões da sociedade descrita no romance é uma ousadia tão grande que até mesmo Pedro Borges recua diante das possibilidades que se abrem naquele encontro. Assim como ocorrera com a primeira parte do romance, em relação a Branco, esta segunda parte se encerra com a volta de Pedro ao Rio, cheio de melancolia. Se o passado redimira Branco, surge como um fantasma para Pedro, num momento de passageira reflexão:

> Por um momento, antes que volte à calma, e a vida habitual recomece para ele, pressente o passado caminhando, quase absorvendo o presente. E, ainda uma vez, como uma verdadeira obsessão que alguma coisa consegue afastar definitivamente, volta-lhe aos olhos fixos na vidraça a velha imagem da infância. Sombras, sombras, sombras, e de súbito surge, iluminados, um sobre o outro, os dois rostos conhecidos. Um é poderoso, dominador e está quase deformado, nos seus traços inconfundíveis, pela violência do prazer ressentido. O outro, apavorado, murcho, é uma expressão de dor, de ansiedade muda. (v. 2, p. 44)

O que a infância sugere a Branco é um mundo de pureza, praticamente atemporal. A Pedro Borges, ao contrário, é um mundo vivido no presente, dividido em quem obtém prazer a qualquer custo e em quem sofre. Essas são as imagens que sintetizam essas vidas paralelas, antes do confronto que dará contornos políticos a essa oposição de ordem moral.

É a partir daí que o ensaísta passa a atuar no romance de maneira explícita. Até esse ponto, o paralelo que se cria entre os dois rapazes poderia simplesmente apontar para duas formas diferentes, vindas de duas origens pessoais diferentes, de encarar o mundo. Se assim fosse, Octávio de Faria estaria isento daquilo que mais reclamava em Jorge Amado: a parcialidade ideológica, que atingiria a ficção de forma a que razões externas ao drama narrado se manifestassem e determinassem mesmo o rumo das vidas ali criadas. Mas o segundo movimento do livro, concretizado na terceira parte, "O Cavalheiro da Virgem", é decisivo para que essa expectativa se desfigure. O que se narra é a vida no colégio e, dentro dela, o embate entre esses dois moços – agora convertidos em forças definitivamente

opostas e em luta. O pivô dessa briga é uma eleição para o corpo editorial de uma revista que, embora criada pelo diretor do colégio, será toda redigida pelos próprios alunos. É claro que Pedro Borges ganhará, usando de todo tipo de trapaça, chegando mesmo a seduzir um garoto mais novo para, com ele, obter os votos dos anos iniciais do ginásio para seu candidato. E a sedução, nesse caso, acaba sendo sexual mesmo e, desta vez, o homossexualismo cru, sem qualquer sentimento elevado que o legitime, passa a ser repugnante em si.

O importante é o resultado dessa luta. Branco é derrotado, mas isso o leva a descobrir o verdadeiro sentido da religião – e da vida – para ele. Aquilo que ele intuíra ao descobrir sua infância se confirma: ele é um solitário lutador pela verdade. A seu lado só ficará o narrador. Mário de Andrade, que gostou muito do romance de Octávio de Faria, chegando a compará-lo, por sua técnica de introspeção, a Proust e a Joyce, percebe o caráter contraditório desse herói. Afirma que Branco é um tipo admirável de adolescente.

> Mas Branco não é apenas isso e tem um lado muito feio, ou ao menos condenável, não sei si percebido pelo romancista. Em sua "diferença", em seu inadaptável, Branco vive o drama do individualismo burguês e da aspiração à solidariedade humana com uma agudeza dolorosíssima, que o autor salienta em episódios muito bem achados e analisa de maneira impressionantemente forte. Mas, na verdade, tal como está descrito e exposto, Branco não deixa de ser sutilmente vil. Ele guarda consigo uma detestável volúpia de pensar a respeito do lamaçal alheio. Mais que tristeza de seu isolamento, mais que orgulho de se sentir melhor, mais que tortura de sua diferença: Branco na verdade está me saindo um voluptuoso em pensamento. Queira ou não o romancista, o seu mais estimado e estimável personagem se refocila pelo pensamento no que os outros personagens pensados por ele, Branco, se refocilam pelos atos[166].

Mário de Andrade percebe claramente o impasse da ficção de Octávio de Faria. Ao projetar sua visão de santidade, construída a partir de Léon Bloy, sobre Branco, acaba transformando seu personagem numa criatura arrogante – não se deve menosprezar nele o

[166] ANDRADE, Mário de. Os Caminhos da Vida. *In*: *O Empalhador de Passarinho*, p. 117.

efeito daquilo que Mário de Andrade chamou de "orgulho de sentir melhor" – que de fato mergulha numa experiência vicária de pecado, de tanto condenar os outros. Eis um ponto em que a ênfase de Octávio de Faria vai encontrar limites sérios – assim como havia encontrado limites sérios, que levavam à contradição, a heroicização do proletário levada a cabo por Jorge Amado. Ao criar um santo em luta contra um mundo burguês decaído, acaba dando existência a uma criatura arrogante, que não consegue lidar com o outro, preferindo sempre condená-lo e, fazendo isso, afirmar-se como a única criatura boa no mundo, ou ao menos a que tende à bondade – recaindo no vício do individualismo burguês muito mais do que demonstrando uma aspiração à solidariedade, para retomar os termos usados por Mário de Andrade.

Mais do que o mau estilo, apontado também pelo elogioso Mário de Andrade do artigo de 1939, este é o impasse a que chega a obra ficcional de Octávio de Faria no segundo volume da *Tragédia Burguesa*, e que se fará presente no restante do romance cíclico. É preciso, no entanto, que se preste atenção a essa obra. O transbordamento, o excesso, a ênfase febril, coisas tão típicas do autor, não são em si mesmas um mal. É claro que na tradição do moderno brasileiro, os autores contidos acabaram construindo um padrão de excelência para nossa ficção do qual Octávio de Faria se afasta irremediavelmente. O perigo que a crítica não tem evitado é o de confundir isso com a falta de significação da obra como um todo. Ora, não há como entender o romance e o ambiente literário da década de 30 no Brasil sem levar em conta a figura de Octávio de Faria. Quando se pensa o quanto o maior crítico brasileiro dos anos 30, Mário de Andrade, ao mesmo tempo que apontou os problemas, enfatizou as qualidades desse escritor, fica mais fácil perceber a importância do romancista carioca.

E isso porque, por incrível que pudesse parecer a alguém que vivia aquele momento, seu caso é o mesmo de Jorge Amado. De fato, a partir de 1933, eles representaram o que havia de mais intenso, apaixonado mesmo, na intelectualidade engajada, à esquerda um, à direita o outro. A obra que eles se propuseram a fazer encaminhou-se para aquilo que se poderia chamar de romance de idéias, em que havia dois lados e, de alguma maneira, especialmente através da postura do narrador, um desses lados era o escolhido como o correto. Isso faz desses dois romancistas os ocupantes-símbolo de cada um dos lados da polarização política que marcou esse momento de nossa história literária. É interessante saber que houve uma aproximação entre eles antes da publicação de estréia, e foi mesmo Octávio de Faria que conseguiu a publicação de *O País do Carnaval*, segundo Jorge Amado registrou em seu livro de memórias:

> Apesar do antagonismo político, tornamo-nos amigos: eu freqüentava as sessões do Chaplin Clube e foi Otávio que levou, em 1931, os originais de *O País do Carnaval* à Editora Schmidt para publicação. Escreveu o primeiro artigo a saudar meu romance de estréia, estampado em *A Razão*, jornal paulista de Plínio Salgado. Na data ainda não existia a Ação Integralista e eu ainda não entrara para a Juventude Comunista[167].

Na verdade, naquele momento, o ano de 1931, não havia nenhum antagonismo político entre eles, que viria logo em seguida: em 1933, pela mesma editora, a Ariel, um lançaria *Cacau*, romance proletário, grito da esquerda, e o outro publicaria *Destino do Socialismo*, um ensaio que tinha a intenção de ser "um ato de fé anti-socialista", como ficava declarado logo no prefácio[168]. E aqui estamos diante do mesmo problema com que sempre se topa quando é preciso pensar a obra de Jorge Amado. Assim como recusar a obra do escritor baiano pelo seu *parti-pris* é uma forma de analisá-la a partir de problemas

[167] AMADO, Jorge. *Navegação de Cabotagem*, p. 422.
[168] FARIA, Octávio de. *Destino do Socialismo*, p. XXVII.

externos a ela, e portanto não entendê-la logo de saída, ler a obra de Octávio de Faria recusando sua visão de mundo é o caminho mais rápido para simplesmente desconsiderá-la – e, de novo, não entendê-la. É um outro *parti-pris* o que se vê na *Tragédia Burguesa*.

Sobretudo, estender a separação inequívoca entre Octávio de Faria e Jorge Amado para todo o romance de 30, vendo separações enormes entre escritores que têm pontos de contato enquanto romancistas, embora estejam em campos políticos opostos, acaba fixando uma visão equivocada do período. O movimento geral entre os dois lados da polarização não se dá em sentidos opostos, e sim em termos de trajetórias paralelas. Vistas em conjunto, como manifestação de um mesmo momento, dão um retrato abrangente do romance brasileiro – e da vida brasileira – daquele momento.

E isso não vale apenas para a dupla Octávio de Faria-Jorge Amado. É significativo que um dos críticos mais contundentes da esquerda nos anos que antecederam a chegada do Estado Novo, Aderbal Jurema, vá encontrar um paralelismo surpreendente entre *Território Humano* e *Jubiabá*, o que permite que ele admire o romance de José Geraldo Vieira:

> Em *Jubiabá* e *Território Humano* cada autor narra uma vida desde a infância. Mas os tipos diferem profundamente um do doutro. O negro Baldo é filho de gente pobre, nasceu na pobreza e nela se cria; José Germano descende de famílias tradicionais da ilha dos Açores, com resquícios de amores shakespeareanos, e fica sob a proteção de um tio rico, vivendo sempre na abastança. No entanto, ambos gostam do mar. O mar, que significa para um o "caminho de casa" a volta às selvas livres onde seus antepassados dominavam, é para o outro a rota que o levaria aos feudos de seus avós, à sombra patriarcal do morgado. No romance de Jorge Amado a presença do mar, a sedução do Atlântico é mais viva e mais intensa do que no romance de José Geraldo. Mas se o negro Baldo fecha o livro dando um adeus largo de solidariedade humana ao marinheiro Hans que parte sobre as águas, o médico José Germano foge para a Oceania com o fardo de uma tragédia sentimental pesando sobre os ombros. Esses destinos antagônicos, essas vidas díspares de romances tão diferentes me sugeriram qualquer coisa de epicamente profético sobre a direção do mundo contemporâneo varrido por vagalhões de agitações contrárias[169].

[169] JUREMA, Aderbal. Notícia de *Território Humano*. *In*: *Boletim de Ariel*, abril 1936 (V, 7), p. 186.

Essa percepção, que não é nada conciliadora, no sentido de anular as diferenças, dá conta de que em romances que a visão do momento tende a identificar como coisas em tudo opostas, há um movimento comum. Embora o próprio Aderbal Jurema condenasse a literatura que não fosse revolucionária – já que ele recusava o termo "proletária" –, não pode deixar de ver que, tanto quanto ela, a literatura que ele classificaria de reacionária contribui para compor um painel amplo da vida contemporânea brasileira. A luta de morte que há – e que tem que haver – no plano ideológico, tem outro sentido quando se pensa na literatura. Esquerda e direita se excluem na luta política. No entanto, romances de direita e de esquerda, mesmo que fosse fácil classificá-los pacificamente dessa maneira, ao mesmo tempo que se excluem, explicam-se uns aos outros num processo que termina por aproximá-los, pelo menos no sentido de que ganham sua máxima significação quando vistos como pertencentes a um todo.

### 6. Outras figurações do outro *e* do mesmo

Os romancistas mais bem sucedidos dos anos 30 foram exatamente aqueles capazes de perceber a relação tensa que há entre os vários pares de opostos que representavam as duas tendências reconhecidas da literatura do momento – cidade e campo, indivíduo e coletividade, psicologia e sociedade, o mesmo e o outro e assim por diante – e incorporá-la, como problema, em suas obras. Cada um à sua maneira, este foi o caso de Cornélio Penna, Cyro dos Anjos, Dyonélio Machado e Graciliano Ramos – quatro autores que, por isso mesmo, merecem uma abordagem à parte.

Mas houve também autores que procuraram soluções técnicas que permitissem uma espécie de fusão entre os dois lados, na tentativa de construir aquele todo, que foi referido,

no interior de uma única obra. Um desses autores é o mineiro João Alphonsus. Seu primeiro romance, *Totônio Pacheco*, foi um dos vencedores do concurso literário Machado de Assis, promovido pela Companhia Editora Nacional, ao lado de *Marafa*, de Marques Rebelo, *Os Ratos*, de Dyonélio Machado, e *Música ao Longe*, de Érico Veríssimo. Nele há uma tímida mas significativa experiência visando a solução para o problema de buscar uma narrativa que contemplasse num só golpe o outro e o mesmo. Tímida experiência porque não chega a constituir elemento estrutural no romance, restringindo-se à maneira com que se trata tematicamente o par campo/cidade. Em *Totônio Pacheco* o mesmo é a cidade, o outro é o campo – a forma pela qual o livro começa já estabelece isso. É uma Belo Horizonte fervilhando de gente que se vê, dentro da qual mal se distinguem os personagens que terão importância no decorrer das ações. Um bate-boca, um tapa, uma facada. A multidão curiosa se aglomera e só aí a ação começa a se concentrar nos dois amigos: o médico Carmo Peres e o advogado Fernando Pacheco Fernandes. Esse momento se estende pouco além do incidente, somente o suficiente para que surja o motivo para ir ao campo, mais especificamente à fazenda do pai de Fernandes: a mãe do rapaz está para morrer.

Toda a primeira parte do romance, à exceção dessa abertura, se passará na fazenda que, lugar do outro que é, sempre aparece vista com estranheza por Peres e pelo próprio Fernandes, que lá vivera na meninice. A falta de conforto – não há luz elétrica, quase não há móveis –, a presença do passado – nos costumes e nas histórias de fantasma –, os hábitos alimentares – comer o leitão com o cisticerco sobretudo –, os modos despachados do dono da casa, o coronel Totônico Pacheco: tudo é estranho para os jovens doutores. A morte da mãe do Fernandes encerra este momento do romance: seu quinhão de campo.

A segunda parte se inicia novamente em Belo Horizonte. Mas desta vez não é mais o centro movimentado que se apresenta. Estamos numa casa que fica nos limites da cidade.

Nesses limites móveis da jovem cidade, aliás, está o espaço belorizontino preferido de João Alphonsus, presente também em seu segundo romance, *Rola-Moça*. Esse lugar é especialmente significativo porque é uma espécie de encontro possível entre a vida urbana e a vida rural:

> A casa era na parte nova da avenida Pedro Álvares Cabral, um dos cem tentáculos da cidade crescendo interminavelmente. Pouco além das residências claras e floridas, a vegetação rasteira do sertão estadeava ainda, entre grandes fendas aluvionais que se interrompiam no corte do terreno vermelho-claro perpendicular ao arruamento e onde estacara o serviço de terraplenagem. O serviço fora subindo pelo morro numa rampa de mais de seis por cento, cortando a terra áspera, bruta, pouco fecunda, e parara no grande corte, talvez porque para além ainda não havia casas a construir. (p. 81-82)

Já cidade, ainda sertão – eis o lugar onde o filho do velho Totônio Pacheco tem sua casa. E, numa inversão da lógica da relação entre campo e cidade que predominou nos anos 30, o interesse da narrativa se concentrará não no filho novo de família rural decaída, esse ser sem lugar no mundo. É o velho proprietário, cujo lugar ele sabe perfeitamente precisar onde fica, que estará preso à cidade. E o que ele é na cidade? Não é o prestigioso proprietário. É apenas o velho endinheirado. Inicialmente o centro da cidade não lhe despertará interesse. É no bairro meio cidade meio campo que encontrará ambiente propício e camaradagem com um velho italiano, mestre de obras de uma construção vizinha à casa do Fernandes. Afinal é ali que ele vai encontrar clima parecido com o outro meio termo entre campo e cidade que lhe era familiar: a pequena cidade, Montanha, que era vizinha à fazenda:

> Aos passeios pelo centro da capital, que o irritavam pela solidão no meio de tanta gente, preferia ver a marcha da edificação vizinha. Aliás, velho costume de Montanha, onde, quando se construía uma casa, o que acontecia raramente, os maiores locais se reuniam nas imediações desde a abertura das cavas para os alicerces, principalmente de manhã para quentar sol, opinando sobre os detalhes da obra, prova do progresso local, entre comentários de politicagem, casos de caçadas, pilhérias pornográficas. (p. 77-78)

É a partir desse espaço híbrido que ele atingirá o centro, a grande cidade propriamente dita. Mas toda a segunda parte do livro ainda traz um Totônio Pacheco dentro de casa, cercando a empregada, saudoso da posição de galo absoluto do terreiro, ou chocando-se aqui e ali com os hábitos domésticos tão diferentes dos seus – basta dizer que não se pode cuspir no assoalho encerado da sala, como ele se habituara a fazer na madeira nua do piso da casa de fazenda. Somente na terceira e última parte do romance o velho coronel chegará ao centro da cidade. Por intermédio do italiano, começa a freqüentar uma *boite*. Acaba se ligando a uma prostituta, mudando-se mesmo da casa do filho para uma pensão. Fisicamente essa transposição de meios, agora concluída, fica marcada pela tintura que o velho coloca nos cabelos e nas barbas. É esse mal ajambrado ser urbano que, pouco depois de se mudar, cumprindo o velho hábito de ir à missa aos domingos, acaba se sentando numa igreja, onde tem um ataque que o levará à morte alguns dias depois. Dará trabalho aos filhos – o que ficara na fazenda vem à casa do que estava definitivamente incorporado à cidade –, para restituir à barba a brancura digna do velho patriarca.

De maneira leve, *Totônio Pacheco* insinua uma forma de lidar com o outro e com o mesmo no interior de um único romance ao fazer convergir o rural e o urbano, criando até mesmo um espaço intermediário na cidade em que se possa ver essa convergência. Outras trajetórias que se desenham no livro confirmam, em outros sentidos, esse desejo de trabalhar com o que é e não é ao mesmo tempo. A principal delas é a do amigo de Fernandes, o médico Carmo Peres. Desde o princípio o vemos desprezar, à maneira de Gobineau, o mulato, o caboclo – enfim, qualquer homem que represente uma mistura de raças, que seja alguma coisa que confunda o mesmo e o outro. Logo depois daquela briga que abre o romance, uma vez que o assassino é mulato, depois de teorizar a respeito de o

índio brasileiro sair da indolência às vias de fato sem transição, ele será taxativo: "Libidinosos, maus pagadores, inimigos do trabalho. Farinha de mandioca" (p. 14). Pouco mais adiante, ele se revelará, também pela miscigenação, adepto da postura anti-portuguesa tão comum no início do século em conversa com o Francisco, irmão do Fernando, que pensa com carinho na cozinheira negra, a Caterina:

> – Seja como for, eu não admito isso nunca. Homem pervertido, você já pensou nas conseqüências da miscigenação? O mestiço é sempre contraditório, sem persistência na vida, pouco prático, pouco resistente, quando não malandro e safado. Às vezes, daqui a cinqüenta, cem anos, numa família que se julga branca puro sangue, aparece um filho mulato, incomodando a todos. A colonização portuguesa é a desgraça do Brasil. (p. 64)

Uma outra coisa que perturba o dr. Peres é o sobrenatural. Recusa-o de todas as maneiras, estigmatiza toda forma do que chama de superstição. No entanto, é hipersensível aos fantasmas. A fazenda do velho Totônio tem um, o bisavô Francisco. O dr. Carmo é conduzido pelo velho ao local onde o fantasma se manifestaria. Ouve os ruídos que se fazem ali, como se o velho Francisco ainda se debatesse na garapa, reproduzindo a situação de sua morte por aforgamento. Essa história, mais o cadáver da mãe do amigo, o colocam num estado de ânimo exaltadíssimo, que o faz arrepiar carreira, deixando a fazenda antes mesmo do enterro. No final do romance, uma brincadeira na pensão para a qual mudara o velho Totônio coloca o médico em situação ridícula. Uma moça havia morrido num daqueles quartos, que permanecera fechado. Uma noite, ao deixar o quarto da amante, que também vivia ali, o dr. Carmo se vê vítima de uma peça pregada pelo coronel. Ao passar diante da porta do tal quarto assombrado entrevê um vulto de branco – a amante de Totônio, que se passava por assombração a seu pedido – e, sem pensar, corre de volta para o quarto da amante, como um louco. A fuga humilhante era a demonstração cabal de que

ele acreditava em mais coisas do que julgava e, sobretudo, achava digno acreditar. É com melancolia que ele admitirá que as duas coisas – o horror ao mestiço e aos fantasmas – vão se explicar pelo fato de ele próprio ser uma mistura, trazer em si o mesmo e o outro e, por mais que ele queira se libertar desse outro, ele permanece lá e está ativo:

> – Esta vida é uma joça, Totônio. Tudo isso pode ser, e pode não ser, como já dizia o tal... O temor mais grosseiro do sobrenatural pode não me ter sido transmitido no sangue pela minha mãe, porque a hereditariedade... Bom, quero dizer que isso pode ter vindo mais do seu espírito, cheio de crendices, de atraso, conversas, conselhos, ameaças do aparecimento do tutu-garanga pra pegar o menino levado, etc... E eu não pude e não posso reagir contra o reliquat psíquico, devido à contribuição do africano em minha personalidade, entendeu? Entenda você ou não, isso não tem a mínima importância... Eu nem devia maldizer o sangue africano, talvez a parte melhor da minha pessoa. (p. 222-223)

Essa junção do mesmo e do outro que se aponta aqui é bastante tênue, pouco decisiva para quem vê apenas o *Totônio Pacheco*, mas ganha em importância quando se leva em conta o livro seguinte de João Alphonsus, *Rola-Moça*. Como já ficou assinalado, neste romance o espaço físico da cidade de Belo Horizonte que interessa, a ladeira do Rola-Moça, é aquele espaço em que a cidade termina. Mais uma vez temos um personagem importante – não o personagem principal, já que neste romance é difícil apontar um protagonista – morando numa casa moderna que é a última manifestação da nova cidade numa determinada direção. No entanto, desta vez esse espaço-limite, mais que pano de fundo, é elemento articulador da narrativa. Três histórias se cruzam no romance, que retira sua unidade do caráter híbrido que tem o lugar em que elas transcorrem. O morro onde a cidade acaba é palco de três dramas diversos: o de Anfrísio, dono daquela casa moderna; o de Clara, moça rica do Rio de Janeiro que se trata de tuberculose no sanatório que fica no alto do morro; e, finalmente, o drama coletivo dos moradores pobres daquele lugar, que vão sendo desalojados de suas casas pelos proprietários legais dos terrenos em que elas estão

para darem lugar às casas como as de Anfrísio. Essa história, assim tripartida, é a maneira através da qual João Alphonsus consegue dar contornos concretos àquilo que em *Totônio Pacheco* ficara apenas inscrito como vontade de lidar com o outro e o mesmo a um só tempo. A saída encontrada pelo escritor mineiro para fazer caber harmoniosamente o todo, composto do outro e do mesmo, em um único romance, foi mover simultaneamente as diferentes figuras num espaço que, fisicamente restrito, procura ganhar dimensões sociais amplas porque promove uma convergência de elementos diferentes.

Há, é claro, uma diferença no tratamento das personagens mais ricas em relação ao das mais pobres. Assim, Anfrísio e Clara protagonizam suas histórias, e é em função deles que um determinado grupo social aparece no romance. Clara tem uma empregada, que fora sua ama quando ela era pequena, envolve-se com um rapaz que diz ser estudante de engenharia mas na verdade é um mecânico de automóveis e mora com um grande grupo de doentes no sanatório. Anfrísio é um advogado que já escreveu versos, amigo de outros bacharéis – entre os quais se encontram o dr. Carmo Peres e o dr. Fernando Pacheco Fernandes de *Totônio Pacheco* – e um pouco da vida intelectual e da face empreendedora de Belo Horizonte aparece em função dele. Os dois personagens centrais desses dois fios narrativos nem chegam a se conhecer, embora um veja o outro eventualmente. As personagens pobres que habitam o Rola-Moça, por sua vez, apresentam-se de maneira inversa. Não há ali um indivíduo cuja história interesse mais do que a dos outros. As figuras compõem juntas uma coletividade que vai se definindo à medida que as pequenas histórias, no geral trágicas, de cada uma delas vai sendo contada. Pensando o romance como uma figuração simultânea do mesmo e do outro, *Rola-Moça* é quase um microcosmo das posições opostas que se constituíam em nosso ambiente literário naquele momento, na

medida que lança um olhar para o mesmo como indivíduo e para o outro como classe, corpo coletivo.

Essa diferença se estabelece pela forma com que os três planos aparecem na narrativa. O livro se abre com Clara indo fazer um pneumotórax: "Em frente dos olhos de Clara estava uma grande janela fechando o mundo"(p. 7). Pouco depois, no capítulo 3, é Anfrísio que aparece, e a narrativa volta-se para suas mínimas preocupações: "Anfrísio bocejou: seu escritório estava muito quente e incômodo naquela manhã" (p. 16). O bairro pobre, no entanto, aparece primeiramente como entidade coletiva. O curto capítulo 7 traz a primeira história envolvendo aquele povo. Embora o incidente narrado seja o da chuva entrando no barraco do cavouqueiro Antônio, molhando Joãozinho, seu menino mais novo, a frase que introduz o capítulo não trata nem de Antônio, nem de Joãozinho: "Quase em todas as cafuas o pessoal dormia cedo" (p. 44). Antes disso, as imagens que apareciam eram a do bairro todo como paisagem vista da janela do sanatório, ou de um bando de moleques jogando bola, da janela de Anfrísio, ou seja, como coisa coletiva única e olhada a distância. Visto assim, como parte integrante de um único texto, fica mais fácil perceber aquilo que se apontou aqui, de outra maneira, acerca da obra de Jorge Amado, ou seja, como esse procedimento de fato reduz a figura do outro ao invés de engrandecê-la: é como se as histórias pessoais – vale dizer as dores pessoais – dos personagens pobres não tivessem interesse nelas mesmas, mas somente na medida em que fazem parte do mosaico monumental do sofrimento da sua classe.

É certo que, se há simultaneidade, esses três planos vão se tocar, aqui e ali. E isso acontece de mais de uma maneira. Quando Anfrísio vê Clara pela primeira vez, "esplêndida na manhã esplêndida" (p. 28), por exemplo. Eufêmia, a empregada de Clara, a conduz até um dos barracos, onde mora uma velha benzedeira, no momento em que Anfrísio está

regando as plantas do jardim e as vê. Há mesmo uma bela cena, mais desenvolvida e mais significativa do que esta em que os três planos se tocam. O capítulo 24 mostra uma noite de função no sanatório, onde se lêem poemas e até mesmo um cantor profissional, ainda que de talento duvidoso, contratado pela direção do estabelecimento, apresenta-se. No capítulo 25, Anfrísio aproveita a noite agradável para dar uma volta no Rola-Moça. Um velho italiano que vivia por ali, sobrevivendo de fazer frete com uma carroça puxada por um burro, tinha ganhado em primeira instância um processo em que buscava a posse legal das suas terras por usucapião. Como Anfrísio fora procurado por um outro morador do lugar para ver se conseguia a mesma coisa, precisava saber dos detalhes do caso do seu Champanhe, como era conhecido – na verdade seu Zampani – que morava no alto do morro, junto ao sanatório. Ali Anfrísio ouve – e reconhece com prazer – o poema "Pneumotórax", de Manuel Bandeira, que era declamado em versão cortada da partes piores na função do sanatório. Logo em seguida, Zampani ouve – e reconhece com pesar – uma tradicional canção italiana mal cantada pelo tenor profissional e a canta de volta, a plenos pulmões. Os dramas se fundem nesse curto momento através do bairro pobre. O do jovem advogado encalacrado por dívidas, ameaçado de perder a casa ainda tão nova, que busca informações para um processo que, no entanto, nem o potencial cliente nem ele têm dinheiro para abrir. O da moça sendo lentamente destruída por dentro, louca para ver o falso engenheiro, querendo voltar para sua vida, tendo que se conformar com a triste festa de doente a que está restrita.

Num outro nível se faz uma fusão entre o Rola-Moça dos pobres e o mundo do centro da cidade a que pertence o advogado através da história de um velho que mora num dos casebres vizinhos de Anfrísio. Seu Antônio Cândido morre e, segundo Anfrísio, depois de morto virou dois. Como ele é pai de um amigo do advogado, Anfrísio vai ao enterro e

traz na mão um jornal. Há nesse jornal duas notas de falecimento. Uma a do "sr. Antônio Pio da Costa Cândido, chefe de tradicional família da cidade de Montanha" (p. 111) e pai de alguns doutores de projeção. A outra, na página policial, sob o título de "Faleceu na via pública" a nota da morte, por insuficiência cardíaca, de um velho identificado apenas como "o operário Antônio Cândido" (p. 112), morador de um barraco do Rola-Moça. Uma notícia foi escrita para o mundo do bacharel, e de acordo com o interesse dele. A outra, para o Rola-Moça. Os caminhos percorridos por estes dois mundos não se cruzam, mas andam paralelos e próximos.

Numa carta enviada a Manuel Bandeira, João Alphonsus mostra como a simultaneidade era importante para o projeto de seu romance ao descrever uma cena final – que não apareceria na versão definitiva do romance – em que um desses encontros se daria de novo. Bandeira conta que havia sugerido, para o final, que Anfrísio perdesse a casa, mas João Alphonsus reagira vigorosamente. Não era possível porque o bacharel com hipoteca a pagar era ele próprio: terminar o livro assim seria de péssimo agouro. Apresenta-lhe então uma idéia surgida na viagem de volta do Rio, onde se encontra com o poeta, a Belo Horizonte:

> Cerca de seis meses depois o bacharel estaria passeando de tarde com a esposa pela estrada de automóvel, já ligada diretamente à sua rua, quando encontrariam com um enterro. Coche branco. É de virgem, observaria o antigo poeta[170].

O romancista, no entanto, diz não gostar muito da solução, excessivamente definitiva segundo ele:

---

[170] Carta reproduzida por Manuel Bandeira em: BANDEIRA, Manuel. João Alphonsus. *In*: *Poesia e Prosa*, v. 2, p. 266.

> Os episódios perfeitamente acabados que calçam as linhas paralelas das vidas de Clara e do bacharel têm valor de pano de fundo e valem pela reação nos seus espíritos. Acontece que tal reação atinge o ponto máximo nos capítulos finais de onde essas duas criaturas só poderão sair diferentes, perfeitamente outras, depois da última página: há de fazer... (...) Assim sendo, solenemente, não há necessidade de fazer o bacharel perder a casa, nem a moça morrer. Almejo uma ressonância fora disso...[171]

Essas especulações são interessantes na medida em que confirmam tanto que a idéia geradora do romance é mesmo a de traçar caminhos paralelos, como o fato de que o outro preocupa menos seu autor do que o mesmo, certamente a causa do desenvolvimento mais marcado do bacharel e a moça, por um lado, e do caráter coletivo a que a narrativa tende quando a população pobre do Rola-Moça aparece, por outro. O fecho efetivamente publicado do romance se dá em três capítulos sucessivos. O primeiro conta, em tom de tragédia, o fim de um dos moradores pobres, exatamente o Zampani, que comparece na cena em que os três planos do romance haviam se juntado, e de seu burro – mais que um bicho, um amigo do italiano. O segundo trata de Anfrísio, e o vemos, desanimado diante das dívidas que poderão levar-lhe a perder a casa, reincidir na poesia da juventude quando lhe brota espontaneamente um poema sobre a lua, vista como "a madrinha dos falhados" (p. 266). Por fim, Clara, que abre o romance, vai fechá-lo, em seu quarto, numa crise mais forte. Na verdade, nada saiu propriamente do lugar.

A solução encontrada por João Alphonsus, de entrecruzar destinos diferentes num mesmo espaço, promove uma aproximação, é certo que um tanto epidérmica, entre o mesmo e o outro dentro do romance de 30. Mas seu sentido não é nem um pouco desprezível, especialmente quando se considera que a simultaneidade foi o recurso de que lançou mão Érico Veríssimo, o autor que mais intensamente procurou soluções para a fusão do mesmo e do outro na obra que desenvolveu na década de 30. *Rola-Moça*, publicado em

---

[171] BANDEIRA, Manuel. João Alphonsus. *In*: *Poesia e Prosa*, v. 2, p. 266-267.

março de 1938 e datado de dezembro de 1936, é posterior ao romance que definiria os rumos do escritor gaúcho nessa primeira parte de sua produção ficcional: *Caminhos Cruzados*. Num artigo em que esboça um balanço do conjunto da obra do autor gaúcho, Antonio Candido faz partir sua análise deste ponto, da idéia de "simultaneidade dentro do simultâneo"[172] que há no final de *O Resto É Silêncio*, tornando-a assim uma espécie de chave de leitura para uma obra que se revelaria capaz de harmonizar os dois eixos de interesse do romancista, inconciliáveis aos olhos do tempo: o pessoal e o social.

A simultaneidade serve, na obra de Érico Veríssimo, para figurar o outro e o mesmo sem ter que, por isso, cair na indefinição ideológica que seria, essa mais que tudo, insustentável naquele momento em que a opção política pela direita ou pela esquerda era inescapável para o intelectual honesto. E de que Érico Veríssimo lidou com esse estado de coisas Antonio Candido dá testemunho no mesmo artigo:

> A eles [decênios de 30 e 40], como disse, Érico Veríssimo está ligado por algumas das suas (nossas) mais constantes preocupações. Inclusive as que se tornaram bastante superadas, seja na sua essência, seja na maneira de serem propostas, como é o caso dos dilemas arte ou vida; beleza ou verdade; contemplação ou participação. Todos sabíamos, é claro, que não há oposição real e que um pólo tende a completar o outro; mas na prática havia uma espécie de opção latente, que levava, sendo preciso, a tender ao segundo termo de cada um dos pares mencionados[173].

Essa formulação é muito abrangente porque propõe que a opção por um dos pólos, ainda que necessária num certo momento, tem algo de redutor, ao mesmo tempo que não anula a tendência para que um lado complete o outro. Além disso, quando associada à obra de Érico Veríssimo, no sentido de esclarecer uma certa ânsia de completude que não anula a opção que há nela, aponta para a importância do escritor gaúcho na década de 30. A

[172] CANDIDO, Antonio. Érico Veríssimo de 30 a 70. *In*: *Recortes*, p. 64.
[173] CANDIDO, Antonio. Érico Veríssimo de 30 a 70. *In*: *Recortes*, p. 67.

importância de *Caminhos Cruzados*, aliás, ficou muito clara na própria época. O romance foi muito discutido nas revistas e nos jornais, e particularmente bem recebido, tendo recebido o prêmio prestigioso da Fundação Graça Aranha em 1935. Pode ser considerado, sem exageros, como um texto definitivo de seu tempo porque dialoga diretamente com a discussão mais forte que se fazia então e, em certo sentido, a supera porque cria uma fórmula nova capaz constituir uma espécie de cristalização mais perfeita de princípios que haviam sido propostos pela literatura proletária. Mais do que qualquer romance de Jorge Amado, *Caminhos Cruzados* foi totalmente construído "sem heróis e sem enredo". É claro que, não tendo qualquer intenção de pertencer ao romance proletário, ele é desprovido também daquele elemento tão importante para o autor de *Cacau*, que é o espírito de revolta.

Isso, no entanto, não o fez menos admirado pela esquerda, que o saldou entusiasticamente. João Cordeiro, do grupo de Jorge Amado, chamou-o um grande romance, num artigo admirado que publicou no *Boletim de Ariel*[174]. Odorico Tavares, co-editor de *Momento*, ao lado de Aderbal Jurema (com quem também publicou um volume de poemas proletários), assinala que o romance foi capaz de fazer uma eficaz crítica social, apesar de que, "nele, o romancista não toma partido e nem quis fazer romance de tese, como são hoje os maiores romances mundiais"[175]. É possível dizer que, na balança direita-esquerda, embora o romance não pudesse ter sido lido como claramente proletário, certamente foi bem recebido pela crítica de esquerda que reconheceu nele algo próximo dessa opção[176].

---

[174] Ver: CORDEIRO, João. Notícia de um Grande Romance. *In*: *Boletim de Ariel*, setembro 1935 (IV, 12), p. 325.

[175] TAVARES, Odorico. A Técnica de Caminhos Cruzados *In*: *Revista Acadêmica*, agosto 1935 (13), p. 6.

[176] É claro que não se pode falar em termos absolutos a esse respeito e Lygia Fagundes Telles conta que Oswald de Andrade, já nos anos 40, ainda via em Érico Veríssimo o escritor indiferente. Ver: TELLES, Lygia Fagundes. Meu Querido Érico. *In*: CHAVES, Flávio Loureiro (org.). *O Contador de Histórias*, p. 19.

É claro que aquelas semelhanças com o projeto de romance proletário proposto em 1933 e 1934 por Jorge Amado contribuíram para isso, embora todos percebessem que o caráter coletivo de *Caminhos Cruzados* não vinha bem daí. Todos identificaram claramente o *Contraponto* de Aldous Huxley como a matriz formal do romance. João Cordeiro faz da aproximação entre os dois romances um elogio, colocando Huxley e Veríssimo em pé de igualdade. Odorico Tavares produziu reflexão mais sofisticada e mais favorável a Veríssimo, procurando analisar os diferentes efeitos daquilo que ele chamou de técnica de cortes que as duas narrativas teriam. Pensando que, em *Contraponto*, os personagens são todos da mesma extração social, ele dirá:

> Em Aldous Huxley dá-se o *corte* brusco da cena para que se venha tomar conhecimento de alguma personagem que está sendo motivo de uma conversação ou notícia qualquer; para que o leitor tome partido nessa conversação; para que não se vá levar pelas palavras das personagens, em prejuízo da que ainda lhe é estranha. (...) Paradoxalmente, o *corte* se dá para completa perfeição da seqüência.(...).
>
> Em Érico Veríssimo, a técnica moderna de *corte*, se procede para se mostrar a disparidade reinante entre habitantes de uma grande cidade brasileira. Se procede para mostrar personagens não só diferentes psicologicamente, mas também afastados por uma diferença mais profunda e maior que é a diferença econômica. E o efeito se torna mais chocante e mais doloroso, mesmo porque é mais humano[177].

É precisamente esse o efeito da técnica de contraponto que mais agradou à crítica da época. E isso sem que os opositores da literatura proletária o percebessem como livro sectário, e pudessem concordar sem problemas com Dias da Costa, que, também no *Boletim de Ariel*, diria que "de fato, *Caminhos Cruzados* exprime a vida sem parcialidade"[178]. Em certo sentido, embora com impacto menor, o segundo romance de Érico Veríssimo pôde se colocar da maneira que *Os Corumbas* se colocou: romance social válido sem ligação direta com o romance proletário, que em geral era tido pela direta como sinônimo de sectário.

---

[177] TAVARES, Odorico. A Técnica de Caminhos Cruzados *In*: *Revista Acadêmica*, ago 1935 (13), p. 6.
[178] COSTA, Dante. Caminhos Cruzados. *In*: *Boletim de Ariel*, ago 1935 (IV, 11), p. 300.

*Caminhos Cruzados* pôde ser lido como uma tentativa de, partindo de Porto Alegre, construir uma representação ficcional bastante ampla da sociedade brasileira que incluísse o miserável, o pobre, o remediado, o intelectual, o novo-rico e o grande capitalista num mesmo espaço literário. Diferentemente de *Rola-Moça*, que tira partido da concentração espacial, no romance de Érico Verísimo é a concentração temporal em cinco dias que reforça o sentido de simultaneidade do relato e, portanto, enfatiza sua intenção de figurar, numa única obra, o mesmo e o outro: a diversidade, enfim. Em *Caminhos Cruzados* se pode, portanto, falar na simultaneidade, que é propriamente efeito da manipulação do tempo, como elemento constitutivo. Em *Rola-Moça*, os três eixos do enredo se encontravam eventualmente, ao passo que em *Caminhos Cruzados* os vários eixos se encontram o tempo todo. Além disso, trata-se de recorte temporal banal, designado não por datas completas que poderiam remeter a grandes fatos, mas pela forma mais cotidiana de marcação temporal, os dias da semana. São dias nos quais quase nada fora do comum acontece, não havendo propriamente eventos de maior impacto, que cheguem a saltar para um eventual primeiro plano. É certamente essa opção segura e claramente consciente por uma técnica da simultaneidade que pôde dar a *Caminhos Cruzados* a notoriedade e a eficácia narrativa num nível que *Rola-Moça* não conseguiu alcançar.

O movimento da narrativa acaba sendo duplo. Inicialmente ele é marcado pela simples justaposição. O que acontece aqui se coloca ao lado do que acontece mais adiante – e esse "aqui" e esse "mais adiante" não diferenciam apenas o lugar físico em que as ações se passam, mas sobretudo seu espaço social. Com o desenvolvimento das ações, certos encontros vão sendo estabelecidos. Com isso, a representação múltipla, que inclui o outro e o mesmo, se efetiva de forma muito dinâmica. Pela justaposição se obtém o contraste estático entre a vida de quem não tem nada e a de quem tem muito dinheiro. Os encontros,

por sua vez, movimentam esse contraste, produzindo uma espécie de comentário sobre as diferenças entre uns e outros dentro do romance. Dessa maneira, o narrador de *Caminhos Cruzados* não precisa fazer sua voz interferir diretamente nas ações, comentando-as. A ironia, presente em todo o livro, não vem de uma voz que, posta acima das outras, julga as suas criaturas. É o que separa e o que aproxima essas criaturas que produz a ironia. É assim que a família de João Benévolo passa necessidade porque ele foi demitido para que seu patrão, o milionário Leitão Leiria, arrumasse uma colocação para um protegido. A situação se repetirá com Fernanda, vizinha de Benévolo que perderá o emprego pelo mesmo motivo. A mulher de Leitão Leiria, por sua vez, é uma tida como uma caridosa exemplar. Ela visita Maximiliano, um sapateiro às portas da morte pela tuberculose. Dá-lhe algum dinheiro, promete arranjar-lhe uma vaga no hospital. Durante um jantar beneficente, organizado por ela, subitamente se lembra da promessa, culpando-se, diante do marido, que a desculpa. Nesse momento, Maximiliano morre em sua cama miserável. Ao mesmo tempo, a festa beneficente visa agradar ao arcebispo, o mesmo que pediu que Leitão Leiria arranjasse um emprego para uma parenta sua. É para fazer esta caridade que Fernanda é despedida.

São esses os caminhos que se vão cruzando para construir, num painel variado, uma clara crítica social. Não se trata, entretanto de crítica que contenha, em seu universo, a idéia da revolução. Nem mesmo a estrutura econômica é propriamente questionada – embora o dinheiro seja preocupação constante dos personagens. Há ricos e pobres e isso é injusto. Tal injustiça se desenha com o tipo de ironia não muito fina que se exemplificou acima. Os interesses mais mesquinhos ocupam o lugar do desinteresse. A caridade é falsa porque só visa a beneficiar quem faz o benefício e não o beneficiário propriamente dito. E falta fineza a essa ironia porque, como não é difícil perceber, ela se constrói não a partir de conflitos entre diferentes valores, ou entre indivíduos que encarnem valores diferentes, e nem mesmo

entre diferentes valores no íntimo de um mesmo indivíduo. Constrói-se a partir do choque entre tipos. É evidente que isso pode ser entendido como uma fraqueza do romance, mas é exatamente dessa fraqueza que ele obtém o melhor de sua fatura.

Ao trabalhar com tipos, ele pode estender muitas dessas linhas que se cruzam. Ganha em superfície, embora perca em profundidade, como disse Graciliano a propósito das propostas de romance coletivo de Jorge Amado[179]. E ganha efetivamente porque, ao invés de conduzir toda aquela coletividade a um fato grandioso, como fizera Jorge Amado, contenta-se em ficar nessa superfície, lidando habilmente com os limites que ela apresenta. É jogando dessa maneira que Érico Veríssimo consegue, com *Caminhos Cruzados*, várias coisas ao mesmo tempo. A primeira delas é a de justamente chamar a atenção para o banal. De uma forma ou de outra, o romance de 30 tendeu muitas vezes para o desprezo do grande evento, preferindo registrar os pequenos aspectos do cotidiano. Um exemplo marcante, nesse sentido, é de *Sinhá Dona*, livro de Heitor Marçal publicado em 1934, em que esse desejo de dar ênfase ao que em geral é tido como lateral ou secundário, se revela até mesmo na escolha do título, uma vez que a personagem Sinhá Dona não é a protagonista do romance. Na verdade, ela mal aparece, é apenas a mãe de um casal de filhos que viverá uma história de incesto. O desejo de fugir ao grandioso nesse romance é tamanho que ele perde de todo a unidade. É uma história que se pode classificar, sem remorso, de mal ajambrada.

E *Caminhos Cruzados* é tudo, menos uma história mal ajambrada. A opção consciente pela superfície faz com que o romance se espraie de fato, estendendo sua narrativa em muitas direções sem que, em um único momento, se possa entrever uma

[179] Ver: RAMOS, Graciliano. O romance de Jorge Amado. *In*: *Linhas Tortas*, p. 97.

história central mal disfarçada entre outras – que é o que ocorre com *Sinhá Dona*. Há mesmo um personagem cuja função é mesmo a de sublinhar esse aspecto: o professor Clarimundo. Ele é uma figura meio estranha, com um precário contato com a realidade. Move-se mal pela cidade, dá aulas absolutamente inacessíveis aos seus pobres alunos e planeja escrever uma grande obra em que um habitante de Sírio revelaria a sua visão da Terra. Sua cabeça se ocupa somente de coisas elevadas – Einstein é seu ídolo. O último dia da narrativa se abre com ele, que tem uma grande novidade em sua vida, já que estreará a cafeteira que comprara na véspera:

> Ora, o homem que vive preocupado com problemas transcendentes vai esquecendo as pequenas coisas das vida, os pequenos objetos que lhe podem proporcionar conforto. Que diria o homem de Sírio sobre sua cafeteira nova? Qual a sua impressão? Enfim, uma cafeteira não deixa de ser uma novidade. E assim é a vida. Não acontece nada. Chatíssima. (p. 281)

Ao final do livro – é também o professor que irá encerrá-lo – essa idéia é retomada no prefácio que agora ele escreve para sua grande obra, que finalmente se decide a começar:

> *A vida, prezado leitor, é uma sucessão de acontecimentos monótonos, repetidos e sem imprevisto. Por isso alguns homens de imaginação foram obrigados a inventar o romance.*
> *O Homem, na Terra, nasce, vive e morre sem que lhe aconteça nenhuma dessas aventuras pitorescas de que os livros estão cheios.*
> *Debalde os romancistas tentam nos convencer de que a vida é um romance. Quando saímos da leitura duma história de amor, ficamos* surpreendidos *ao nos encontrarmos na vida real diante de pessoas e cousas que são absolutamente diferentes das pessoas e das cousas das fábulas livrescas.*
> *Repito: a vida é chata.* (p. 333)

Ora, tudo isso que é descrito como a grande chatice, o oposto do mundo interessante do romance, é o que constitui *Caminhos Cruzados*. A sucessão de coisas chatas é que dá existência ao livro. Nenhuma história se fecha, mesmo aquelas em que algum evento

decisivo se dá. É assim com Maximiliano, por exemplo. Ele morre, é certo, e essa morte representa um grande alívio para sua mulher. Entretanto, sem ele, de que viverá ela? Como criar os filhos, talvez já infectados pelo bacilo? A morte não é solução, é apenas mais uma etapa nessa corrente interminável do mesmo sofrimento. E o que dizer do caso aparentemente acabado de Chinita? Ela é a moça que veio do interior quando seu pai enriqueceu-se com a loteria. Vira a típica moça moderna. Tem um romance tórrido com Salu, um *bon-vivant*. Numa cena que poderia muito bem servir de clímax, ela se entrega ao rapaz, durante uma festa, no jardim de sua própria casa. Fato dessa natureza, que gera grandes mudanças no destino das personagens do grosso dos romances da década – e *Os Corumbas* é o caso exemplar nesse sentido – é só aparentemente decisivo. Ela prossegue em seu cotidiano, que é o mesmo com o acréscimo de uma vida sexual ativa que antes não tinha. Ninguém se casa, ninguém se prostitui. O grande evento na vida de uma mulher, segundo o romance de 30 o via, se transforma em apenas mais um acontecimento na vida de uma garota moderna e rica, que se vê como uma personagem de um filme do cinema mudo.

É o ritmo lento e sem sobressaltos espetaculares da vida ela mesma que *Caminhos Cruzados* busca surpreender, sem extrair de seu interior nada que o transcenda. Note-se que nenhuma hierarquia entre os personagens se manifesta. Ao contrário do que acontecia em *Rola-Moça*, os personagens pobres, tanto quanto os ricos, são vistos em suas pequenas ou grandes aflições. As misérias econômicas e morais aparecem com o mesmo destaque. O desemprego de João Benévolo é tão triste quanto o terror diante da velhice de uma mulher como Virgínia, razoavelmente rica e infeliz. E o efeito global dessas misérias semelhantes não é a visão conformista de que, se todo sofrimento é tão terrível, ser rico ou ser pobre é a mesma coisa. Ao contrário, há um anseio igualitário no romance, e a pergunta que se faz é:

se todos são tão absolutamente iguais, por que há ricos e pobres? Note-se que essa pergunta é formulada no corpo do romance, num jantar em casa de Leitão Leiria, exatamente aquele em que a dona da casa nota que se esqueceu do tuberculoso – um capítulo cheio daquela ironia pouco fina, que se aproxima da sátira. A própria d. Dodó a formula. As respostas não tardam. O Monsenhor nada diz, encolhe os ombros. O marido ricaço diz que Deus quis testar os homens, dando dinheiro aos ricos para ver se se lembravam dos pobres, e privações aos pobres para ver se ainda assim mantinham-se fiéis. A filha, Vera, moça moderna mas com umas idéias muito diferentes das de Chinita, afirma que é porque existem ricos como o pai, que querem ganhar demais. Armênio, moço elegante, jornalista de estilo requintado, mantendo seu gosto pela arte clássica, prefere dizer que "existem pobres porque deve haver contrastes" (p. 301).

Ora, para o livro existem pobres porque o individualismo impera. Entretido com o próprio umbigo, o homem se esquece de olhar para a vida, taxando-a, além de chata, de feia ou de cruel. Para a grande maioria das personagens não há ninguém além de si mesmo – e é por isso que uma personagem como Fernanda acaba se destacando no romance. Ela reúne as qualidades do interesse intelectual pelo que é belo – é leitora apaixonada – com um sentido agudo do real. Olha para o outro e para si ao mesmo tempo. Vera, de certa forma, também consegue olhar para fora de si: percebe o que há de falso na atitude de seus companheiros de classe social. Lê livros sérios, odeia o almofadinha Armênio, percebe o ridículo das manias de grandeza dos pais. A diferença entre elas é que Fernanda, vivendo num ambiente de limitações financeiras sérias e próximo da miséria – afinal, vive na mesma rua em que moram Maximiliano e sua família – e ao mesmo tempo trabalhando para o pai de Vera, pode ver os dois lados do desequilíbrio. Sua energia se volta para a solução dos problemas imediatos. A velhice rabugenta da mãe, a adolescência inquieta do

irmão, as necessidades terríveis dos vizinhos, tudo a interessa e para tudo tenta encontrar uma solução. Vera, restrita ao casarão e ao meio para ela sórdido em que vive, com um olhar mais teórico do que efetivo sobre o outro, cairá no tédio. Dirigirá sua energia para construir uma personalidade extravagante, muito mais intelectualizada e desbocada do que se poderia esperar de uma moça de seu meio. É até possível dizer que nessa busca de ser um outro em relação àquilo que se espera dela reside uma causa importante de sua condição de homossexual, manifestada, nos cinco dias de que o romance trata, no desejo louco pela Chinita, exatamente o tipo de mulher fútil que ela própria não quer ser.

Se é assim, o intelectual só pode assumir um papel social válido se mergulhar na vida, procurando ver além de si. E não basta que sua visão esteja concentrada no mesmo ou no outro, que isso apenas mostraria um lado das coisas – e é preciso ver mais de um lado para que o desequilíbrio seja percebido. O artista, especialmente, tem que deixar de lado as evasões. Em *Caminhos Cruzados* o intelectual é sempre uma espécie de homem fora do mundo. A arte aparece até como uma espécie de elemento deletério, um tipo de remédio que engana a dor enquanto a doença avança. João Benévolo é um leitor voraz e prefere as histórias de aventura mais distantes da realidade. Ao invés de procurar um emprego, envolve-se nesses enredos fabulosos enquanto um velho apaixonado de sua mulher os visita diariamente e às vezes lhes dá algum dinheiro. Gasta parte de um dinheiro obtido justamente desse homem, que visita sua casa diariamente, para comprar um livro ao invés de comida. O professor Clarimundo, já vimos, acha que o ponto de vista ideal é o que se tem a partir de uma estrela distante. Misturando as duas instâncias, a de leitor e a de candidato a escritor, está Noel, um rapaz desfibrado, incapaz de encarar o mundo nele mesmo. Enterra-se em seu próprio quarto de rapaz rico, onde fica lendo seus autores predileto e ouvindo seus compositores preferidos. Fora dali, um inadaptado desde criança.

Esta figura, que será retomada em *Um Lugar ao Sol*, é importante porque personaliza a necessidade de o intelectual apear-se das altas idealidades estéticas e meter-se com a vida. Noel é puxado para baixo – e só isso seria capaz de elevá-lo e torná-lo um artista – por Fernanda, sua amiga desde criança, contraparte pé no chão de sua personalidade aérea.

*Caminhos Cruzados* é, portanto, uma espécie de romance exemplar dessa visão do intelectual e da literatura. O corte temporal existe para configurar uma espécie de recorte na vida mesma. Os personagens têm um futuro, mas simplesmente não se cogita nada dele. As histórias são propositalmente interrompidas sem que nada se defina. João Benévolo sai para procurar emprego e desmaia de fome, sendo confundido com um bêbado – não é possível saber que impacto isso terá na sua vida nem se arranjará ou não um emprego nem se sua mulher se decidirá a abandoná-lo para viver com seu admirador endinheirado. O professor Clarimundo apenas começa a escrever o livro. Noel decide-se a pedir Fernanda em casamento, mas não se anima a falar nada: dizendo que Fernanda sempre adivinha seus pensamentos, faz um pedido mudo. O irmão de Fernanda, Pedrinho, ia ver uma prostituta pela qual se apaixona e depara-se com uma confusão na porta da casa onde ela mora – uma mulher fora esfaqueada. Parece que pelo menos uma história vai se encerrar, mas quando ele chega perto, é recebido pela moça, que o manda entrar. E assim um por um dos destinos traçados. A narração do último dia do romance, toda ela composta de capítulos curtos, enfatiza a idéia de que o que o leitor tem diante de si não é uma história acabada, é apenas algo muito próximo da vida cotidiana, que continua sempre, sem nenhum momento de definição, coisa nunca acabada.

Esse corte temporal só não fica perfeitamente traçado por causa da verdadeira obsessão do narrador pelo passado dos personagens. O primeiro dia, ao contrário do último, tem longos capítulos, em que o passado avulta. A mãe de Chinita, por exemplo, parece

mesmo que terá destaque grande na trama, já que sabemos tudo o que aconteceu com ela. A vida pacata na cidade pequena subitamente interrompida pela loteria e pela decisão do marido de mudar-se para Porto Alegre. O gasto enorme de dinheiro que sempre a repugna quando posto em contraste com a penúria passada. Todo o desenvolvimento da história passada da família acaba servindo para dar uma explicação para sua marginalidade dentro da própria casa – aspecto que a identificará. Esta presença forte do passado sim, pode ser considerada uma perturbação ao projeto geral de *Caminhos Cruzados* e é a responsável pelo andamento lento da primeira parte do livro, quando comparada à agilidade do efeito de simultaneidade que se encontra ao final.

Nesta irresistível presença do diacrônico num romance que, em sua organização geral, opta por um recorte sincrônico, localiza-se aquilo que Antonio Candido identificou como mais uma das duplicidades com que Érico Veríssimo lidou em sua obra. Falando a partir de *O Tempo e o Vento*, onde o processo é o inverso do que ocorre em *Caminhos Cruzados*, ele dirá:

> Mas o que interessa agora é apenas verificar o brusco lampejo de sucessão temporal no momento onde parece triunfar a dimensão por assim dizer espacial, para concluir que na obra e na própria visão ficcional de Érico Veríssimo há uma espécie de jogo fecundo entre ambas, pois são possivelmente dois eixos de sua sensibilidade. Com efeito, elas representam, de um lado, o desejo de descrever a vida como ela é num instante único do tempo, multiplicada por todos que a vivem; de outro lado, representam o desejo de entender de que maneira os atos dos homens se engrenam com o que veio antes e o que virá depois,levando o observador a pensar nas seqüências longas, não nos momentos limitados[180].

Em *Caminhos Cruzados*, o triunfo do momento no jogo com a longa série temporal – aquela dimensão espacial do tempo a que se refere Antonio Candido – aparece nessa atenção dada ao passado. Este jogo aqui é menos fecundo do que é em *O Tempo e o Vento*,

[180] CANDIDO, Antonio. Érico Veríssimo de 30 a 70. *In*: *Recortes*, p. 64-65.

onde se configura de forma mais orgânica. Mas apenas se se pensa em *Caminhos Cruzados* isoladamente, já que o projeto de figurar "a vida como ela é num instante único do tempo" é a base do romance, fica um pouco perturbado com esse alargamento temporal. No entanto, quando se leva em conta o conjunto da obra que Érico Veríssimo publicou na década de 30 – ou até mesmo um pouco depois, incluindo *Saga* e *O Resto É Silêncio* – *Caminhos Cruzados* ocupa posição fundamental, já que define o caráter inclusivo de uma ficção escrita num momento de polarização – e note-se que se trata de caráter inclusivo que dificilmente pode ser reduzido à atitude de agradar a todos os lados, porque, de um jeito ou de outro, Érico Veríssimo foi localizado sempre mais à esquerda, embora o termo "socialista", mais leve que "comunista", tenha sido empregado para descrever seu perfil ideológico naquele momento.

Essa duplicidade, aliás, se revela desde o primeiro romance, *Clarissa*. Quando, nos anos 60, prefaciou cada um de seus romances para uma edição em forma de coleção de suas *Obras*, o escritor inicia seus comentários sobre *Caminhos Cruzados* estabelecendo um grande contraste entre seus dois primeiros romances. *Clarissa* seria, segundo ele expressão do poeta que havia nele. No entanto, a existência humana não era composta por "uma sucessão de momentos de beleza poética como a história daquela adolescente parecia insinuar", e havia também nele um satirista que sentia a necessidade de voltar-se para "as zonas sombrias da vida"[181]. De fato *Clarissa* foi publicado originalmente numa coleção de romances populares – a "Coleção Globo" – que incluía livros de aventuras e de amor, sendo obviamente incluído nesta segunda categoria. Posteriormente, foi se consolidando como leitura escolar, para adolescentes, especialmente as meninas. Isso tudo talvez contaminasse

[181] VERÍSSIMO, Érico. Prefácio. *In*: *Caminhos Cruzados*. Porto Alegre: Globo, 1960, p. 7. Os prefácios foram definitivamente incorporados às edições seguintes do romance, inclusive as mais recentes.

a visão que o próprio Érico Veríssimo tinha dele. No entanto, lido fora dessa clave o romance revela ter muitos pontos de contato com *Caminhos Cruzados*.

Veja-se, por exemplo, a atração que exerce o coletivo sobre o narrador de *Clarissa*. Não é nada incomum cruzarem-se os caminhos dos moradores da pensão da tia de Clarissa. Vários deles, aqui e ali, tomam de assalto o primeiro plano da narrativa. Há mesmo um personagem, o incrível Amaro Terra, que divide o papel de protagonista com a menina. O romance não trata apenas do desabrochar da vida adulta através de Clarissa. Cria-se, através da figura de Amaro, um contraponto evidente com o movimento oposto, de final de juventude por que passa o rapaz. Além disso, os pequenos casos da pensão são até certo ponto desenvolvidos: o estudante comunista morto pela polícia, a mulher do viajante que trai o marido, o drama do desemprego, que cheira a vagabundagem, do tio de Clarissa e assim por diante. Também em *Clarissa* a variedade da experiência humana tem impacto forte sobre o desenvolvimento da trama.

A concentração no presente – a ação do romance se passa no decorrer de um ano letivo – é menos perturbada pelo passado do que em *Caminhos Cruzados*, mas não está de todo ausente. A cidade do interior onde vivem os pais de Clarissa, e onde ela tem suas raízes, são fantasmagoria constante que invade esse presente intenso, ancorando-o numa experiência familiar e histórica mais longa. Acima de tudo, esses dois primeiros romances vão constituir, juntos, uma espécie de base sobre a qual vão se desenvolver todos os romances seguintes de Érico Veríssimo.

O resultado que revela a leitura conjunta desses romances é o de um imenso emaranhado de destinos, abandonados aqui, retomados mais adiante. Não é absurdo mesmo dizer que, em sentido amplo, a técnica de *Caminhos Cruzados*, com um acréscimo de importância daquela dimensão espacial do tempo, pode explicar o conjunto dos romances

que o autor publicou nos anos 30. Assim, por exemplo, pode-se dizer que, da mesma maneira que as muitas histórias de *Caminhos Cruzados* se desenvolvem aos poucos, em função dos cortes que são feitos pelo narrador, as múltiplas histórias dos vários personagens dos demais romances também vão se constituindo aos poucos através de cortes que se fazem entre um romance e outro. A trajetória do Amaro Terra de *Clarissa* sofre um corte, mas sua continuidade aparece em *Um Lugar ao Sol*. Além disso, Amaro constitui o grupo dos intelectuais – ele é compositor – incapacitados para integrar-se à vida que, em bloco, a produção de Veríssimo nos anos 30 desenha. A história de Fernanda e Noel, interrompida num mudo pedido de casamento e numa igualmente muda aceitação ao final de *Caminhos Cruzados* também ressurge em *Um Lugar ao Sol*. Fernanda e Noel, por sua vez, trazem de volta, neste mesmo romance, a história de João Benévolo, que se transforma em personagem do primeiro romance de Noel que, por sua vez, instado por Fernanda decide-se a começar sua obra de escritor e, também por influência da mulher, opta por uma narrativa que escape ao caráter de fuga da realidade – no fundo o caráter que de fato o atrai na literatura. Assim, até mesmo um livro como *Olhai os Lírios do Campo*, que retoma muito pouco dos romances anteriores, trará de *Um Lugar ao Sol* um personagem fundamental para seu próprio desenvolvimento, o dr. Seixas – o médico dedicado e pobre, espécie de reelaboração dos médicos generosos do Eça de Queiroz de *O Crime do Padre Amaro* e *O Primo Basílio* – além é claro, do mote bíblico "olhai os lírios do campo" que é evocado por Fernanda no romance anterior.

Note-se que Érico Veríssimo não escreveu um ciclo. Em princípio, não há qualquer unidade nem de ambiente físico ou social, nem de evolução contínua no tempo, uma vez que há cortes de tempo mesmo entre romances que, em princípio, continuam a ação de um outro. Exatamente como acontece em *Caminhos Cruzados*, o que essa primeira obra de

Érico Veríssimo cria é um amplo painel entrecortado. É certo que *Música ao Longe* pode ser visto como uma espécie de complemento a *Clarissa*, uma vez que vemos a menina já professora de volta à cidade Natal de Jacarecanga, e *Um Lugar ao Sol* como uma continuação de *Música ao Longe*, porque nele se narra a mudança definitiva de toda a família de Jacarecanga para Porto Alegre depois da morte do patriarca da família, que encerra o grande ciclo de decadência da família. Mas *Caminhos Cruzados*, ao mesmo tempo que interrompe a história de Clarissa – se é que essa história é o que há de central na continuidade dos demais romances – entra definitivamente na mistura que se faz em *Um Lugar ao Sol* das personagens do universo de *Clarissa* – a pensão reaparece, assim como reaparece a figura de Amaro Terra – com a do próprio *Caminhos Cruzados*. Por outro lado, Jacarecanga é a terra da família da Chinita de *Caminhos Cruzados*, e a simultaneidade urbana do romance se contamina um pouco do universo da pequena cidade. Esse procedimento confirma que o cruzamento das histórias individuais e coletiva é que norteia o projeto ficcional de Érico Veríssimo – e não a constituição de um ciclo uno. Ou seja, é o procedimento de simultaneidade de *Caminhos Cruzados* que irá configurar o conjunto da obra de seu autor nesse momento.

Da mesma forma, aquela ironia próxima da sátira que surge em *Caminhos Cruzados* irá contaminar toda a obra posterior de Érico Veríssimo, e é mais um elemento que demonstra o peso que esse segundo romance teve na definição do projeto literário de seu autor. A mesma ironia corrosiva, manifestada sempre em cenas de pouca sutileza, que escancaram mesmo a hipocrisia e o falso sentido de ideal aparece com clareza em *Música ao Longe*, por exemplo, e não coincidentemente em algo relacionado ao papel do artista. Clarissa lê com paixão um livro de poemas em prosa – os *Poemas Escritos N'Água* – de um poeta de Porto Alegre, Paulo Madrigal. Quando esse homem visita Jacarecanga, o que

Clarissa vê é um homenzinho ridículo, com um nome esdrúxulo, Anfilóquio Bonfim, um propagandista farmacêutico destituído de poesia. Além de tudo isso, o "poeta ceceia", o "poeta é lingüinha", "os seus *ss* parecem *ff*" (p. 181). Cai por terra o Paulo Madrigal: não existem Paulos Madrigais, apenas Anfilóquios Bonfins a se passarem por eles.

As coisas não são diferentes no plano histórico – e também aqui há uma dessas histórias exemplares. O velho Leocádio é o sábio de Jacarecanga. Vive isolado num casarão. Quando morre, Clarissa e seu primo Vasco vão arrumar as coisas dele e descobrem que todo seu conhecimento vem de uma *Enciclopédia Popular* e que seu telescópio é apenas um tubo com uma foto da lua. No entanto, é esse falso sábio que vai esclarecer um ponto central da história da pequena cidade intimamente ligado à grandeza da família de Clarissa. Conta-se que D. Pedro II visitou Jacarecanga, tendo sido hospedado no casarão da família. Leocádio dizia que estava escrevendo um grande poema épico sobre o evento. É Clarissa quem encontrará o caderno que contém o grande épico. Aberto esse caderno, se verá que tem apenas duas frases escritas: "O Imperador nunca esteve em Jacarecanga" e "Acabou-se o que era doce, quem comeu arregalou-se" (p. 253). Dessa forma, o passado glorioso, que faz de Jacarecanga um lugar especial, aparece como uma construção tão falsa quanto o espírito caridoso de D. Dodó Leiria, em *Caminhos Cruzados*. A visão do passado, da tradição rural do Rio Grande acaba fazendo da obra de Érico Veríssimo nesse momento quase um contrapeso à de José Lins do Rego. O passado tem importância, precisa ser visto – tanto que é de fato apresentado nos romances, como vimos que acontece em *Caminhos Cruzados*. No entanto, o passado não tem sentido em si mesmo quando confrontado com o presente. É aí que avulta a figura do primo de Clarissa, o Vasco. Ele é uma espécie de bastardo, já que nasce do casamento de uma filha da família com um artista italiano com espírito de aventureiro. Essa situação faz dele um rapaz com um pé dentro e outro fora dos

valores da tradição familiar. Sente como seu o drama da decadência inevitável da família, a tal ponto que se sente na obrigação de permanecer na casa até que a avó que o criou morra – e mais além, em *Um Lugar ao Sol*, se sentirá preso por um forte sentido de responsabilidade à mãe de Clarissa, o que o fará refrear seu desejo de botar as pernas no mundo.

Vasco não consegue atribuir ao passado qualquer peso específico no presente. Acha ridículo o sentimento de orgulho nacional e regional que transforma degoladores covardes em heróis. Sua recusa vai, portanto, além da falta de aderência aos valores tradicionais específicos a que se apega a família decaída – e o livro também faz do destino da família uma história exemplar, já que os descendentes dos grandes homens são cocainômanos, alcoólatras e vagabundos no presente. Amplia-se e acaba se constituindo numa discussão séria e radical sobre a leitura que se deve fazer do passado. A história existe para servir de ponto de partida para a reflexão sobre o presente, e nunca como ponto desejável de chegada. Não se pode diminuir a importância desse tipo de questão na obra de um autor gaúcho, já que o Rio Grande do Sul é, possivelmente, dos estados brasileiros, aquele em que mais se nota o empenho pela conservação das tradições e do sentido específico de sua história em relação à história nacional. Esse, aliás, é um aspecto que marca toda a obra de Érico Veríssimo – lembre-se dos ridículos membros do CTG "Chimarrão da Saudade" que ele põe em ação em seu último romance, o *Incidente em Antares* – e que todavia não impediu que ela se transformasse em ponto capital da definição do gaúcho no século XX. Não é pouca coisa.

Em *Um Lugar ao Sol* Vasco viverá mesmo uma cena daquelas exemplares em que o passado aparece como alguma coisa que, recusando-se a morrer, torna-se ridículo e até mesmo asqueroso. O pai de Clarissa é assassinado por motivos políticos e Vasco acaba

virando, dessa forma, o homem da família. Nessa condição, ele é chamado por um velho caudilho, o terrível general Justiniano Campolargo. O velho quer saber detalhes do crime, e pergunta o que Vasco fizera. Quando ouve que o rapaz apenas socara o mandante do crime, recrimina-o por não tê-lo matado. O que, no entanto chama a atenção nesse episódio é a figura ridícula do velho: surdo, preso à cadeira, lamentando-se por não ter tido um filho homem. Ao final da visita, o pior:

> Ouviu um ruído macio, familiar. Viu que da cadeira do general escorria para o chão um líquido cuja identidade não lhe ficou por muito tempo desconhecida. Um cheiro ativo e amoniacal se espalhava ao mesmo tempo pelo quarto.
> Vasco olhava... O feroz general Justiniano Campolargo aos noventa e dois anos voltava ao estado de bebê. Alguém precisava vir maternalmente mudar-lhe os cueiros.
> Ali estava o degolador, o ditador de Jacarecanga, o temível chefe político, o vencedor de muitas batalhas, um dos pilares mais fortes do antigo Partido.
> Aquilo era mil vezes pior que a morte (p. 77).

Como se vê, numa história como esta, o passado não é ridículo em si, mas quando se recusa a morrer e insiste numa permanência que só pode existir numa condição mil vezes pior do que a morte. O personagem Vasco é mais um daqueles lugares em que as duplicidades se projetarão. Nele se encontram, ao mesmo tempo, o desejo de escapar ao passado e o senso de compromisso com os valores que vêm dele e que existem no presente.

A tentativa de conciliar o pessoal e o coletivo, o fluxo do tempo e o presente mais pontual, aliás, também leva, em *Música ao Longe*, a uma configuração específica do conjunto do romance, que chegou a incomodar os primeiros críticos que se ocuparam da obra. É que o tempo todo a narração em terceira pessoa é intercalada por trechos do diário de Clarissa e houve quem considerasse excessivamente ingênuas as observações de Clarissa, incompatíveis com o restante da narrativa. Mas essa configuração pode ser entendida de outra forma, porque, no final das contas, o diário possibilita o confronto do

individual e do coletivo, da longa duração temporal com o presente em dois eixos distintos ao mesmo tempo. O primeiro é o da articulação do cotidiano registrado no diário com o grande movimento de derrocada familiar. É evidente que os dois termos, como acontecia no romance anterior, estão literalmente cruzados. A Clarissa de *Música ao Longe* não é alguém que fica de fora do drama coletivo, antes participa dele. Mais que isso, o fim da família coincide com o início de uma percepção madura do mundo. Ora, como todo princípio, este traz as marcas do tempo anterior, revelada nas perguntas ingênuas sobre por que as coisas têm que ser ruins, ou por que há sofrimento e pobreza no mundo. Mas traz também a percepção de que a sua realidade pessoal não poderá se pautar pelo universo dos seus pais, revelada na desconfiança cada vez mais forte de que o ponto de vista de Vasco precisa ser levado em conta, ao menos por ela própria. O segundo eixo de articulação daqueles dois termos tem a ver com a própria constituição interna do diário. É verdade que o diário é, por natureza, um texto que se prende às experiências do cotidiano, ou seja, é o lugar textual por excelência do presente. Ao mesmo tempo, à medida que se vai construindo, e o tempo vai passando, ele acaba se convertendo em documento privilegiado do passado, exatamente na mesma medida em que o presente ali registrado envelhece. Findo o romance, o diário de Clarissa ganha esse duplo aspecto. No momento em que suas páginas são lidas, uma a uma, o que temos é a resposta a um estímulo específico do momento: uma briga familiar ao jantar, as impressões causadas pela visita a uma amiga da infância extremamente pobre e assim por diante. O acúmulo delas, depois de lidas, as transforma num painel de um tempo morto.

Essa solução, vista assim, pode ser lida não como algo artificial, mas sim como a forma privilegiada de representação simultânea do outro e do mesmo no interior do romance. Trata-se, mesmo, de solução mais bem acabada do que a que se encontra em

*Olhai os Lírios do Campo*, romance que teve repercussão muito maior e mais positiva que *Música ao Longe*. Afinal, na primeira parte de *Olhai os Lírios do Campo* há uma impressionante relação entre o momentâneo do presente e a longa duração do passado. Estão embaralhadas uma viagem de carro e a história passada que leva até aquele ponto. Note-se que esses dois planos estão justapostos, um pouco à maneira de *Caminhos Cruzados*. Eugênio, o personagem que faz a viagem, não lembra o passado: viagem e passado se constroem juntos. Quando os dois planos se encontram, ao final da primeira parte, através da memória que o Eugênio que viaja tem do Eugênio que viveu toda aquela história, o projeto inicial do romance tem uma quebra e o duplo andamento da primeira parte se desfaz, diluindo-se numa continuidade apenas do plano de longa duração que, ao final da leitura, é o que dá o contorno geral do romance, colocando a simultaneidade num plano muito secundário, quase de efeito epidérmico, em que o instante é apenas uma espécie de marco para a parte em que a história de Eugênio dá uma virada. Ainda que o mesmo desejo de conciliação não pacífica entre dois pólos em princípio inconciliáveis aproxime *Música ao Longe* e *Olhai os Lírios do Campo*, no primeiro essa suave tensão se mantém durante todo o romance, ao passo que no segundo ela se desfaz.

O herói de *Olhai os Lírios do Campo* também interessa bastante para que se entenda aquilo que se apontou há pouco, ou seja, a importância que tem para a questão social a capacidade do indivíduo de olhar para o outro. De todos os romances de Érico Veríssimo publicados nos anos 30, este é o que tem o protagonista mais bem definido, o que parece menos tentado a dar conta de uma coletividade. Mas não é bem isso o que acontece. Na verdade, em *Olhai os Lírios do Campo*, o que apareceu sempre nos romances de Érico Veríssimo como simultaneidade para que o outro e o mesmo pudessem ser figurados ao mesmo tempo converte-se em impasse desse personagem central. Essa é uma explicação

possível para o fato de, justamente neste romance, um termo das duplicidades com que o escritor sempre buscou trabalhar, a longa duração, deixe soterrado o outro, o instante. A viagem, que na primeira parte configura a cota de presente irredutível do romance, não constrói aquela maneira de ver a "vida como ela é" que *Caminhos Cruzados* buscava. É apenas o momento que, com o impacto da morte da mulher amada, a Olívia, Eugênio, o protagonista, inverta suas prioridades, incluindo o outro em seus interesses.

Desde criança Eugênio quer sair do meio social e econômico restrito em que nasceu. Formar-se em medicina para ele é encontrar o caminho para isso. No final das contas, é com o casamento com uma moça muito rica que ele conseguirá. O preço dessa opção é a separação de Olívia, é a abdicação da medicina. Ele se tornará um empregado graduado das empresas do sogro. Como figura de médico, ele se torna o oposto de seu modelo, o dr. Seixas, médico de pobres, incapaz de cobrar de quem não pode pagar e, por isso mesmo, pobre ele próprio: é o homem cuja visão se concentra mais no outro do que em si mesmo. Como se vê, tudo se coloca no plano da opção absolutamente pessoal de Eugênio.

A morte de Olívia – a viagem será inútil porque não a alcançará viva – gera nele uma nova determinação. Separa-se da moça rica e se mete na medicina mais ou menos da mesma forma que o dr. Seixas, já velho, a exercia. Como se vê, o que Eugênio faz é levantar os olhos de si mesmo e dirigi-lo ao outro. Não é uma decisão fácil, mas ele a toma porque percebe, dentro de si, uma total incompatibilidade com o mundo da alta sociedade em que vivia depois do casamento. Anima-o, no entanto, a figura altamente idealizada de Olívia, que é uma espécie de reedição de Fernanda: a mulher generosa, com incrível capacidade de percepção do outro e com um senso fortíssimo da realidade.

É por isso que a questão social parece muito mais epidermicamente tratada aqui do que nos romances anteriores: aqui estamos num terreno diferente. Para perceber isso com

clareza, basta comparar o caso de Eugênio com uma das histórias que compõem *Música ao Longe*. Neste romance, a decadência dos Albuquerque, a família de Vasco e Clarissa, se contrapõe ao enriquecimento dos Gamba, uma família de imigrantes italianos. Vittorio Gamba, o patriarca, salvara seu negócio, uma pequena padaria, com um dinheiro emprestado pelos Albuquerque. Passados vários anos, os negócios do italiano crescem. Ele e seu filho, companheiro de infância de Clarissa e Vasco, que por causa de um problema na perna ganhara o apelido de Pé de Cachimbo, vão comprar todas as propriedades dos Albuquerques – ou pior, vão aceitar hipotecá-las e obtê-las todas a preço de banana. Para dar uma lição aos tios, que "quando podem, deprimem os italianos" (p. 302), Vasco se emprega como operário na padaria. Quando conta isso para Clarissa, comenta, sem melancolia nenhuma:

> – Bom! Mas eu queria que tu visses a cara do Pé de Cahimbo. Às vezes ele vai fiscalizar o salão, passa manqueando e olhando tudo com um ar de dono. Você se lembra... Ele tinha raiva de mim porque não podia correr como eu corria,não sabia jogar bodoque como eu jogava, e não sabia trepar nas árvores como eu trepava. Nós éramos os meninos da casa rica. Pé de Cachimbo olhava a gente com inveja. Há! Agora ele se vinga em mim... (p. 304)

À primeira vista, faz-se uma tábula rasa danada da questão econômica que causou aquela inversão de papéis sociais. Tudo é descrito como se fosse uma questão pessoal, de tal forma que fica até parecendo que os Gamba ficaram ricos com o fim exclusivo de se vingarem dos Albuquerque. Mas, no movimento geral do romance, não é isto que acontece. Ao jogar o tempo todo, como acontecia em *Caminhos Cruzados*, com o individual e o coletivo, a longa duração e o instante, o caso de Vasco e Pé de Cachimbo fica sendo apenas mais um caso em que o instante se manifesta. O efeito do episódio é aquele da história exemplar que tende à sátira, já comentada aqui. A sátira comporta, exige mesmo, a

simplificação psicológica, o jogo de tipos – tanto que, nessa pequena história de *Música ao Longe*, Vasco deixa de ser as várias coisas que é no romance, inclusive um estranho na família, para ser somente um Albuquerque que se opõe aos Gamba. Simplificar os traços não significa necessariamente empobrecer a representação romanesca como um todo, que pode estar apoiada em outros elementos. Este é o caso de *Música ao Longe*.

Em *Olhai os Lírios do Campo* o caso é outro. A história de Eugênio não faz parte de um quadro geral a partir do qual ganhe sua significação. Seu caso é o esteio que sustenta toda a narrativa. Ao reduzir o drama de um homem e sua psicologia a uma decisão simples, fica sugerido sim que depende exclusivamente do dado sentimental, da boa vontade humana, o extermínio das injustiças sociais. Se tivéssemos mais médicos como o dr. Seixas e, apesar de tudo, o novo Eugênio, tudo estaria mudado. É exatamente por isso que algo dá errado no romance. Iniciado com uma nova versão da técnica do simultâneo que vinha se desenvolvendo e se transformando nos romances anteriores, ele acaba fugindo dessa técnica porque ela não está de acordo com o enredo do romance, que não é múltiplo como os anteriores. Aqui até caberia um confronto com a obra de Graciliano Ramos. Confrontar *Caminhos Cruzados* com *Angústia*, por exemplo, é muito difícil porque são projetos de romance muito diferentes. *Olhai os Lírios do Campo* não. Afinal, em ambos há um protagonista que vive um conflito interno derivado de suas origens sociais e se, os olhamos assim, fica tremendamente ressaltado o simplismo do romance de Érico Veríssimo.

É por isso que *Olhai os Lírios do Campo* ganha muito quando lido em conjunto com os romances anteriores de seu autor. Como mais uma peça dessa espécie de super-romance simultâneo que todos os livros constituem, ele pode ser mais um elemento na importante figuração do mesmo e do outro que é levada a termo nesse conjunto – e o mesmo talvez possa ser dito de *Saga*, publicado em 1940. E essa é uma contribuição inestimável de Érico

BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

Veríssimo para a ficção brasileira dos anos 30. Além disso, com essa primeira obra ele foi capaz de estabelecer o padrão da sua ficção madura que, aliás, ainda está por ser avaliada em sua justa medida. É que já ficou corriqueiro o hábito de dizer o que Érico Veríssimo não fez, a partir de comparações como aquela que foi recusada aqui, que medem seus livros a partir de projetos tidos como exemplares. É preciso ver o que ele fez.

E o que ele fez foi encontrar uma solução, a partir desse romance fundamental de seu tempo, *Caminhos Cruzados*, para o impasse de figurar ao mesmo tempo um eu e um outro. Não foi a solução de Graciliano Ramos ou a de seu conterrâneo Dyonélio Machado, mais radicais no sentido de incorporar uma concepção mais complexa e tensa do problema do outro, que o romance de 30 levantou e transformou em seu aspecto central. Mas foi uma solução capaz de abrir os horizontes do leitor do período, já que deu passo firme no sentido de afirmar que o romance poderia lidar com os dois lados daquele tempo de homens partidos sem que isso levasse à evasão.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

Luís Gonçales Bueno de Camargo

200205524

# UMA HISTÓRIA DO ROMANCE BRASILEIRO DE 30

## Tomo III

Tese apresentada ao Departamento de Teoria Literária, do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, como requisito para obtenção do título de Doutor em Teoria e História Literária, na área de Literatura Brasileira
Orientador: Prof. Dr. Antonio Arnoni Prado

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

Campinas
Instituto de Estudos da Linguagem
2001

Este exemplar é a redação final da tese defendida por Luís Gonçales Bueno de Camargo e aprovada pela Comissão Julgadora em 27/11/2001

519

UNIDADE BC
N.º CHAMADA:
T/UNICAMP
C14h
V. 3 Ex.
TOMBO BC/ 47353
PROC. 837/02
C [ ] D [X]
PREÇO R$ 11,00
DATA 01-02-02
Nº CPD
CM00162842 7

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

## IV - O TEMPO DA NOVA DÚVIDA (1937-1939)

### 1. Saindo da polarização

Em outubro de 1933, depois dos lançamentos fundamentais de *Cacau* e *Os Corumbas*, Octávio de Faria escreveu um longo artigo, já referido aqui, de boas-vindas aos novos romancistas do norte. Fazendo menção, além desses dois romances, a *O Quinze*, *João Miguel*, *A Bagaceira*, *Menino de Engenho*, *Doidinho*, *Inquietos* e *O País do Carnaval*, ele diria o seguinte:

> É de fato notável que esses romancistas tenham conseguido, pela superação do puramente "regional", dar uma impressão tão forte do drama que o homem vive – do drama que o homem é – nessas regiões onde a falta de uma maior civilização (tanto do ponto de vista espiritual como do ponto de vista material) e a freqüente hostilidade do clima tornam ainda mais penosa do que em outros lugares a vida de cada indivíduo. Poderiam ter ficado na simples descrição de costumes regionais (procissões, feiras, festas locais), de acontecimentos inexpressivos (casamentos, mortes, fugas), poderiam ter se cingido a arquiteturar aventuras diversas sem íntima relação com os "problemas" fundamentais do nordeste.
>
> Fugindo a isso, procurando no mais profundo de cada drama individual o "caso" que é de toda uma população, descendo do puramente "local" para o que há de mais nuclear na vida dos estados dessa região, procurando se dar a si mesmo – o próprio nordeste – e não contar um simples caso passado no nordeste – esses romancistas ofereceram realmente de si mesmo o que de melhor se podia querer, pois deram o que havia neles de mais íntimo, de mais profundo, de mais doloroso[1].

Notável de fato é a transformação pela qual passou a avaliação de Octávio de Faria. Neste momento de início da explosão do romance social, ele elogia toda uma nova geração – a dele – que surge com grande vitalidade. É claro que ele tem várias razões para esse entusiasmo inicial, e uma delas está assinalada aqui: a completa remodelação que esse novo

[1] FARIA, Octávio de. Resposta do Norte. In: *Literatura*, 20/10/1933 (I, 8), p. 3.

grupo de autores promovia na literatura regionalista, que parecia totalmente desgastada depois do *boom* dos anos 10 até o início dos 20. O problema é que logo, logo, ficou muito claro para ele que esse grupo cheio de vitalidade não faria exatamente o que ele achava que devia fazer, e acabaria conquistando para o romance social uma hegemonia que lhe pareceria detestável. Depois de passar quase dois anos combatendo o romance proletário, através de um sem número de artigos sobre os novos romances que iam aparecendo, ele resolveu sistematizar seu agora repúdio aos autores que havia tão enfaticamente elogiado anteriormente em "Excesso de Norte", um texto polêmico que teve uma repercussão enorme – certamente é o texto crítico mais respondido de toda a década.

É claro que o entusiasmo é muito recente para que ele possa fingir que não o teve, e vai começar o novo texto evocando a existência dessa "reação do norte" como ele agora prefere chamá-la, para logo em seguida desqualificá-la:

> Não tardou porém que os limites dentro dos quais essa reação tinha de ser compreendida fossem completamente ultrapassados e aos poucos até postos de lado. E o resultado foi bem triste: uma avalanche de testemunhos vindos do Norte ou do Nordeste, todos eles se pretendendo romances, mas na maioria dos casos simples depoimentos sobre a mediocridade literária nacional. De modo que não resta mais dúvida hoje em dia: confundiu-se tudo, as noções certas que pareciam estar firmadas foram inteiramente por água abaixo. Confundiu-se romance com testemunho, com obra educacional, com geografia, com história, com propaganda (nacional ou anti-nacional), com pornografia, com vinte outras coisas. Escreveram-se romances, realmente? Salvo um ou outro, não creio que se possa responder que sim...[2]

Octávio de Faria vai tentar dar um caráter de crítica literária ao seu ataque, postulando a idéia de que o romance, em oposição ao testemunho, está fundado naquilo que ele chama de "homem em sua essencialidade", coisa que o romance do norte não faria. Mas fica muito evidente que o problema não é bem este, mesmo porque, em "Resposta do

[2] FARIA, Octávio de. Excesso de Norte. In: *Boletim de Ariel*, julho 1935 (IV,10), p. 263.

Norte" ele havia justamente apontado o quanto o novo regionalismo era "essencial", indo direto àquilo que seria central na experiência humana nordestina, superando o simplesmente local. O que mudou radicalmente no pouco tempo que passou entre os dois artigos foi, em primeiro lugar, a cristalização de uma polarização que coloca o romance do norte em oposição à literatura que o próprio Octávio de Faria considerava a válida e, em segundo lugar, e mais grave, a evidenciação de que o romance do norte ia ganhando a parada, conquistando uma hegemonia incontestável. A briga de Octávio de Faria é, portanto, contra essa hegemonia, um ataque claro de quem está querendo ganhar espaço num ambiente intelectual que parece querer expulsá-lo e aos autores que ele considera os bons, ou, pelo menos, colocá-los num lugar bem secundário em nossa literatura.

Naqueles anos cheios de acontecimentos decisivos, o tempo parecia andar mais devagar e uma era geológica parecia ter transcorrido em menos de dois anos, quando Octávio de Faria volta ao assunto de forma totalmente diferente, num artigo publicado em *O Jornal* em maio de 1937, no qual responde a um outro artigo, este de Graciliano Ramos. Neste texto, de abril, o escritor alagoano, saído da cadeia menos de quatro meses antes, retoma o fio da meada da discussão sobre a divisão entre os autores do norte e do sul. Reduz essa diferença a nada, mas redimensiona a divisão em outros termos – criticamente mais precisos, é bom que se diga – dizendo que a geografia não tem nada com o caso. Sua explicação é a seguinte:

> O que há é que algumas pessoas gostam de escrever sobre coisas que existem na realidade, outras preferem tratar de fatos existentes na imaginação. Esses fatos e essas coisas viram mercadorias. O crítico, munido de balanças e outros instrumentos adequados, pode medi-las, pesá-las, decidir sobre a mão de obra e a qualidade da matéria-prima, até certo ponto aumentar ou reduzir a procura, mas quem julga definitivamente é o freguês, que compra e paga.
> (...)
> Os inimigos da vida torcem o nariz e fecham os olhos diante da narrativa crua, de expressão áspera. Querem que se fabrique nos romances um mundo diferente deste, uma confusa

> humanidade só de almas, cheias de sofrimentos atrapalhados que o leitor comum não entende. Põem essas almas longe da terra, soltas no espaço. Um espiritismo literário excelente como tapeação. Não admitem as dores ordinárias, que sentimos por as encontrarmos em toda a parte e fora de nós. A miséria é incômoda. Não toquemos em monturos[3].

A paulada é forte. Se há a recusa de uma divisão entre norte e sul, substituída pela mais consistente, entre os autores sociais e os intimistas, há também a aceitação e a clara tomada de posição diante dessa divisão.

A resposta de Octávio de Faria, que não tarda muito, mostra uma figura muito diferente do autor iracundo do "Excesso de Norte". Agora, é uma postura superior a sua – mas cheia de condescendência – e ao mesmo tempo irônica, revelada desde o título do artigo: "O defunto se levanta...". Ao contrário do texto curto e direto de Graciliano, Octávio de Faria, muito ao seu estilo, escreverá um texto longuíssimo que começará por tratar do espanto que teve diante da ressurreição de um assunto que ele julgava já superado. Mostra-se surpreso por ter sido Graciliano a levantar a lebre, um autor que tanto o impressionara com *Angústia* e que havia se revelado "um dos nossos *conteurs* de maiores recursos" – certamente uma referência a "Baleia", publicado apenas no domingo anterior, naquele mesmo jornal, e que teria causado grande admiração nas rodas literárias do Rio. Ele vai respondendo ponto a ponto ao artigo de Graciliano e, a uma certa altura, remetendo ao fato de que Graciliano Ramos chama Rachel de Queiroz de "indiscreta" por insistir nos temas sociais, dirá:

> Do mesmo modo ainda, ninguém se incomodou com a "indiscrição" da Rachel de Queiroz de depois de *João Miguel*. Mais uma vez o senhor Graciliano Ramos exagera. Por mim mesmo, posso dizer que prefiro *João Miguel* ao *Quinze* e que a ambos ainda prefiro este último *Caminho de Pedras* – mas isso não porque a autora venha se tornando a cada romance mais "indiscreta", apenas por isso que cada vez vai se tornando mais romancista, dando-nos mais dela própria, das suas preocupações íntimas... quase mergulhando em cheio nos tais

[3] RAMOS, Graciliano. Norte e Sul. In: *Linhas Tortas*, p. 138-139. Publicado originalmente em abril de 1937.

"sentimentos atrapalhados" que, ao ver do articulista, parecem caracterizar os autores-réus de "espiritismo literário"[4].

Confirmando que fala de uma posição muito diferente daquela a partir da que falara em 1935, ele elogia quem sempre elogiara, o que é bem o caso de Rachel de Queiroz e mesmo o de Amando Fontes, também lembrado por ele no artigo, mas dando a esse elogio um novo acento. O elogio a Rachel de Queiroz, por exemplo, com a afirmação de que sua obra vinha numa curva de aproximação com aquilo que ele defendia como verdadeiro romance, é especialmente significativa porque acaba por sugerir que o melhor do romance do norte estaria mudando de rumo, indo mais para o sul, tornando-se intimista. Não importa que o leitor de boa memória se espante quando se lembra do que ele falara em 1932 no lançamento de *João Miguel*:

> Muito bem construído, com os tipos perfeitamente cuidados, sem falha de técnica, *João Miguel* parece-me no entanto inferior ao *Quinze*. Tem como ele o mesmo ar "puro", que lembra por vezes a intenção moralizadora dos filmes americanos, a mesma simplicidade que tanto encanta em *O Quinze*, mas prefiro ainda o primeiro romance de Rachel de Queiroz[5].

É possível que ele tenha mudado de idéia, já que em "Excesso de Norte" *João Miguel* é o livro de Rachel de Queiroz evocado como exemplo positivo, e não *O Quinze*. Além disso, como a crítica massacrara *Caminho de Pedras*, o elogio deixa bem claras a boa-vontade e a condescendência do crítico para com os autores do norte. Mas o que importa aqui é notar como a atitude de Octávio de Faria é outra, e ele parece muito mais confortável do que estivera bem pouco tempo antes, sintoma claro de que aquele domínio incontestável do romance proletário começava a fraquejar. E mesmo o outro lado da

[4] FARIA, Octávio de. E o defunto se levanta... In: *O Jornal*, 30/05/1937, 4ª seção, p. 2.
[5] FARIA, Octávio de. O novo romance de Rachel de Quieroz. In: *Boletim de Ariel*, abril 1932 (I, 7), p. 8.

polêmica, o de Graciliano Ramos, reforça essa percepção, já que agora quem ataca é alguém do lado oposto ao de Octávio de Faria – sinal de que o inimigo parece forte o suficiente para que se precise combatê-lo.

Confirma isso o fato de o ataque de Graciliano não ser o único. O prefácio de Jorge Amado para *Capitães da Areia*, que chegaria às livrarias em setembro, era um ataque virulento aos autores intimistas, excedendo em muito a agressividade de Octávio de Faria no "Excesso de Norte". Colocando-se na defensiva, Jorge Amado, um dos dois mais lidos romancistas novos brasileiros daquele momento, e um dos mais respeitados, curiosamente fala como alguém que está acuado:

> Sempre falei em material recolhido e muitos dos donos do romance brasileiro criticaram asperamente essas palavras. Mas nesta minha série de romances sobre a Bahia eu só me dei a liberdade de inventar, de imaginar os enredos. Não quis imaginar nem os costumes do meu Estado, nem os sentimentos dos seus homens, nem a maneira como eles reagiam diante de determinados fatos. A isso, a ir ver como realmente vivem os baianos, chamo eu "recolher material". Tenho certeza que não fiz obra de repórter e sim de romancista, como tenho a certeza que, se bem meus romances narrem fatos, sentimentos e paisagens baianas, têm um largo sentido universal e humano mesmo devido ao caráter social que possuem, sentido universal e humano sem dúvida muitas vezes maior que os desses romances escritos em reação aos dos novos romancistas brasileiros e que se distinguem por não aceitarem nenhum caráter local nem social em suas páginas, romances que no fundo não passam de masturbação intelectual, espécie de continuação da masturbação física que praticam diariamente os seus autores[6].

O que Graciliano Ramos caracterizara com fineza e ironia de "espiritismo", Jorge Amado não tem dúvida em caracterizar de masturbação intelectual, baixando mesmo à ofensa pessoal – ofensa meio adolescente, mas que deixa claras suas intenções de ser violenta e extrapolar os limites do universo intelectual.

Mas de onde viria essa sensação de acuamento? Por que esses intelectuais de esquerda decidiram partir para o ataque? Afinal de contas, um observador atento, mas

[6] AMADO, Jorge. Os Romances da Bahia. In: Capitães da Areia, p. 12-13.

distante, como o crítico norte-americano Samuel Putnam, ao fazer um balanço da literatura brasileira em 1937, afirmava que o cenário não havia mudado em relação aos anos anteriores e não deixa dúvidas:

> O "regionalismo", que tem sido constante na literatura brasileira, acentuou-se em 1937 (...)[7].

Haveria uma paranóia dos escritores de esquerda? Certamente não. O que eles percebem e vivem é um ambiente social e intelectual difícil de ser captado por alguém que vive fora do país. A observação de Putnam se baseia numa análise quantitativa dos lançamentos do ano, destacando romances como *Gado Humano*, de Nestor Duarte, *Sem Rumo*, de Cyro Martins, e *Subúrbio*, de Nélio Reis. Graciliano Ramos e Jorge Amado reagem a uma outra transformação, esta de ordem qualitativa, que se começava a perceber.

Num outro texto bem posterior, falando em perspectiva, quase dez anos depois, Graciliano Ramos apontaria um movimento de decadência do romance brasileiro – pelo menos daquele que ele considerava o romance brasileiro, que não incluía os espiritismos – perceptível desde 1935 se levadas em conta as obras daqueles que ele considera os melhores romancistas do começo da década: Rachel de Queiroz, Jorge Amado, José Lins do Rego e Amando Fontes.

> Quero apenas referir-me aqui aos representantes máximos do romance nordestino, observadores honestos, bons narradores. Ora, se atentarmos na obra desses quatro novelistas originais, perceberemos nela uma curva. Fizeram, quase sem aprendizagem, ótimas histórias, com tanta sofreguidão que pareciam recear esgotar-se. Não se esgotaram talvez, mas estacaram, como se tivessem perdido o fôlego, ou publicaram trabalhos inferiores aos primeiros. E convém notar que essa queda se deu quando cessou a agitação produzida pela revolução de Outubro. Subiram até 1935. Aí veio a decadência, o que veremos facilmente[8].

---

[7] PUTNAM, Samuel. Literatura Brasileira – Apanhado Geral. In: *Anuário Brasiliero de Literatura*, 1939 (3), p. 353. Trata-se da tradução de um verbete escrito por Putnam para o *Handbook of Latin American Studies*, publicado em 1938.

[8] RAMOS, Graciliano. Decadência do Romance Brasileiro. In: *Literatura*, setembro 1946 (I, 1), p. 21.

Bem à sua maneira, recusando fornecer justificativas ou responsabilizar os outros ou as circunstâncias, ele critica duramente seus próprios amigos – e por extensão até a si mesmo – por deixarem o bom romance brasileiro virtualmente desaparecer. O fecho do artigo é cheio de subentendidos, e deixa entrever que não se trata de desabonar esses autores, mas sim cobrar deles que retomem o rumo de suas obras iniciais:

> Os nossos melhores romancistas viviam na província, miúdos e isentos de ambição. Contaram o que viram, o que ouviram, sem imaginar êxitos excessivos. Subiram muito – e devem sentir-se vexados de terem sido tão sinceros. Não voltarão a tratar daquelas coisas simples. Não poderiam recordá-las. Estão longe delas, constrangidos, limitados por numerosas conveniências. Para bem dizer, estão amarrados. Certamente ninguém lhes vai mandar que escrevam de uma forma ou de outra. Ou que não escrevam. Não senhor. Podem manifestar-se. Mas não se manifestam. Não conseguem recobrar a pureza e a coragem primitivas. Transformaram-se. Foram transformados. Sabem que a linguagem que adotavam não convém. Calam-se. Não tinham nenhuma disciplina, nem na gramática nem na política. Diziam às vezes coisas absurdas – e excelentes. Já não fazem isso. Pensam no que é necessário dizer. No que é vantajoso dizer. No que é possível dizer[9].

O que fica sugerido é que houve uma mudança de atitude dos intelectuais de esquerda a partir de 1935. Aqui ele responsabiliza os próprios escritores por se acomodarem, no fundo dizendo que, no momento em que o artigo, "Decadência do Romance Brasileiro", é publicado, no ano de 1946, com o Estado Novo já findo, não há desculpas, e qualquer amolecimento é pura acomodação. Com isso tudo, é claro que Graciliano está falando do período que sucedeu aos movimentos comunistas de novembro de 1935, em que a repressão à esquerda se intensificou e cujas marcas ele ressaltaria nas *Memórias do Cárcere*, quando evoca o clima do início de 1936, época de sua prisão:

> Esmorecida a resistência, dissolvidos os últimos comícios, mortos ou torturados operários e pequeno-burgueses comprometidos, escritores e jornalistas a desdizer-se, a gaguejar, todas as

[9] RAMOS, Graciliano. Decadência do Romance Brasileiro. In: *Literatura*, setembro 1946 (I, 1), p. 24.

> poltronices a inclinar-se para a direita, quase nada poderíamos fazer perdidos na multidão de carneiros[10].

Fica perfeitamente claro também que ele não fala apenas dos efeitos da repressão, mas sim da política de Vargas em relação aos intelectuais, intensificada depois do golpe que instituiu o Estado Novo em novembro de 1937: aquilo a que os cientistas sociais gostam de chamar de cooptação. Era uma espécie de chantagem, exercida seja através da concessão de empregos públicos, que assimilou ao corpo burocrático do Estado um grande número de intelectuais de oposição – e afetou, é claro, a autonomia intelectual desses homens –, seja através de uma política pública de incentivo à cultura e à educação que pedia a participação dos intelectuais, e agora não apenas através da chantagem do salário, como também da instauração de uma necessidade de participar do que parecia ser um momento especial para a vida intelectual no Brasil. Essa questão é central para o entendimento da vida intelectual brasileira durante o governo de Getúlio Vargas, especialmente depois de 1937. Graciliano Ramos vai direto ao ponto, portanto. Mas é preciso tomar cuidado para não ir além do que é justo na crítica à intelectualidade daquele momento. Sérgio Miceli tem dedicado estudos importantes ao tema, mas com um rigor que pode ser considerado excessivo – e Antonio Candido, no prefácio a *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)*, já acentuou esse excesso. Mesmo mais recentemente, Miceli entra de sola na figura do próprio Graciliano Ramos. Depois de tratar daquilo que é para ele um verdadeiro retrato de mártir pintado por Portinari pouco depois da soltura do escritor, cujo objetivo seria deixar estampadas na imagem do rosto do escritor todo o sofrimento causado pela arbitrariedade do regime, fecha suas considerações assim:

[10] RAMOS, Graciliano. *Memórias do Cárcere*, v. 1, p. 30.

> Nenhum dos acontecimentos aludidos impediu que Graciliano, premido por necessidades materiais, acabasse aceitando o posto de inspetor federal de ensino em 1939, bem como outros cargos e encomendas de textos no âmbito do Ministério da Educação[11].

Talvez tivesse sido mais íntegro, por parte de Graciliano, não aceitar o emprego público ou a responsabilidade de escrever uma coluna fixa para a revista oficial do Estado Novo, *Cultura Política*. Talvez fosse melhor que ele se deixasse definhar ou voltasse para Alagoas e passasse o resto de seus dias atrás de um balcão de armazém roendo as revistas literárias chegadas do Rio ou de Paris – hipótese que ele chega a aventar em carta dirigida a sua mulher em 1937[12]. Mas de que serviria isso? Talvez para que pudéssemos cultuá-lo no panteão dos heróis que romanticamente morrem mas não se curvam. Não teríamos tido nem *Vidas Secas*, nem *Infância*, nem *Memórias do Cárcere*, mas poderíamos evocar o exemplo de mártir quando as novas ditaduras chegassem. Sobretudo: a questão não é essa. O tipo de política educacional e cultural que Vargas desenvolveu colocou a intelectualidade que estava na oposição numa daquelas situações sem saída honrosa que não a morte por inanição. A questão não era apenas financeira. Anunciar grandes investimentos e a intenção de implementar políticas novas, com abertura – ainda que chantageadora – para que a própria esquerda participasse, coloca as coisas num ponto de grande complicação. Para se perceber qual era esse ponto, basta ver a abertura de um artigo publicado em *Dom Casmurro* no início de 1938:

> O golpe de Estado de 10 de Novembro, criando no Brasil uma organização estatal de tipo autoritário, veio determinar para os intelectuais uma situação inteiramente nova e na qual lhes

[11] MICELI, Sérgio. *Imagens Negociadas*, p. 99.

[12] Ver a carta de 7 de maio de 1937: "Posso abandonar tudo isto e voltar para Alagoas. Será um desastre completo e chegarei aí morto de vergonha. Mas se você achar conveniente, irei dentro duma semana. Abandonarei todos estes sonhos, sairei daqui sem me despedir de ninguém, passarei em Maceió algumas horas, escondido, e seguiremos todos para o sertão onde criaremos raízes, não falaremos em literatura nem consentiremos que os meninos peguem em livros. Irei sem nenhum desgosto, sinha Ló, será a repetição do que já fiz uma vez, embora hoje as condições sejam outras". RAMOS, Graciliano. *Cartas*, p. 200-201.

> cumpre desempenhar a mais importante das funções públicas. Baseado no conceito da adaptação das instituições à realidade nacional, o Estado Novo tem como finalidade precípua educar a nação, a fim de que pelo desenvolvimento de suas aptidões potenciais as massas populares possam tornar-se capazes de cooperar conscientemente na obra do progresso e do engrandecimento do Brasil[13].

O autor dessas palavras, Azevedo Amaral, que publicaria apenas alguns meses depois, nessa linha de franca aprovação ao autoritarismo em geral e a Vargas em particular, um livro chamado *O Estado Autoritário e a Realidade Nacional*, deixa bem clara aí a visão dos que apoiavam o regime, vendo na "organização estatal de tipo autoritário" uma chance única de "educar" os brasileiros. Participar desse movimento por dentro pode ser uma forma de colaborar com essa visão, mas também pode ser uma forma de tentar desviar a prática dessa "nova educação" de caminhos por tudo condenáveis como os indicados neste texto cheio de entusiasmo pelo Estado Novo[14]. Para ficar num exemplo, ainda anterior ao Estado Novo e relacionado a um escritor que não era de esquerda: Mário de Andrade fez bem ou mal em aceitar escrever um anteprojeto de criação do Serviço do Patrimônio Artístico? Ele não se sentiu muito confortável, apesar de a encomenda ter sido feita por seu amigo Gustavo Capanema através de seu mais amigo Carlos Drummond de Andrade[15]. Ele certamente teria a consciência de que a recuperação do passado histórico que Getúlio Vargas queria fazer não seria ação desinteressada pelo bem do Brasil e melhor proveito das gerações vindouras. Mas ele tinha em mente o bem do Brasil e o melhor proveito das gerações futuras e certamente pensou nisso – tanto quanto no conto de réis que receberia –

---

[13] AMARAL, Azevedo. O Intelectual e o Estado Novo. In: *Dom Casmurro*, 10/03/1938 (II, 41), p. 2.

[14] Azevedo Amaral dá mais uma demonstração do ambiente bem pouco definido do final da década. Em 1939 ele fundaria, junto com Samuel Wainer, o semanário *Diretrizes*, que rapidamente se transformaria num importante veículo da esquerda! Segundo Wainer, ele teria demorado um pouco para perceber isso e sair da revista.

[15] Ver o constrangimento com o qual registra o recebimento de um conto de réis pelo trabalho em carta para Drummond datada de 30/03/1936: "Confesso que fiquei um pouco desagradado com o pagamento, meio com remorso de receber e até agora essa impressão não passou". ANDRADE, Carlos Drummond de. *A Lição do Amigo*, p. 193. O anteprojeto está publicado em ANDRADE, Mário de. *Cartas de Trabalho*.

ao apoiar e participar da criação de uma instituição como essa. Seria o caso de deixar para que algum Azevedo Amaral fizesse o anteprojeto? Teria sido melhor deixar cair a igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto? A guarda e catalogação dos pertences do Duque de Caxias, por exemplo, que poderiam ser priorizadas por um projeto escrito por certas criaturas, compensariam essa perda?

É claro que considerar todas essas coisas não significa que podemos colocar todos os intelectuais por quem sentimos algum tipo de simpatia naquele panteão romântico e, pacificados, idolatrá-los porque, afinal de contas, ninguém é perfeito mesmo. É, isto sim, considerar que as condições nas quais eles tiveram que tomar suas decisões são muito complicadas para que, ultrapassado aquele contexto, cedamos à tentação de estabelecer um modelo exemplar de comportamento e cobrar das pessoas que viveram momento tão difícil que tenham se comportado de acordo com ele. O que Graciliano Ramos expõe em "Decadência do Romance Brasileiro" é que houve um amolecimento dos escritores de esquerda e que em 1946 esse amolecimento é ainda menos desculpável do que fora antes. Sem justificativas.

Para uma discussão muito mais modesta como esta, que não pretende resolver problemas tão difíceis, importa notar que, a despeito de um crítico estrangeiro não ter podido captar nenhuma mudança na literatura brasileira que se publicou em 1937, *qualitativamente* alguma coisa se modificava e Graciliano Ramos e Jorge Amado não estavam propriamente atacando moinhos de vento naqueles textos de 1937.

A recepção ao romance que Rachel de Queiroz publicaria ainda em janeiro daquele ano é outro indício dessas mudanças, que acabaram fazendo com que nas redações dos jornais e revistas os críticos de direita ganhassem espaço. *Caminho de Pedras* foi massacrado pela crítica de direita, a ponto de Almir de Andrade vir a público, no *Boletim*

*de Ariel*, defender o romance. E Almir de Andrade não era oposição a Vargas, muito ao contrário: ele seria o diretor de *Cultura Política*, a revista do DIP. Para se ter uma idéia do que ele achava de Getúlio Vargas, basta ver curto trecho de um carta escrita em 1944 por Mário de Andrade, que se refere a ele nos seguintes termos:

> Em compensação o Almir de Andrade ontem escreveu um artigo na Manhã falando que no discurso acadêmico do Papai Grande lá dele, pela primeira vez se ligavam os homens de pensamento (lá dele) e os de ação. É de supor que ganhe dois doces na sobremesa, em vez de um[16].

O problema que começavam a enfrentar os antes incensados autores de esquerda não era pequeno, e Moacyr Werneck de Castro conta mesmo que a própria Rachel de Queiroz o procurara para incitá-lo a se profissionalizar como crítico literário, e dentre seus argumentos estaria o de que

> é doloroso para um autor publicar um livro sobre o qual só os católicos se manifestarão – ou não se manifestarão – para julgá-lo de acordo com um ponto de vista sectário[17].

É claro que em 1937 as coisas não estavam assim tão hostis aos escritores de esquerda – a conversa entre Rachel de Queiroz e Moacyr Werneck de Castro se deu em 1941, e mesmo naquele momento a autora de *O Quinze* garante que conseguiria colocação para o jovem crítico em algum jornal importante usando de sua influência, o que significa que os autores de esquerda ainda ocupavam espaço importante. De toda forma, não estavam

---

[16] ANDRADE, Mário. *Correspondente Contumaz – Cartas a Pedro Nava*, p. 115. Para se ter idéia do perfil ideológico de Almir de Andrade, ver o resumo de um discurso que ele pronunciou em dezembro de 1942 apresentado em: ANTELO, Raúl. *Literatura em Revista*, p. 14-15.

[17] CASTRO, Moacyr Werneck de. *Mario de Andrade – Exílio no Rio*, p. 177. Trata-se de trecho de carta escrita pelo próprio Moacyr Werneck e endereçada a Mário de Andrade, que ele cita em nota a uma carta em que Mário de Andrade se demora a estimulá-lo a aceitar a tarefa.

assim tão presentes, como já tinham estado, as vozes que contribuíram para dar destaque ao romance proletário.

É preciso, no entanto, não esquecer que outros fatores contribuíram para que essas mudanças ocorressem. Não se pode atribuir tudo a um assalto da direita às redações, capitaneado pelas tramas de Getúlio Vargas. O romance proletário chegara a uma espécie de esgotamento, muito natural para uma modalidade que se convertera em verdadeira moda. Aquela suspeita sobre o caráter factício de *Calunga*, que apenas estaria tentando entrar na corrente que estava na moda, começa a aparecer em relação até mesmo aos novos autores, sem ficha corrida conhecida de católicos. Sempre poderia ser alguém em busca de se projetar com a publicação de romances que seguissem o figurino de sucesso garantido. Um crítico como Octávio Tarqüínio de Souza, católico mas não muito sectário, em seu rodapé semanal "Vida Literária", em *O Jornal*, estará sempre se perguntando sobre a autenticidade da opção dos autores que aparecem com livros regionalistas. Assim, em sua coluna de 15 de agosto, por exemplo, ele elogiará *Sem Rumo*, de Cyro Martins, que lhe parece um autêntico romance regionalista, apesar do exagero que enxerga no uso da língua regional, já que, para ele, "por vezes, o leitor que não tenha perdido o umbigo nos pagos do sr. Borges de Medeiros, custará a entender esta ou aquela página". Mas, por outro lado, julgará artificial o regionalismo de outra estreante, Ignez de Mariz, com *Barragem*:

> Dotada de sólidas qualidades de escritora e romancista, essa senhora, que agora estréia com um romance passado no nordeste, sacrificou o seu livro escolhendo um tema que está na moda, mas não nas suas cordas. É verdade que a senhoras se deve sempre perdoar o quererem seguir a moda, ainda que literária[18].

[18] SOUZA, Octávio Tarqüínio de. Vida Literária. In: *O Jornal*, 16/08/1937, 4ª seção, p. 3.

Sua ironia contra a moda literária, que não recua diante do mau gosto da referência à ligação entre as mulheres e a moda, reflete um certo cansaço que a superexposição acaba causando mesmo. A leitura de *Barragem* só faz confirmar a opinião desfavorável do crítico. É um romance anódino, que até certo ponto quer elogiar o povo paraibano, não faltando a exaltação explícita à figura do Ministro da Viação, ninguém menos que o paraibano José Américo de Almeida. E aí está um problema talvez maior do que o da queda de qualidade das obras dos grandes nomes do romance social, apontado por Graciliano: a ausência de novos autores que acrescentassem algo às experiências já feitas de romance proletário. A produção aumentara, a indústria editorial ia abastecendo o mercado, mas já ficava difícil distinguir um autor do outro. Um elogio de Jorge Amado, por exemplo, não era mais capaz de alavancar a carreira de um romance, como ocorrera com *Alambique*. Se se pensa que quantidade e indefinição vêm juntas nesse momento, não é difícil imaginar a confusão que se cria, a dificuldade em perceber quais são os novos autores que podem ter alguma coisa para dizer.

Num ambiente desses, certos romances entendidos como intimistas puderam ter maior visibilidade do que teriam tido anos antes. Esse contexto permitiu, por exemplo, que a crítica percebesse com clareza a especificidade de um romance como *O Amanuense Belmiro*, que acabaria se tornando um caso raro de estréia de sucesso, inclusive de público, no final da década. Por outro lado, Lúcia Miguel Pereira demonstra temer que a importância de *Vidas Secas* possa não ser percebida em sua real dimensão justamente pelo fato de ser romance social:

> *Vidas Secas*, o último romance de Graciliano Ramos, só tem um fator contra si: ter aparecido um pouco tarde. Se tivesse sido escrito há alguns anos, se fosse do tempo do *Quinze* e da *Bagaceira*, teria levantado uma celeuma. Mas veio quando já o público está meio cansado de

> histórias do nordeste, quando se criou essa absurda querela literária entre romancistas do norte e romancistas do sul, entre bárbaros e psicólogos. Isso não lhe altera naturalmente o valor intrínseco, mas lhe diminuirá a repercussão.
>
> – Mais uma história de retirantes, de seca, dirá enfastiado o possível leitor que, antigamente, se teria extasiado ante o valor desse "documento humano". Agora já a moda não é favorável aos "documentos humanos", não se usa mais a miséria em literatura. E o possível leitor preferirá pagar um pouco mais e ter um típico romance francês, com um bom adultério mundano.
>
> E perderá muito com a troca[19].

A preocupação não é sem sentido, e a venda de *Vidas Secas* não foi das mais entusiasmantes. Em *O Livro no Brasil* Laurence Hallewell afirma que a edição teria se esgotado em sete meses, o que seria excelente, mesmo para uma tiragem de apenas mil exemplares, e atribui a ausência de uma segunda a uma censura aos livros de Graciliano. Mas há indícios de que as coisas não tenham se passado bem assim. Afinal, se uma segunda edição de *Vidas Secas* só apareceu em 1947, juntamente com toda a obra que Graciliano havia escrito até ali, *Angústia* foi reeditado em 1941, o que indica que não havia censura propriamente dita aos livros de Graciliano Ramos. Além disso, a editora continuou anunciando o livro como se o tivesse para vender, como acontece, por exemplo, na contracapa de *Os Interesses da Companhia*, de Gilberto Amado, lançado em setembro de 1942. Ora, se o livro estivesse de fato censurado, não seria permitido vender exemplares nem mesmo da primeira edição, e anunciá-los publicamente seria crime que José Olympio não tinha o menor interesse de cometer, expondo-se. Quando se pensa que até mesmo um livro como *Capitães da Areia*, que teve um número significativo de exemplares incinerados pela polícia em novembro de 1937, teve segunda edição pela Martins em 1944, tudo leva a crer que José Olympio não fizera uma nova edição de *Vidas Secas* porque tinha um encalhe

[19] PEREIRA, Lúcia Miguel. Vidas Secas. In: *Boletim de Ariel*, maio 1938 (VII, 8), p. 221.

nas mãos[20]. Ou seja, os temores de Lúcia Miguel não eram absurdos: o público não comprou *Vidas Secas*.[21]

Um outro fenômeno que começava a acontecer era o da inversão da expectativa dos críticos, e qualquer indicação de que o livro era "psicológico" começou a ser valorizada, contribuindo para o enquadramento do autor como mais um intimista. Não que se tenha chegado ao ponto de acontecer algo como o caso discutido aqui, do *Serafim Ponte Grande*, em relação ao romance proletário. Mas certas aproximações foram feitas. Veja-se a recepção crítica que teve *Pureza*, de José Lins do Rego, saído em março de 1937. A idéia geral da crítica – reproduzida até hoje nas orelhas e contracapas das novas edições – foi a de que o livro representou uma grande mudança na carreira literária de seu autor. Numa resenha publicada em *O Jornal*, Lydia de Alencastro Graça resumiu numa única frase o que seria essa radical mudança:

> Se as novelas anteriores são sentidamente de costumes regionais, *Pureza* aproxima-se do romance psicológico[22].

Lúcia Miguel Pereira sentiu o mesmo movimento, mas o descreveu em outros termos:

---

[20] Miécio Táti reproduz o ato lavrado pelas autoridades que fizeram a incineração do livros. Além dos 808 exemplares de *Capitães da Areia* e várias cópias de outros romances de Jorge Amado, foram queimados exemplares de livros que continuaram a ser reeditados normalmente, como os de José Lins do Rego: *Bangüê* (segunda edição em 1943), *Pureza* e *O Moleque Ricardo* (segunda e terceira edição, respectivamente, em 1940). Ver TATI, Miécio. *Jorge Amado: Vida e Obra*, p. 99-100. É claro que uma resposta definitiva para a questão dependeria de uma verificação nos arquivos da censura do Estado Novo, que escapa aos interesses diretos deste trabalho.

[21] Osman Lins também atribui a falta de reedições dos romances de Graciliano Ramos ao desinteresse do público, Ver: LINS, Osman. Graciliano e seu mundo. In: *Do Ideal e da Glória: Problemas Inculturais Brasileiros*, p. 181.

[22] GRAÇA, Lydia de Alencastro. Um novo romance do sr. José Lins do Rego. In: *O Jornal*, 02/05/1937, 4ª seção, p. 3.

> Talvez considerado em si mesmo *Pureza* não seja superior aos romances anteriores – pelo menos a alguns deles. Mas visto em função do romancista representa um caminho novo, mais uma abertura sobre a vida.
>
> José Lins do Rego mostrou que tem muitas cordas no seu arco. E isso, para um romancista, é uma grande coisa. Mostrou não precisar das personalidades reais para povoar os seus livros, possuir realmente o sopro animador, aquilo que faz do romancista, no dizer de Mauriac, "le singe de Dieu". Mostrou poder prescindir da terra para formar o ambiente, dos canaviais que assobiam ao vento, das paisagens sonoras de mugidos, dos rios de cheias aterradoras, das matas floridas, de tudo aquilo que constitui, sobretudo em *Menino de Engenho*, um fundo de beleza e de poesia. E sobretudo provou que, emboras as raízes de sua vocação de romancista se alimentem de seu provincianismo, não está escravizado à literatura regionalista, não é apenas o cronista do nordeste. *Pureza*, que deve o seu nome a uma estação da Great-Western, poderia se passar em qualquer outro lugar, numa estação da Central ou da Sul Mineira, ao passo que os livros anteriores estão indissoluvelmente ligados às condições de vida do nordeste. Conheci no Estado do Rio a família de um agente de estação parecidíssima com a de Antônio Cavalcanti[23].

Ao invés de psicologia e regionalismo, Lúcia Miguel operou com o binômio imaginação e realidade – mais um dos muitos usados para separar em dois grupos os romancistas brasileiros de 30, que serviu mesmo de título para um livro de 1938, exclusivamente dedicado ao problema, *O Sociologismo e a Imaginação no Romance Brasileiro*, de Rodrigues Alves Filho. O que ela enfatiza é a saída de José Lins de um universo a que toda sua obra anterior estava restrito, e que seria o universo dos engenhos nordestinos.

O que é preciso salientar logo de cara é que *Pureza* é tão regionalista quanto *Menino de Engenho* ou *Usina*, se quisermos usar os termos tão repisados. A idéia de que sua ação poderia se passar em qualquer lugar é questionável. Afinal, Lourenço, o Lola, seu protagonista, é o mesmo descendente de senhores de terra doentio e indeciso que Carlos de Melo sempre fora – e a própria Lúcia Miguel assinala a proximidade entre os personagens em seu artigo. O chefe da estação de Pureza pode ter muitos pontos de contato com outros chefes de estação pelo mundo afora, mas só ele é um representante decaidíssimo de uma família de proprietários de engenho, e o livro é, até certo ponto, a história da humilhação

[23] PEREIRA, Lúcia Miguel. Pureza. In: *Boletim de Ariel*, maio 1937 (VI, 8), p. 228.

dessa grandeza passada. Ou seja: pertence ao universo social da Zona da Mata nordestina tanto quanto qualquer dos romances anteriores. Quanto à técnica narrativa, o problema todo foi que o enquadramento como regionalista deixou escondido o fato de que desde seu primeiro romance José Lins do Rego era, à sua maneira, um autor introspectivo e mesmo essencialmente introspectivo e psicológico em *Bangüê*. A questão, na verdade, é a seguinte: os mesmos sinais foram lidos de maneiras diametralmente opostas em momentos diferentes, o que diz mais do clima intelectual do que dos livros propriamente ditos. E note-se que mesmo quando não explicitada essa diferença, talvez mesmo por interesse de não enfraquecer o grupo dos "sociologistas", ela aparece escamoteada no desagrado com *Pureza*, em oposição às salientadas e repisadas qualidades dos romances anteriores, como no artigo publicado por Aluizio Napoleão também no *Boletim de Ariel*, no número seguinte ao que trouxera o de Lúcia Miguel[24].

Parece que, em 1937, somente Graciliano Ramos viu a semelhança de *Pureza* com os romances anteriores de José Lins. Para ele o livro diferente era *O Moleque Ricardo*. Depois de assinalar que Lourenço "reproduz com pequenas variantes o Carlos de Melo dos primeiros livros", centra sua atenção muito mais na família do chefe da estação do que neste protagonista e conclui:

> Os primeiros romances de Lins do Rego tratam da decadência econômica da família rural no Nordeste. Vemos agora a decadência moral da mesma família. *Pureza* completa admiravelmente o *Ciclo da Cana de Açúcar*. Pertence mais a ele que *Moleque Ricardo*, história de negros e mulatos, ótima história que poderia continuar depois que a moça branca, mais ou menos descendente de fidalgos florentinos, se enganchou com um cabra.[25]

[24] Ver: NAPOLEÃO, Aluizio. Pureza. In: *Boletim de Ariel*, junho 1937 (VI, 9), p. 277.
[25] RAMOS, Graciliano. Pureza. In: *Linhas Tortas*, p. 145. A citação anterior está na p. 144.

Talvez se pudesse dizer que a leitura de Graciliano Ramos não poderia ser isenta depois daquele "Norte e Sul" e, portanto, é razoável pensar que ele tinha todo o interesse em preservar José Lins ao lado do norte, daí a insistência nos aspectos que contribuíam para demonstrar que haveria uma continuidade em relação aos seus romances bem "do norte". Mas, se esse fosse o caso, por que razão ele assinalaria o descolamento do projeto de José Lins justamente de *O Moleque Ricardo*, o mais proletário dos romances daquele autor e, portanto, aquele que mais potencial tinha para garantir uma ligação entre o regionalismo do grupo do Recife e autores ligados com o Partido Comunista, como Jorge Amado? Afinal, ele quase pede uma continuação "proletária" para a obra de José Lins, sugerindo a continuação da história de Ricardo. Não, tudo indica que a leitura de Graciliano Ramos fosse mesmo desimpedida e pudesse ver na obra do confrade traços que muito tempo depois críticos de uma outra geração também perceberiam[26]. Aliás, Graciliano deu seguidas demonstrações de abertura. Em 1940, por exemplo, quando a *Revista Acadêmica* fez seu famoso inquérito sobre os dez melhores romances brasileiros, sua lista incluía, é claro, Rachel de Queiroz, Jorge Amado, José Lins do Rego e Amando Fontes, mas também trazia Cyro dos Anjos, Lúcia Miguel Pereira e até mesmo o pior inimigo do romance social, Octávio de Faria[27].

Mas todas essas considerações não podem levar à enganosa idéia de que a polarização recrudescia, agora com uma inversão na posição de hegemonia, ocupada pelos autores do sul. De fato, isso jamais aconteceu e o romance dito intimista não obteria qualquer tipo de unanimidade crítica nem conquistaria grandes faixas de público, como o

---

[26] Veja-se por exemplo o que diz Luiz Costa Lima no verbete sobre José Lins que escreveu para *A Literatura no Brasil*, manifestando um ponto de vista próximo ao de Graciliano.

[27] A lista de Graciliano é a seguinte: *Inocência, Casa de Pensão, Dom Casmurro, Jubiabá, Os Corumbas, Doidinho, As Três Marias, Amanhecer, O Amanuense Belmiro, Os Caminhos da Vida*. Ver: *Revista Acadêmica*, maio 1940 (49), sem numeração de página.

romance social até certo ponto, ou pelo menos em certas ocasiões, o fizera. José Lins continuaria ainda por vários anos sendo o grande *best-seller* dessa geração de escritores. Na verdade, as coisas tomaram um rumo muito diferente desse: estes são os últimos textos polêmicos de grande repercussão da década. A tendência a partir daí é que essa discussão diminua de intensidade e a polarização política vá aos poucos desaparecendo, ou ao menos perdendo seu caráter de polêmica pública. Aquele *O Sociologismo e a Imaginação no Romance Brasileiro*, mencionado há pouco, revelou-se um verdadeiro tiro pela culatra. Era para ser livro de grande repercussão, tocando na disputa literária e política mais quente do momento. Mas não. Quase não se falou do livro, e quem o fez, como Rosário Fusco na seção "Vida Literária" do *Diário de Notícias*, não demonstrou nenhuma simpatia pela coisa:

> Para sustentar sua tese, de uma fragilidade inequívoca, nos termos em que foi proposta, o sr. F. M. Rodrigues Alves Filho (...) gasta cerca de oitenta páginas, agitando a antipática e já famosa questão "norte-sul", que surgiu da discussão do novo romance do Brasil. Batendo-se pela existência e pela permanência de um fenômeno que ninguém percebe, a não ser nas conversas de café, pretendendo documentar o título sensacionalista de sua *plaquette*, desejando ser discutido e levado a sério (...) o escritor desse livros garante "localizar este conflito de todos os modos e tirar conclusões" (pág. 8). Entretanto, não consegue focalizar nem concluir coisa alguma de nenhum modo[28].

Além de dispensar as meias palavras para a qualidade e a oportunidade – ou a falta delas – do trabalho de Rodrigues Alves Filho, Rosário Fusco não demonstra nenhuma consideração pela questão que é tema do livro. É uma questão "antipática" e relativa a um fenômeno que só tem existência "nas conversas de café". Para o crítico, o livro trata de uma questão que já deixara de refletir qualquer preocupação política ou estética séria e agora só tem função para as igrejinhas literárias em seu contínuo trabalho de incensamento dos seus

[28] FUSCO, Rosário. Capítulo de Política Literária. In: *Vida Literária*, p. 178.

próprios membros. E o artigo de Fusco acaba mesmo se convertendo em verdadeira denúncia dos métodos usados por alguns intelectuais para garantir boa recepção aos seus próprios livros e aos dos amigos.

Documento de outro tipo, e até mesmo mais significativo por não ter qualquer difusão pública, encontramos no exemplar do livro de Rodrigues Alves Filho que pertenceu a Hélio Vianna e hoje está na biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp. Logo na primeira página do livro há a seguinte afirmação:

> Já existe um conflito no moderno romance brasileiro. Um conflito que a muitos parecerá apocalíptico, e a outros tantos, mera fantasia de minha parte[29].

Hélio Vianna anotava muito em seus livros, inclusive o dia em que começava a ler, e cada um dos dias em que retomava a leitura, até o dia em que a terminava. Pois no trechinho citado ele sublinhou "mera fantasia de minha parte" e anotou ao lado: "exato".

A partir de um certo momento, qualquer atitude para reacender essa divisão será descartada. Dois episódios barulhentos, ambos envolvendo Lúcio Cardoso, mostram bem isso. Em sua dissertação de mestrado sobre o autor de *Salgueiro*, Cássia dos Santos refere-se a uma notícia publicada pelo jornal *O Povo*, em data não determinada, que tratava de um bate-boca, nas dependências da livraria José Olympio, entre Lúcio e José Lins, que teriam chegado às vias de fato, e o autor de *Doidinho* teria apanhado[30]. Cássia dos Santos vê o episódio como evidência do alto grau de conflito entre os dois grupos de escritores. Mas os

---

[29] ALVES FILHO, F. M. Rodrigues. *O Sociologismo e a Imaginação no Romance Brasileiro*, p 7.

[30] Ver SANTOS, Cássia dos. *Polêmica e Controvérsia: o itinerário de Lúcio Cardoso de* Maleita *a* O Enfeitiçado, p. 42-43. A notícia aparece transcrita parcialmente pela autora, e sua data fica indefinida porque foi extraída de uma coleção de recortes, nem sempre acompanhados de identificação, que constam do acervo pessoal de Lúcio Cardoso pertencente à Casa de Rui Barbosa.

desdobramentos da notícia parecem indicar outra coisa. Graciliano Ramos fala como testemunha e nega que a briga tenha de fato ocorrido:

> Um dia destes, a propósito de certo romance novo exposto na vitrina de um livreiro, houve aí permuta de idéias entre cidadãos educados e com boa situação na literatura nacional. Um dos nossos melhores escritores declarou que não tinha gostado do livro, outro afirmou que o livro era bom. O primeiro puxou para o seu lado, o segundo fez finca-pé – não houve meio de se entenderem.
>
> Cada um disse "Até logo", apertou a mão do outro e saiu resolvido a arrumar seus pensamentos no papel. Foram ao cinema, tomaram o ônibus, jantaram, leram, escreveram e dormiram, como todos os indivíduos dessa espécie.
>
> No dia seguinte abriram um jornal e souberam que se tinham atracado na véspera, trocado murros, bofetadas, o diabo. Horrível. Um desacato. A literatura ficando brava de repente, praticando desatinos, arregaçando as mangas, rangendo os dentes[31].

A *Revista Acadêmica* publicou nota intitulada "Em defesa de Lúcio Cardoso", que dizia o seguinte:

> Um jornal integralista noticiou uma agressão que o escritor Lúcio Cardoso teria levado a efeito sobre o seu confrade José Lins do Rego, em meio de uma discussão. A agressão não houve. A mentira, porém, ilustra perfeitamente a mentalidade integralista. Temos visto que é assim mesmo. Querendo cortejar Lúcio Cardoso, ao mesmo tempo que ferir José Lins do Rego, o integralismo não teve pejo de lhe emprestar a camisa de força verde, essa mortalha da consciência. E, assim, desnaturou-o. Porque Lúcio Cardoso é um intelectual e, como intelectual, ele acredita na força das idéias. Para dar um exemplo, lembramos que, referindo-se a esta revista, o que nela ele apreciou foi justamente a sua vontade de acertar, discutindo idéias. Modelando Lúcio Cardoso à imagem de um adepto, o integralismo tornou-o irreconhecível. Nunca ficaria mais evidente a distância que o separa da rua Sachet.
>
> O fascismo está nessa história: para seus inimigos – silêncio; para seus adeptos – a missão de impor esse silêncio com as próprias mãos.
>
> Lúcio Cardoso não rebaixaria a sua condição de escritor desempenhando semelhante papel[32].

Mais do que negar, a *Revista Acadêmica* denuncia um verdadeiro complô integralista para ganhar a adesão de Lúcio Cardoso e confundir as pessoas sobre como iam as discussões no meio literário, de forma a sugerir que o tipo de solução violenta por eles

---

[31] RAMOS, Graciliano. Jornais. In: *Linhas Tortas*, p. 104.

[32] Nota não assinada publicada em: *Revista Acadêmica*, setembro 1937 (30), sem numeração de página.

tão apreciada já grassava entre os escritores – pelo menos entre os católicos, que eram os mais próximos.

Dificilmente se saberá algum dia quem está mentindo nesse caso e se Lúcio agrediu ou não José Lins. Mas apurar esse fato tem menos importância do que constatar que a notícia da agressão foi enfaticamente negada e Lúcio Cardoso foi defendido justamente pelos comunistas – e um dos efeitos de toda a confusão foi se transformar em testemunho direto daquilo que já se disse aqui, ou seja, que não há unidade dentro dos dois grupos, já que Lúcio Cardoso podia ser católico sem ser integralista. Sejam quais forem os interesses por trás dessa negação peremptória, o fato é que o racha foi negado ao invés de ser explorado de parte a parte.

No ano seguinte, em entrevista concedida a Brito Broca para *Dom Casmurro*, Lúcio Cardoso, claramente ressentido da repercussão praticamente nula que tivera seu livro mais ambicioso até ali, *A Luz no Subsolo*, fala muito mal do romance de corte realista, atacando especialmente Jorge Amado, cuja obra ele caracteriza como "a maior indignidade do romance brasileiro" [33]. Na semana seguinte, é publicada nota curtíssima em que Lúcio diz que não se responsabiliza pela entrevista, afirmando já ter escrito uma retificação "aos conceitos emitidos em meu nome pelo sr. Brito Broca"[34]. É claro que o jornalista se defende, mas afirmando que ainda espera a retificação para pronunciar-se[35]. Somente mais de um mês depois *Dom Casmurro* publicaria a retificação completa de Lúcio Cardoso. Trata-se de um texto confuso, em que ele tenta explicar o inexplicável. Fica muito claro que ele disse tudo o que Brito Broca escrevera, mas que se apercebera de que criar aquela

[33] BROCA, Brito. Da Imaginação à Realidade – A palavra de Lúcio Cardoso. In: *Dom Casmurro*, 09/06/1938 (II, 54), p. 2.
[34] CARDOSO, Lúcio. Nota. In: *Dom Casmurro*, 16/06/1938 (II, 55), p. 2.
[35] Ver: BROCA, Brito. Nota. In: *Dom Casmurro*, 23/06/1938 (II, 56), p. 2.

confusão era reeditar o "catastrófico mal-entendido que se chama Norte-Sul"[36], como ele mesmo o caracteriza. Faz uma longa digressão sobre a importância da observação da realidade para a escrita do romance, em que não se nota outra coisa que não a vontade de atenuar a recusa geral ao romance social, só mantendo o mau juízo acerca de Jorge Amado. Brito Broca finalmente toma a palavra e nem tem tanto trabalho assim para se defender:

> Mas quais são os equívocos? Qual o motivo que deixou tão aflito o romancista? Pudesse eu transcrever aqui a entrevista e a "Retificação" do snr. Lúcio Cardoso e o leitor veria que quase nada há de retificar. Tudo recai numa simples questão de valores vocabulares[37].

No final de tanta confusão, a conclusão que se tira é que Lúcio Cardoso se descuidou e tornou público um julgamento que deveria ter-se mantido fora das páginas dos jornais. Enrola muito para escrever uma retificação que não retifica nada. Brito Broca, apanhado no meio da confusão, acabou saindo com sua reputação ilesa graças ao comportamento evidentemente desajeitado do autor de *Maleita*. Como no caso da briga com José Lins, o que se quer é evitar a explicitação da briga e, por mais que o texto de retificação denuncie que nada há a retificar, o fato é que Lúcio Cardoso se sente na necessidade de voltar atrás, da maneira mais honrosa possível, negando-se sem se negar. Talvez tenha pensado que com uma notinha curta tudo se resolvesse, sem perceber que Brito Broca jamais poderia aceitar procuração de mentiroso e ficar calado – daí a demora em de fato escrever e publicar uma retificação. A reação discreta de Brito Broca, mais a repercussão que o caso ganhou, obrigou-o a escrever um texto mais longo, claramente produzido de má vontade, para dar uma satisfação a quem ele ofendeu e preferia não ter

[36] CARDOSO, Lúcio. Uma retificação. In: *Dom Casmurro*, 28/07/1938 (II, 61), p. 2.
[37] BROCA, Brito. A minha palestra com Lúcio Cardoso. In: *Dom Casmurro*, 06/08/1938 (II, 62), p. 2.

ofendido, pelo menos não publicamente. Em duas palavras: para atenuar a força do que dissera e evitar um confronto direto.

Paralelamente ao debate público, Brito Broca enviou duas cartas a Lúcio Cardoso tratando do problema. Na primeira delas, não datada, ele lamentava o ocorrido, mas reafirmava que estava convicto de que nada inventara. Explica calmamente as circunstâncias que o levaram a publicar a entrevista e termina algo melancolicamente:

> Quero fazer crer a você, porém, que não me empenhei com nenhum entusiasmo nessa questão, pois já sou bastante desiludido e experimentado para não sentir a volúpia e os ardores de "encrencas" literárias, principalmente num momento em que há coisas tão graves pesando sobre a minha vida[38].

É difícil saber a quais circunstâncias pessoais Brito Broca se refere ao dizer que havia coisas graves pesando sobre sua vida. O que é possível dizer, como tentativa para explicar toda essa necessidade de se evitarem os conflitos quando o final da década chegava, é que possivelmente toda a intelectualidade percebia a gravidade do novo momento político e sentia sobre si o peso da nova situação. Os intelectuais honestos despediam-se de suas certezas. Vale a pena mencionar aqui um outro caso pessoal que ilustra bem o clima desse momento. O escritor e crítico Newton Sampaio pertencia ao grupo dos intelectuais católicos de Curitiba quando começou a colaborar nos jornais da cidade, tratando tanto de literatura quanto de assuntos religiosos e estudantis. Em um artigo de 1934, abusando do sentimentalismo, declararia o seguinte:

---

[38] BROCA, Brito. Carta a Lúcio Cardoso pertencente ao Arquivo Lúcio Cardoso da Fundação Casa de Rui Barbosa, onde está catalogada sob o número LC 36 cp. A citação é tirada da última das três páginas do manuscrito. Vale a pena documentar que em carta posterior – não datada, mas que se refere à retificação de Lúcio –, embora o mesmo tom cordial e amigo domine, o final é bastante firme: "Ou a imaginação me fez ouvir o que não foi dito ou você disse o que não queria". Certamente, este último foi bem o caso.

> E optei pelo Catolicismo porque descobri nele além da semente poderosa que, no coração da gente, as mães costumam colocar, descobri nele razões fornecidas por uma lógica irretorquível, e serenidade, e harmonia protegendo, por assim dizer, o meu pensamento.[39]

Apenas sete meses depois, escreveria uma crônica em que elogiava o entusiasmo político de sua própria geração, partilhando da descrença no liberalismo, mas dizendo que, embora católico, ainda não optara pela esquerda ou pela direita:

> Não nego o meu desencantamento em face da liberal democracia, como solucionadora do grave momento nacional. Mesmo, já o declarei, certa vez, em discurso político pronunciado no Paraná. Nem tão pouco mergulhei ainda a cabeça na lagoa rubra da solução comunista, ou acariciei sobre o peito o verde símbolo da camisa integralista[40].

Como católico, no entanto, sua imagem parece ter ficado ligada, em Curitiba, ao grupo dos integralistas[41]. De qualquer forma, ainda em 1935 ele se mudaria para o Rio de Janeiro e em dezembro de 1937, num artigo sobre Jorge de Lima, ele incluiria a seguinte observação:

> Acho que sou muito opaco, desde que não consigo entender essa poesia católica (notem que escrevi *essa* e não *a*). Aliás, não sei mais entrar em igrejas. Nem pela porta grandiosa, nem pela porta dos fundos...[42]

Não era de se estranhar que um católico não tivesse se definido claramente por um lado ou outro – embora fosse atípico que um católico se colocasse a possibilidade de aderir ao comunismo. Assim, os textos de 1934 e 1935 vão bem juntos. Mas este texto de 1937,

---

[39] SAMPAIO, Newton. Encruzilhismo. *In: O Dia*, 18/09/1934, p. 3.
[40] SAMPAIO, Newton. Muito bem, rapazes. In: *O Dia*, 17/04/1935, p. 3.
[41] Wilson Martins, que não conheceu Newton, morto muito jovem, conheceu membros do grupo de intelectuais católicos que se reuniam num café no centro de Curitiba e, ao ser perguntado sobre Newton, me disse que ele era integralista. Eu insisti, estranhando um pouco, e ele me disse que não tinha certeza, mas sabia que ele tinha sido amigo do pessoal ligado ao integralismo em Curitiba.
[42] SAMPAIO, Newton. O Sr. Jorge de Lima. In: *Boletim de Ariel*, dezembro 1937 (VII, 3), p. 75. Essa declaração de não saber mais entrar em igrejas, aliás, é transcrita literalmente no conto "Quinze Minutos", incluído em *Irmandade*, livro publicado postumamente em 1938.

revelando um desencanto com o próprio catolicismo, é demonstração significativa de que algo de grave se passava com Newton Sampaio neste novo momento de indefinição e redefinição. Como ele morreria meses depois deste último artigo, é impossível saber que reviravoltas ainda teriam as suas convicções. De qualquer forma, é uma trajetória que reafirma o sentimento de gravidade do momento, expresso em termos pessoais por Brito Broca, mas não totalmente desligado de uma sensação generalizada de que se atravessava um momento especial para todos.

À altura da data da carta de Brito Broca, segundo semestre de 1938, a situação havia se transformado bastante em relação ao início da década. Na Europa, o clima de indefinição que se criava com o nazismo colocando as manguinhas de fora, concretizando uma ameaça cada vez mais forte de guerra, tornava a discussão em torno do fascismo muito mais complexa do que era anos antes, quando se faziam considerações de caráter muito mais teórico sobre uma possibilidade muito mais remota. É interessante notar, por exemplo, que a perseguição feita por Hitler aos católicos criou uma situação impensável pouco tempo antes: os jovens comunistas da *Revista Acadêmica* escrevendo artigos em defesa da Igreja – e são vários no decorrer do ano.

No Brasil, as cadeias, já em 1938, abrigavam indistintamente a tortura dos comunistas, velhas vítimas da violência do regime, e dos integralistas que participaram do levante de maio. Depois de desbaratado o partido comunista, Getúlio Vargas já dera conta de reduzir a pó aqueles que pareciam seus aliados preferenciais. É claro que isso não identifica integralistas e comunistas, mas mostra que a polarização entre a esquerda e a direita deixava de ser o ponto central para o entendimento das forças políticas que agiam – ou tentavam agir – no país.

Assim, o clima geral no país era de que algo de grave pesava sobre todos. Mas acima de tudo, a ambigüidade insolúvel do regime de Vargas, agora definitivamente instituído, permeava todas as relações. A polarização, como já se disse aqui, tem a vantagem de criar anjos e demônios facilmente identificáveis por cada um dos lados da briga, dando uma falsa idéia de que as coisas são muito simples. Quando o Estado Novo é instituído, essa ilusão de simplicidade é desfeita. E o discurso de Vargas poderia muitas vezes parecer razoável, mesmo para um intelectual honesto de esquerda. Talvez o exemplo que clareie mais as coisas nesse sentido seja o da idéia do desenvolvimento nacional baseado na modernização. A partir do início do Estado Novo, Vargas começaria a implementar uma política de modernização que chegaria ao auge nos anos 40, com a criação de empresas estatais do aço e, mais tarde, do petróleo, por exemplo. O melhor de nossa intelectualidade de esquerda não se cansou de denunciar os aspectos arcaicos da sociedade brasileira, inclusive no campo da produção. Veja-se, por exemplo, o tema central do prefácio de Caio Prado Júnior em *Formação do Brasil Contemporâneo*, em que ele toca mesmo em detalhes sobre as técnicas de produção agrícola:

> Há outros exemplos: os processos rudimentares empregados na agricultura do país, infelizmente problema da mais flagrante atualidade, já despertavam a atenção em pleno séc. XVIII; e enxergava-se neles, como se deve enxergar hoje, a fonte de boa parte dos males que afligiam a colônia e ainda afligem o Brasil nação de 1942. Refere-se a eles, entre outras, uma memória anônima de 1770 e tantos (*Roteiros do Maranhão a Goiás*): em algumas de suas passagens, parece que estamos lendo um relatório de um inspetor agrícola recém-chegado do interior[43].

Os aspectos arcaicos da vida brasileira estariam tão presentes que estudar o passado colonial, para ele, é recolher dados sobre a vida brasileira no presente. Ao apontar como

[43] PRADO JÚNIOR, Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo*, p. 8.

negativa a permanência desses aspectos arcaicos, fica sugerida a idéia de que seria necessário eliminá-los, ou seja, era preciso que nos incorporássemos plenamente àquilo que poderíamos genericamente chamar de vida moderna. Vista em seus contornos gerais, esse tipo de percepção não se incompatibiliza com a formulação estadonovista, também tomada em seus contornos mais amplos. É claro que seria absurdo aproximar *in totum* o pensamento de um intelectual como Caio Prado Júnior ao substrato ideológico do Estado Novo. O que se quer evidenciar aqui é que é possível apontar algum tipo de compatibilidade entre eles. É evidente que a natureza e, especialmente, o alcance do processo de modernização pensados para a sociedade brasileira são muito diferentes. Antonio Candido, no início de seu artigo sobre *Terras do sem Fim*, sintetizou bem esse aspecto. Partindo do princípio de que há uma contradição "entre as estruturas civilizadas do litoral e as camadas humanas que povoam o interior", faz a seguinte consideração:

> Essa dualidade cultural, de que temos vivido, tende, naturalmente, a ser resolvida, e enquanto não for não poderemos falar em civilização brasileira. Tende a ser resolvida econômica e socialmente, no sentido da integração de grandes massas da nossa população à vida moderna[44].

Não bastaria, portanto, estabelecer um projeto de modernização para o Brasil: seria necessário que ele pudesse levar essa modernização aos grandes contingentes populacionais que historicamente têm permanecido à margem de qualquer avanço. O tipo de ação modernizadora empreendida pelo Estado Novo certamente não foi desse tipo e dentre seus principais efeitos se conta o aprofundamento das diferenças sociais, numa exacerbação das contradições entre aquilo que Antonio Candido chamou aqui de litoral e interior.

---

[44] CANDIDO, Antonio. Poesia, Documento e História. In: *Brigada Ligeira e outros escritos*. p. 45.

No entanto, mesmo estabelecendo as diferenças centrais que separam as duas visões de Brasil – a do Estado Novo e a das elites intelectuais de esquerda – é preciso reconhecer que a idéia ampla de que o desenvolvimento seria obtido pela via da modernização da vida nacional é traço comum às duas concepções. Assim, quando Getúlio Vargas começa a agir no sentido de dotar o país de um maior parque industrial, por exemplo, seria o caso de se fazer oposição ou de ver com bons olhos, sempre lembrando a inesquecível lista de coisas introduzidas por "apesar de"?

Isso sem mencionar, é claro, aqueles casos clássicos da política de Vargas, como a legislação trabalhista. O fato de ela ter tido papel central na estratégia de propaganda política que transformou Getúlio no "pai dos pobres" e, mais uma vez, nada ter sido feito visando ao melhor proveito dos brasileiros, não anula os benefícios trazidos por ela. É certo também que os beneficiados nem foram tantos assim num momento em que o trabalhador brasileiro, em sua grande maioria, atuava no campo, onde essa legislação até hoje não chegou. De qualquer forma, o reconhecimento em si de coisas como o direito à aposentadoria acabaram, com o tempo, se incorporando a uma cultura do trabalho no Brasil. Se o governo federal hoje tem dificuldades políticas sérias em seu projeto de "flexibilização" das relações de trabalho, isso se deve em parte à dificuldade que é mexer com instituições que se internalizaram na vida nacional.

A situação é tão ambígua que até mesmo Luís Carlos Prestes deixaria a prisão e passaria a apoiar Getúlio Vargas, sem deixar de ser comunista. E mais: essa passa a ser a política do partido comunista. Ora, essa postura só é compreensível se imaginarmos que Prestes viu no Estado Novo um traço de modernidade capaz de desenvolver o capitalismo entre nós de tal forma que suas contradições se evidenciassem e, assim, a revolução pudesse se fazer, como parte presumível do processo de evolução do próprio capitalismo.

Olhando com calma, quando já sabemos dos resultados do regime de Vargas, pode parecer insanidade, mas tudo indica que fazia sentido para um bocado de gente naquele momento.

O fato é que o clima de polarização cede lugar ao de indefinição. O sentimento generalizado é aquele expresso por Brito Broca, da gravidade de algo pesando sobre as vidas, que isola os homens e os torna inúteis. Há pouco a afirmar nesse momento, mas muito a perguntar, como fez Carlos Drummond de Andrade num poema que nasceu clássico:

> E agora, José?
> A festa acabou,
> a luz apagou,
> o povo sumiu,
> a noite esfriou,
> e agora, José?
> e agora, você?
> você que é sem nome,
> que zomba dos outros,
> você que faz versos,
> que ama, protesta?
> e agora, José?[45]

A reorganização das forças políticas dentro da intelectualidade demoraria a ser feita e ter suficiente definição para gerar atos públicos coletivos. Manifestações inequívocas contra o Estado Novo só começariam bem mais tarde. O famoso *Manisfesto* da intelectualidade mineira, de 1943, talvez tenha sido a primeira manifestação da classe em repúdio ao regime[46]. Mais tarde, em 1945, a primeira reunião da Associação Brasileira dos Escritores (ABDE), que terminou com uma grande manifestação pelo final do Estado

[45] ANDRADE, Carlos Drummond. José. In: *Reunião*, p. 70.

[46] A carta de Mário de Andrade citada acima, na nota 16, em que ele fala de Almir de Andrade, tem como assunto principal justamente a demissão de Pedro Nava, que assinara o manifesto, do seu cargo de médico da Assistência Pública do Rio de Janeiro.

Novo, teve enorme repercussão e há quem a aponte como algo que atingiu a posição, àquela altura já difícil, de Getúlio Vargas.

Somente depois do final do Estado Novo é que outros episódios vão vincar a vida intelectual com a marca da polarização política direita-esquerda que dominara o início da década de 30. Ela se tornaria bem visível no caso da grande briga pela presidência da mesma ABDE em 1949, tomada como verdadeiro ponto de honra para os intelectuais ligados ao partido comunista. E mesmo esse episódio mostra bem que o clima de polarização naqueles moldes havia perdido muito da sua produtividade: a hegemonia forçada dos comunistas na ABDE terminou por esvaziar a instituição. Foi um tiro no pé que a intelectualidade de esquerda se deu, cujas conseqüências nem mesmo a figura unânime de Graciliano Ramos, assumindo a tarefa partidária de presidir a entidade, conseguiria evitar. O romancista e militante do partido comunista Dalcídio Jurandir, um dos protagonistas do debate de 1949, terminaria por reconhecer como aquela ação fora deletéria em artigo publicado em 1956. Ao comentar com ressentimento essa autocrítica, rememorando o que se passara em 1949, Manuel Bandeira diria:

> Desde logo, porém, se viu a intenção política predominando sobre qualquer outro interesse da classe. Tudo, entretanto, correu bem até 1945, porque por aquela época, todos os intelectuais, salve, bem entendido, os getulistas, estavam unidos em frente única no combate à ditadura. Mas, deposto Vargas, dissolveu-se a frente, os comunistas começaram a fazer o seu jogo dentro da ABDE, mas, não se sentindo ainda bastante fortes, contemporizavam, e foi assim que até 49 as eleições decorreram em paz, resultando em diretorias onde havia elementos comunistas e não-comunistas[47].

O poeta dá testemunho sobre o período que antecedeu a queda de Getúlio, confirmando que, ao invés de direita e esquerda, a polarização se dava entre getulistas e

[47] BANDEIRA, Manuel. Autocrítica. In: *Poesia e Prosa*, v. 2, p. 483-484.

não-getulistas, sendo que este segundo grupo contava com comunistas e não-comunistas. Nesse sentido, de uma reorganização das forças políticas, é que se pode dizer que o final da década de 30 representou o início de um tempo de despolarização – no sentido em que se entendia o racha ideológico do início da década – que contribuiu para o final da hegemonia do romance social e, consequentemente, para uma possibilidade um pouco maior de visibilidade para o romance psicológico. Contribuiu também para que, com a relativização dessas fronteiras tão rigorosas, a década se fechasse com a percepção de que autores que não seguiram rigidamente um modelo fechado podiam ter conseguido resultados mais interessantes. Dessa forma, Graciliano Ramos, que tudo indicava ter prestígio menor do que Jorge Amado e mesmo, por um breve momento, que Clóvis Amorim, é reconhecidamente, no final da década, o grande autor brasileiro, se tomarmos como termômetro o já referido inquérito literário da *Revista Acadêmica* sobre os dez melhores romances brasileiros. Ele terminaria atrás apenas de Machado de Assis e Aluísio Azevedo, e portanto à frente de José Lins do Rego, o quarto colocado, e Jorge Amado, o sexto. Havia acabado o tempo de cobrar de Graciliano Ramos que fizesse romance proletário puro.

Em 1937, era a hora de Rachel de Queiroz sofrer com a crítica – e de forma muito mais dura, já que não se tratava necessariamente de cobrança de companheiros, como fora o caso das observações de Aderbal Jurema sobre *Caetés* e *S. Bernardo*. O próprio Graciliano irá apontar aquilo que já se chamou aqui de massacre, em carta a Heloísa Ramos:

> Uns sujeitos desconhecidos têm atacado estupidamente o *Caminho de Pedras*. Ainda ontem o *Jornal* trouxe uma coisa besta que tentava escangalhar esse livro, uma opinião integralóide como a de Sucupira[48].

[48] RAMOS, Graciliano. Carta de 8 de março de 1937. In: *Cartas*, p. 187.

Quem for conferir em *O Jornal* de 7 de março vai encontrar um artigo que é tudo, menos crítica literária. Assinado por um certo Luís de Mello Campos – um desconhecido, possivelmente pseudônimo – o texto tem o objetivo claro de não apenas desqualificar o livro como também desautorizar a autora. Como quem não quer nada, comenta uma eventual característica nacional, a da frustração de promissores talentos surgidos muito jovens. Daí a chegar a Rachel de Queiroz é um pulo. Diz que *O Quinze* era interessante, *João Miguel* bem pior e mesmo assim pôde contar com a benevolência da crítica, mas que *Caminho de Pedras* era de fato um desastre. Ao invés de tentar uma análise do livro, prefere se ater longamente a uma pequena nota de abertura, suprimida nas edições posteriores, em que a autora diz estar começando de novo depois de quatro anos de ausência. O crítico termina asperamente suas considerações:

> É verdade que ela se desculpa antecipadamente, alegando que esqueceu o ofício e vem começando de novo. Quer, mesmo, livrar-se da responsabilidade dos escritos antigos, fazer de conta que se inaugura outra vez (sic), e outras coisas bonitas, mas inviáveis.
>
> Como se alguém pudesse fugir às glórias de seus êxitos antigos ou aos vexames de seus insucessos passados!
>
> D. Rachel termina afirmando: "amadora, só amadora que sou. De profissão sou professora. E, aliás, má professora".
>
> Está enganada, D. Rachel!
>
> Nem mais de amadora a senhora merece o título. Volte aos seus cuidados domésticos e seus alunos infelizes, e deixe-nos a prantear tristemente a grandeza, a decadência e o fim rápido e melancólico da primeira romancista brasileira[49].

Esse final deixa muito clara a única intenção do autor: proclamar o fim da carreira literária de Rachel de Queiroz, expressando um desejo de exclusão de seu nome da vida literária brasileira. Insiste em chamar uma mulher de 26 anos de "D. Rachel" apenas para sugerir a ela que se dedicasse aos afazeres do lar e deixasse esse negócio de escrever de lado – ou então para transformá-la numa velha em fim de carreira. Como o nome que assina

[49] CAMPOS, Luís de Mello. Caminho de Pedras. *O Jornal*, 07/03/1937, 4ª seção, p. 7.

o texto não diz nada, em princípio parece possível aceitar a explicação de Graciliano, atribuindo-o aos integralistas, que seria plenamente verossímil pelo desejo de demolir uma das principais figuras literárias da esquerda. No entanto, há um certo passo do texto que pode sugerir outra coisa:

> Não discutamos a parte doutrinária do romance, que tem pretensões a romance de tese, de idéias, revolucionário e sovietizante.
> Apenas achamos que depois que a autora reingressou nas fileiras da burguesia, perdeu sua dialética, deixou esfriar o ardor e não é mais convincente: efeitos talvez de uma vida cheia de encantos patriarcais e familiares[50].

Não parece aqui que é um integralista que fala: para um deles, os "encantos patriarcais" não deveriam parecer tão maus assim, ao contrário. A crítica mais parece vir de algum intelectual do partido comunista, já que traça para a escritora um perfil que se encaixa bem no estereótipo vigente do trotskista naqueles tempos de domínio absoluto do stalinismo nas organizações de esquerda. Essa possibilidade dá bem conta da complicação desse novo momento: dois anos antes, seria muito mais fácil identificar o perfil ideológico básico de um crítico. Mas, enquanto recusa a *Caminho de Pedras*, este texto não é caso isolado. O livro foi no geral mal recebido – e se pode dizer mesmo que mal lido. Por ter sido entendido como romance proletário num momento em que isso parecia a muitos condenável, mera moda que já ia passando, foi tido como uma decepção e mesmo um passo atrás na obra da autora e na evolução do romance brasileiro do início da década até esse momento. Para Newton Sampaio, por exemplo, *Caminho de Pedras* teria chegado atrasado:

> E chegou atrasado justamente porque esse capítulo de greves, de exaltações antiburguesas, de ansiedades moscovitas, de "proletarizações", com piches nos muros, boletins sonorosos, não convence mais.

---

[50] CAMPOS, Luís de Mello. Caminho de Pedras. *O Jornal*, 07/03/1937, 4ª seção, p. 7.

> Por isso se disse que o romance de Rachel de Queiroz chegou depois... E tanto é assim que ele consegue prender apenas quando se liberta das discussões dos "camaradas", daqueles diálogos forçadíssimos inteiramente enquistados (e enquistados nesse sentido de que eles não acrescentam, à narrativa, nenhuma relação convincente) entre proletários "de gravata" ou "de tamanco".
>
> O que há, no livro, de forte, de dominador mesmo, é o puro significado humano de Noemi, de Roberto ou de João Jaques. As situações realmente interessam, quando revelam o drama essencial de cada uma daquelas criaturas – esse drama que não depende de injustiças de regime ou de peripécias ideológicas – para abrir sulcos profundos nas almas e fecundá-las, e engrandecê-las com o sentido transfiguratório da dor[51].

Talvez aqui ainda seja um católico a falar, desejoso de ver o romance se aprofundar na psicologia dos personagens. Mas, desta vez, temos um texto crítico que tenta uma leitura do livro, sem a sanha sectária – vinda de onde quer que seja – querendo destruir Rachel de Queiroz. Seu julgamento foi de certa forma retomado por Almir de Andrade naquele artigo em que saiu em defesa de Rachel de Queiroz. Essa atitude de defesa ficou assinalada logo no início do seu texto, em menção feita provavelmente ao artigo daquele Luís de Mello Campos, quando diz que

> até acusadores anônimos têm vindo à baila, aparecendo pela primeira vez nas colunas dos jornais para atirar em rosto da romancista cearense increpações nascidas de não sei que subterrâneas intenções de mediocridade e despeito... Não se limitam eles à tentativa risível de criar escândalo em torno do romance: chegam a ferir a própria romancista, condenando-a à decadência e ao esgotamento de sua capacidade literária[52].

É evidente que essa intenção de reabilitar o romance não representaria para ele uma aprovação irrestrita a *Caminho de Pedras*. Ele chega mesmo a afirmar a inferioridade do novo romance em relação aos dois livros anteriores e, no fundo, faz pouco mais do que corroborar o julgamento de Newton Sampaio, com a única vantagem adicional de ser um intelectual muito mais conhecido que, com sua aprovação, mesmo parcial, daria bom

---

[51] SAMPAIO, Newton. Caminho de Pedras. In: *Uma Visão Literária dos Anos 30*, p. 219-220. Artigo publicado originalmente em 13/03/1937.

[52] ANDRADE, Almir de. Caminho de Pedras. In: *Boletim de Ariel*, junho 1937 (VI, 9), p. 274.

contrapeso aos que se lançaram à tarefa de destruir Rachel de Queiroz. No ponto central de seu artigo, ele dirá o seguinte:

> A parte proletária do romance, especialmente, fica muito aquém daquilo que a sua autora já deu sobejas demonstrações de poder realizar. Sente-se que Rachel de Queiroz teve *necessidade* de unir este tema ao corpo do romance, e que essa necessidade se lhe impôs de imediato, sem esperar pela verdadeira inspiração[53].

Nesse pequeno trecho, como já fizera Newton Sampaio, Almir de Andrade emite duas opiniões – além da sugestão da intencionalidade política da autora. A primeira, mais evidente, é a de que a romancista teria falhado numa parte do livro em que trataria de uma temática proletária. A outra, que não aparece explicitamente, mas da qual depende a primeira, é o fato de o livro ser divisível em duas partes que, em princípio, não se integram, já que uma está presente no romance à revelia da inspiração, ao passo que a outra, para ele a única legítima do livro, vai merecer todos os seus melhores elogios a partir deste momento do texto. Essa outra parte seria dominada pela temática amorosa: uma história de superação da moral convencional a partir de um triângulo amoroso.

A primeira questão que se coloca, então, é a da natureza do fracasso da parte proletária do livro. E o que Rachel de Queiroz nos apresenta, que poderia ter sido entendido como romance proletário, não é exatamente aquilo que em geral se via nesse tipo de romance. Em nenhum momento o livro vai dar um retrato da vida cotidiana do operário nem tampouco produzir alguma imagem idealizada dele. Está certo que os personagens que povoam o romance são também operários, mas as ações que interessam são aquelas da miltância política. São, portanto, mais militantes que operários os homens que vivem a trama de *Caminho de Pedras*. E de fato o livro se abre com a volta a Fortaleza, depois de

[53] ANDRADE, Almir de. Caminho de Pedras. In: *Boletim de Ariel*, junho 1937 (VI, 9), p. 275.

dez anos de militância política no Rio de Janeiro, de Roberto, o protagonista do romance. Sua volta tem um objetivo político específico: organizar uma Região de uma organização política na sua cidade natal – e, embora não se nomeie nenhuma vez, fica claro que essa organização é o partido comunista. Sua vivência já longa em organizações proletárias não o impede de ter uma grande decepção com o que encontra. É que sua expectativa era a de ter "uma conversa franca com os operários, uma troca viva de argumentos que já preparara – toda uma polêmica libertária, da qual já tinha consigo até a última palavra" (p. 14). Primeiro o incomoda o comportamento sisudo e ritualístico dos operários durante a reunião. Roberto é finalmente chamado a falar. Mal começa e enfrenta problemas:

> – Camaradas, eu venho de ordem dos companheiros do Rio, como disse o nosso companheiro Luiz, fundar as bases de uma Região da Organização aqui. Os camaradas do Rio me escolheram porque sabem que eu não meço sacrifícios em benefício da nossa classe...
> Vinte-e-Um, o preto do tamborete, que já fora marinheiro, conhecia o mundo e tinha letras, o interrompeu, sardônico:
> – Qual é a classe do camarada?
> Aquele remoque doeu a Roberto, que tinha vindo cheio de entusiasmo e de ardor:
> – Sou um jornalista pobre, sou um revoltado, há muito tempo que desertei da burguesia. Sou um explorado como vocês!
> O outro sorriu com superioridade, foi abrindo a boca, mas continuou calado. (p. 14-15)

A reunião prossegue mais um pouco, mas o assunto muda. É preciso contemporizar: havia apenas oito homens ali e seria um absurdo que se dividissem entre si. Mas a paz parece impossível. Um dos operários, que procurava fazer os trabalhos irem adiante, falará para ser logo contraditado:

> – Pelo que entendi, o companheiro Roberto traz autorização para fundar uma Região aqui. O companheiro Roberto, apesar de não ser propriamente da nossa classe, é um rapaz sincero. Os companheiros ficaram calados, como desconfiando. Eu creio que assim não se faz nada.
> O preto alto tomou a palavra:
>
> – É porque nós já estamos fartos, camarada Rufino, de ir atrás dos doutores, e os doutores depois nos dão o fora. O operário tem que andar com os seus pés, é o que eu penso.
> – O camarada Roberto desde os tempos do Bloco Camponês que trabalha conosco.

– Ele pode ser sincero, mas chegando aqui é pra dominar. Vem organizar, vem chefiar, vem controlar... O operário é que deve guiar o operário, não o elemento estranho à classe. (p. 16)

Ao contrário do que acontece nos romances de Jorge Amado, o contato entre o intelectual e o operário aqui é bem complicado. Em *Caminho de Pedras*, a simples aproximação simpática, que bastaria aos estudantes ricos de *Suor* para se integrarem à roda de histórias dos negros pobres, não surte efeito; nem os operários estão dispostos a ceder o comando do seu movimento para os intelectuais de forma tão tranqüila quanto, na conversa com Pedro Bala, João de Adão cedeu a palavra – e a liderança – ao estudante em *Capitães da Areia*. A questão em foco aqui não é mais uma hipotética luta pela revolução que virá um dia. Não, é o dia-a-dia difícil de quem quer construir essa revolução vivendo num mundo cheio de conflitos.

*Caminho de Pedras* é certamente o primeiro romance brasileiro a ter como centro temático as dificuldades da militância, que seriam tão comuns no período da abertura política do final dos anos 70. Até mesmo o problema da proletarização do intelectual que se quer aceito pelos operários – que mereceria longas reflexões de Fernando Gabeira em *O Que É Isso, Companheiro?*, por exemplo – é tratado no romance. As tentativas de aproximação por parte dos intelectuais quase nunca dão em nada

Faziam grande gasto de "camarada", afetavam uma simplicidade excessiva, que chocava os outros, os "de tamanco", cheios de preconceitos e convenções. Que a simplicidade, longe de ser um atributo dos humildes, é um artifício de requintados que a plebe desconhece. Depressa essa diferença cavou divergências. Os "tamancos" entraram a hostilizar os "gravatas", a os "desmascarar", a exigir que se "proletarizassem", o preto Vinte-e-Um chefiava a "esquerda", e os "gravatas" se fechavam num círculo aristocrático que chegava a incluir o próprio Felipe, expulso do meio dos obreiros por "intelectual" e por "burguês". Dos da rodinha, só Paulino, o ferroviário, tinha entrada entre os "tamancos". O judeu Samuel também cortejava os operários e exagerava a sua proletarização. Deu até para andar de fundilhos rotos, de camisa de mescla. (p. 61)

Naquele núcleo de homens que desejavam a revolução, a palavra intelectual vira vitupério e o apego aos livros é sinônimo de pouco empenho revolucionário, capaz de transformar em intelectual – e portanto em suspeito – até mesmo Felipe, um guarda-livros que nascera e vivia em um bairro operário. A arrogância de parte a parte dificulta qualquer ação conjunta e exaspera Roberto, especialmente visado pelas críticas ácidas dos companheiros:

> – O camarada não tem mais o zelo dos primeiros dias. Se esquece em questões particulares, freqüentando intelectuais contra-revolucionários.
> Ante a insinuação, Felipe olhou Roberto, sorrindo. Mas este protestou:
> – Creio que não devo prestar contas de minhas relações particulares.
> O camarada Rufino saltou, com um fogo de luta nos olhos fundos e tísico:
> – E por que não? O revolucionário de verdade não tem vida pessoal. Esse negócio de ser duas pessoas ao mesmo tempo, não dá certo, camarada. (p. 63)

A militância do intelectual, para ser aceita, precisa converter-se em sacerdócio, em entrega irrestrita. A atividade revolucionária perde qualquer caráter possível de festa: converte-se em trabalho e luta interna. Em certo sentido, o livro põe a vida das organizações operárias do avesso e a expõe publicamente. Esse aspecto, que salta à vista do leitor de hoje, passou despercebido – ou não-referido – pela crítica da época. É que essa desunião não impede os militantes de agirem e se tornarem suficientemente ameaçadores para serem perseguidos pela polícia e presos. O sofrimento dessa gente foi destacado por Graciliano Ramos, por exemplo, uma das poucas vozes a tratar o livro com verdadeira consideração, fazendo de sua crítica uma resposta àqueles "integralóides" que ele localizara como os detratores do livro:

> Não sei como irão receber esse livro os figurões gordos que em 30 faziam salamaleques à autora. E com razão: *Caminho de Pedras* é uma história de gente magra, uma história onde há fome, trabalho excessivo, perseguições, cadeia, injustiças de toda espécie, coisas que os

> cidadãos bem instalados não toleram. Há ali tristeza demais, rostos amarelos, desânimos, incompreensões, desavenças[54].

É certo, no entanto, que o fato de a militância continuar, a despeito das desavenças, foi determinante para aquela leitura que colocou sob suspeita a tal "parte proletária" do romance. Para alguns, representou uma celebração dos movimentos de esquerda. Para outros, um retrato dos problemas desses movimentos. Não era de surpreender, portanto, que a crítica tenha, por um motivo ou por outro, considerado esta a parte fraca da obra. O respeito que Rachel de Queiroz já obtivera em nosso meio literário, no entanto, garantiu que os críticos que não tivessem o simples interesse de desmoralizar a autora fizessem o possível para valorizá-lo. O resultado desse esforço é aquela segunda opinião que se apontou nos textos de Newton Sampaio e Almir de Andrade, de que o livro era divisível em duas partes que, em princípio, não se integravam. Com essa operação, foi possível separar a parte proletária, ruim, da parte amorosa ou sentimental, boa. O interessante é observar a permanência desse julgamento para muito além do contexto que o gerou. Na *História Concisa da Literatura Brasileira*, Alfredo Bosi opera com essa divisão do livro em duas partes quando diz:

> A autora passa da crônica de um grupo sindical na morna Fortaleza da época à exploração sentimental de um caso de amor de um par de pequena classe média afetado por ideais de esquerda[55].

É preciso, no entanto, que se considere o quanto de uma afirmação como essa repousa sobre a concepção crítica de que o romance de 30 está cindido em dois e cada livro tem que ser visto, portanto, ou como intimista ou como social: a mesma que fez os críticos

---

[54] RAMOS, Graciliano. Caminho de Pedras. In: *Linhas Tortas*, p. 140-141.
[55] BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*, p. 447.

do momento, projetando esses valores sobre *Caminho de Pedras*, dividirem o que não se dividia no romance.

Quando se vê o retrato feito da militância por *Caminho de Pedras*, é preciso enfatizar que ele recusa qualquer divisão nesse sentido. E é como se a crítica exigisse do romance aquela separação entre vida pessoal e opção política exigida de Roberto por Rufino e, para obtê-la, lê de um jeito meio torto, sempre ignorando alguma coisa. Ora, esse tipo de separação é impossível para Roberto. E é impossível para o livro como um todo que, abandonando qualquer esquema prévio, faz convergir o tempo todo vida pessoal – e mais, vida íntima – e vida política. Basta ver os pensamentos de Felipe ao final do capítulo em que ocorre a cobrança de Rufino. Encerrada a reunião, Felipe volta para casa e, sozinho no quarto, rememora os motivos que o levaram à militância:

> Porque, qual era a significação de sua vida senão um gesto inteiro de enternecimento? Enternecimento silencioso, que o fizera procurar nos livros a história das desgraças do mundo e o tinha feito esgazear os olhos aflitos, procurando dar um jeito. Desesperadas buscas pelos livros, o nome de deus procurado em todas as línguas, a amarga desilusão do espiritual. Depois a convicção nova, clara e iluminadora como o abc às crianças, desvendando mundos novos. (p. 70)[56]

A opção pela ação política deriva do estudo "nos livros", mas conduzida por uma inquietação pessoal – aqui chamada de enternecimento – que torna indiscerníveis a face psicológica do militante e sua face política, a da ação social. Vai tudo junto, é impossível abstrair o militante do homem. É nesse sentido que a "parte amorosa" do romance não é uma parte estanque, desconectada da "parte proletária". A importância – e a grandeza –

[56] Esta passagem do livro foi bastante alterada pela autora nas edições posteriores. A referência à busca pela religião, típica dos anos 30, foi suprimida, mas a idéia de um enternecimento dando a base íntima para a opção política se mantém e é até enfatizada: "Sim – por que negar a si mesmo – não fora a fria lógica de quem estuda que o levara àqueles caminhos. Foi ternura, foi desgosto, foi o impulso sentimental – que eles agora desprezavam tanto. O 'luxo de doido' de que falava sua mãe...". QUEIROZ, Rachel de. *Caminho de Pedras*. Rio de Janeiro: José Olympio, 8ª ed., 1985, p. 43.

deste romance deriva justamente disso, dessa recusa em simplificar tudo em termos de "problema do corpo" ou "problema da alma", de "homem social" ou "homem psicológico". O "caso sentimental" do livro, envolvendo Roberto e Noemi, que é casada com João Jaques, aparece como parte integrante da questão política.

Roberto vai conhecer Noemi na militância. Ela é uma das pessoas que, de um modo ou de outro, o grupo organizado vai atrair. Faz um curso com o pessoal da organização e vive uma sensação de verdadeira revelação:

> Era apenas uma alma livre, ouvindo a história de outras almas livres. Fugira de seu centro habitual de gravidade, perdera a noção do quotidiano, do pão nosso de cada dia. Naquele momento, nada era moral nem imoral, nada proibido nem permitido; não havia hora, não havia espaço: só a embriaguez do momento de revelação, do momento de compreensão.
>
> Sentia que confusamente vinham à tona, naqueles instantes de libertação, todos os seus sentimentos e desejos sufocados desde pequenina, que se tinham enquistado lá dentro, bem fundo e agora se mostravam estranhamente nítidos, precisos, atuais, atropelando-se uns aos outros, desiguais, remotos, novíssimos. (p. 73-74).

É curioso notar como, no primeiro parágrafo, a descoberta política de Noemi é descrita da mesma maneira com que se descrevem as experiências místicas. Há uma abstração do tempo e do espaço – como se a alma se libertasse do corpo – que permite que haja uma revelação, entendida como uma compreensão melhor de uma determinada realidade. A descoberta política é uma descoberta pessoal – espiritual ou psicológica – capaz de relativizar até mesmo os valores morais. O resultado desse estado de alma é uma verdadeira regressão, que atualiza todos os anseios pessoais reprimidos no passado. Enfim: é uma descoberta sobre a sociedade, mas é também uma descoberta de si mesma segundo um outro aspecto. Não é à toa que ela começará a lembrar de vários passos de sua vida. Nesse momento decisivo para ela, é Roberto que está a seu lado:

Roberto compreendera os pensamentos dela. Dissera-lhe sorrindo.:
– Está entrando pelo mundo novo, companheira? (p. 75)

Ao chegar em casa, encontra o marido, com quem não pode partilhar esse momento de descoberta:

– Chegaram tarde...
Noemi sentou na borda da mesa, foi tirando os grampos do cabelo:
– Realmente, uma hora... Na verdade custou. Ó João Jaques, você devia ter ido!
Ele não respondeu, apenas a olhou mais, chupando com força o cigarro.
– O Roberto falou, depois o Felipe...
João Jaques interrompeu:
– Meu bem, queria que você não fosse mais a essas coisas. Eu já conheço isso tudo... Por que você insiste? (p. 76)[57]

João Jaques fala de um ponto de vista que não pode ser o mesmo de Noemi. Ficamos sabendo, por referências outras, que João Jaques é um ex-militante desiludido, considerado mesmo um traidor pela organização no Rio de Janeiro. Deixara há muito qualquer entusiasmo pela causa política. Noemi entra em um mundo novo, e por isso seu casamento começa a deixar de fazer sentido, ao mesmo tempo em que seu relacionamento com Roberto passa a ser cada vez mais significativo. Aos poucos, na verdade, eles vão se tornando mais que "um par de classe média afetado pelos ideais de esquerda", como caracterizou Alfredo Bosi. Eles são um casal que se constitui através dos ideais de esquerda, compreendidos como fator decisivo para transformar a própria visão de mundo de Noemi. O processo é muito mais complicado do que a crítica fez parecer. A força do "caso sentimental" é enorme justamente porque não é a velha repetição de um triângulo

[57] Mais uma vez é preciso deixar anotado que Rachel de Queiroz reviu esta passagem, desenvolvendo-a muito, explicitando muito mais as diferenças entre marido e mulher. Noemi chega mesmo a dizer, nesta conversa em nova versão, que queria que João Jaques procurasse ser o que já havia sido e ele acaba dizendo que está desempenhando o papel de vilão.

amoroso. Os laços que ligam João Jaques e Noemi são fortes. Há respeito mútuo, há uma passado partilhado, há amor comum ao filho, o Guri, personagem impressionante, menos pelo seu próprio desenho mas pelo papel que desempenha nas relações entre os outros personagens. As cenas que envolvem João Jaques e Guri, por exemplo, são bonitas pelo que trazem do calor do amor entre pai e filho. E atingem fortemente Noemi, que pensa que uma separação será um golpe mortal nessa relação. O vaivém das relações de Noemi com Roberto não são devidos aos pudores meramente institucionais que fariam de Noemi uma adúltera e de Roberto seu amante, mas à percepção de que algo importante se quebrava e que o respeito de Noemi por João Jaques, a relação franca que os dois desenvolveram, não podia admitir que ela o enganasse. A separação que vem, inevitável, não pode acabar com os laços que unem João Jaques a Guri – o que seria natural –, mas também não rompem os laços que ligam Noemi a João Jaques. Quando ele embarca para o Rio, é sua permanência que preenche ainda o vazio da casa e seu destino incerto leva Noemi a se preocupar com ele, num pensamento solidário que é o de quem ainda ama.

> Ali estavam as chinelas velhas dele, como se esperassem que o dono chegasse mais tarde. O gancho na porta, onde pendurava o pijama. Há seis anos que, toda a tarde, chegava, beijava a mulher, pegava o filho, ia rolar com ele na rede da varanda. E as risadas dos dois enchiam a casa toda. Hoje o Guri, calado, agarrava-se à saia dela, com medo talvez de ir embora também.
>
> Foi embora, acabou-se. Tudo no mundo é impossível e errado. João Jaques era bom, inteligente. Sabia ler livros bonitos, grandes livros. Sabia amar uma mulher. A rotina do casamento estragara as coisas, é verdade. Como não devia ir calado, desesperado, olhando o remoinho do mar da amurada do navio. E com que dinheiro? Passagem da Associação de Imprensa? O que os dois ganhavam mal dava para o aluguel da casa e a comida; mesmo nesse último mês tinha sido assim. E a roupa? Chegar no Rio com aquele paletó de casimira. (p. 144-145)

Reforçando essa ligação entre amor e militância, há no livro o contraponto do casamento de Noemi com o de uma militante pobre, Angelita. Numa greve passada, ela e o marido, Assis, estiveram juntos na luta. Ele foi preso e a família passou por um terrível

aperto. Assim como João Jaques, ele se encontra, no início da história, totalmente escaldado e desinteressado da luta política. Com a organização do grupo, Angelita vai a uma reunião e quer que ele vá junto. A resposta ao convite da mulher é muito clara: "Não sou mais besta" (p. 55). A exemplo do que acontece com Noemi, a militância conjunta leva Angelita e Felipe, que são amigos de infância, a se aproximarem mais. Tudo parece indicar que o casamento de Angelita vai pelo mesmo caminho do de Noemi. Mas numa conversa de Felipe com a própria Noemi, ao final do livro, ficamos sabendo que a operária "tinha conseguido animar um pouco o marido. Constava até que andava metido nuns preparativos de greve". (p. 159). A aproximação com Felipe cessara, e o casamento já ia melhor.

Como se vê, não há como separar a "parte proletária" da "parte amorosa" do livro. Essas partes não existem, assim estanques, e a questão da luta social, que abre o livro, segue até o final, entrelaçando-se com o relacionamento entre Roberto e Noemi e se desdobra no sentido sempre pessoal que a militância política tem para cada um dos personagens. Além disso, *Caminho de Pedras* é um acréscimo decisivo para a ampliação da representação da figura feminina que o romance de 30 vinha operando. O próprio fato de aquela que era vista como uma preocupação tipicamente feminina, o amor, vir pensado a partir de uma atividade tão masculina quanto a militância política já é um dado importante para a construção dessa ampliação da figura feminina. Mas principalmente temos uma mulher que, não podendo ficar restrita ao papel de esposa legítima, tem que ser julgada como prostituta, ou muito perto disso. Assim que ela se separa e vai viver com Roberto, é demitida do seu emprego num estúdio fotográfico:

> Pois ele sentia muito... Dona Noemi tinha sido uma boa empregada, não tinha queixas a fazer. Mas a fotografia era freqüentada por família, a freguesia principal era de primeiras comunhões, noivas, grupos de pai, mãe, filharada... Dona Noemi compreendia... Já tinham

> reclamado. A senhora sabe, o seu procedimento nesses últimos tempos. A própria Guiomar que era antes tão sua amiga... Enfim, numa casa de negócios quem manda é a freguesia. Mesmo se tratando de um atelier de arte, como ali, o jeito é obedecer as leis do comércio. Ele até sentia muito, e talvez fosse sofrer dificuldade em encontrar outra auxiliar tão competente. Por isso mesmo tinha hesitado... Mas realmente foi impossível, as reclamações, a senhora sabe... (p. 154)

Até aí tudo corre como o esperado. Era natural que Noemi regredisse de esposa a prostituta diante daquilo que se pode chamar de sociedade burguesa. Engana-se, no entanto, quem imagina que na Organização, aquela que fizera a própria Noemi sentir-se num mundo mais livre, onde as noções de certo e de errado obedecessem a outros preceitos, sua atitude seria vista de forma melhor:

> Muito se comentou na rodinha da praça, no curso em casa de Angelita, em todos os pontos de reunião, os amores de Noemi e Roberto, a inesperada partida de João Jaques.
>
> Em geral condenavam Noemi. Ainda era muito vivo, em todos, o terror do adultério. Queriam ser independentes, tinham idéias, mas no fundo do coração tinham horror da coisa ruim, do nome feio.
>
> E depois, era patente que Roberto e Noemi eram amantes há muito tempo, mesmo nas barbas do marido. Quem sabe até se ele não ignorava nada... "Cachorrices de pequeno-burguês"...
>
> O galego Samuel bem que tinha dito: "As mulheres daqui ainda não estão maduras para a luta... Confundem questão social com questão sexual..." (p. 148)

Tudo aquilo que aparece em primeiro plano para o leitor – as hesitações de Noemi, o respeito por João Jaques, a tristeza da ausência do ex-marido – permanece ignorado e a explicação é sempre a da histeria sexual, a do escândalo, a que reduz a mulher a prostituta se não é a esposa modelar. Se a linguagem do patrão de Noemi se torna melíflua, cheia de reticências, cheia de falsa compreensão no fundo desejando algum tipo de aproximação – que afinal é permitida para esta nova Noemi, que abandonara o marido para viver com o amante –, a dos militantes é a do chavão moralista, que explica tudo como pouca vergonha. Há pouca diferença aqui. Mais uma vez caso íntimo e questão social se imbricam neste

romance e um único aspecto da narrativa acaba tratando tanto da condição da mulher quanto das limitações do pensamento de esquerda.

E o restante do romance mantém essa ligação. As dificuldades se avolumam e uma verdadeira tragédia acontece: atacado por uma doença terrível e rápida, Guri morre. A narração dessa morte e da reação da mãe é certamente um dos capítulos mais impressionantes do romance de 30. É Noemi no exercício do papel mais unicamente feminino que ressalta aí. Noemi é a militante e é a mãe. A mulher que se afirmara pela decisão firme de viver um relacionamento que a coloca sob suspeita de todos se afirma mais maternal exatamente no momento em que deixa de ser mãe. Quando mais parece prostituta, mais esposa é.

O último capítulo do livro é a confirmação dessa ligação forte entre o que há de preocupação social e de movimento íntimo no homem, num momento em que há uma forte sensação de sufocamento, de coisas graves pesando enormemente sobre cada um. Vemos Noemi subindo vagarosamente uma ladeira íngreme, passado um ano da chegada de Roberto a Fortaleza. As lembranças são amargas: a repressão dissolve o grupo e quem não fora preso precisava partir fugido, como Felipe é obrigado a fazer, como fizeram Angelita e Assis. Noemi e Roberto haviam continuado na luta até o fim, mas o isolamento faz perder de vista o objetivo de tudo:

> No muro preto do gasômetro ao lado, um letreiro branco ia se apagando. E Noemi, enquanto parava para respirar, reconhecia naquelas letras o laço familiar, a mão do companheiro.
> Lembrava-se bem, fora Roberto que escrevera aquilo. Mostrara-lhe ele próprio o letreiro, muito tempo antes, quando voltavam dum banho de mar, ensopados e risonhos.
> "Liberdade para..." Liberdade para quem? O nome não se lia mais, O protesto ousado e anônimo ia apagando, sumindo. (p. 193-194)

Roberto fora preso justamente porque para eles vida pessoal e militância vão juntas. Noemi recebera uma tarefa potencialmente perigosa, a de pregar pelos muros da cidade um boletim da Organização. Roberto insistira em participar, acompanhando-a ao menos. É tarde da noite. No meio do silêncio passa um carro, mas eles decidem que não foram vistos e que o dever precisa ser cumprido até o fim:

> Continuaram andando, trabalhando. De súbito, um ranger de freio e desembocou na esquina um automóvel escuro de luzes apagadas, silencioso. Os dois se encostaram à parede, com o coração na boca. Roberto ainda estirou a mão para lhe tomar o pacote de boletins. Ela, porém, segurou o embrulho com mais força; não houve jeito de entregar. (p. 196-197)

O gesto de proteção que Roberto faz, ao tentar tomar os panfletos de Noemi para assumir a culpa da ação encontra em Noemi uma resposta forte. Sua recusa em lhe entregar os papéis é, ao mesmo tempo, um gesto de quem também quer proteger o outro, de amor, e uma forma de assumir inteira responsabilidade pela tarefa política, um gesto de militante. Noemi é essas duas coisas: mulher e militante. Impossível separá-las.

A Noemi que sobe a ladeira e se lembra de tudo isso é uma mulher só e grávida. Seguir adiante é a dificuldade maior. Naquele esforço enorme de subir a ladeira carregando as roupas que havia costurado e precisava entregar, mais o filho na barriga, ela tropeça e ampara o corpo no muro. A criança se mexe e ela lhe diz, como se dirigindo a um outro militante: "Mais devagar, companheiro" (p. 198). Não é o vício do tratamento falso que a faz falar assim: é sua integridade de mãe e militante, é a identidade, que não pode ser rompida, de alguém que continua viva e precisa continuar adiante, de um jeito ou de outro.

Publicado bem no início de 1937, *Caminho de Pedras* é em tudo compatível com o novo impasse em que se encontrava a vida brasileira. Os militantes são poucos e brigam entre si para liderar um movimento que na verdade está bem longe de obter qualquer fruto,

condenado que está ao isolamento. O companheiro pode ser o inimigo, e o inimigo é difícil de se reconhecer. O intelectual e o proletário permanecem juntos, mas não se entendem. Todos vão para a frente, mas sem saber exatamente para onde. O peso que carregam, sintetizado naquela subida final de Noemi, dificulta os passos e coloca tudo em ritmo de espera – também representada metonimicamente na gravidez da moça. Nada é claro. Nos livros em que a militância aparecia cheia de alegria, a esperança de tudo chegar a bom termo aparecia como um sonho distante, a ser realizado num dia que permanece indefinido. Aqui, esse um dia aparece como possibilidade mais remota ainda. Mesmo porque é muito difícil saber exatamente o que fazer para conseguir uma luta limpa na qual o empenho revolucionário e a solidariedade de classe e entre as classes amenize as dificuldades já enormes do presente.

## 2. Declínio do romance proletário

O grande problema da crítica séria que tentou lidar com *Caminho de Pedras* foi o desafio frontal que ele fazia ao esquema norte-sul, começando por tratar de um tema tão exclusivamente "norte" que se transformava depois em algo tão profundamente "sul". Não que o livro de Rachel de Queiroz fosse pioneiro nessa mistura tão complicada. Já haviam sido publicados, por exemplo, *Os Ratos*, de Dyonélio Machado e *Angústia*, de Graciliano Ramos. Vale a pena, como termo de comparação, ver algo que foi dito sobre *Angústia*, para se notar como o desejo, que ainda havia, de simplificar a discussão, revelada numa ânsia de encaixar os romances num dos dois grupos. Houve um número da *Revista Acadêmica* em grande parte dedicado a esse romance, por ocasião da concessão a ele da primeira edição do prêmio Lima Barreto. A concessão desse prêmio teve um significado político muito

especial, já que se reconhecia e se fazia alarde de um autor que acabara de sair da cadeia, onde estivera, sem processo formal, na categoria de preso político. O próprio Graciliano, numa bela carta enviada à revista, enfatiza o sentido político da premiação[58]. Pois bem, numa publicação feita para louvar o romancista, Aídano do Couto Ferraz, intelectual de esquerda e amigo de Graciliano Ramos, escreve um artigo em que, depois de afirmar que "o escritor alagoano é um evadido do romance de costumes para o romance psicológico", vai tecer um complicado raciocínio para dizer da pena que seria se ele continuasse com essa opção, já que um romancista daquele porte ficaria condenado a um público mirrado, e conclui:

> E voltando à questão do público, que corpo de leitores superior a Graciliano Ramos possuem Jorge Amado e José Lins do Rego, que se são na realidade escritores de maiores recursos que o primeiro, estão longe de possuir as suas qualidades de romancista! É que os romances onde se joga com os costumes e a tradição, desprezando o lado individual dos temas psicológicos, são romances em que o povo se espelha. À espera, talvez, de encontrar nas suas páginas, suscitada pelo autor, uma solução para os problemas em que se debate, certo de que com a sua participação ativa, eles serão resolvidos em seu benefício, contra os inimigos seculares que não conseguiu vencer[59].

É difícil para todo mundo naquele momento enxergar que *Angústia* não é um romance psicológico em oposição àquilo que se chama aqui de romance de costume – como era difícil entender que *Caminho de Pedras* não começava uma coisa para depois virar a outra. É as duas coisas. Ou nenhuma delas. Nem num momento de homenagem a Graciliano, que era na verdade uma homenagem à esquerda perseguida depois do levante comunista, a guarda baixava. E a cobrança vinha. Vinha diferente, travestida de preocupação com o público que o autor atingiria, mas vinha.

---

[58] Ver: RAMOS, Graciliano. Uma Carta de Graciliano Ramos. In: *Revista Acadêmica*, junho 1937 (28), p. 4.
[59] FERRAZ, Aídano do Couto. Graciliano Ramos, Romancista de Costumes. In: *Revista Acadêmica*, maio 1937 (27), p. 6.

Nos anos seguintes, outros livros seriam publicados, questionando de dentro do afazer literário essa impermeabilidade entre o social e o individual, ou saindo, por outras vias, do esquema que a polarização havia consagrado. Mas é certo que o fato de esse ser o traço diferenciador do romance de 30 a partir de 1937 não implica que o caminho que parecia mais previsível deixasse de ser trilhado, e é olhando para livros desse feitio, mais ou menos confinados à divisão norte-sul, que se pode identificar melhor o que Graciliano Ramos chamaria mais tarde de decadência do romance brasileiro. O que se percebe é que o romance proletário, como já se assinalou aqui, não conseguiu se renovar. Adicionalmente, a livros de alguns autores tidos como "do norte" foram atribuídas leituras que enxergavam um movimento de mudança de lado: são os casos importantes de *Angústia* e *Pureza*, já mencionados, eventualmente vistos como verdadeiras defecções das hostes "do norte". Sem falar no silêncio de Jorge Amado depois de *Capitães da Areia*. Por fim, o grupo visto como o "do sul" começava a apresentar uma produção considerável e se definia melhor, com as estréias de Cornélio Penna e de Octávio de Faria, o retorno de José Geraldo Vieira com *Território Humano*, e a definição afirmativa de Lúcio Cardoso com *A Luz no Subsolo*. Daí o alarme de Jorge Amado no prefácio violento de *Capitães da Areia*.

A percepção de Samuel Putnam de que o romance que ele chama de regionalista ainda dominava a nossa cena literária é correta. Os livros continuam sendo lançados, apenas que por outras editoras, com o fim daquelas que mais lançaram novos autores na primeira metade da década. A Adersen, que era pequena, não chegou a durar além de 1935. A Ariel e a Schmidt fecharam suas portas em 1939, mas desde 1937 vinham lançando cada vez menos livros. José Olympio, por sua vez, nunca fora propriamente um editor que se arriscasse com novos nomes. Houve, no entanto, duas outras empresas que assumiram o papel de tentar revelar novos nomes do romance brasileiro. Em janeiro de 1937, a Pongetti

lançou uma coleção de romances brasileiros que levava o nome da editora, iniciada com *Gado Humano*, de Nestor Duarte, e *Ponta de Rua*, de Fran Martins. Em 1939, foi a vez da Vecchi lançar novos nomes: Cecílio J. Carneiro, com *Memórias de Cinco*, Omer Mont'Alegre, com *Vila de Santa Luzia* e aquele que se tornaria o mais célebre de todos, José Cândido de Carvalho, com *Olha para o céu, Frederico!*. Essa pequena lista mostra bem que o alcance desses novos lançamentos não foi em nada comparável ao dos feitos quatro ou cinco anos antes.

O exame desses livros dá boas pistas das razões da falta de repercussão que eles tiveram. O grande atrativo de romances que tiveram algum sucesso, mesmo que efêmero, no início da década, era o de revelar algum aspecto da vida brasileira. Essa continuava sendo a marca de todos esses livros. Mesmo o livro de estréia de José Cândido de Carvalho tentava se colocar dessa maneira, ao trazer na capa, abaixo do título, a identificação: "Romance do açúcar na Baixada Fluminense". Quase ninguém escapava à crônica simples de um aspecto da vida de algum lugar, que marcara romances que alcançaram algum sucesso anos antes, como o sempre lembrado *O Alambique*, de Clóvis Amorim, ou o *Cassacos*, de Cordeiro de Andrade. E o caldo ia se apresentando cada vez mais aguado. O conteúdo político de esquerda, que de certa maneira aquecia esses romances e é na verdade o grande atrativo de *Cassacos*, por exemplo, parecia cada vez mais raro. Esse conteúdo era prometido em títulos mais ou menos retumbantes, mas que não se confirmavam na obra como um todo. Um forte romance sobre a exploração é o que se espera de volumes que trazem na capa títulos como *Os Brutos* e *Gado Humano*, dois casos especialmente reveladores dos desdobramentos do romance "do norte" no final da década.

O livro de estréia do escritor baiano Nestor Duarte, *Gado Humano*, foi saudado por Jorge Amado no *Boletim de Ariel* como um romance corajoso. Quem lê esse artigo tem a

certeza de que se encontraria diante de um forte romance proletário, já que ele o coloca em franca oposição ao romance "do sul":

> Nestor Duarte não traiu seu sertão. Não fez homens rudes a matutar na existência de Deus em bom português de Lisboa, como querem certos críticos sem público, que conseguiram enganar o sr. Lúcio Cardoso que assim o fez no *Salgueiro* e em *A Luz no Subsolo*[60].

O pequeno prefácio que o próprio Nestor Duarte fez publicar como abertura do livro, confirma o caráter coletivo e proletário do título, retomando as afirmações que Jorge Amado fizera sobre o novo romance brasileiro do momento, em artigos de 1933 e 1934:

> Por não ser a história de uma criatura, mas de algumas, que representam muitas outras, afloram neste livro vários tipos, sem a escolha de um personagem central, em que se detivesse o cuidado das minúcias e mais agudas análises.
>
> Não há aqui a história de um indivíduo, em torno ao qual giram muitos. Antes se desloca o livro desse cunho individualista, para tentar descrever a existência de massas informes de indivíduos, sem convivência mais intensa que a de rebanho, em que se misturam, por imposição de ambiente e de vida comum, mas sem íntima penetração, que os prendesse numa história de curso contínuo.
>
> Há precisamente neste livro o descontínuo, o disperso, que pode dificultar a intriga do romance, mas que tem a sua própria história, como o seu drama de inexpressão, um drama quotidiano, cuja conseqüência ou epílogo é tão cedo para se dizer, que o melhor é começar, apenas, a contá-lo... (p. 8)

A própria necessidade de repetir que o livro não trata de uma só criatura parece indicar que o autor quer se convencer de que seu livro é de fato assim. E o conteúdo político que, como em Jorge Amado, refere-se a uma revolução ainda tão distante no futuro, está mais neste último parágrafo do prefácio do que em todo o romance. Na verdade, nas duas últimas páginas aparece um visitante, engenheiro do Serviço das Secas, falando uma língua diferente: "Falou-se pela primeira vez uma linguagem libertária, enraivecida, consciente, em terras de Santo Afonso" (p. 201). Além disso há apenas, por

[60] AMADO, Jorge. Um romance corajoso. In: *Boletim de Ariel*, junho 1937 (VI, 9), p. 267.

ocasião de lutas no sertão, ocorridas em função da campanha civilista de Rui Barbosa, o registro de que os homens do eito percebem a importância da revolta e da luta.

Mas o aspecto que mais chama a atenção no livro é que ele tem sim um personagem central que é, por incrível que pareça, Ângelo, o proprietário da fazenda Santo Afonso, palco da maior parte das ações do livro. O gado humano continua como gado neste romance. Os cabras recebem nome, e suas existências ou, menos que isso, aspectos gerais de suas personalidades, são esboçados em traços ligeiros. Veja-se, por exemplo, um capítulo intitulado "Além do terreiro da fazenda" (p. 89-95), em que cada parágrafo curto apresenta um personagem pobre presente aos trabalhos de descascar o arroz, para tudo acabar num crime que só envolve dois dos personagens apresentados. É uma clara indicação de que o narrador "aproveita" a cena para tentar individualizar o gado humano de seu livro, só conseguindo criar estereótipos do cabra bravo, do cabra tranqüilo, da viúva infeliz, por exemplo, sem que isso contribua para nada na cena narrada.

O que absorve o romance e o domina é a figura desse proprietário, um tipo que em tudo lembra o Carlos de Melo que, em *Bangüê*, volta dos estudos na cidade para tentar tomar conta da fazenda. Como Carlos, ele vai ter um entusiasmo passageiro que o fará trabalhar longas horas com o pessoal do eito e do gado e, como Carlos, ele irá se deixar dominar pelo desânimo, fracassando pela falta de sintonia com a vida rural. A grande diferença é que este será um fracasso relativo, já que a fazenda permanece, de um jeito ou de outro, produtiva, e ele se casa com a filha de um velho fazendeiro, um grande proprietário de terras vizinho, o velho Marcelino, que em tudo remete ao avô de Carlos, o velho José Paulino, homem com raízes na terra.

Até certo ponto, ainda no início do romance, parece que o tratamento especial dado ao proprietário se justifica por dois motivos. O primeiro é que os dois degraus sociais, o de

cima e o de baixo, se definem mutuamente, e não há como tratar dos cabras do eito sem tratar do dono das terras. O segundo é o desejo de evitar a simplificação de fazer de todos que estão no degrau de cima indistintamente maus. Assim, o proprietário também tem seu drama:

> O dono do Santo Afonso rendia-se, essa manhã, ao encantamento. E demais ele era um neto agravado de lavradores. Todos tiveram um palmo de terras e o lavraram com a relutância dos refratários.
>
> O pai, quando se voltara para Santo Afonso, obedecia a esses segredos da herança acumulada na alma de camponês, embora todos os descaminhos que pudesse ter a sua vida.
>
> Não se agarra ao pedaço de terra pelas outras compensações, tão só. E nem sempre a terra compensava. O explorador também tinha o seu drama. Olhado de cima, ele se podia confundir com aqueles que pisava à cabeça, para erguer-se e dominar. (p. 36)

Há o reconhecimento, num trecho como esse, de que existe e é legítima aquela fatalidade de fundo trágico que liga o homem à terra, tão explorada por José Lins do Rego. Como um velho capitão, o proprietário não consegue se livrar do apelo da terra e pode muito bem ir a pique junto com ela quando o modelo econômico que lhe dá sustentação fraquejar. O dono também sofre e esse sofrimento pode ser até épico.

No fundo, o que acontece em *Gado Humano* não tem necessariamente que ver com essas duas coisas. É que, entre Jorge Amado e José Lins, tomados como modelos, há uma opção voluntariosa pelo primeiro, mas os valores que o segundo representou em sua ficção acabam se infiltrando e subindo ao primeiro plano no final das contas. Não há projeto literário que dê certo nessa indefinição, que acaba revelando, até ingenuamente, o artificialismo de seus métodos narrativos. O capítulo "Para um diário em branco" começa assim: "Santo Afonso, às vezes, não precisava de folhinhas nas paredes. Os dias corriam iguais até o domingo, que era apenas uma parada mais monótona em meio à tarefa

costumeira" (p. 97). Seguem-se a isso duas páginas de descrição geral da monotonia da vida na fazenda. Depois delas, vem a observação:

> De repente, porém, surgia um acontecimento de maior monta no diário em branco da fazenda.
> Em meados por exemplo do mês (isto foi em agosto) bateram à porta:
> – Quem é? perguntou lá de dentro uma voz arrastada e preguiçosa. (p. 99)

José Lins do Rego, em *Menino de Engenho*, passava naturalmente da descrição do cotidiano para o caso específico e o uso do perfeito e do imperfeito, já tratado aqui, dá bem conta dessa naturalidade, de resto obtida com a integração orgânica entre o cotidiano do engenho e a vida pessoal de Carlos de Melo. Em *Gado Humano*, não há qualquer continuidade entre o fato relevante e o cotidiano monótono, e a voz narrativa precisa criar a ocasião com aquele "por exemplo" que é muito mais de quem explica do que de quem narra. Sem mencionar a marcação canhestra da passagem do tempo, com aquela observação entre parênteses que mostra o quanto o narrador vinha se descuidando disso. Ora, seria natural que o tempo não se marcasse com precisão num romance que se anuncia "descontínuo, disperso", para poder narrar de forma mais fidedigna a vida descontínua da coletividade da fazenda. No entanto, como o livro não é exatamente o que seu autor planejara que fosse, a linha cronológica contínua das ações aparece em marcações de tempo como esta, úteis para que fique clara a trajetória de Ângelo – afinal a história do livro – desde sua chegada da capital até seu casamento com a filha do velho Marcelino.

Caso ainda mais evidente dos descaminhos do novo romance "do norte" a essa altura é o de *Os Brutos*. Seu autor, José Bezerra Gomes, era nascido no Rio Grande do Norte, estava radicado em Minas Gerais, onde era jornalista e, como crítico, foi colaborador de certa regularidade na *Revista Acadêmica* – portanto um intelectual jovem, mas não

inexperiente. Esse perfil deixa intrigado o leitor diante de um livro tão desconjuntado. A leitura de umas poucas páginas o coloca diante de uma pergunta muito clara: por que diabos o romance é narrado em primeira pessoa se recorrentemente se contam fatos que não foram presenciados pelo narrador? Por que chega mesmo a se demorar aqui e ali nos sentimentos dos personagens? Como pode transcrever bilhetes amorosos trocados por pessoas que nem sequer são de suas relações? É difícil encontrar uma razão para que um romance em primeira pessoa traga passagens como esta:

> Jesus riu para o patrão num riso igual ao que só sabia ter para Dalva e Linda. E era justamente nelas que ia pensando quando riu assim. Nenhuma, porém, estava mais viva no seu juízo do que a filha do juiz, com os seus olhos verdes como duas esmeraldas, rindo para ele e o chamando. (p. 34)

Como o narrador poderia saber no que ia pensando o chofer Jesus quando sorriu? Como poderia saber qual da moças com as quais flertava estava mais presente em seus pensamentos? Esse tipo de pergunta pode parecer boba, fruto de exigência de um tipo de verossimilhança que o romance moderno já tinha superado. Mas não é o caso aqui. O projeto do romance é todo ele realista e seu único objetivo é, aparentemente, tratar da vida da pequena cidade de Currais Novos, no interior do Rio Grande do Norte e, para ter abrangência de visão sobre aquele grupo humano, o narrador, apenas um menino, investe-se de uma onisciência que não pode ter. O leitor insistente, que se anima a continuar a leitura, confiando no autor, não encontrará nada na narrativa que justifique essas idas e voltas da voz narrativa – que aliás, não é caso único entre os muitas vezes apressados romances de 30, e Graciliano Ramos faz observação semelhante sobre o romance *Classe*

*Média*, de Jáder de Carvalho[61]. O que encontrará é a razão pela qual ele insistiu na primeira pessoa num livro como esse. Já um pouco além da metade do livro – no capítulo 15 de um total de 25 –, virá um portador do sítio de seu pai buscá-lo. O menino-narrador viera à cidade morar com os tios para estudar, já que o pai estava falido. Com as terras que lhe restaram, um pequeno sítio, ele começa a se recuperar e chama o filho de volta. O romance então se desloca da pequena cidade para o sítio, onde no final das contas está a identidade do narrador – por isso mesmo ficamos sabendo qual é seu nome, Sigismundo, somente no capítulo 17, com ele já instalado na casa paterna. Nesta parte final do livro temos a descrição dos trabalhos na fazenda, as aventuras da iniciação sexual do menino, o dia-a-dia enfim da propriedade. Mas falta a chuva, o algodão seca no pé e a família perde o sítio e se vê obrigada a migrar para São Paulo. Como ocorrera em *Gado Humano*, o que se vê é que a crônica coletiva de Currais Novos é suplantada por uma narrativa aos moldes da de *Menino de Engenho*, no fundo a que de fato interessa, que se esparrama pelo livro todo, a ponto de afetar a constituição do narrador mesmo num ponto em que era necessário outro tipo de voz narrativa. O caso da decadência familiar, embora espremido no final do livro, era o assunto principal do romance. A falta de jeito do narrador no começo da obra, se pode revelar a imperícia do autor, não revela só isso. O livro melhora bastante depois da ida de Sigismundo para o sítio porque a forma narrativa do livro como um todo foi escolhida em função dessa experiência e desse narrador que, embora fosse mais um dos personagens do início do livro, no final era na verdade o protagonista – mas num outro ambiente.

---

[61] "Vou mostrar uma pequena falha na obra do sr. Jáder de Carvalho. A narrativa é feita na primeira pessoa, tem a forma de autobiografia. Dr. Manuel conta a sua história. E, sendo assim, não compreendemos como, ali pelas vizinhanças da página oitenta, não tendo ele estado em casa de Felizinha, possa ter reproduzido a conversa das mulheres que se achavam lá". RAMOS, Graciliano. Classe Média. In: *Linhas Tortas*, p. 123. Não consegui encontrar nenhum exemplar desse romance para poder perceber se há nele semelhanças com o que ocorre em *Os Brutos*.

O caso de *Os Brutos* é também comparável ao de *Gado Humano* no que diz respeito ao arrefecimento do conteúdo político. Não se enganava quem imaginava que esse "brutos", assim no plural, era referência aos homens que trabalhavam no duro serviço do eito. Em duas ocasiões o termo é empregado no livro e as duas têm esse sentido. Uma delas vem numa fala da mãe do narrador e a outra vem na apresentação que se faz dos trabalhadores do sítio de seu pai:

> Os outros trabalhadores, porém, trabalhavam a seco e o que ganhavam mal dava para comerem. Pegavam no serviço bruto de sol a sol. Não tinham descanso. Muitos tinham vindo do Juazeiro do Padre Cícero, como Antônio Sabino e seu Luciano, loiro. Outros eram do oco do mundo. Ninguém sabia donde tinham vindo. Viviam de lugar em lugar, de rede nas costas, à procura de serviço. Trabalhavam um dia aqui, outro ali. O serviço do açude e do eito estava cheio deles e mamãe não me queria conversando com nenhum. Eram uns brutos, como os bichos, que anoiteciam num canto e amanheciam no outro. (p. 132-133)

O título deste livro é, dessa maneira, ainda mais enganador do que o de *Gado Humano* – e de novo demonstra que o que interessa é a parte final, que se passa no sítio. Os trabalhadores – os tais brutos – são apenas vultos que mal comparecem à boca de cena. A idéia de um romance proletário que tratasse de uma coletividade oprimida fica reduzida ao título apenas.

Seria injusto, no entanto, reduzir a esses dois casos as estréias do final da década de 30 que se mantiveram dentro das balizas da divisão norte-sul – mesmo lembrando que o fracasso de romances como esses é significativo por mostrar o quanto já estavam cristalizadas as duas grandes linhas do chamado romance do norte, cujos principais representantes eram Jorge Amado e José Lins do Rego. Surgiram também autores que, mantendo-se dentro das formas àquela altura consagradas, conseguiram produzir obras pessoais e sem a indecisão formal tão grande que marcou fundo *Os Brutos* e *Gado Humano*. Houve sim quem fosse além da absorção meio atrapalhada de modelos de

romance que pareciam rentáveis naquele momento, conseguindo apropriar-se com segurança desses modelos porque eles tinham algo a ver com aquilo que projetavam fazer – tanto que optavam por um desses modelos sem qualquer nostalgia pelo outro, conseguindo uma unidade que os romances de Nestor Duarte e José Bezerra Gomes não tinham. É possível mesmo ler dois romances publicados em 1939, *Olha para o céu, Frederico!*, de José Cândido de Carvalho, e *Cangerão*, de Emil Farhat, como verdadeiras súmulas de cada uma dessas tendências – a do regionalismo à José Lins e a do romance proletário à Jorge Amado. Há também nesses livros uma particularidade interessante: são romances "do norte" escritos por autores "do sul", já que Emil Farhat é de Juiz de Fora e José Cândido de Carvalho, de Campos dos Goitacases, na baixada fluminense. De qualquer maneira, são livros que não hesitam e assumem sua relação com uma – e apenas uma – das novas tradições do romance brasileiro.

O romance de estréia de José Cândido de Carvalho em quase tudo lembra os livros de José Lins do Rego, especialmente *Menino de Engenho*, *Bangüê* e *Usina*. Embora o engenho que serve de cenário para a trama fique no Rio de Janeiro, o ambiente físico é muito semelhante. Socialmente também estamos mais ou menos no mesmo presente espremido entre o passado glorioso e o futuro decadente. O processo de substituição dos engenhos pelas usinas é descrito mais ou menos da mesma forma, com os mesmos recursos de estilo que animalizam as modernas indústrias, vistas como monstros que "engolem" os velhos bangüês. A semelhança chega aos detalhes. A decadência dos engenhos, por exemplo, é referida pela mesma metonímia – a mesma trepadeira, com o mesmo nome, crescendo em outros engenhos abandonados: "Mais adiante o engenho do Capanga, de esqueleto à vista, a casa das fornalhas destelhada, com *melão de São Caetano* espiando sobre o bueiro" (p. 45, grifo meu). Há mesmo um passo em que Eduardo volta de uma

visita a um engenho vizinho e avista uma propriedade abandonada em que desponta uma árvore que em tudo lembra os romances do nordeste: um mandacaru.

É claro que parte dessas semelhanças pode ser atribuída ao fato de que, ambientando seus livros em propriedades rurais semelhantes, que passaram por crise semelhante, mesmo estando em regiões diferentes, os problemas tratados seriam mais ou menos os mesmos. Mas as semelhanças vão além disso. O desejo de resumir num único volume todo o "ciclo" da cana-de-açúcar fica muito claro, por mais de um motivo.

O início da história de Eduardo Menezes é muito semelhante ao da de Carlinhos, de José Lins. Eduardo passa, com quase a mesma idade, pela mesma tragédia familiar da perda da mãe que Carlos vivera e acaba indo morar num engenho, o São Martinho, onde será criado por um velho senhor de terras, o tio Frederico do título. Surgiria dessas experiências um menino triste, dado a arroubos místicos por um lado e intimidades com as negras por outro, como já acontecera com Carlos de Melo. Há momentos do texto que poderiam pertencer a *Menino de Engenho*:

> O interessante de tudo isso é que quase não me recordo de minha mãe. Tenho uma medalha antiga que me fala dela. Figura pálida, grandes olhos, a mão fina pousada num livro de gravuras. Devia ter alguma coisa de santa. Morreu de doença de senhora. Lembro-me vagamente de algodões amarelos que ficavam num jarro. Vidros coloridos, cheiro forte de remédio, gemidos de minha mãe. Vagamente me lembro de sua morte. Mas perdendo mãe Linda foi para mim uma desgraça enorme. Fiquei mutilado, sem pés nem mãos. Deixaram-me na cozinha ao cuidado das molecas, das negras rezadeiras. Minha tia Nica substituiu por pouco tempo mãe Linda. Depois caí no São Martinho. As negras e os santos de oratório tomaram conta de meu corpo tenro. Foi quando abri os olhos. Entrei na vida com as mãos repletas de bentinhos e o corpo prostituído pelas carícias do povo da cozinha. Eu tinha então doze anos. Era quase um menino cheirando a leite. (p. 28-29)

O que é isso se não a descrição do "menino perdido, menino de engenho"? A mesma imagem fugidia da mãe, a mesma criação entre a gente da cozinha, as mesmas

imagens da inocência, o "corpo tenro" e o "menino cheirando a leite", o mesmo destino. Enfim: tudo muito parecido.

A vida de menino acabará a partir do casamento do velho tio Frederico com d. Lúcia, a jovem filha de um senhor de engenho vizinho. Esse acontecimento vai marcar a passagem do menino para a vida adulta porque d. Lúcia, deixada de lado pelo marido cujo único interesse é a propriedade, vai acabar nos braços do sobrinho. E aí, quando Eduardo vira adulto, o romance deixa de ser *Menino de Engenho* para ser *Usina*. Um outro Menezes, primo de Eduardo, vai modernizar seu engenho e veremos sua dura experiência na mão dos capitalistas que lhe financiaram a maquinaria. No início, como ocorrera com o tio Juca de *Usina*, tudo vai bem. Mas uma seca vem e as dívidas ficam impagáveis. Ele consegue rolar a dívida, vai se recuperando, mas o preço do açúcar cai e ele acaba tendo que aceitar tornar-se sócio dos americanos na usina. Quando a narrativa chega nesse ponto, acontece o mesmo tipo de problema que ocorrera com *Os Brutos*, apenas que isoladamente, em duas ou três cenas. Para narrar os dramas do primo Quincas com o representante brasileiro dos capitalistas americanos, Eduardo relata reuniões a que não esteve presente e sentimentos que Quincas não lhe revelara. Quando se vê esse tipo de coisa acontecer num romance escrito por um autor seguro, é que se pode perceber melhor por que José Lins do Rego teve que sumir com Carlos de Melo: era preciso abandonar o tom lírico das lembranças de um passado pessoal que se confundia com uma tradição senhorial para que se pudesse adotar com segurança o tom épico que a história da perda da propriedade exigia. José Cândido de Carvalho passa de um a outro dentro de uma mesma obra, sem encontrar uma saída formal para essa passagem e acaba tendo que forçar o tom inicial, de lirismo, para prosseguir sua narrativa.

Ao final do romance, no entanto, ele vai conseguir reconciliar as coisas, conduzindo novamente Eduardo à boca de cena. Com a morte de Frederico, o rapaz assume o controle do engenho. Apoiado por d. Lúcia, decide modernizar a propriedade, transformando-a numa enorme usina. E nesse ponto estamos de novo no universo de um romance de José Lins do Rego: *Bangüê*. E assistimos ao mesmo entusiasmo inicial pelo trabalho rural que tivera Carlos. E até maior porque, depois de cinco anos, a propriedade crescera e tudo parecia ir bem demais. Só que Eduardo não estava ligado à terra. Com os negócios indo bem, vem o amolecimento. Passa a viver mais na cidade do que na usina e o resultado é o esperado: os negócios dão para trás e as dívidas se acumulam a tal ponto que a produção pára. Com a usina vendida por uns poucos cobres, a única solução para ele é a humilhação de um emprego público: "Bonito fim de um neto de barão, de viscondes, de amigos do imperador" (p. 181).

Enfim: a leitura de *Olha para o céu, Frederico!* deixa em muitos momentos uma impressão danada de *dejá vu*. Por outro lado, traz a criação da figura original de senhor de engenho que é Frederico Menezes, que garante para este livro um lugar específico dentro do romance de 30. A ele está ligada até mesmo a motivação de Eduardo para escrever um romance, tal como ele explica logo na abertura, "Uma espécie de prefácio":

> Um dia apareceu na primeira página do "O Estado" um trabalho de um tal Melo Pimenta falando do meu tio Frederico de Sá Menezes. Botava-o nas nuvens, num altar de glórias. Não gostei desses elogios rasgados a um parente que não era um Menezes legítimo. Pisei nas tamancas. Respondi em artigo bem documentado. Fiz considerações sobre o nascimento de tio Frederico. Esclareci o assunto. Que ficasse sabendo o ilustre articulista que a minha casa de pedra e cal tinha, nas suas recordações, muitos outros tipos de nobreza, barões de sangue, um Pedra Lisa que deixou fama de grande, que foi íntimo de d. Pedro II. Arrotei grandezas por tudo quanto foi período. Falei até em cartas que d. Pedro escrevera ao meu bisavô barão... (p. 11)

Como o tal Melo Pimenta não deu maior importância à braveza do narrador, ele toma a decisão de contar a história da família num "romance escrito por mim e que botasse a limpo a vida dos barões de São Martinho" (p. 14). Essa pequena polêmica dá conta de pelo menos duas coisas relevantes. A primeira é o caráter bastardo de Frederico, um Menezes misturado com gente do eito, em circunstâncias não de todo esclarecidas por Eduardo. A segunda diz respeito a Eduardo que, ao recusar estatuto de grandeza ao tio, revela-se ligado aos valores tradicionais, pertencentes mais ao passado que ao presente, que fizeram a importância de sua família. Os melhores momentos do livro vão surgir das dificuldades que Eduardo tem ao julgar Frederico e esse desejo de diminuí-lo acaba em grande medida frustrado no final do romance. Mais uma vez é útil – desta vez para marcar as diferenças – comparar com os personagens de José Lins do Rego. Frederico às vezes se aproxima do velho coronel José Paulino; noutras se afasta muito dele. De comum têm o apego à terra, o amor fanático pelas coisas do engenho. Em *Bangüê* um José Paulino em plena forma é evocado da seguinte maneira:

> Nos outros tempos, o velho José Paulino não parava, a gritar para todos os cantos. Montava a cavalo para ver o corte, gritava para os carreiros, para o maquinista, mandava recados para o mestre de açúcar, para os caldeireiros. Nada lhe parecia feito, tudo ainda dependia de suas ordens. Chegava em casa para o almoço e via-se que todo ele só pensava no serviço; comia depressa e saía para sua torre de comando, que estava em todos os lados do seu navio.
>
> No outro dia, quando o engenho apitasse, às três horas da madrugada, ele estaria lá. Era o primeiro que chegava. E à noite só deixava o serviço quando batiam a última tempra. (p. 14-15)

A mesma energia e a mesma ligação com sua terra tem Frederico:

> – Um urso que vive plantando, um esquisito de homem – diziam...
>
> Meu tio não tinha ouvidos para essas vozes de fora. O seu mundo bonito estava no São Martinho, nas bocas de fogo de sua fábrica de açúcar. Outros parentes da casa-grande viviam na cidade, em palacetes que construíam. Gozavam a vida sem tabela nos gastos. Frederico é que não largava seus tachos de mel. A madrugada vinha pegá-lo de olho vivo e ordens na boca.

> Gastou-se assim nessa vida de bagaceira, dando palavras ao mestre do ponto, manobrando com o povo do eito. (p. 25)

No entanto, Frederico nada tinha da proverbial bondade de José Paulino. O povo do São Martinho, que, ao contrário do que acontece com Carlos de Melo, está muito distante dos interesses de Eduardo, sofre demais e aparece apenas para mostrar como Frederico era mesquinho. A grandeza de espírito e a bondade sem reparos pertencem ao passado, à nobreza da terra encarnada no velho bisavó Pedra Lisa – que aliás não é incompatível com o amor à terra, já que Frederico "só numa coisa se parecia com o barão. Era nesse amor à terra, às formas de cana, ao bueiro do São Martinho" (p. 25). Mas o caso de Frederico era outro, de um amor egoísta, e o narrador frisa esse aspecto ao fazer uma relação direta entre seu apego à terra e sua absoluta falta de generosidade:

> O olho de meu tio não dormia nos travesseiros. Olho esperto de dono, que andava em todo lugar. No tempo de corte, com lua se consumindo no alto, corria os partidos de cacete na mão. O povo dava com o senhor do São Martinho pelos aceiros, feito alma penada. Moleque que ele pegasse de roubo na mão era moleque perdido. Passava pela palmatória de quinze furos. Saía da casa do açúcar moído como bagaço. A plamatória de Frederico ganhou fama na mão dos negros exempladores do engenho. Trabalhava bonito nas carnes macias dos moleques da bagaceira. Nunca ninguém veio reclamar. A voz de meu tio Frederico amaciava os ódios.
>
> – Mando passar pela palmatória para não ficar um perdido. Antes pedir que roubar.
>
> Mas se alguém pedia, bem que Frederico se desculpava. Trinha sempre, na ponta da língua, a saída. Contava misérias a todo mundo. (p. 31-32)

O caráter pedagógico da surra, alegado por Frederico, fica comprometido por sua recusa em dar o que quer que fosse ao trabalhadores. É, mais uma vez, bem diferente de José Paulino, também rigoroso com os criminosos, rabugento com os pobres, mas que nunca deixava ninguém sair da casa-grande com as mãos abanando. Na verdade, o grande defeito de Frederico era o de olhar demasiadamente para a terra, nunca se voltando para o céu, para as coisas do alto, o que exasperava o santo padre Hugo, que não se cansa de fazer a exortação para que o senhor de engenho olhasse para o céu e a todo tempo evoca a figura

do barão, que ele chegara a conhecer: "O barão se aproximou muito de Deus..." (p. 39). Nesse ponto, Frederico se parece mais com o Carlos de Melo de *Bangüê*, mesmo:

> Deus era uma consolação que não me bastava. E eu trazia um corpo que era todo preso à terra, como um pé de mato. (p. 64)

Nem vida afetiva tinha Frederico. Passou quinze anos sem se aproximar do sobrinho. Casou-se e não tinha qualquer interesse sexual pela mulher. E o episódio do casamento começa a revelar um pouco melhor o caráter desse homem seco. D. Lúcia era a filha do velho Barreto, cuja propriedade se limitava, de um lado, com o São Martinho e, de outro, com o mar. Primeiro Frederico tentou avançar suas cercas sobre as terras do vizinho. A reação foi violenta e Frederico se recolheu, atribuindo tudo ao pessoal que fizera o que ele não autorizara. Passa então a agradar o velho, dando carroças inteiras de milho, mandado-lhe, num caso de necessidade, seu melhor mestre de açúcar. Aos poucos conquista a confiança do homem e obtém a mão da sua filha. Mais uma vez Frederico é ridicularizado:

> Os seus quarenta e tantos anos de pé de fornalha não agüentariam a carne nova daquela Barreto. E ilustravam esse acontecimento com o exemplo do velho Murtinho do Engenho da Paz, que vivia de cabeça cheia de calombos:
> – Uma plantação enorme de chifres. (p. 41)

Eduardo, no entanto, é capaz de ver as razões que levaram o tio a aceitar tamanha ameaça a sua honra:

> Os parentes é que não viam essa parte do casamento. Só olhavam a velhice de meu tio, a plantação que podia nascer na sua cabeça. Gente cega. O padre Hugo é que tinha razão. O senhor do São Martinho era mesmo um João Brandão de terras, um João Brandão comedor de

> mel de furo. D. Lúcia matou a sede de mar que Frederico conservou por muitos anos. Os mourões do São Martinho ficaram sendo as pitangueiras da praia. (p. 43)

Mais do que mostrar os verdadeiros desejos de Frederico ao se casar, essa observação de Eduardo acaba fazendo uma separação muito clara entre o tio bastardo e o resto da família: um homem que não olha para o céu mas enxerga longe, de um lado, e uma "gente cega" de outro. Há um traço positivo indisfarçável em Frederico, relacionado à sua capacidade de fazer-se de submisso, de inferior, para manter e fazer crescer a única coisa do mundo que o interessava: o engenho. No episódio mais longo do romance, a longa luta entre a usina de Quincas e o engenho de Frederico, esse tipo de esperteza irá garantir a vitória do velho senhor sobre o jovem empreendedor. Bem ao seu estilo, Frederico só faz falar bem do parente, mesmo quando este avança com as cercas para dentro de sua propriedade. D. Lúcia, que tem o sangue quente dos Barreto, esbraveja e acusa o marido de não ser homem. Faz cara feia para o primo Quincas e não se conforma. Frederico não se abala: espera simplesmente. Vem a seca e, depois dela, as sezões. As terras do São Martinho, mais altas, são menos afetadas. É com naturalidade e submissão que Frederico continua a tratar Quincas, agora que ele corre risco de perder a usina. Com a mesma fala mansa, ordena que se mudem as cercas de lugar, avançando um pouquinho nas terras da usina. É como quem não quer nada que compra de um outro parente o engenho cujas terras seriam vitais para a manutenção do trabalho da usina, que exige uma quantidade enorme de cana, submetendo o vizinho poderoso a sua vontade de, agora, fornecedor.

Eis aí a diferença final entre Frederico e José Paulino ou mesmo entre Frederico e seu avô, o Barão de Pedra Lisa: ele fala baixo, manso, enquanto o modelo tradicional de senhor grita. Nada há nele de grandeza que permite a generosidade. Ao contrário, ele afeta a pequenez que justifica a avareza. É esse tipo de comportamento do tio que, em princípio,

Eduardo não pode admirar e causa sua irritação com o artigo elogioso do Melo Pimenta. No entanto, à medida que a narrativa se desenvolve, ele começa a perceber que é difícil saber exatamente o que é bom e o que é mau. Primeiro porque por trás da indiferença de Frederico por ele havia de fato afeto. O tio deixara-lhe o que era mais importante para ele: terras, além do dinheiro:

> Afastara-se do São Martinho. Depois da morte de Frederico d. Lúcia pouco vinha às suas terras. Quando foram ver a fortuna do velho acharam terras em meu nome, dinheiro no Banco para o sobrinho. De uma hora para outra me via à frente da casa-grande, com a voz de mando na boca. (p. 141)

Segundo porque a grandeza arrotada pelos outros Menezes não era tanta grandeza assim. Levavam vida de nababos e acabaram perdendo tudo o que tinham – destino do próprio Eduardo que, quando cumprido, deixa bem claro o que há de enganador no brilho dos Menezes de boa cepa. Ao contrário do que acontece com a família de Carlos de Melo, sempre aparecendo um pouco como vítimas de um processo econômico mau, em *Olha para o céu, Frederico!*, há uma clara intenção de diminuir o grau de idealização dos velhos senhores. Mais uma vez, no entanto, fica bem clara a dificuldade que é tratar literariamente desse tipo de tema e, por conseqüência, a excelência da obra de José Lins do Rego, independentemente dos problemas que tão seguidamente a crítica tem apontado nela. Nada foge do controle nos livros de José Lins e é preciso um esforço de leitura para identificarmos as fissuras que há na visão de mundo aparentemente tão íntegra de Carlinhos, de tal maneira a narrativa em si é orgânica. No livro de José Cândido de Carvalho, a intenção de relativizar os valores do velho senhorio saltam para fora do projeto narrativo utilizado. A descoberta, mais ou menos gradual, da possível grandeza de Frederico num livro escrito justamente por um narrador que deseja diminuí-lo, fundida à

reflexão sobre a sua própria situação num momento em que o narrador cumpre seu destino de Menezes decaído, daria material para um livro da intensidade de *São Bernardo*. No entanto, isso não se cumpre e a narrativa claudica aqui e ali. Em primeiro lugar porque a psicologia de Eduardo é muito fragilmente construída – estamos aqui a quilômetros de distância de Paulo Honório. Não se configura nunca a verdadeira fusão da crise da propriedade com a crise pessoal de Eduardo. Somente no final do livro é que se percebe que esse seria o projeto do livro, já que na fatura propriamente dita esse projeto não é concretizado. Em segundo lugar, há outras marcas forte de indecisão – aí do autor mesmo e não propriamente do narrador, que estariam incorporadas à tessitura do texto. Logo no segundo capítulo, poucas páginas depois de ler aquele prefácio em que se explicita o desejo de diminuir a figura do tio, Eduardo fará a seguinte observação:

> No princípio destas recordações pensei fazer de meu tio um herói, um segundo Pedra Lisa de coração alongado. Ele sairia de meu tinteiro todo vestido de bondade. Amansar-lhe-ia as misérias. Inventaria gestos que ele não tivera, benefícios que sua mão nunca espalhara. Mas não posso. Meu tio não teve nada que lembrasse um neto do Pedra Lisa. (p. 24-25)

O leitor minimamente atento leva um susto: se ele queria fazer de Frederico um herói, por que cargas d'água brigara com Melo Pimenta, que fizera o mesmo na imprensa? Se o romance queria mostrar quem eram os verdadeiros Menezes em sua grandeza, tão opostos em tudo a Frederico, como era possível querer fazer dele um herói? A resposta não tem a ver com a constituição interna do livro, mas sim com as intenções do autor se intrometendo onde não deviam. A relativização da grandeza dos velhos senhores e a conseqüente compreensão acerca da vida terra a terra de Frederico, que deveria ter sido um resultado da escrita do livro para Eduardo, se adianta para quando a narrativa mal havia começado, como se o autor estivesse ansioso para mostrar que ele quer fazer diferente de

José Lins do Rego, que ele quer dizer que não há bem tão absoluto assim. Nota-se mesmo que José Cândido de Carvalho partilha da visão do escritor nordestino muito mais do que pensa ou do que gostaria de partilhar. Se habilmente ele afasta do universo de seu narrador todo o povo mais pobre do engenho, como que evitando cair na louvação da própria pobreza que encontramos em *Menino de Engenho*, acaba caindo na tentação de dedicar o romance a um homem do povo, misto de operário e de contador de histórias que lembra a velha Totonha:

> Para Manuel Reis, que foi o mais completo mestre de tachas que a Baixada conheceu, negro que viu ururaus em noites de luar, que se atracou com saci nas encruzilhadas e que tinha na boca as histórias mais lindas do mundo... (p. 7)

A falta de jeito revelada em momentos como esses contrasta com a brilhante criação de d. Lúcia, por exemplo, não tanto como figura humana em si, mas como uma representante feminina de família tradicional que tem sexo e se afasta da santidade das senhoras de engenho que o leitor da década de 30 se acostumara a ver. O menino Eduardo se "vicia" muito mais com ela do que com as negras do São Martinho, que só lhe "prostituem o corpo" na infância. O comportamento sexual totalmente desromantizado de d. Lúcia mostra mais do que qualquer outra coisa neste livro o quanto é impossível colocar os representantes das velhas famílias acima do comum dos mortais. Afinal, é com a mesma facilidade que ela seduz o menino de doze anos e que o abandona definitivamente quando, depois de enviuvar, arranja casamento com o primo Quincas, que além de rico é suficientemente ativo para lhe dar uma vida sexual. Não é à toa que Eduardo sente-se muitas vezes mal ao lado dela, que não demonstra ter qualquer afeto por ele, querendo-o apenas para "satisfazer suas necessidades". E no final das contas a própria d. Lúcia, que não

encontrava em Frederico um homem, vai proclamar a superioridade dele sobre o restante dos Menezes:

> Meteu o pau na minha família. Uns parasitas, uns parados. Precisou que Frederico viesse, com o seu nascimento de bagaceira, endireitar o que os fidalgos de meia cuia tinham desarrumado durante mais de cem anos. Não sei por que motivo falei do barão da Pedra Lisa. Talvez para botar um nome limpo que d. Lúcia não ousaria desrespeitar. Foi pior. Desancou com o barão, como se o pobre fosse o resto dos Menezes.
> – Nada disso. Outro parasita de mão lavada. Santo do pau oco, fazendo barriga de negra espichar com filho dentro. Santo fazedor de desgraça. Só mesmo na devoção do São Martinho é que se podia aproveitar o barão para altar. Fidalgos de meia cuia, ouviu? (p. 142)

É significativo que d. Lúcia – sempre tratada dessa forma respeitosa pelo narrador – use para demonstrar a falsa santidade do barão justamente o comportamento sexual quando o seu próprio era tão pouco ortodoxo para uma grande senhora de grande família. Com esta cena, enfatizando o caráter pouco grandioso de d. Lúcia, afinal uma mulher submetida as mesmas forças e aos mesmo desejos das negras, o romance traz uma relativização à visão idealizada da velha aristocracia rural decadente muito mais eficaz do que o conjunto do romance, que tem hesitações evidentes.

A própria língua de escritor de José Cândido de Carvalho denuncia essas hesitações. Quem procurar neste romance o estilo debochado do autor de *O Coronel e o Lobisomem*, não terá grandes dificuldades de perceber que, aqui e ali, ele se anuncia. Aquele "arrotei grandezas por tudo quanto foi período" logo no prefácio (sem falar no próprio título) é um dos muitos lampejos desse estilo, um raro traço de humor no romance de 30, sempre tão sério. No entanto, no projeto de *Olha para o céu, Frederico!*, não cabe o caráter claramente caricatural que Jose Cândido pôde conferir ao famoso coronel Ponciano e que se casa tão bem com a língua com que foi construída sua história. Afinal, ele não decidiu aqui quem merece ser ironizado pela caricatura, se Frederico ou o barão de Pedra Lisa. Nessa dúvida –

ao mesmo tempo produtiva, porque traz o melhor do livro, e perturbadora porque provoca falhas formais evidentes – está o maior interesse deste romance e o traço que o diferenciará de textos como *Os Brutos*, que mal conseguem fazer uma colagem dos modelos consagrados. De uma forma ou de outra há aqui um empenho em produzir uma obra que dialogue com a literatura de seu tempo sem deixar de buscar um caminho próprio. Daí o rendimento muito maior da relativa fraqueza do romance, que não impede que ele se destaque claramente entre os novos autores que iam aparecendo no finalzinho dos anos 30 e possa ocupar um lugar de destaque como obra que reafirma e procura renovar uma das correntes mais prestigiosas do romance de 30.

O caso de *Cangerão* é, em vários sentidos, parecido com o de *Olha para o céu, Frederico!*. Na *História da Inteligência Brasileira*, Wilson Martins se refere a ele da seguinte maneira:

> Romance miserabilista típico da década de 1930, de ação penosamente desenvolvida, algo repetitiva, e escrito sem estilo; vagamente comunista, de um comunismo sentimental e utópico[62].

É de notar que essa observação, sem tirar nem pôr nada, poderia ser atribuída a algum dos livros de Jorge Amado, tantos são os críticos que atribuem essas características ao escritor baiano. E é justo que seja assim, pois a leitura de *Cangerão* também desperta aquela sensação de *dejá vu*, mas agora em relação aos romances de Jorge Amado. No início, tudo nos lembra *Capitães da Areia*, já que o protagonista Cangerão é um menino que vive nas ruas de Juiz de Fora. Mais adiante, temos a passagem desse personagem, já mais velho, por uma fazenda de café e aí o livro nos lembra *Cacau*. Por fim, a trajetória

[62] MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira*, v. 7, p. 129.

desse herói em direção à consciência remete a *Jubiabá*. Essas semelhanças às vezes descem a detalhes. A reação do proprietário e seus capatazes quando um pé de café sofre um dano mínimo é muito parecido com aquela que se via quando um fruto do cacaueiro era atingido em *Cacau*:

> Quando o sujeito errava a enxadada e tocava no cafeeiro, ferindo-o de leve, o feitor berrava, furioso e ia para cima do tal. O enxadeiro caía logo de joelho, reparando a ferida da árvore, amarrando a casca no lugar. Era pé de café! E o café enchia de baba a boca de todo graúdo afazendado. (p. 105)

De certa forma, portanto, *Cangerão* faz o mesmo papel de trazer num só volume o resumo da trajetória de um autor considerado da máxima importância naquele momento. Todavia, é um romance muito mais seguro do que *Olha para o céu, Frederico!*, sem as hesitações que puderam ser apontadas lá. Segue paralelo à obra de Jorge Amado mas nem sempre a repete. Seu estilo – é injusto dizer que Emil Farhat não tem nenhum estilo, ainda que também não se destaque nesse campo – é um pouco mais direto e mais seco do que o de Jorge Amado e, se traz de fato certo exagero sentimental, isso se deve mais ao destino de Cangerão e a alguns lances muito explicitamente tocantes do que ao estilo, já que, diferentemente de Jorge Amado, ele não pretende fazer qualquer tipo de prosa poética. O resultado é que seu comunismo talvez pareça mais vago do que o do autor de *Mar Morto*, embora não seja muito vago – é mesmo explícito – e o que Wilson Martins percebe como "ação penosamente desenvolvida" poderia ser caracterizada, como o fez Antonio Candido a respeito de *Jubiabá*, como uma estrutura errática regida pela simpatia ao proletário, tão comunista quanto a simpatia de Jorge Amado, com a desvantagem somente de, como ocorrera em *Olha para o céu, Frederico!*, reunir coisa demais em pouco espaço. Tanto é assim que ele acabou ocupando papel importante na literatura de esquerda no fechamento

dos anos 30: ganhou dois prêmios, um deles o Lima Barreto, que havia sido concedido a *Angústia*. Além disso, é um dos poucos romances da década que teve uma carreira duradoura, ou seja, teve público, já que mereceu, até a década de 70, quatro edições, sempre por editoras importantes.

Há mesmo em *Cangerão*, em certo sentido, mais maturidade e consciência de alguns problemas do que nos romances de Jorge Amado. Exemplo disso é o da relação entre o proletário e o intelectual. Em todo o romance, o universo proletário é autônomo, não há qualquer intromissão dos intelectuais nas marchas e contramarchas da vida atribulada do herói. O único momento em que um intelectual aparece – e pode ser mesmo uma referência que o autor faz a si mesmo – revela o quanto tem de problemático seu interesse pelo marginalizado. Estamos ainda no início da história e Cangerão, perseguido pela polícia, que tinha ordem para prender todos os meninos abandonados e limpar as ruas, aproveita uma carona e sai de Juiz de Fora rumo ao lugarejo vizinho de Matias Barbosa. Lá ele encontra Sussuca, um menino rico, filho do médico do lugar, que lhe dá o lanche de pão com manteiga que não havia comido na escola.

> Sussuca decerto não conhecia o que estava vendo agora: a fome dele. E o outro olhava calado, e sorria manso quando ele lambia a manteiga que escorria das fatias de pão. Cangerão mastigava satisfeito e também sorria, mas não para Sussuca; ele estava imaginando, fazendo figa de Joca e Mário que se achavam longe e nunca tiveram daquilo...
> – Como é seu nome?...
> O menino Sussuca era como os outros que davam qualquer coisa; sempre queriam o troco da história do moleque de rua. Uma vez, um homem narigudo lhe dera uns níqueis e tomara nota do que falava. A pergunta de Sussuca o que fez foi tirar o gosto da manteiga, obrigando a lembrar do que amargava na vida de um moleque que não conhecia os pais. Um pedaço de pão escapuliu da boca e passou na garganta sem ser mastigado. (p. 16-17)

De que serve o homem que toma notas, "recolhe material", senão para dar uns níqueis e querer a história que vai entristecer o menino obrigando-o a reviver episódios

tristes? São dois mundos separados, e o fato de o intelectual se interessar por ele não os aproxima e tudo indica que o lucro maior do contato fica mesmo para o homem narigudo, que consegue o material que deseja por apenas uns níqueis. Na verdade, nem mesmo as organizações proletárias aparecem senão como perspectiva ao final do romance, momento da tomada de consciência por parte de Cangerão de que é preciso que os pobres se organizem. Todos os movimentos coletivos que aparecem nascem da mobilização conjunta independente ou do exemplo corajoso de um indivíduo, que contagia outros, e nunca de uma estrutura de organização que preexista ao problema específico que gera a mobilização.

E o enredo do romance é exatamente a sucessão de situações de opressão pelas quais Cangerão passa, ou às quais assiste, seguidas das reações dos oprimidos. A primeira dessas situações acontece no mesmo lugar em que Cangerão come aquele pão com manteiga: Matias Barbosa. O povo do lugar passa por maus bocados. Não há trabalho nas roças e a fome se alastra. Chatola, filho do carroceiro Machado, acaba roubando umas goiabas. É pego e passa por um tremendo ritual de humilhação pública. Machado chega a adoecer de desgosto por causa daquilo. Todos os pobres do lugar vão visitá-lo e sua casa acaba se tornando verdadeiro ponto de reunião onde todos percebem estar igualmente revoltados, e numa noite Sabino, um mulato forte e valente, joga a provocação no meio de tanta reclamação repetida:

> – Fim de mundo não é, pessoal! É só a gente reunir que o açude deles arrebenta e a seca nossa acaba! (p. 29)

Dias depois vem a notícia de que houvera saques em Juiz de Fora e Sabino grita: "agora é aqui!" (p. 32). O pessoal todo se mobiliza e segue em direção ao arraial. Mas não chegam lá. Ao tentarem passar por uma ponte estreita são tocaiados pela polícia, que

facilmente massacra aquele bando de homens desarmados. É uma carnificina com quatorze mortos e vários feridos. Nem é preciso acrescentar que os jornais descreverão um bando de gente armada querendo invadir a cidade e sendo barrada corajosamente pela polícia. O gesto de revolta do povo de Matias Barbosa resulta, portanto, em terrível fracasso. Mas dá oportunidade para que se revele a personalidade inconformada de Cangerão. Como menino que era, ele não participara da marcha dos revoltosos e assistira a tudo do alto do morro. Vira que a tropa se atocaiara em vários lugares altos – inclusive a casa que havia abrigado Tiradentes quando de sua viagem ao Rio, para ser julgado. Vira depois a glória do homem responsável pela repressão, "o coronel Cristino, dono de muitos sítios e da Areia Grande, a maior fazenda da redondeza" (p. 44). Vira a indiferença e mesmo a conivência da igreja:

> Os enxadeiros mandaram saber do padre se podia dizer missa de sétimo dia para os mortos. O recado do vigário foi se desculpando: estava com todos os dias da semana tomado por defuntos de importância. (p. 45)

E a idéia de vingança lhe vem, irresistível. À noite, depois do terço organizado por um velho trabalhador na falta de uma missa, é que acontece o espetáculo:

> – Olha lá, gente!
> Atrás do morro da Paciência, o céu aparecia manchado por um clarão vermelho, que subia da terra: uma queimada! E era nas matas do coronel Cristino, que não ia ter ninguém para apagar. A mancha se alargava, crescia, borrava de sangue o céu azul de noite enluarada. O fogo tinha muita lenha, e o vento trazia uma confusão de cheiros e de estalos de árvores se queimando. O ar da noite ficara morno; a fogueira se alastrava, o calor já chegando até eles. O coronel conservava aquela mata com ciúme, para as caçadas com as visitas de luxo do Rio e de Juiz de Fora.
> Do outro lado da Paciência, um rapazinho fugia apressado. (p. 46)

Como Antônio Balduíno ou Pedro Bala, Cangerão se revela um menino especial. Embora não tenha tido, como os heróis de Jorge Amado, uma escola da malandragem – que incluísse a capoeira e o amor das negrinhas –, teve a experiência dos marginalizados e

desenvolveu um potencial para a revolta e para a ação que faz dele um candidato a herói proletário tanto quanto os que tiveram aquela escola. Mas as coisas não acontecem assim tão rapidamente. Ele ainda terá que acumular várias experiências. Sua fuga de Matias Barbosa o conduz de volta a Juiz de Fora, onde ele ficará pouco. Só terá tempo para testemunhar mais uma tragédia, a morte de Joca, um menino que andava com ele pelas ruas, mas que tinha pai e mãe operários e que estava, ele próprio, trabalhando numa fábrica de tecidos e deixara cair uma peça de riscado. O capataz batera nele de tal forma que ele foi da fábrica para cama e dali para o caixão. Mais um curto episódio que se acumula na experiência de vida de Cangerão. De Juiz de Fora vai a Bicas, escondido no trem conduzido por aquele que ele considerava o único amigo adulto, João do Apito. Não ficará ali por muito tempo, logo seguindo com Luais, que ele descobre ser irmão de um dos homens mortos no massacre de Matias Barbosa. Seu destino é a fazenda onde Luais trabalha como carreiro. Cangerão acaba ficando, empregado para cuidar dos bois. Mais uma oportunidade para ver as horríveis condições em que viviam os homens que trabalhavam na roça, sem ganhar o suficiente para alimentar os filhos – e um deles em desespero, vendo os filhos nus se pergunta se deve dar comida ou roupa aos meninos, já que para os dois seu ganho não chega. E não demora muito para vir nova injustiça. Numa certa ocasião, o dono da fazenda tem um bate-boca com Luais e aparenta engolir os desaforos do cabra. Mas não. Numa noite, fingindo tê-lo confundido com um ladrão, o coronel dá um tiro no carreiro. Sem cuidado, o ferimento na perna acaba gangrenando e Luais morre. Cangerão deixa a fazenda e acaba se empregando numa outra, muito maior e com um sistema de exploração de trabalho ainda mais cruel: o que há ali é trabalho escravo.

Mas o espírito de revolta de Cangerão não poderia aceitar essa situação muito tempo. Depois de chegar a apanhar no tronco, exatamente como acontecia com os escravos,

aproveita uma chance, bate no capataz e consegue fugir. Um tempo longo se passara, e Cangerão se via agora como um homem, e é como homem que ele volta a Bicas, onde jogará futebol e se empregará na ferrovia, como limpador. É o primeiro passo para conquistar seu grande sonho: ser maquinista. No entanto, envolve-se em discussões, é denunciado por um companheiro de serviço aos patrões como um revoltado contra a companhia e nunca sobe na carreira. Agora é a vez de Cangerão ver a difícil vida dos ferroviários: baixo salário, risco constante e desamparo quando a morte chega num acidente. Quando descobre quem o indispõe contra os patrões, acaba agredindo o camarada e é demitido. Mais uma vez se vê na estrada. Compra um bilhete e completa o círculo, voltando a Juiz de Fora. É abrigado por Marcolino, um homem que o acha parecido com um irmão morto anos antes – seu tio? Depois de muitas tentativas se emprega na companhia de eletricidade. Mas novamente seu desejo de justiça o colocará em dificuldade. A fábrica de tecido despedira a filha de Marcolino porque ela ficara noiva – e mulheres casadas ficam grávidas e dão prejuízo, por isso as que ficavam noivas eram demitidas preventivamente. As idéias de liberdade e de que os operários precisavam se unir, já velhas em Cangerão, ficam especialmente alimentadas porque o outro filho de Marcolino, o Zé Montanha, era comunista. Cangerão percebe que já vira aquele tipo de injustiça muitas vezes e que era preciso fazer algo para acabar com aquilo. Combinou com um companheiro para "atrapalhar" a transmissão de energia para a fábrica. Vai até lá para efetuar o conserto e se recusa a fazê-lo. A idéia era que ninguém consertasse nada até que a moça fosse readmitida e que houvesse um compromisso de parar com aquele tipo de demissão. Volta para a usina elétrica para avisar aos companheiros que tudo estava indo bem, mas é preso. Na cadeia põe toda sua vida em revista e o livro se fecha com o princípio da consciência de que há uma esperança longínqua:

> Quando saísse dali, ia conversar com Zé Montanha. Havia muita pergunta que a vida lhe tinha feito e não soubera dar resposta:
> Como é que a mulher de Zé Mário ia arranjar com os filhos sem pai?
> Manoel Tem-Tem devia dar roupa ou comida aos meninos?
> E como se faz para ficar muito rico?
> Mas ainda era noite, tudo estava escuro e Zé Montanha sumia-se na escuridão. Falaria com ele; o filho do velho Marcolino sabia quando ia começar a madrugada. Queria ver o sol nascendo, todos olhando e sentindo sua luz, todos. Fariam uma grande fogueira e queimariam a maldição dos molambos. Tinha esperança de que viesse a madrugada. Sairiam todos para a rua, iriam esperá-la fora dos casebres (p. 209)

Este final – sem dúvida sentimental – indica que desta vez Cangerão não iria fugir mais. O círculo da aprendizagem já havia se encerrado e uma nova etapa começava. Um dia – mais uma vez um dia – a madrugada viria, e não seria só para ele, por isso não precisava se mudar de novo. Assim como *Jubiabá*, *Cangerão* é a história de um aprendizado feito com a vida – aquela que fizera tantas perguntas irrespondíveis. Como se vê, o livro narrou um longo périplo, como fizeram os livros de Jorge Amado posteriores a *Suor*, ou seja, depois da tentativa de romance coletivo, quando o herói era redescoberto como grande alavanca para a ação do romance proletário. Logo no início de *Cangerão*, aliás, fica explicado por que só é preciso tratar de um só marginalizado:

> Não precisava ficar triste; vagabundo como ele tinha mesmo em toda a parte, em Juiz de Fora, em Matias, e Bicas também. E os moleques eram todos iguais, sem diferença: só vieram ao mundo para encher os bancos vazios, arranchar nas casas abandonadas, encher os vãos inúteis das escadas. Quando um deles contava a sua história parecia que falava da vida de qualquer um dos outros. (p. 58)

Se é verdade que, como assinalou Wilson Martins, o romance tem algo de repetitivo, já que, como já se assinalou aqui, ajunta muita coisa para uma trajetória só, é preciso admitir que isso é, de certa forma, necessário para o projeto de Emil Farhat – ou pelo menos está de acordo com ele. O que se conta aqui é uma história comum. É também a

história de um aprendizado calcado na experiência, o que equivale a dizer que é um aprendizado lento. Ao colocar-se na tradição de romance proletário encabeçada por Jorge Amado, mas com a clara intenção de ser menos espetacular, é natural que uma seqüência de histórias mais ou menos comuns se apresente, mas não pode haver o crescimento do personagem sem essa contínua passagem de uma experiência à outra. Se isso não transforma *Cangerão* numa obra-prima, pelo menos dá a ele uma certa coesão estrutural de que às vezes nem mesmo seu modelo Jorge Amado é capaz, ainda que ao custo de uma leitura muito mais fria, sem os atrativos aventurescos de *Capitães da Areia*, por exemplo.

O final dessas experiências todas acaba sendo para Cangerão uma descoberta da luta em função da descoberta do lugar que ele próprio ocupa no mundo – tudo isso acontecendo nesta sua volta a Juiz de Fora, que representa o fim do aprendizado. Um de seus traumas era não ter sobrenome, já que não sabia nada de seu pai ou de sua mãe. Quando criança dizia que era "Cangerão não sei de que". Mais tarde, nas fazendas, era Cangerão de Tal. Enquanto andava à procura de um emprego, lê os jornais na esperança de encontrar algum anúncio – ele aprendera a ler, primeiro, porque conseguira freqüentar uma escola até que lhe expulsaram por não ter sapatos e, depois, porque Sussuca terminara de ensiná-lo. A uma certa altura encontrará num jornal um texto que o interessará:

> O artigo de letras grandes era sobre família; coisa com ele, que não tinha nenhuma. Falava da família de um João da Silva, que morrera na pobreza em Recife. Recife?... Dizia que todos os pobres faziam parte dela. E que a família Silva era como a "de Tal", a sua. Que os membros dessa família eram os que trabalhavam nas plantações, nas usinas, nas fábricas, nas minas, nos balcões, nos jornais, nos bancos e ainda serviam como soldado raso no Exército e na Marinha. Que essa família é que trabalhava para os homens importantes do Brasil, da Alemanha, do Japão, da Inglaterra (a mina que João Sal falava era dos ingleses e a Leopoldina também). Nunca tinha lido uma coisa que fosse cair tão bem dentro dele. Até que dali em diante, ele bem que podia assinar "Cangerão da Silva"... E ia fazer isso. (p. 198-199)

Ainda que bem toscamente – nada da elaboração complexa de Graciliano Ramos ou Dyonélio Machado – o que se coloca aí é uma junção entre classe social e identidade pessoal. Cangerão é alguém e passa a pertencer a uma grande família quando nota que é proletário, que faz parte de uma classe específica. Afundado na coletividade é que ele se reconhecerá melhor. Mas esse pequeno trecho traz outros elementos bastante significativos. Um deles é a pequena lista de países onde os operários são explorados. Não pode ser coincidência que, além do Brasil, por motivos óbvios, e da Inglaterra, por sua presença no Brasil e em Minas Gerais especificamente, os dois outros países citados pertençam ao Eixo. O novo momento, em que a situação internacional é tão preocupante, emerge no livro, em duplo sentido: enfatizando o caráter internacional da luta do proletariado e, por outro lado, identificando os lugares onde a situação do proletário é pior, ou seja, os países onde o fascismo já é uma realidade estabelecida e de onde ameaça se espalhar por toda a Europa. Isso não significa que as brigas internas estejam totalmente esquecidas. Uma referência à Alemanha de Hitler, que apareceria logo em seguida na narrativa, serviria para uma espetada num fascista brasileiro. O encarregado da usina elétrica em que ele vai trabalhar é um alemão, cujo nome é, para o cúmulo da coincidência, Adolf, e lhe fala do nazismo:

> E um dia ele ficou muito espantado quando Cangerão disse que nunca tinha ouvido falar no seu xará, o mandão da Alemanha:
> – Não, nunca li nada, não.
> – Nunca? Então estava dormindo até hoje... Adolf Hitler treme a Europa... Brasil precisava de Adolf!
> – Mas ele é do lado dos pequenos? Ele também é da liberdade?
> Adolf-segundo olhou admirado:
> – Liberdade?... Para quê? (p. 201)

A liberdade é uma idéia importante em todo o romance, já que a primeira vez que se toca nela Cangerão pensa em sofrimento, pois é na Rua da Liberdade que viviam as

prostitutas, e mais tarde ele aprenderá seu sentido necessariamente grandioso. Neste momento, associada ao fascismo e tratada como coisa sem importância, é impossível deixar de pensar em Octávio de Faria e seu livro *Cristo e César*, em que se coloca a inutilidade e mesmo o perigo da liberdade quando exercida por homens que não sejam aquilo que ele chama de superiores.

Mas o outro aspecto significativo que surge no momento em que Cangerão se descobre da Silva está na lista dos afazeres a que se dedica esta família de explorados. Em primeiro lugar, é interessante notar que se misturam ali os operários propriamente ditos – urbanos ou rurais – com aqueles que se dedicam a profissões mais próximas da intelectualidade, nos jornais e nos bancos. É quase como se o autor tivesse se arrependido da separação que impusera entre o intelectual e o operário e buscasse uma outra maneira de aproximá-los, não pela simpatia dos intelectuais pelo proletariado, mas sim pela experiência comum da exploração pelo trabalho. Em segundo lugar, vê-se o soldado ao lado do proletário e não do lado do poder. E isso ganha um significado muito especial em *Cangerão*, contribuindo mesmo para localizar o herói. Quando criança, em Matias Barbosa, Cangerão conheceu vários meninos pobres. Um deles era Chatola, o que roubara goiabas e recebera uma tremenda punição. Outro era um menino franzino, o Chininha. Depois de adulto, Cangerão se reencontrará com os dois. Chininha se tornou soldado e Chatola virou ladrão. Chininha desaparece trabalhando:

> Perguntara muita coisa sobre o companheiro de Matias. Manoel Anspeçada só soubera responder o que o boletim dizia: "Sebastião Pires, vulgo Chininha, soldado número centro e trinta e nove da segunda companhia do segundo batalhão desaparecido em Catanduvas".
> – E não tinha mais nada adiante?... Morto, ferido?...
> – Nada, nada. Eu me lembro direitinho. Adiante só dava que o batalhão também perdeu animais de carga, uns burros velhos... (p. 155)

Chatola, por sua vez, acaba preso junto com Cangerão:

> – Quem havera de ser!... Você também, Cangerão?!...
> O grito admirado era de Chatola. Você também? Tinha sido chamado de colega pelo ladrão. Contou ao companheiro de Matias a ciganice do dono da fábrica Mascate. Só havia caído ali, porque quisera melhorar a sorte de Alzirinha e das outras moças.
> – Mas também se prende gente por causa disso? Então eu não errei no que faço... E agora, Cangerão, você havera de ficar aqui, se sujando comigo?... (p. 207-208)

Aqui estamos definitivamente num universo muito distante do de Jorge Amado, em que o herói está muito mais perto do marginal do que do soldado. Em *Cangerão* a confusão entre o que participa da luta política e o ladrão é repelida. Cangerão se suja na comparação com Chatola, não admite ser visto como colega do velho companheiro de infância. A sorte do soldado, que em Jorge Amado é o braço do poder, aqui se confunde com a dos demais explorados. A indiferença por sua morte é a indiferença diante de alguém que não conta, a mesma que o padre demonstrou ter pelos trabalhadores revoltados que foram mortos pela própria polícia. Cangerão está entre os dois. Não pode ser o soldado, restrito a uma hierarquia tão rígida, mas também não pode ser o bandido, que se coloca fora do sistema social. O que se sublinha, no final das contas, é que a luta política é justa e não pode ser tratada como alguma coisa que fere a lei. Há um momento no romance cuja importância está justamente em colocar lado a lado o pobre e a polícia. É quando Cangerão foge da fazenda Estrela, em que vivia como escravo.

O Antônio Balduíno de *Jubiabá* também foge na ocasião em que trabalha numa fazenda de fumo. Só que não foi a escravidão que o levou à fuga, mas um assassinato. Matara o homem que se aproveitara da filha de doze anos de uma mulher que acabara de morrer. Quando está acuado no meio do mato, é com um bandido que ele se parece: "E hoje

Antônio Balduíno estava acuado como se fosse também um jagunço célebre" (p. 199). Quando ele finalmente escapa do cerco, quem o ajuda é um velho pobre como ele.

Cangerão não foge porque cometeu crime, mas sim porque foi vítima de um. Precisou usar a violência e nem sabe se o capataz agredido está vivo ou morto. Mas há justiça nessa agressão. Quando chega à cidade, encontra um monte de soldados, mas eles não estão ali para prendê-lo. É bem o contrário. Fica sabendo por Chininha que o destacamento, chefiado pelo tenente Amaral, está ali para acabar com o esquema de escravização de trabalhadores que vigorava na fazenda Estrela. Quem o recebe e o ajuda , portanto, é uma autoridade. A união entre Cangerão e a polícia será decisiva para o desfecho do caso, já que ele vai guiar os soldados, que invadirão a fazenda e prenderão alguns dos capatazes – o chefe do esquema de escravização de trabalhadores conseguirá fugir, mas será preso mais tarde. O exército existe, nesse episódio, para garantir a justiça. E a justiça está do lado dos explorados. Não é coincidência que o chefe do destacamento que matara os trabalhadores em Matias Barbosa era um ricaço de alta patente, um coronel, e aqui, quando os trabalhadores serão defendidos, o chefe seja um pequeno oficial, um tenente. No primeiro episódio a polícia está a serviço dos proprietários, e é chefiada por um deles. Aqui, ao contrário, o comandante é um homem mais próximo do povo e, portanto, está apto a defender os explorados, aplicando a lei da forma mais justa.

Haverá muito de resquício de uma mentalidade tenentista nessa solução, mas há também uma afirmação de que a luta pelo fim da exploração é (ou pelo menos deveria ser) legal – é justa. Pode-se atribuir à visão do mundo presente em *Cangerão*, quando se nota esse seu caráter legalista, aquela fé no aparato legal que se encontra em livros como *A Fome*, de Rodolfo Teófilo. Mas não é absurdo também, quando se nota que há um traço popular na autoridade que defende os explorados, que é preciso mais do que a lei: é preciso

ter no poder, com força de autoridade, pelo menos alguém próximo aos explorados. Se o sentido for esse, temos um acréscimo interessante à tradição do romance proletário dos anos 30. Antes de heróico, ser preso e perseguido por estar lutando pelo fim da exploração é injusto. Por isso a prisão é uma humilhação para Cangerão. É verdade que todas as humilhações por que ele passa ajudam a formar sua consciência de classe e, portanto, o preparam para a luta, exatamente como ocorrera com os heróis de Jorge Amado, mas a injustiça dessa opressão fica assinalada de uma forma bastante integrada à narrativa, muito mais orgânica do que a intervenção direta do narrador – que, diga-se, é o modo dominante de mostrar a injustiça em *Cangerão* também.

*Cangerão* e *Olha para o céu, Frederico!* são representativos do impasse em que vive o romance que se definia como social no final da década de 30. Se comparados com o grosso da produção que se restringiu aos modelos de sucesso "do norte"– exemplificados aqui por *Gado Humano* e *Os Brutos* – podem ser vistos como momentos altos desse tipo de romance nesse momento. Afinal, eles conseguem acrescentar algo às duas principais correntes do romance social que estiveram tão em voga. Mas em ambos os casos, em graus diferentes, eles acabam confirmando que essas tendências encontram-se numa espécie de beco sem saída. A sensação de coisa já lida é a dominante, mesmo depois de uma procura cuidadosa pelos aspectos que representam algum acréscimo ao que haviam conseguido os mais importantes escritores do romance social até ali. Algo está no fim.

Prova disso é que até mesmo Jorge Amado e José Lins do Rego procuravam outros rumos. Jorge Amado já desenvolvia um novo romance desde pelo menos 1939, quando a José Olympio anuncia, na orelha de *Espelho de Casados*, de José Vieira, a publicação próxima de *Sinhô Badaró*, que jamais sairia. No ano seguinte, em entrevista citada por Miécio Táti, ele diz que pretende entregar à editora, no mês seguinte, o romance já

concluído, em fase de revisão, *Agonia da Noite*.[63] Nos dois casos, são projetos que acabarão se tornando ciclos romanescos anos mais tarde. *Sinhô Badaró* é o embrião de *Terras do sem Fim* e *São Jorge dos Ilhéus*, romances publicados em 1943 e 1944 que marcarão um novo salto de qualidade na obra de Jorge Amado, e o título *Agonia da Noite* seria o de um dos três volumes de *Os Subterrâneos da Liberdade*, publicado somente em 1952. O fim da década de 30 para Jorge Amado é um tempo de redefinição. Seus novos projetos a essa altura precisaram de alguns anos para amadurecer e resultaram em obra em vários aspectos diferente daquela que desenvolvera até ali.

José Lins do Rego não interrompeu seu ritmo de publicação como Jorge Amado, mas experimentou outros temas. Depois de *Pureza*, afasta-se da Zona da Mata e entra no sertão pela primeira vez com *Pedra Bonita*, em 1938. Em 1939 dá uma longa volta pela Suécia antes de retornar ao nordeste com *Riacho Doce*. O sucesso e a importância do chamado "ciclo da cana-de-açúcar" têm deixado essas suas experiências na sombra, especialmente *Riacho Doce*.

Isso talvez se deva ao peso do trabalho de interpretação de José Aderaldo Castelo, talvez a única tentativa de compreensão em bloco da obra de José Lins do Rego que tenha ultrapassado aquilo que Luiz Costa Lima chama de "bibliografia encomiástica", que sem dúvida dominou a crítica dedicada ao autor por décadas. Castelo pensa toda a produção de José Lins a partir da idéia do ciclo. José Lins teria escrito o ciclo da cana-de-açúcar, que inclui *Fogo Morto* e não *O Moleque Ricardo*, e algo que ele chama de "ciclo do cangaço, misticismo e seca", que inclui apenas *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*. As demais obras – *O Moleque Ricardo*, *Pureza*, *Riacho Doce*, *Água-Mãe* e *Eurídice* – seriam romances

[63] Ver: TÁTI, Miécio. *Jorge Amado: Vida e Obra*, p. 104. A entrevista foi publicada por *A Notícia* em 26/03/1940.

independentes. Essa divisão da obra de José Lins acabou ficando consagrada pelas histórias literárias que lhe seguiram. Em *A Literatura no Brasil*, o texto escrito por Luiz Costa Lima procura analisar os cinco livros do "ciclo da cana-de-açúcar" e salta para *Fogo Morto*, depois trata de *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*, deixando para o final os outros livros. Seu evidente desprezo pela obra de José Lins do Rego o leva a desatenções imperdoáveis, como a de chamar o protagonista de *Pureza* de "personagem sem nome" quando ele tem nome sim, Lourenço, e até apelido, Lola. Não é surpreendente então que ele diga sobre *Riacho Doce* pouco mais do que ser esta "a pior obra do autor"[64]. Alfredo Bosi, na *História Concisa da Literatura Brasileira* também segue o esquema proposto por Castelo, fazendo o mesmo caminho da cana ao misticismo e cangaço, deixando para o final os outros romances – nem tocando em *Pureza* e *Riacho Doce*.

Pensando a partir de ciclos, é natural que as obras que não participem de ciclo nenhum fiquem um pouco à margem das considerações críticas que pretendam dar conta do universo ficcional de José Lins. Pode ser interessante, no entanto, pensar que sete anos e quatro romances separam *Usina* e *Fogo Morto*, e é bem razoável que se suponha que a excelência deste último tenha algo a ver com as experiências feitas nesse período. Luiz Costa Lima atribui a escrita de algumas dessas obras – especialmente *Pureza* e *Riacho Doce* – a um desejo de provar que não era simples memorialista. Por mais que isso possa de fato ter havido, a recepção que teve *Pureza* já seria suficiente para acalmar suas ansiedades. Todos, incluindo críticos de primeira linha como Lúcia Miguel Pereira, como já se viu aqui, apontaram que ele fora capaz, com aquele romance, de trabalhar com maestria fora do "ciclo". Mas os motivos que levaram José Lins a buscar uma ampliação de temas para sua

[64] LIMA, Luiz Costa. José Lins do Rego. In: COUTINHO, Afrânio. *A Literatura No Brasil*, v. 5, p. 360.

obra, tão insondáveis, são menos importantes do que o fato em si de ele ter efetuado essa tentativa de alargamento de perspectiva. E isso sejam eles "mesquinhos", como tentar provar para a crítica do que era capaz, ou mais "altos", como a procura legítima de caminhos que todo artista sério faz, já que num caso ou noutro haveria a admissão, por parte do escritor, de que era preciso tentar outras experiências. Seja por pressão externa, seja por exigência do processo criativo, o fato é que José Lins, como Jorge Amado, procura novos rumos.

*Riacho Doce* é, nesse sentido, seu romance mais expressivo entre *Usina* e *Fogo Morto*. Sempre tão ligado à região açucareira do nordeste, para José Lins, tentar escrever uma história que se desvinculasse de vez daquela região seria o passo mais arriscado possível. Em *Pedra Bonita* ele já saíra de lá, mas permanecera no nordeste – ainda que em outro nordeste. Em *Riacho Doce* ele se afasta de vez. O leitor acostumado com o autor "regionalista" certamente se assustaria ao começar a leitura e encontrar no romance não as paisagens quentes dos trópicos, mas sim o frio da Suécia. Pela primeira vez também ele escolherá uma protagonista mulher. É claro que depois o nordeste acabará aparecendo, mas agora em função dessa personagem que é uma completa novidade em sua obra.

O mais interessante nessa experiência é notar que ele acaba conseguindo, com essa longa volta, menos encontrar novos temas do que novas situações, novos contextos, para tratar do seu único grande tema, o da ligação do homem com sua terra – ou seja, acaba apenas reafirmando que seu universo ficcional depende menos da região em si de que se trate, mas do problema do homem e sua relação com seu lugar de origem. Esta questão, bem como uma aproximação com o universo da tragédia, ficou indicada aqui quando se discutiu *Menino de Engenho*, em relação a *Pedra Bonita*, em que toda a trajetória do

protagonista desemboca num momento em que ele tem que optar entre os familiares, quase desconhecidos, e o padre que o criou. E ele escolhe a família.

Aqui o caso é outro. Eduarda – ou Edna – é, desde pequena, uma despaisada. Não gosta da vida que leva nem do lugar em que nasceu. Quando menina, acaba se ligando a Ester, uma professora muito jovem que vai trabalhar em sua aldeia. E isso só reforça seu despaisamento: Ester é judia, pertence a um povo sem país. Esse traço de Ester – e, de resto, do judeu – será enfatizado em uma carta endereçada a Edna anos depois de ter deixado a aldeia, enviada da Argentina, para onde se mudara depois de casar-se:

> A terra e a gente não tinham aquela estreiteza, aqueles preconceitos que tanto asfixiavam a vida dela na Suécia. Era um mundo diferente. Estava satisfeita. (p. 85-86)

Na volta de um passeio que fazem juntas a Estocolmo, e onde Edna conhece Roberto, o namorado de Ester, a menina demonstrará o total desapego ao seu lugar:

> – Como tudo isto é bonito, Eduarda!
> Ester parava, sorvia o ar puro, derramava os olhos pelo campo todo florido.
> – É uma maravilha.
> Só as tulipas enchiam a vista de cor. Edna fazia que olhava. E o elogio de Ester ao campo, às flores, era como se fosse a Roberto. Só Roberto gostava daquilo. Ela não sentia nada. Aquele campo era a mesma coisa de sempre, ora coberto de gelo, triste, pesado, ora assim florido, sem nada demais. Desde que se entendia por gente que via aquilo. (p. 63)

Sua trajetória de peixe fora d'água segue com o namoro e posterior casamento com Carlos, um rapaz católico, o que causa escândalo em sua casa, principalmente em sua avó protestante. A chance de sair da Suécia em direção à América do Sul, como fizera Ester, aparece na forma da oportunidade de um emprego para o marido. A notícia causou em Edna um dos raros momentos de alegria numa mulher em tudo desanimada:

> Levaram dias assim. Até que numa tarde o marido chegara em casa com uma notícia. Havia recebido um convite para a América do Sul. Uma agência alemã lhe oferecia o lugar de engenheiro numa exploração de petróleo. No outro dia teria mais detalhes.
> Edna se rejubilou com a notícia. Há tempos que uma alegria assim não a dominava inteiramente. Quase não dormiu. Nessa noite o corpo de Carlos confundiu-se com o seu. O amor chegou para eles como há muito tempo não vinha, com a satisfação de quem estabelecia uma paz duradoura. (p. 106-107)

O lugar da América do Sul para a qual os dois irão é o Brasil: Riacho Doce, litoral nordestino. Chegando aqui, é claro que Edna não encontrará o mesmo conforto que Ester encontrara na Argentina. Afinal, o deslocamento que Ester sente na Suécia é externo a ela, vem do preconceito contra seu povo. A mudança para um mundo novo pode representar alguma coisa de positivo para ela[65]. O deslocamento de Edna, não. Vem dela mesma e uma mudança não poderá lhe trazer tranqüilidade. É claro que ela, uma sueca diferente, se dará muito bem na praia e no calor. O sol vai dar a ela um certo alento. Inicialmente tudo parece ir muito bem. Assim como a renovação no espírito que a notícia da vinda para o Brasil lhe proporcionou levou-a com mais intensidade ao amor e ao sexo com o marido, essa relação de integração inicial com a nova terra vai levá-la a uma paixão pelo pescador Nô. Afrontando a fúria da avó do rapaz – uma versão local da sua própria avó, defensora da manutenção dos valores da tradição – ela se tornará amante de Nô. Essa integração sexual e essa plenitude amorosa, no entanto, não significam uma integração plena na nova terra. Quando ela pensa em Nô, é a Suécia que lhe vem à mente:

> Sozinha com os seus pensamentos íntimos, punha tudo no seu lugar. Um homem que era o seu oposto em tudo, mestiço, ignorante, estava tomando conta dela, como num sonho esquisito. Sonhava com ele quase todas as noites, sonhos curiosos misturados de coisas loucas, de realidade, de pedaços de sua vida, onde entravam amigos da Suécia, os seus parentes, Ester, Saul, a sua vida inteira de outrora. Era estranho: sempre que sonhava com ele, o que vinha para o meio de tudo era sua terra, a solidão imensa do inverno. Nada do sol do Riacho Doce, nem do mar verde, da vegetação de primavera. (p. 234)

[65] É claro que aqui José Lins força a mão de uma maneira que lhe é cara: aplainando as diferenças, passando por cima de dificuldades. Para a situação de Ester ser tão confortável, é preciso que o Novo Mundo apareça como um lugar em que o preconceito não cabe, o que é, no mínimo, bastante discutível.

Amar para Edna é voltar para casa. Mas que casa? Aquilo que está mais distante do lugar de origem é o que mais a aproxima dele. O que parecia encontro é somente uma nova forma de desencontro. Do lado de Nô, homem tanto do mar quanto da terra – o que o coloca a um passo também do despaisamento que o mar representa – a paixão por Edna acaba sendo uma espécie de exílio. Os dois se entregam a uma situação que pode ser considerada trágica. Rompendo com os valores da terra, cumprem seu destino – palavra que em José Lins do Rego e especialmente em *Riacho Doce* é elemento fundador daquele estado trágico e, portanto, algo de que não se escapa. Nô se acaba, seca, vira arremedo de homem. Dizem que por causa das bruxarias da avó. Pode não ser isso. O Nô que há no final do livro é um homem que, como uma planta, secou ao sair da sua terra. Foi replantado, mas jamais poderia ser de novo o que já fora. Edna percebe que sua tragédia contamina a todos – até ao pacato Carlos. E ela procura a morte no mar numa espécie de apoteose de seu deslocamento na terra. É uma cena em que a morte é descrita quase como um novo começo, e o mar como um lugar onde se pacificariam todos aqueles elementos que a identificavam como alguém que não pertencia a lugar nenhum:

> Edna sentia-se feliz. Calma. Boa para o amor do homem que a esperava. E entrou de mar adentro. Foi nadando, foi nadando. Com pouco os primeiros raios de sol brilharam nos seus cabelos loiros. Raios de sol cobriam o mar. A grande cabeça de luz resplandecia como um Deus nascendo. E Edna nadava, nadava para ele como se Nô estivesse de lá chamando-a para a vida. Nadou, nadou. A cabeleira de Ester era seu ninho de amor. (p. 371-372)

Como se vê, em *Riacho Doce* José Lins dá uma volta enorme para, em certo sentido, ficar no mesmo lugar em que estava antes. Mas apenas em certo sentido. O esforço de deslocamento que ele próprio faz como autor em direção a outros universos o ajuda a

perceber que a tragédia do despaisamento não afeta apenas aos decaídos senhores de engenho. Mais do que *O Moleque Ricardo*, é em *Riacho Doce* que sua obra faz um mergulho mais profundo no outro. A tragédia de Ricardo em *Usina* é apenas um capítulo da grande tragédia do fim dos engenhos. Mas as tragédias de Nô, também um personagem proletário, e de Edna, uma mulher estrangeira, têm a intensidade da de Carlinhos. Mais que uma "obra solta", *Riacho Doce* é, com os vícios e as virtudes que tem a obra de José Lins, um livro integrado ao processo de abertura indispensável para a criação das admiráveis figuras do coronel Vitorino e do mestre José Amaro, personagem principal da tragédia em *Fogo Morto*. Afinal, como pode ser risonho o destino de um homem plantado numa terra que não é sua?

> E saiu o cego Torquato cheio de fé no capitão Antônio Silvino. O mestre José Amaro foi até a pitombeira e sentia a terra como uma coisa que lhe pertencia. Lá estavam o cardeiro, o chiqueiro dos porcos, as touceiras de bogaris. As cajazeiras que se pontilhavam de amarelo com as frutas maduras. Cheiravam as cajazeiras, cheirava tudo que era da terra que ele teria que abandonar. (p. 267)

Expulso da terra que não lhe pertencia pelo velho Lula de Holanda, um proprietário que não pertencia à terra, sempre fora um estranho a ela: o desfecho do caso não poderia ser outro que não o trágico. O homem ligado à terra se mata por ter que deixá-la. E a terra morre nas mãos de quem não lhe pertence. A morte do mestre José Amaro em *Fogo Morto* é mais do que o símbolo da tragédia do fim de uma era que representara a morte de Ricardo em *Usina*. É a tragédia em si. E a descoberta de que a morte do mestre, como a morte da mulher ou a do pescador, é em si uma tragédia, é um dos elementos que pode dar a *Fogo Morto* um equilíbrio e um alcance maiores do que as obras anteriores de José Lins haviam conseguido.

Tanto quanto os fracassos de *Gado Humano* e *Os Brutos* e a busca problemática de *Olha para o céu, Frederico!* e *Cangerão* por uma renovação dentro de uma tradição ao mesmo tempo nova e tão explorada, a busca de José Lins e de Jorge Amado no final da década de 30, com os resultados obtidos alguns anos depois, indica que o romance que fizera tanto sucesso precisava se renovar. Todos esses esforços ajudam a compreender o novo momento de indefinição – e portanto de redefinição – por que passava a intelectualidade e mesmo toda vida nacional.

Esse clima não impediu, no entanto, que outras tentativas pudessem funcionar de imediato mais ou menos dentro de esquemas consagrados por sucessos da década. Seriam livros que não tentariam seguir os passos nem de Jorge Amado nem de José Lins do Rego, mas sim que se aproveitariam de um modelo de narrativa de certa forma menos marcado como território de algum grande escritor. É a exploração daquilo que já se chamou aqui de crônica, ou seja, a revelação de uma particularidade de algum lugar do Brasil pela ficção, mais ou menos na trilha do que pudera representar *Os Corumbas*. O próprio Amando Fontes tentaria retomar esse veio, mas não conseguiu dar a seu novo romance o sentido do livro de estréia. *Rua do Siriri*, apesar dos seus bons momentos, é a crônica frouxa da vida das prostitutas de Aracaju. É um livro mais bem tramado do que *Lapa*, de Luís Martins, que fez a crônica da prostituição do Rio de Janeiro, mas que não chega nem de longe à estrutura orgânica de *Os Corumbas*. Uma situação basta para que se perceba bem isso. O esqueleto narrativo no qual os vários casos são pendurados é a constituição de uma casa onde vive e trabalha um grupo de prostitutas. A renovação do grupo que mora ali é a mola que faz a narrativa andar, pelo acúmulo dos casos, das histórias de vida das mulheres que vão parar naquele canto de Aracaju. Um desses casos, contado no capítulo 24, ilustra bem a maneira como se estrutura o romance. Um homem e uma mulher conversam. Pelo diálogo ficamos

sabendo que ela está na casa há poucos dias. O homem pede para que ela conte sua história e ela conta. Fora "desgraçada" pelo mesmo homem que deflorara sua irmã mais velha: o filho do dono do engenho em que sua mãe trabalhava. Ao final do capítulo, ficamos sabendo que o nome da prostituta é Belisana. Vamos então para o capítulo seguinte:

> Foi Belisana, entre todas, a mulher que menos tempo demorou na Rua do Siriri. Mal se havia completado um mês de sua chegada, Carvalho apareceu, numa de suas viagens costumeiras até o Aracaju. Achou-a bela. Gostou dos seus modos decididos, que desde o primeiro instante facilitavam a intimidade. E deu para procurá-la assiduamente, mimando-a com um novo presente a cada dia.
>
> Quando se aproximou a época do retorno, propôs-se levá-la consigo, oferecendo-lhe uma situação vantajosa na Bahia. (p. 207)

A moça aceita o convite de Carvalho e vai embora. É fácil perceber que Amando Fontes quis ligar a desgraça de uma prostituta à vida decadente – ela conta que o engenho já estava de fogo morto à altura em que contava a história – de uma família de senhores de engenho, criando com isso uma história que se referisse a um processo social mais amplo. A narração do caso em si, um dos mais desenvolvidos do romance, é um exemplo das melhores qualidades de Amando Fontes: o diálogo ágil, a narração direta e colorida. Mas fica claro que ele se aproveitou da estrutura aberta do livro, em que comparecem dezenas de personagens, para contar uma história sem ter que converter essa moça em personagem efetiva do romance. Como num jogral, ela entra, fala a parte dela e vai embora. O interessante é que isso se encaixa perfeitamente no tipo de desenho que o livro tem, de crônica. É mais uma história que compõe o mosaico global que o romance resulta.

Houve um bom número de novos romancistas que, neste final de década, continuaram arriscando escrever a crônica do seu lugar de origem, com resultados muito variáveis. Nesse sentido merece destaque um romance de estréia publicado em 1937, *Subúrbio*, do paraense Nélio Reis. A despeito de ser um romance bastante despretensioso,

tem uma arquitetura perceptível, uma estrutura que permanece o tempo todo sob o controle do autor – o que não é pouco nesse gênero de livros. Temístocles Linhares considerou que as personagens deste romance "eram apresentadas até de maneira caótica"[66], mas um olhar atento perceberá que seus dez capítulos estão organizados a partir de quatro núcleos narrativos: o da família do Capitão Mello, o da família de Gersomino, o do moleque vendedor de rolos de cana Bimbo e o do caso do sacristão Cambraia com o malandro Neco. O primeiro e o quinto capítulo estão centrados no capitão, o segundo e o sexto em Gersomino e assim por diante. O nono e o décimo capítulos misturam os quatro planos, com o romance se encerrando com a morte do Capitão Mello, numa volta circular ao episódio que abre o romance. A impressão de que não há plano qualquer advém do fato de que, sendo todos os personagens moradores de um mesmo bairro, a Pedreira, suas vidas necessariamente têm que se cruzar – e é assim que Gersomino, por exemplo, aparece logo no primeiro capítulo, embora não seja ali o elemento central. Mais do que um esqueleto onde se pendurassem os vários casos que revelassem a vida num bairro de Belém, *Subúrbio* tem uma estrutura narrativa que organiza e relaciona os vários casos – e isso é o bastante para que desponte como realização relativamente bem sucedida nesse momento.

Esse gênero contribuíra para fazer a grandeza do romance social ao trazer para a literatura a realidade de todas as partes do país, proporcionando aos leitores aquela experiência "feérica e real" de Brasil a que se referiu Antonio Candido. Neste final de década, no entanto, ele seria modificado e de certa forma ampliado com a publicação de romances que aliaram a apresentação de uma paisagem humana, típica desse tipo de crônica local, a uma ambição de discutir pela ficção os grandes problemas do tempo. *Planalto*, de

[66] LINHARES, Temístocles. *História Crítica do Romance Brasileiro*, v. 2, p. 389.

Flávio de Campos e *Um Rio Imita o Reno*, de Viana Moog, são os representantes mais significativos desse romance que ensaia um tipo de salto explícito para o universal, ou pelo menos para os grandes problemas do presente, a partir do que poderia haver de mais local. Os títulos, aliás, fazem questão de apontar para o universo específico do qual parte esse salto: o planalto do primeiro circunscreve o tema paulista e o rio imitando o Reno do segundo remete diretamente às regiões de colonização alemã do sul do Brasil. Assim, *Planalto* pôde ser um romance de São Paulo – não o do café, que muitos críticos pediam desde 1933, mas o da revolução de 32 – e *Um Rio Imita o Reno* foi lido como a crônica da vida nas colônias alemãs do sul do país, tema àquela altura bastante novo.

Além do caráter de crônica local, haverá outro fator a aproximar os dois livros, responsável por aquele salto: neles, a matéria ficcional se impregnará de um certo aspecto de ensaio – de resto não totalmente estranho ao romance de 30 – que contaminará as constantes discussões que os personagens fazem entre si ao longo das obras. Temístocles Linhares apontou esse feitio no romance de Flávio de Campos:

> Mas já agora, depois de todas essas reproduções de idéias e doutrinas, chegou a hora de perguntar se, com tantas intromissões, não correria o romance o risco de se transformar em alguma coisa exageradamente híbrida que pudesse ser tudo, menos romance?
> E a nossa resposta se limitaria ao seguinte: o romance resiste e se mantém ainda hoje de pé porque aquilo que representa a ficção ou o poder de invenção é suficientemente forte e expressivo, além de estar apoiado no regional, que tanto distingue o romance brasileiro, sem falar, é óbvio, em seus elementos intrinsecamente literários, esbanjados aqui às mãos cheias[67].

*Planalto* é uma espécie de volta à inquietação e, da mesma forma como o diálogo predominava num romance como *O País do Carnaval* – e mesmo *Inquietos* –, já que a inquietude leva à discussão constante, estamos diante de um romance que atinge seus

[67] LINHARES, Temístocles. *História Crítica do Romance Brasileiro*, v. 3, p. 170.

momentos mais decisivos nos longos diálogos que se travam entre personagens que buscam uma definição para suas vidas. Em certa medida essa aproximação se deve ao fato de toda a primeira parte do romance se passar entre 1931 e 1932, ou seja, no tempo da inquietação, entre jovens num momento em que a vida adulta mal se inicia – o que representa o mesmo universo ficcional, tratando da mesma geração de que tratavam os romances do início da década. A diferença fundamental é que, escrito depois da instalação do Estado Novo, *Planalto* representa um outro momento de indefinição no qual já é possível ver em perspectiva os resultados das opções feitas pelos jovens inquietos. Sua estrutura em duas partes, aliás, enfatiza isso. A primeira parte, que trata do momento da decisão é mais longa e mais desenvolvida, enquanto a segunda, passada nos anos de 1934 e 1935, o tempo da polarização, vai simplesmente mostrar o resultado – seria melhor talvez dizer o fracasso – das opções feitas. O romance acaba fazendo o percurso que leva de um impasse ao outro.

Isso não significa, entretanto, qualquer sugestão de que o melhor seria se ausentar, de permanecer sem abraçar nenhum tipo de utopia: sem optar. A figura de Lauro, justamente aquele entre os rapazes que mais tem dificuldade de mergulhar numa crença específica, é somente mais uma dentre as que compõem o grupo de personagens da primeira parte do romance. Mas na segunda ele acaba se convertendo no protagonista do livro e o fracasso de sua dúvida é o maior de todos. A situação especial desse inquieto recalcitrante aparece ao final de uma viagem que o grupo de amigos faz a Santos – pretexto para o mais longo e decisivo diálogo do romance – em que o próprio Lauro, evocando uma reunião que haviam tido tempo antes, reflete sobre sua situação:

> Afinal, naquela reunião, Fernando fizera sua confissão de fé socialista, socialismo confuso, socialismo heterogêneo e eclético, mas enfim confessara que acreditava na possibilidade de melhorar a vida humana. Chico se reafirmara o religioso que a igreja e o clero empurraram

> para o comunismo, e Ralpho confirmara ser o aristocrata decadente e ignorante que todos conheciam. Edgard acentuara seu amor à música e às flores e sua despreocupação pelo destino da humanidade não artista e o Arch, o Arch era o inglês de sempre, otimista e prático, sensual e sarcasta. Mas ele, só ele não acreditava em nada. Não! Naquela ocasião também ele acreditava em algo. Acreditava que venceria em S. Paulo, que o nome, o estudo, e suas relações se transformariam em dinheiro, que poderia mostrar à ingrata Sumidouro que a cidade grande o acolhia e recompensava. (p. 288)

Todos haviam assumido uma posição qualquer diante da vida, da alienação sincera de Edgard ao comunismo vago de Chico. Até mesmo Fernando, um rapaz cujas trapalhadas amorosas constantes ocupam grande parte das ações do livro, alguém muito vaidoso e um tanto inconseqüente, tinha uma fé na melhoria da humanidade. Lauro, no momento da rememoração, evoca com saudade uma crença que de fato é meia crença, ou mero derivativo: a de que venceria economicamente como advogado. Que se trata de solução falsa já se nota pelo tom nostálgico do próprio pensamento de Lauro ao se dizer que "naquela ocasião também ele acreditava em algo", e se confirma quando ficamos sabendo que, como aquele Teodósio de *A mulher que fugiu de Sodoma*, Lauro procurara uma fé estudando política e filosofia. Ao contrário daquele grande inquieto, no entanto, que mergulhara profundamente no comunismo, tornando-se ativista internacional, para depois perceber que errara e, então, tornar-se um doutrinário católico, Lauro não consegue se decidir jamais, não se entrega a nada. Depois, seu sucesso como advogado é dificultado por uma personalidade escrupulosa que o leva a tentar soltar um homem que ele próprio havia condenado num processo que lhe rendera uma pequena fortuna. Passa a pensar no homem, um agricultor pobre levado ao desespero pela exploração constante e pela miséria e se vê autor de uma tremenda injustiça, procurando repará-la às próprias custas.

Essa falta de crença no futuro o leva ao suicídio – e, o pior, num momento em que tudo estava prestes a se resolver para ele. Afundado em dívidas, vai caindo fundo no desespero. Ao perambular pela cidade, acaba comprando, sem vontade, um bilhete de

loteria – já havia comprado outros, inutilmente – que seria sorteado e lhe daria cem contos. Ao mesmo tempo, uma surpresa se preparava para ele no campo amoroso. Sempre tímido, tido pelos amigos como "um secarrão", cultiva uma paixão distante por uma prima, irmã do amigo Fernando, que se casara, mas cujo marido morrera na revolução de 32. Pois essa moça se decidira a fazer um gesto em sua direção, convencida de que gostava dele. Envenenando-se, abdica da vida sem saber disso tudo. Castigo imenso pela falta de crença.

Este final de história revela, aliás, o que se pode apontar de problemático na construção do romance – e é um problema que se pode dizer totalmente oposto àquele que se encontra nas diversas crônicas locais com as quais *Planalto* está aparentado. É que naquelas há uma frouxidão muito grande e os romances vão se construindo ao sabor do acaso, resultando em narrativas frouxas, desprovidas de qualquer tensão. Aqui tudo parece intencional demais, certinho demais. O final se prepara muito à vista do leitor, de forma que a gratuidade do suicídio daquele moço que era, entre todos do grupo, o mais talentoso, fica parecendo artifício. Esse é um dos efeitos daquela interferência ensaística que Temístocles Linhares apontara no romance, em certo aspecto aproximável aos efeitos que se percebem no romance engajado, em que as situações muitas vezes são forçadas para que a história possa propagar uma mensagem inequívoca.

Não que a trajetória dos outros personagens seja propriamente gloriosa. Os comunistas não atingem a felicidade. Chico tem dificuldade de aceitar a organização partidária e se converte em um comunista teórico, sem participação em qualquer ação direta. O outro comunista do livro, o Nondas, proletariza-se, vive em função da causa, mas também acaba se matando porque foi abandonado pela mulher, também uma militante, com quem vivia. De qualquer forma, a opção comunista é vista como algo cheio de grandeza

quando assumida com verdadeira convicção. Há mesmo uma visão profundamente romântica dominando a cena do enterro de Nondas:

> Os amigos acompanharam, cabisbaixos, sem trocar palavra, o trabalho dos coveiros. Ali estavam por humanidade, por saber que aquele moço morrera no encalço de um sonho lindo demais, que ali se sepultava um homem fora do comum. Quando saíam do cemitério, oprimidos pelo espetáculo do fim de um idealista, Edgard apoiou-se no braço de Lauro, e externou-lhe o consolo imediato que a imaginação havia fornecido ao seu egoísmo:
> – Também.. o coitado!... era um vencido, não acha?
> – Não; não acho. Talvez seja ela o único triunfador e o mais nobre de todos nós. (p. 325)

A semelhança com *Inquietos* mais uma vez aparece. Lá havia um comunista por convicção – um bom comunista. Mas havia um outro, por ódio, por revanchismo social – o mau comunista. Em *Planalto* essa função é exercida pelo Schwartz. Exaltado, ele não se conforma que, mesmo com a análise de que a revolta constitucionalista é um movimento político burguês apenas motivado pelo orgulho paulista ferido, seus companheiros nada façam contra ela. Decide-se a agir sozinho – e da maneira mais covarde possível. Engaja-se como cozinheiro no exército paulista e, assim que pode, põe veneno na sopa. Só não mata uma divisão inteira porque seu entusiasmo o faz trair-se numa meia confidência feita a Chico, que serve no mesmo batalhão.

Mas não é somente para os comunistas que a opção feita por motivos errados é ainda pior que a indecisão. De todos os membros do grupo de rapazes o mais boçal e desprezível é sem dúvida Ralpho:

> Cacete era ele, o pobre! Cacetes eram a eterna polaina sobre o calçado luzente, seu monóculo avant-guerre, a bengala de castão de ouro e sua imponência de príncipe de cera. Cacetes e ridículos. Mas ele não percebia nada, e sentia-se superior a todos. Ah! Entendia um pouco de heráldia, é verdade, de heráldica e de genealogia. Fora daí, sempre que em sua presença se discutia um assunto que suas luzes não podiam alcançar, era fatal – desabrochava um sorriso de desprezo e de superioridade, fulminava os pedantes com a frase-chapa: "Taine... Taine já dizia..." E digno, imponente e inatigível, puxava uma fumacinha de seu bout-doré. (p. 59)

Como se vê, Ralpho traz em si o que há de pior no espírito quatrocentão. Sem qualquer valor intelectual próprio, escora-se em seu passado nobre, do qual é fisicamente uma caricatura. Os únicos assuntos que o interessam – heráldica e genealogia – completam o quadro de uma personalidade ridícula e fora do tempo. Pois é esse o personagem que se encaminhará para o integralismo. Um outro integralista é mencionado de passagem no romance, figurante sem nome apresentado apenas como "o pincenê", ou seja, outra figura ridícula como Ralpho. A imagem do integralismo em *Planalto* é muito desfavorável, portanto, já que todos os que se juntam à causa o fazem pelos motivos errados. Ainda assim, para Lauro parece melhor o integralismo do que nada. Respondendo a uma observação de Fernando menosprezando a "conspiração" integralista de Ralpho ele dirá:

> – É. Não sei. Mas, errado ou certo, é um objetivo. Integralista ou comunista, seja lá o que for, é uma generosidade a preocupação com a melhoria do mundo. E nós? Que é que nós sabemos, afinal? Temos, acaso, uma certeza científica, uma fé religiosa, uma convicção filosófica ou política? Não temos nada, não acreditamos em nada. Que é que nós poderemos ser com este ceticismo? (p. 350)

É também através dessa ótica que a revolução de 32 vai aparecer no romance. Embora um certo orgulho paulista esteja disseminado pelo livro, a revolução em si é vista como equívoco. Seu lado aparentemente positivo é o de criar uma situação que precipita uma decisão: engajar-se ou não. E todos os rapazes do grupo se engajam. Chico é o que sofre mais para decidir-se. Ao mesmo tempo quatrocentão e comunista, não tem convicção da importância daquela luta, mas acaba cedendo à enorme pressão que se faz em torno dele e acaba indo servir no interior do estado, sob as ordens de Lauro. De qualquer maneira, não há propriamente heroísmo nessa revolução:

> S. Paulo fervia. Há muito tempo a atmosfera andava carregada, grandes ódios acumulados estavam azedando, fervendo, fermentando. Mais dia-menos dia, aquilo irromperia. Carnegão amarelo, túrgido de pus, era fatal a explosão do orgulho pisado. Mais dia-menos dia, aquilo rebentaria. (p. 122)

Depois de estourado o furúnculo, tudo parece um grande desperdício de vidas. A imagem-síntese da revolução é o de um rapaz recém-formado e recém-casado, pendurado numa cerca de arame farpado, morto:

> Quando os três moços alcançaram o cabeço do morro e transpunham uma cerca de arame farpado, rebentou uma fuzilaria a pequena distância. Dois retrocederam espavoridos, conseguiram alcançar seus acampamentos, rastejando, meio-mortos de susto e de cansaço. Mas um ficou. Ficou dobrado sobre o mais alto fio da cerca, como um judas rural, esquartejado nas aleluias, a cabeça, tronco e braços distendidos para lá, as nádegas e as pernas voltadas para o campo de onde partira.
>
> Era o mais alto, o mais corpulento, o mais corajoso dos três. Chamava-se Ronoel Fornellas. (p. 222)

Essa é a imagem a ser repetidamente evocada no romance todo, para mostrar a estupidez daquela guerra. É mais uma luta errada porque deflagrada pelos motivos errados: não há idealismo ali, apenas orgulho pisado.

O reaproveitamento do tema da inquietação em *Planalto*, no entanto, não é retomada temporã de algo já gasto, e ganha sentido especial exatamente porque trata de um tempo de impasse a partir de um outro momento de impasse: o final da década olha para seu início. Se lá a simples definição de um caminho a seguir constituía vitória suficiente, aqui parece não haver vitória possível. De um jeito ou de outro aqueles rapazes de São Paulo abandonaram o ceticismo, mas os impasses não cessaram. Por isso mesmo, o suicídio de Lauro acaba sendo o acontecimento-chave do livro, encerrando-o e deixando ao leitor, talvez à revelia do projeto do autor, um duplo caminho de entendimento do romance. Por um lado, é fácil pensar que o suicídio seja a representação cabal do fracasso do melhor dos rapazes do grupo, sinalização clara da falta de perspectiva que tinha uma geração que se

formara com a idéia de que, depois da Primeira Guerra, havia um trabalho de construção pela frente, mas que acaba se vendo diante de uma outra guerra, mais destrutiva que a anterior. Por outro lado, é interessante ver, como já ficou apontado, o momento exato em que o suicídio acontece. Dona Siomara – mãe de Fernando e de Maria da Glória, a moça por quem Lauro era apaixonado – via o rapaz de maneira muito diferente da qual ele próprio se via. Ao pensar na vida dos filhos, que tão pouco aprovava, figura um bom futuro para Glória ao lado de Lauro, que "se fez, sozinho, e era um homem honesto, de peso, que ganhava pouco ainda, é verdade, mas com um grande futuro pela frente" (p. 354). É como se houvesse alguma esperança, apenas que adiada para depois da grande crise que a nova guerra representava, e qualquer desistência antes da hora servisse apenas para que o pior vencesse. Estranho otimismo esse, que prega o mergulho sem hesitação na dor para daí arrancar algo de bom.

*Um rio imita o Reno* é também um livro imerso nos problemas do final da década, mas fica concentrado nesse tempo, recolhendo dele o problema central de que se ocupa, ao invés de tentar um balanço como fizera Flávio de Campos. O caráter ensaístico que Temístocles Linhares atribuiu a *Planalto*, será também atribuído ao romance de Vianna Moog pelo crítico gaúcho Moysés Vellinho:

> Não foi possível ao autor esconder nas malhas da ficção as excelentes qualidades de ensaísta reveladas em livros anteriores. Se eliminássemos do romance os personagens que lhe percorrem os capítulos, nada perderia com isso o precioso material de estudo e observação que ali se encontra e que bem poderia caracterizar a obra como um ensaio vigoroso e oportuno. Qual seria, porém, sua sorte, sob o aspecto romanesco, se invertêssemos a operação?... Temo que não ficasse de pé senão o frouxo arremedo de um desses filmes sentimentais que a gente vê agora para esquecer daí a pouco[68].

[68] VELLINHO, Moysés. O Romance de um Ensaísta. In: *Letras da Província*, p. 135.

É claro que o entusiasmo de Temístocles Linhares se converte em censura nas considerações de Moysés Vellinho, mas o fato em si a ser observado é o mesmo, e, se havia exagero no entusiasmo de um, há exagero na censura do outro. É bem verdade que, se fizermos aquela duvidosa operação de amputamento proposta por Vellinho, poderíamos dizer, por um lado, que *Um Rio Imita o Reno* não é muito mais que a história de um amor frustrado, uma espécie de história de romeu-e-julieta adaptada ao Rio Grande do Sul, plenamente compatível com o tipo mais banal de romance romântico em que as convenções sociais impedem o enlace desejável de um casal que se ama. Por outro lado, temos uma discussão sobre uma das grandes questões do momento, a racial, em que não faltam as citações eruditas e a atualização de conhecimentos sobre a situação da Alemanha nazista. O problema é que, nem num caso nem noutro, teríamos algo a que se poderia chamar de *Um rio imita o Reno*. Afinal, todo o caso de amor frustrado se desenvolve em torno dos preconceitos raciais que, por sua vez, são discutidos a partir do caso específico dos atores envolvidos na história que, também por sua vez, está profundamente inserida numa realidade local bastante palpável: a difícil relação entre imigrantes alemães chegados há pouco e brasileiros de outros tempos do sul do Brasil. E de que outra maneira se constrói um romance? O que há de ensaístico aqui é o mesmo que havia em *Planalto*, em cenas montadas apenas para que os personagens tenham ensejo para se envolverem em repetidas discussões sobre a questão racial. Com intensidade menor do que ocorrera com *Planalto*, embora ainda perceptível, está presente aquela sensação de que tudo é certinho demais, planejado demais. Por isso, certamente, Moysés Vellinho tem vontade de partir o livro ao meio, encontrando mais inteiro ali o ensaio do que o romance. Afinal, as discussões predominam e certas cenas significativas, quando lidas, deixam muito clara alguma outra cena colocada anteriormente com a nítida intenção de prepará-la.

Num momento em que muitos romances, até mesmo de sucesso, padeciam de uma carência total de plano, é até injusto dizer de *Um rio imita o Reno* que é certinho demais. Mas não se pode deixar de notar que a opção pelo romance realista – que é também a de *Planalto* –, assim como qualquer outra opção estética, impõe certos limites. Sem desejar rompê-los para buscar uma forma narrativa de fato híbrida de romance e ensaio, Vianna Moog traz para o arcabouço realista de seu romance algo da intencionalidade do ensaio, mas apenas isso. Mesmo porque a discussão que se faz do problema depende estreitamente de quem é que fala no romance. Os personagens exprimem visões opostas, e às vezes as mais reacionárias, e o narrador habilmente apresenta tudo e não fecha ideologicamente com ninguém. Como numa fábula, o leitor se encontra diante de um universo intelectual indefinido demais para que possa ser aceito como um ensaio e se vê na difícil tarefa de ele mesmo ter que definir qual é a moral da história – coisa bem atípica para um ensaísta.

O livro se abre com a chegada do engenheiro Geraldo Torres à cidade gaúcha de Blumental, onde alguém como ele, nascido no Amazonas, filho de mãe índia e pai cearense, tem a estranha sensação de ser um estrangeiro em seu próprio país. Numa cidade em que tudo – até o rio – parece imitar a Alemanha, ele chega, numa inversão nada casual de estereótipos, como uma espécie de elemento civilizador. Seu projeto de saneamento vencera uma concorrência e ele vinha ali tentar erradicar as doenças transmitidas por mosquitos que, a cada verão, matavam dezenas de pessoas. Filho de um homem que fizera e perdera grande fortuna com o fastígio e, depois, a decadência da borracha, era um homem culto e, é curioso, especialmente ligado à cultura alemã. Poucos momentos depois de sua chegada, desfazendo as malas no hotel e pensando no desafio que enfrentaria – na verdade seu primeiro grande desafio profissional – é ao grande nome da cultura alemã que ele se remeterá:

> Faltava ainda um lugar para os livros e para a raquete de *tennis*. Ocupavam a última mala. O engenheiro tirava conclusões: – pensar é fácil, agir é difícil, mas a vida só pertence aos que sabem unir o pensamento à ação. Tomou o livro de Goethe, onde figurava a passagem que em tempos lhe suscitara o conceito. O volume se abriu automaticamente na página que ele queria. Lá estava o trecho marcado a lápis: "Há poucos homens que, possuindo entendimento, tenham, ao mesmo tempo, qualidades de ação. O entendimento alarga, mas paralisa; a ação vivifica, mas limita". Pertenceria ele a esse reduzido número de eleitos capazes de combinar as duas coisas? (p. 13)

Mais adiante, a ligação desse homem com a cultura alemã vai cada vez mais claramente se delineando, por sua paixão pela música da Alemanha, pela preferência a Heine entre todos os poetas, pelo desejo de reler Nietzsche depois de uma conversa, por várias pequenas coisas, enfim, que vão se apresentando ao leitor. Nada casual, essa ligação enfatiza o absurdo do preconceito que o envolverá logo adiante. Afinal, há nele um impulso para o outro, um desejo de conhecer melhor sua vida. E a causa disso é ser ele um desenraizado, um jovem que, como tantos outros personagens do romance de 30, tentara voltar à casa paterna e cuidar dos negócios do pai, mas simplesmente não conseguira, a convivência com o velho degenerando em brigas constantes, no entanto ligado umbilicalmente ao seu lugar de origem, a ponto de ver, mesmo na paisagem mansa de Blumental, traços da natureza exuberante da Amazônia. "Sim, a gente sempre acaba voltando. E o mais trágico é que não encontra o mundo sonhado nas horas de saudade"(p. 210), pensará ele.

O mesmo impulso para o outro terá Lore Wolff, filha de uma próspera família de origem alemã. Se Geraldo se encantará por ela antes mesmo de vê-la, só de ouvir seu piano soando no fim melancólico das tardes, ela verá nele todos os encantos que há no que é diferente dela própria, verdadeira suma da beleza tropical. Numa quermesse da igreja protestante a que Geraldo surpreendentemente comparecerá, já que havia uma espécie de

acordo tácito que reservava aquela festa aos alemães, ela o examinará cuidadosamente, concluindo que "tudo nele denunciava o forasteiro". E isso mesmo o fazia mais atraente para ela:

> E talvez fosse tudo isso que ainda mais a tivesse atraído para ele. Sim, fora isso que a encantara em Geraldo Torres. Uma atração de certo modo semelhante à que já sentira no colégio pelas meninas da fronteira e da serra, tão diferentes de suas colegas de Blumental. Aquelas não viviam atemorizadas com as notas más no cartão mensal, faziam o que lhes vinha à cabeça, com um jeito, uma graça, uma alegria tão espontânea, que as próprias Irmãs não podiam zangar-se. Católicas como eram, para elas não existia o pecado mortal, não viviam atribuladas no confessionário. (p. 107)

O mesmo entusiasmo pelo que é diferente – e mais, pelo que é misturado – vai fazê-la desembocar seus pensamentos na cidade de praia em que passava o verão, cidade que também nada casualmente partilha seu nome com o do engenheiro:

> Lore demorava-se na contemplação de Torres. Era uma paisagem querida ao seu coração. Não conhecia nada igual, nem na Europa. Única. Paisagem a um tempo nórdica e tropical. Penhascos como os *fiords* da Noruega; vegetação como no norte do Brasil. (p. 110)

Dentro de sua família, Lore é um caso quase impensável. Seu irmão, Karl, declara-se um nacional socialista e sua mãe, Frau Marta, é a mais perfeita defensora da superioridade da raça alemã em Blumental, um lugar onde esses defensores se multiplicam. A explicação que Frau Marta dá para o "desvio" da filha, quando a vê interessada "por aquele negro" é prova de que ela está certa em se considerar uma boa alemã naqueles tempos de escalada nazista:

> Era preciso levar Lore com jeito. Não discutia, mas era teimosa e obstinada, na sua resistência passiva... a única naquela casa que ousava enfrentá-la. Aqueles hábitos de sair sozinha de auto, aquela mania de independência... Tudo resultado de haver transigido em mandar educá-la num colégio católico com moças de outra raça. Ou talvez conseqüência de sua estada na Alemanha anarquizada e vencida do após-guerra. (p. 118-119)

Ou o convívio exagerado com não-alemães ou a visão de uma Alemanha derrotada, sem ter, portanto, como ostentar seu orgulho de grande nação: só isso poderia ter desvirtuado Lore, já que não há como explicar um tal desinteresse pela ordem, pela disciplina, e mesmo pela pureza da raça. Lore chega até ao displante de, diante da afirmação de sua mãe de que não suportaria vê-la casada com alguém de uma raça inferior, respondesse cheia de ironia: "Quem vê a mãe falar, há de pensar que temos sangue nobre: devíamos assinar von Wolff..." (p. 116).

Frau Marta é personagem capital para o livro. Mais do que mãe de Lore e, nessa condição, responsável direta pela infelicidade amorosa que inevitavelmente se abaterá sobre o casal central, ela ocupa um dos pólos da polêmica racial e nacional que constitui a espinha dorsal do romance. No outro pólo estará o velho Cordeiro, que, no entanto, será um personagem menor na trama, existindo mais como função de oponente radical às idéias de separação e superioridade dos alemães sintetizados em Frau Marta. É que para Cordeiro era preciso proceder a uma "nacionalização" forçada, a qualquer custo. Num discurso inflamado, ele sintetizará o inconformismo daqueles que, sendo brasileiros, não toleram o país alemão encravado no Brasil e, o que lhe parece pior, habitado por "alemães" nascidos no Brasil – este aliás, sendo o caso da própria Frau Marta, que resolverá o problema pensando que "a raça nada tinha a ver com o lugar do nascimento" (p. 116) No meio de um discurso do prefeito, a que estão presentes outras autoridades – este, por sua vez, um "brasileiro" que procura se harmonizar com os "alemães" –, Cordeiro pede a palavra:

> Faz-se um silêncio povoado de ansiedades e sobressaltos. O velho Cordeiro, o pala de seda envolvendo o pescoço, dispensa exórdios e circunlóquios. Debaixo de uma atmosfera de inquieta expectativa, entra de rijo no assunto. Pedira a palavra para chamar a atenção do nobre

deputado Eumolpo Peçanha sobre a necessidade urgente de uma campanha de nacionalização da colônia alemã no Rio Grande do Sul. Cerrava os punhos, a face se lhe contraíra em rugas nervosas. Era preciso acabar de vez com os incensos a outra raça que não a brasileira. Do contrário, jamais se chegaria a dar combate aos que viviam dentro do Brasil, a celebrar em vez da sua, a raça de seus antepassados. E os tempos estavam mais do que maduros para a organização de uma cruzada em prol da unidade nacional. (p. 172)

Entre esses dois pólos está aquela que é, seguramente, a mais simpática figura do livro, o médico Dr. Stahl. Sua generosidade e seu caráter tolerante – mais um personagem que faz lembrar aquele doutor Gouveia de *O Crime do Padre Amaro* – o fazem avesso a qualquer idéia de superioridade racial e um simpatizante da mistura de raças. Suas discussões com Frau Marta, mais do que o radicalismo do velho Cordeiro, são o verdadeiro contraponto ao espírito nazista que toma conta da colônia. Adora Lore, que conhece desde criança, simpatiza desde o princípio com Geraldo e é claramente favorável à união dos dois. Do ponto de vista político, ele representa uma *media via* ao embate direita-esquerda. Por isso mesmo, é taxado por Karl Wolff, durante uma conversa, de "um homem do século XIX". E ele aceita bem essa definição assumindo-se partidário do liberalismo. A proximidade da guerra, com uma possível vitória do nazismo aparecendo no horizonte parece abrir mais uma vez esse caminho ideológico, tido como covarde apenas dois pares de anos antes.

O Dr. Stahl é uma exceção surpreendente na colônia naquele momento. Acha o anti-semitismo um absurdo, joga no lixo a árvore genealógica que comprova sua ascendência puramente ariana e, quando perguntado por Frau Marta se ainda suporta os judeus responderá que não suporta:

– Não lhes perdôo o crime de terem dado a Bíblia a ler ao povo alemão, sobretudo o Velho Testamento.

– Esse Stahl tem cada idéia! – sorriu Herr Wolff, querendo evitar que a discussão se estabelecesse, retardando o assunto das caçadas que tinham a combinar. Acariciava o pêlo do cão policial, que se lhe aninhara entre os joelhos.

– Desde que leram o Velho Testamento ficaram malucos. Andam sempre à procura de um Moisés e com essa mania de superioridade de raça. – Ao dizer estas palavras o velho olhava de-soslaio para Frau Marta, observando a reação que elas provocavam. (p. 134)

E não é somente aos judeus que o Dr. Stahl se refere, mas também, para maior escândalo dos Wolff, aos negros. Como uma maneira de fazer o assunto reverter a seu favor, é justamente o caso dos negros que Frau Marta propõe, secundada por Karl, que participa da discussão. Mais uma vez ele atribui a diferença da situação do negro em relação ao branco a questões sociais e não raciais. Critica o regime de separação que se vê nos Estados Unidos, que não possibilita a mistura das raças – afinal, "na natureza como nas raças, deve-se praticar o enxerto em grande escala" (p. 136). A última cartada, que se pretende definitiva, vem de Karl:

– O senhor casaria com uma preta? – pergunta Karl.

– Não, não gosto de negros. Mesmo que o quisesse, por um ato de vontade, não podia. Fui educado já com preconceitos raciais. Nesse tempo a Alemanha andava maluca com as teorias de Chamberlain e Gobineau. Agora seria difícil desintoxicar-se por completo. Infelizmente não há purgativos espirituais para lavar a gente por dentro.

– Não, essa repulsa é inata ao branco.

– Absolutamente. Agora mesmo encontrei aí na calçada o Paulinho brincando com os mulatinhos do Cardoso... Estava alegre e não me parecia repugnado. Pelo contrário: nunca o vi tão contente. Imaginem que nem quis vir comigo.

– Vá buscar o Paulchen, já, já – ordenou Karl à mulher, que até aí não tinha dado uma palavra.

– Desta maneira, quando ele tiver quinze ou vinte anos, dirá, como vocês, que nunca pôde suportar negro – observou Stahl. (p. 136)

O ataque de Karl fora bem forte e, diante dele, o Dr. Stahl tivera que admitir não ser propriamente um exemplo do que ele mesmo defendia. Mas contra-ataca também violentamente, mencionando o filho de Karl como possibilidade de integração entre as raças. A reação de Karl é natural e comprova na prática os argumentos do médico. Durante toda a narrativa, as inúmeras demonstrações de ódio racial, de parte a parte, serão afastadas

e o grande momento de celebração, de alegria mesmo, é o de uma grande festa anual, o *kerb*, da qual todos, brasileiros e alemães, participam. A dança é animada por uma banda alemã, que toca músicas alemãs. Os pares, no entanto, são misturados e Geraldo dança todo o tempo com uma moça loiríssima – tão loira quanto Lore, que fora impedida de ir à festa por Frau Marta, para não dançar com o engenheiro – e se assusta: "estava surpreso e ao mesmo tempo encantado com aquela promiscuidade" (p. 153). Mesmo a banda, a certa altura, tenta variar seu repertório:

> Agora a orquestra assassinava uma marcha que lhe era familiar. Alguns colonos começaram a cantar:
>
> *"O teu cabelo não nega, mulata*
> *Tu que és mulata na cor..."*
>
> A coloninha sorria satisfeita para Geraldo. Ele ria para ela. Como visse a surpresa estampada na cara do engenheiro, tentou explicar:
> – Sorteados.
> Geraldo compreendeu. Eram soldados que acabavam de dar baixa. Vinham da capital e se sentiam orgulhosos de cantar uma música diferente, aprendida na caserna, contentes de poder mostrar aos outros que sabiam a língua da terra. (p. 153)

Esta é uma das passagens mais felizes do romance. Assim como há um capítulo todo construído em torno do *Ecce Homo*, de Nietzsche, através das reflexões de Geraldo, um momento em que Moysés Vellinho parece ter razão ao ver *Um rio imita o Reno* como um ensaio, no capítulo do *kerb* o que o leitor tem diante de si é a narração de uma possibilidade de integração, sem que ninguém tenha que abrir mão de nada. Esse espírito pode ser identificado como o dominante no livro, mas nem todos concordariam com isso. Houve quem lesse o romance como um libelo contra os colonos alemães, uma proposta de nacionalização forçada, especialmente alguns anos depois, quando o Brasil se declarou contrário ao eixo e um espírito anti-alemão, não desprovido de violência se manifestou no

Brasil. Foi escrito mesmo um romance indignado como resposta a ele, *Longe do Reno (Uma resposta a Vianna Moog)*, de Bayard de Toledo Mercio.

Seria exagerado dizer que *Um rio imita o Reno* participa desse espírito violento, mesmo porque foi escrito antes de seu surgimento, num momento em que parecia a todos possível – e até provável – que o Brasil se alinhasse junto à Alemanha na guerra, e os alemães seriam aliados e não inimigos obviamente. Mas esse tipo de sentimento gerado pelo livro não é de todo injustificado, e há certos momentos em que de fato o alemão parece inferiorizado frente ao brasileiro. Exemplo bem claro disso é uma partida de tênis em que se enfrentam Geraldo Torres e Karl Wolff. Este é o melhor jogador de Blumental e desafia o engenheiro. Ganha o primeiro *set* com facilidade e se gaba muito de sua superioridade. Mas seu jogo é baseado na força, mas pouco variado, pouco criativo. Geraldo se apercebe disso e passa a jogar de forma bastante variada, aproveitando-se das deficiências do adversário. Começa o segundo *set* em desvantagem, mas acaba vencendo. Propõe cavalheirescamente que se dê o jogo como empatado, mas Karl, ferido em seus brios, faz questão de que joguem mais um *set*. O resultado, como era de se prever, é que Geraldo o massacra e sua fama de bom jogador fica definitivamente avariada.

Nesse curto episódio, o livro recai nos estereótipos da rigidez alemã contra o jogo de cintura brasileiro, com uma visão de superioridade evidente deste segundo. Talvez também o final do livro tenha causado irritação – mas aí é difícil justificá-la. É certo que a alemã-símbolo do livro, Frau Marta, com suas pretensões nazistas, é reduzida a pó, mas isso não se deve ao fato de ela ser alemã. Não é o povo alemão nem um presumível espírito germânico que sai arranhado ao final do livro, mas sim a prepotência nazista encarnada na maioria dos membros da família Wolff. O golpe vem de onde menos se esperava, com a visita do primo Otto, que vive na Alemanha, e que todos imaginam uma garbosa figura,

pois vive na Alemanha nazista. Mas quem chega a Blumental é um rapaz muito diferente do que se esperava:

> Frau Marta ficou a contemplar o primo. Estava decepcionada. Achava-o taciturno e sem aprumo marcial. Esperava um rapagão esportivo e cheio daquela alegria de aço que tem a mocidade da Nova Alemanha. Ali, entretanto, estava um homem prematuramente envelhecido, de olhos medrosos e ar arredio... (p. 225)

Maior ainda é a surpresa quando Otto deixa escapar comentários desfavoráveis à Alemanha. Rebate as afirmações de que Hitler é um grande homem apresentando teorias advindas da psicanálise que explicariam suas manias. A conversa se encaminha para a questão judaica e Otto acaba afirmando que logo vão descobrir que Goethe era judeu e o acabariam banindo.

> Frau Marta fuzilou sobre ele um olhar feroz:
> – Goethe era ariano.
> Otto encolheu os ombros.
> – Depois que descobriram que nós temos sangue judeu, não duvido de mais nada.
> Foi como se de repente a terra tivesse cessado de girar e uma súbita e aflitiva parada se tivesse produzido no Universo inteiro. Frau Marta não pôde deixar de soltar uma exclamação.
> – Quê? – perguntou Karl, erguendo-se automaticamente.
> Otto esclareceu resignado:
> – Descobriram que o nosso bisavô, de Frankfurt, tinha sangue judeu. Coisa que nenhum de nós sabia... Vi os documentos... Não há dúvida. – Pausa. Encolher de ombros. – Mas que importa?
> – E é por isso...?? – balbuciou Frau Marta, não ousando terminar a pergunta.
> Otto completou a idéia:
> – Não é por outra coisa que estou aqui. Não que me obrigassem a vir embora, não... Mas a vida se tornou insuportável para mim. No Hospital os colegas passaram a me tratar com desprezo... Um dia, ao chegar em casa vi escrito na fachada estas palavras: "Morra o judeu renegado!" Pode-se lá viver numa terra como aquela? (p. 230)

O terrível golpe que vem acabar com o orgulho ariano de Frau Marta, como se vê, não é contra o povo alemão, mas contra o falso orgulho nazista. Por que ela haveria de se sentir inferiorizada? Por que valeria menos do que valera até ali? Pela simples descoberta de uma fração de sangue judeu? Mas o fato é que ela se sente arrasada. Pensando o enredo

como se pensa uma fábula, parece que ela recebeu uma dura lição. Mas o que é atingido pela lição? O modo de ver nazista, o corte específico da questão racial segundo o *reich*, não o espírito germânico em si.

A força do episódio fica enfatizada quando lemos o parágrafo que o encerra, e a terceira parte do romance:

> Lá fora o minuano continuava a soprar. A enfermeira desceu naquele instante para dizer que a febre de Lore estava cedendo. (p. 230)

A doença de Lore está de todas as formas ligada à questão do preconceito racial. Como o interesse de Lore por Geraldo não cessara, Frau Marta pressiona Herr Wolff, que usa de sua influência política para fazer parar as obras chefiadas pelo engenheiro. Com o fim do contrato, Geraldo é chamado de volta ao Rio de Janeiro pela empresa em que trabalha. É claro que não se tratará de uma doença motivada diretamente pelo desgosto de ver o amado partir – solução romântica que soaria muito mal num romance de intenções tão claramente realistas como este. É que, com a interrupção das obras, mais um surto de tifo acontece em Blumental e atinge Lore, que fica entre a vida e a morte. Durante a crise da filha, Frau Marta se pergunta se fizera bem em afastar o engenheiro, expondo-a à doença. Afinal, o que valia mais, a Alemanha ou a filha? Conclui que a filha, mas jamais poderia vê-la casada com um índio – seria preferível vê-la morta. Ou não?

A associação entre o início de recuperação de Lore e a notícia de que a família tinha sangue judeu aumenta a força do golpe, lembrando que o sacrifício da filha de nada valeria, já que nada, nenhuma superioridade racial, havia a ser defendida.

Mas, como se poderia esperar, Frau Marta não vai mudar em nada com esse golpe e a última cena do livro mostra bem isso. Ao aviso de que o Paulinho, tal como ocorrera na

cena em que o Dr. Stahl procura demonstrar que as raças não são naturalmente impermeáveis umas às outras, estava brincado com os "mulatinhos do Cardoso", diz simplesmente:

> – Deixe o menino brincar... Deixe o menino fazer o que quiser. – Era como se cada palavras pronunciada correspondesse a um dilaceramento interior. – Deixa que ele se crie de acordo com os seus instintos... com a sua natureza.
> Rompera-se a grande represa. Frau Marta chorava. (p. 268)

Nada se transformara no interior de Frau Marta. A tristeza a vence, é verdade, a ela que em momento nenhum chorava, nem diante da filha correndo risco de vida. Mas sua condescendência com o brinquedo do Paulinho com os outros meninos não vem de uma mudança de visão de mundo, mas da aceitação de uma para ela dolorida verdade: a de que Paulinho não era um ariano puro-sangue. O menino poderia brincar com os outros, de raça inferior, porque também pertencia a uma raça inferior. Paulinho, no entanto, vai acabar representando uma espécie de esperança num mundo em que aqueles preconceitos deixem de existir, pela velha metáfora de um amanhecer, de um sol que brilha depois de dias de tempo frio e escuro:

> Quase no mesmo instante, as roupas ensopadas, os pés embarrados, sujando móveis e tapetes, Paulinho irrompeu pela sala, gritando:
> – Vovó, olha o sol! Olha o sol!
> Feixes de luz entravam em jorros pelas janelas, espancando as sombras que se tinham adensado naquela sala, havia pouco ainda, povoada de fantasmas. (p. 269)

O que era para a avó uma abertura forçada para aquele que, sempre identificado com o outro, de repente apresentara-se como um igual, para Paulinho era uma verdadeira abertura para o outro, nem sequer percebido como outro. Sem qualquer "nacionalização" por decreto, por um lado, sem qualquer preconceito de raça superior, por outro, totalmente

desimpedido, Paulinho representa uma geração que poderia fazer a mistura de raças, o enxerto humano que tanto agradava ao Dr. Stahl.

Para além da questão racial, *Um rio imita o Reno* é uma discussão sobre as certezas tão absolutas que dominaram a discussão política da década até ali. Nem direita nem esquerda, enquanto visões definitivas e propostas de solução final parecem ter sentido neste romance. Numa passagem exemplar, em mais uma discussão entre o Dr. Stahl e os Wolff, a dúvida aparecerá como valor ao qual se deve recorrer:

> – Mas qual é hoje o partido do doutor? – perguntou Frau Marta.
> – Nenhum. Sou ao mesmo tempo pedreiro livre, livre atirador, livre pensador, ateu e temente a Deus. Depende da hora.
> – Qual, o que o Stahl é, é um grande espírito de contradição. Sempre foi. Só gosta de discutir – aparteou Herr Wolff.
> – Que é que vou fazer? Sou da raça de Lutero. Posso discutir o dia inteiro.
> – Mas como é que se pode viver assim, duvidando de tudo? – fala Frau Marta.
> – Não poderia viver de outra maneira, sem me embrutecer. Duvidar é o que se pode fazer de melhor e de mais decente. Se os portugueses não tivessem duvidado da geografia de Ptolomeu, teriam descoberto o Novo Mundo? Lutero duvidou da interpretação romana da Bíblia e fundou o protestantismo. Por milhares e milhões que duvidam à toa, como eu, de vez em quando aparece um Galileu, um Freud, um Einstein de quem a humanidade aproveita alguma coisa. (p. 144)

Em *Planalto*, Lauro não soubera entender que a dúvida não era necessariamente o final de tudo, que bem podia ser um começo, e se mata sem cumprir o destino que podia cumprir. Em *Um rio imita o Reno*, diante da certeza nazista dos Wolff, o bom senso do Dr. Stahl indica a dúvida como antídoto contra o embrutecimento tanto do pensamento quanto das emoções. Nesses romances, ainda que não entrando como valor que estruturasse as narrativas, mas já como elemento importante para pensar o mundo e a literatura, a dúvida aparece. Em livros como *Os Brutos*, essa dúvida se manifestou de forma desagregadora, rasgando ao meio o projeto do livro numa tentativa de conciliar o inconciliável, o mesmo acontecendo, de forma mais atenuada, em romances como *Olha para o céu, Frederico!*. Os

textos de Flávio de Campos e Viana Moog começarão a tocar diretamente na dúvida, integrando-a tematicamente às suas narrativas, de forma a questionar as certezas absolutas que um clima de polarização política tende a criar. Este universo da dúvida aproxima os romances publicados no final dos anos 30 aos do início da década. No entanto, lá a dúvida era algo a ser abandonado como perigoso, porque facilmente confundível com o ceticismo . Logo depois, quando a polarização se instalara, a dúvida se apresentava como a má arma dos covardes sem força para se definir claramente por um dos dois lados disponíveis. Agora ela parece ser uma boa arma, a arma de quem, diante do impasse a que as certezas absolutas levaram, diante de uma guerra que se anunciava devastadora na Europa e de uma ditadura paralisante e opressiva no Brasil, simplesmente se pergunta qual o melhor caminho a seguir, recusando as soluções simplistas.

### 3. Os romances da nova dúvida

Uma outra novidade interessante surgiria em 1937 para testemunhar o esgotamento do romance proletário. Eram romances que, aceitando plenamente o modelo de sucesso nos anos anteriores, procuraram, no entanto, desvinculá-lo de seu sentido político ou ideológico. Um desses livros foi *Seiva*, de Osvaldo Orico, com ação passada na Amazônia. Nele circulam os naturais do lugar e os estrangeiros empregados em grandes firmas comerciais, com direito a uma paixão de uma inglesa por um caboclo que a salva, protegendo-a da chuva com o próprio corpo, quando se perde na selva durante um passeio. O romance, no geral, é confuso e seu único objetivo, quando chegamos ao final, parece ser o de demonstrar a força da natureza no Amazonas, da seiva que a tudo faz crescer,

suplantando os homens. O espírito geral do livro se coloca em curta nota de apresentação impressa na primeira orelha:

> *Seiva* é o romance novo da Amazônia, o conflito entre o braço e a máquina, o choque entre o vencedor e os mártires. Literariamente, representa a reação do estilo contra o calão em que está degenerando a linguagem escrita.

A intenção é a de abarcar todo o espírito épico do tempo. De fato, em muitos momentos o livro nos remete ao Jorge Amado de *Cacau*. Mas o pudor revelado nessa apresentação acaba levando a uma linguagem grandiloqüente que faz com que o tom épico degenere em patético. Basta ver seu parágrafo de encerramento, espécie de fecho de ouro, e se terá idéia do texto como um todo:

> De um lado e de outro, as artérias da terra sugando o rio, na sua passagem máscula: braços sôfregos de água barrenta, procurando águas virgens e paradas; o espelho da vida conceptual, animando e fertilizando tudo; a geografia bárbara da *jungle* desdenhando dos naturais, desafiando o invasor. E a seiva, no seu trabalho constante, rebentando numa explosão diária, subindo pelas raízes, aprumando-se nos troncos, entrechocando os galhos, como se a vida tivesse pressa de acabar e o mundo fosse principiar de novo. (p. 207)

A imagem, de cunho claramente sexual, em função dos desvelos puritanos do autor, aparece tão disfarçada no estilo grandioso que o resultado geral não é nem épico nem nada. Verborragia pura disfarçada em nobreza de intenções.

Marques Rebelo, num dos textos que publicou durante o curto tempo em que foi o redator-chefe de *Dom Casmurro*, dedicou-lhe o talvez mais ácido texto que se escreveu na década de 30 a respeito de um livro e de um escritor. Zombando da intenção manifesta de "purificar" o romance brasileiro, irá contar uma piada segundo a qual, numa liquidação, uma determinada livraria do Rio, para se livrar do estoque, dá de presente ao freguês que comprar dois livros um exemplar de *Seiva*. Mas o que se via é que os fregueses não eram

trouxas, não se deixavam enganar. Se acaso dois livros interessassem a alguém, comprava-se um, dava-se uma volta no quarteirão, e só então comprava-se outro, para que se evitasse levar para casa aquela porcaria. É lógico que esse tipo de piada não pode ser levada a sério como crítica literária, especialmente num homem conhecido por sua maledicência, como Marques Rebelo, mas o grau de zombaria a que ele se permite revela uma irritação maior do que a normal.

Caso muito mais interessante é o do primeiro romance do cearense Fran Martins, *Ponta de Rua*. O livro segue o figurino do romance coletivo passado em um lugar pobre da cidade de Fortaleza, uma ponta de rua do bairro Alto. Diferentemente de *Seiva*, *Ponta de Rua* pode ser colocado ao lado das boas crônicas locais produzidas durante os anos 30. O que chama a atenção é que toda a trama vai se encaminhar para uma mobilização coletiva dos moradores daquele lugar, como a que ocorre em *Suor*, mas se fará todo o esforço para que essa mobilização seja despida do valor ideológico que ela tinha no romance de Jorge Amado. Há uma celebração coletiva em *Ponta de Rua*, mas não se trata de uma greve.

A linha central de desenvolvimento do enredo é a ascensão econômica – e depois social – do Clementino, o dono do Estrela d'Alva, uma mercearia muito afreguesada no Alto. Roubando no preço e no peso, emprestando a juro, guardando com avareza tudo o que ganha, em tudo lembrando o João Romão de *O Cortiço*, o merceeiro vai enriquecendo e entrando em novos negócios lucrativos. Acaba inaugurando um escritório de importação e exportação na cidade, que o aproxima da burguesia local.

Apesar da revolta de muitos, que se sentiam roubados, a opinião geral no Alto era a de que Clementino representava, com sua subida, verdadeiro motivo de orgulho para todos. Era um deles que conseguira furar o bloqueio da pobreza e se impor na cidade. No entanto, a cidade o vai atraindo cada vez mais. Constrói uma bela casa e passa a receber os amigos

de lá. Passa, então a ser visto como um traidor da sua gente. Este é, então, o motivo do movimento coletivo da ponta de rua. Nada da percepção de que há uma estrutura social injusta contra a qual é preciso se insurgir. As demonstrações de desagrado começam a surgir. Primeiro são fuxicos, depois repetidas pichações nas paredes da mercearia, depois alguém defeca no jardim de Clementino. Mas o acontecimento decisivo que deflagaria o conflito seria outro. Um dia, sem maiores explicações, por carta, ele demite Cara de Anjo, rapaz que dirigia a mercearia. Isso é interpretado como uma covardia de alguém que nem sequer tinha coragem de ir até a ponta de rua e agia através de recados. A fúria da rua fora despertada por ele, "que a havia abandonado, envergonhado dela, enfeitiçado por outro mundo" (p. 207).

As demissões continuam na mercearia, e a gente do lugar que ali trabalhava é substituída por gente da cidade. Aí o movimento começa a tomar forma. Com a fundação de uma sociedade de moradores da ponta de rua:

> Convulsão geral. Era a primeira vez que a ponta de rua em peso protestava por uma injustiça. Seria a influência das idéias exaltadas que dominava a cidade ou o ódio do Alto pela ação do Clementino? (p. 211).

A resposta clara não demora a vir. Todos se reúnem, decidem não comprar mais nada do Clementino e ficam em estado de mobilização. Chega uma nova notícia que abala a todos: o agora conhecido capitalista está noivo de uma viúva da cidade, o que torna definitivo o abandono de Lelinha, a amante de vários anos, que acabara de ter um filho que todos sabiam ser de Clementino. Uma grande reunião é marcada e todos falam, só um fato causando estranhamento:

O que maior admiração causou, porém, foi uma carta que a Sociedade recebeu de um comitê misterioso, que dizia vir lutando, em todo o Brasil, pela salvação do proletariado. A carta chamava-os de camaradas e terminava exclamando:

"Proletários de todo o Brasil! Operários oprimidos! Camponeses sofredores! Abaixo a tirania! Pela salvação de todo o "Brasil!

Eles ficaram admirados com aquilo, sem saber a razão. Então, que tinham com a "salvação de todo o Brasil"? Que tinham eles com esses "camponeses sofredores"? Que tinham a meter-se em encrencas com gente de fora, gente desconhecida, gente misteriosa, que não aparecia em público?

Não, o caso deles era bem outro. Viviam em luta com o Zéclementino porque o Clementino os traíra. Só, unicamente por isso. Porque o companheiro, depois de extorqui-los, queria humilhá-los, não ligava mais a eles.

Por isso, fizeram aquilo tudo e fariam mais, ainda. Fariam até o impossível, contanto que o Clementino não tomasse conta do Alto.

Mas, dizer-se que estavam na obrigação de lutar pelos operários de todo o Brasil era avançar muito. Bolas! Os outros que se lixassem, eles pouco ligariam. Aquilo parecia contra o governo e eles não eram contra o governo. Só se o governo fosse do Clementino...

Cara de Anjo resolveu rasgar a carta do comitê. Aquilo podia trazer-lhes complicações. Se aquele documento fosse pegado, quem sabe se não seriam deportados?

Não senhor, não iam nisso. Não queriam mais saber de polícia. Salvo se fosse por causa do Clementino. Por causa dele empenhariam até a própria vida. (p. 228-230)

Tão explícito quanto a ligação que se faz nos livros de Jorge Amado entre a ação individual e o movimento coletivo em função de uma consciência de classe, está aqui colocado o total desligamento entre o movimento específico narrado e a luta política das organizações de esquerda. De fato, não há consciência de classe aqui, apenas uma coletividade ferida que deseja vingança. Num golpe rápido, toda a expectativa de um leitor habituado ao romance proletário se reverte e uma despolitização – tão intencional quanto a politização do romance de esquerda – se afirma. A proximidade com o que há de mais típico do romance proletário – o espírito coletivo, a ausência de um herói central, o espírito de revolta – não serve senão para indicar que tudo isso pode estar a serviço de outra coisa, muito menor. O que se faz em *Ponta de Rua* é uma verdadeira desconstrução, desde dentro, do romance proletário, pondo de pé um edifício sem o alicerce ideológico que regeu todos os procedimentos de sua construção.

Isso faz do romance de Fran Martins um caso muito significativo neste final de década, já que mostra claramente que a discussão sobre o novo romance brasileiro

extrapolava os limites dos artigos polêmicos nos jornais e nas revistas e chegavam à criação literária propriamente dita. Irritados contra a intencionalidade de autores de grande sucesso, alguns escritores acabaram, no entanto, pondo-se a serviço de uma outra intencionalidade, o que, no fundo, não era oferecer alternativa alguma, apenas repetir o que eles consideravam um erro, mas num outro sentido.

Esse é também o caso de uma novela publicada no início de 1937 pelo escritor cearense radicado em São Paulo Armando de Oliveira: *Carvão da Vida*. O título, aparentemente, remete aos romances sociais, podendo fazer pensar em operários explorados até o limite, reduzidos a mero combustível da produção. Mas não é nada disso. Logo de princípio, somos apresentados a Venâncio, que está envolvido com planos de escrever um romance e, apertado de dinheiro, resolve escrever um artigo para o suplemento de domingo de um jornal de São Paulo e retirar um vale. O sentido do título logo se explica, na descrição de um colega de jornal que Venâncio encontra na redação:

> Muito alto e sempre metido num velho jaquetão cinzento, Rogério Soares dava a impressão de ser uma reprodução fotográfica de si mesmo: era um perfeito retrato a carvão. (p. 11)

A conversa entre os dois logo recai na literatura, e o escritor fala com amargura de sua época:

> – O que se pretende hoje em dia, prosseguiu Venâncio, é reduzir a literatura a uma controvérsia entre o romance de tese, com veneno e mais veneno nas entrelinhas, e o romance introspectivo com damas e cavalheiros de meninges excitadas reviravolteando à volta de si mesmos. (p. 23-24)

Como se vê, Venâncio recusa a divisão do romance em duas possibilidades apenas e, depois de falar com admiração de Pirandello, acaba entrando em acordo com Rogério

para uma experiência nova: escrever um romance a partir da vida do colega de redação, que teria no título algo como "personagem em experiência". É claro que Rogério é a pessoa ideal para isso, já que, sendo um retrato a carvão de si mesmo, é suficientemente impreciso para que se preste à reinvenção que Venâncio anuncia que vai fazer de sua vida:

> – Será possível que você continue não me entendendo?! Lembre-se das regras do jogo: o meu problema em relação a você não é imitar ou copiar, mas pura e simplesmente reinventar, reinventar o que existe, reinventar a sua vida. (p. 30)

O que Venâncio tem nas mãos é uma oportunidade única. A partir de algo ancorado na realidade, ele poderia construir um romance que fugisse totalmente à vontade de verdade que existia no romance contemporâneo. Depois de muitas conversas com Rogério, escreve o livro e o publica com o título de *Rogério dos Santos, Personagem em Experiência*, que seria o primeiro volume de uma trilogia sobre esse Rogério. A recepção pouco entusiasmada da crítica não o preocupa, mas algo sério passa a inquietá-lo: Rogério Soares simplesmente some. Aflito, pensando que o livro poderia ter causado algum desgosto ao colega, procura-o muito e acaba descobrindo que ele viajara para Santos. Decide ir a Santos e consegue encontrá-lo. Logo no início da conversa, Venâncio revela que estava cismado de que Rogério poderia estar magoado com ele:

> O espanto de Rogério atingiu proporções inéditas:
> – Magoado com você? Eu? A troco de quê?
> – Por causa de alguma coisa que eu tivesse dito no meu livro... Você sabe como são as coisas: quantas vezes a gente não diz verde e todo mundo entende azul. Que é que você quer que eu faça? Os homens são assim, meu caro.
> Rogério deu uma gargalhada como não dava havia séculos:
> – Você está falando a sério?
> – Claro que estou.
> Rogério desarrumou a pilha de livros que havia em cima do criado-mudo, desencavou o romance de Venâncio e atirou-o em cima da cama:
> – Eu agora é que estou com receio que você se zangue comigo. Para dizer a verdade, ainda não li o seu livro.

> Venâncio não se zangou com o fato. Contentou-se em ficar ligeiramente desenxabido. (p. 111-112)

Por mais que Venâncio se visse como alguém que pensasse o romance fora dos limites, que ele considerava estreitos, do que seu tempo considerava, sua reação o desmente. No fundo, ele continua vendo uma relação estreitíssima entre o romance e a realidade de que parte a ficção, atribuindo ao seu próprio livro o poder de provocar uma reação forte de Rogério. E o livro nem sequer tinha sido lido. No parágrafo final do livro, Rogério termina de desmontar qualquer possibilidade de que Venâncio o tenha atingido:

> – Quer que eu lhe diga uma coisa? indagou descalçando o chinelo e enfiando a mão na meia para verificar se não estava furada. Nunca pensei que esta temporada em Santos me fizesse tanto bem. (p. 114)

*Carvão da Vida* é um romance que duvida do alcance prático do próprio romance, ridicularizando um pouco aqueles que pensam que mudam o mundo com seus livros bem como os que, dizendo que não acreditam nisso, acreditam tanto quanto aqueles que eles consideram como redutores das possibilidades do romance. Afinal, o que era para ser mero exercício literário, desvinculado da realidade, passou a ser visto pelo seu autor como algo capaz de atingir diretamente a realidade da qual partira, para deformá-la. Tudo isso para poder constatar que o efeito real da sua obra era nenhum já que justamente aquele que o levara a escrever nem sequer o tinha lido. Só resta ao autor cair das alturas em que ele próprio se colocara e ficar desenxabido.

Ainda mais explicitamente do que *Ponta de Rua* ou *Seiva*, *Carvão da Vida* ajuda a configurar um clima novo em que as certezas de há pouco não parecem muito confiáveis. É claro que também não dá uma resposta efetiva à questão no campo específico do romance,

limitando-se a usar o romance para falar de romance, sem criar uma forma qualquer que traga a problematização para dentro do universo ficcional. O mais longe a que se chega – e nisso os três livros vão juntos – é a uma espécie de "mensagem" ou "moral da história" que pretende pôr em xeque os modelos vitoriosos do romance de 30 até ali.

Exatamente por conseguirem, de alguma maneira, dar forma a essa grande dúvida que domina o momento, alguns romances se destacarão nestes últimos anos da década. Um desses textos é de Ranulpho Prata, um autor que pode ser visto como pertencendo à geração anterior mas, como já se viu aqui, desde o início de sua carreira de romancista dava sinais que poderiam ser interpretados posteriormente como algo a aproximá-lo do romance de 30. Em 1937 ele publicaria aquele que seria seu último romance, *Navios Iluminados*.

Ao contrário do romance de 1922, *Dentro da Vida*, este *Navios Iluminados* não vê para o problema da pobreza soluções fáceis – aliás, nem fáceis nem difíceis: as soluções simplesmente não se apresentam no romance de 1937. A própria língua do autor muda, deixando para trás qualquer traço de sentimentalismo ou de brilho palavroso. Neste sentido, o Ranulpho Prata de *Navios Iluminados* pode ser comparado, em suas linhas gerais e a despeito das inevitáveis diferenças de estilo, a Graciliano Ramos. Os períodos curtos, diretos, onde os substantivos predominam, remetendo ao mundo da concretude, tão típicos do autor de *Vidas Secas*, constituem a essência da linguagem de *Navios Iluminados*. Veja-se, por exemplo, a arte da descrição de Ranulpho Prata, justamente aquela que era uma demonstração de força de Coelho Neto, pela linguagem exuberante, que chamava pelos cinco sentidos. No capítulo 4, há este quadro pintado em rápidas pinceladas:

> Severino ficou a conversar com Milagre, sentados no quintal, em toros de lenha, porque dentro de casa fazia muito calor. Pela janela dos fundos vinha um barulho da cozinha que Sá

> Francisca arrumava. Embaixo, pela pequena janela do porão, saía uma faixa de luz que se estirava pela grama do quintal. Florinda engomava. (p. 56)

Econômica, a passagem encerra o primeiro dia de Severino num emprego que lhe custou meses para conseguir. O ócio dos homens – Milagre é o proprietário da casa em que Severino aluga um quarto – contrasta com o trabalho das mulheres e, entre estas, assoma a figura de Florinda. A luz que sai do porão parece que trará algo de relaxante no rastro que deixa na grama. A frase curta que arremata a cena reverte essa expectativa: é por causa do trabalho de Florinda que há luz. Se há algo de belo no efeito da luz no quintal, não se deve àquilo que o origina. É apenas demonstração do estado de quase escravidão, sem direito a qualquer descanso ou alegria, em que vive Florinda, a despeito de ser filha de Manoel Milagre, um homem de vida econômica estável. Como se vê, nada há aqui que se possa aproximar à linguagem ostensivamente bonita e comovente como fazia aquele "suave mansidão das suas feições menineiras" que se encontrava em *Dentro da Vida*.

Se o estilo muda, com ele muda toda a visão de mundo em que o romance se assenta. É verdade que, tanto em *Dentro da Vida* como em *Navios Iluminados*, o problema da pobreza será tocado, e mesmo algumas imagens se repetirão. Em uma carta enviada do Rio de Janeiro a Bento, o protagonista de *Dentro da Vida*, Candida, a grande figura feminina do romance, dirá o seguinte:

> O que mais me admira é ver essa gente pobre preferir viver aqui como vive, com fome, sem ao menos ter ar nem luz, em lugar da vida sã dos nossos campos tão vastos, no amanho da terra generosa que tudo dá! (p. 141)

A uma certa altura de *Navios Iluminados*, o protagonista Severino, numa cena que prefigura seu destino no final da obra, vai entregar um dinheiro a um colega que havia se

acidentado, o Peniche, que vivia com toda a família num porão horrível. Sai de lá aterrado, imaginando que seria melhor morrer do que viver daquele jeito, e pensa: "Não tem dentro de casa nem ao menos ar e luz, duas coisas que Deus botou no mundo até pros bichos" (p. 125).

A imagem de uma pobreza que faz o pobre carecer até mesmo de ar e luz repete-se, é certo, nos dois livros. O sentido, no entanto, que essa penúria extrema tem é muito diferente. O trecho de *Dentro da Vida* faz a apologia da vida no campo e, nesse sentido, o livro se aproxima muito de um romance como *Senhora de Engenho*. Até a solução para a pobreza é a mesma: a concessão de privilégios aos pobres por parte dos ricos. Uma mistura de autoridade com caridade, esta suavizando aquela e dando a tudo um caráter de grandeza ao proprietário. Tanto que Candida, com a morte do pai, introduz diversas modificações na fazenda do pai, localizada em Minas Gerais:

> Os colonos, em obediência a uma medida imposta, trabalhavam calçados, vestidos de brim azul em forma de dolman simples. Instalou uma escola e estabeleceu o ensino obrigatório. Constituía condição especial para o colono ser admitido na fazenda, o desfazer-se do trabalho precoce do filho que era forçado a freqüentar as aulas. Proibiu o trabalho braçal das mulheres e desobrigou do serviço, com ordenado fixo, os velhos colonos que contavam na fazenda mais de vinte e cinco anos.
>
> As leis sobre acidente de trabalho entraram a vigorar. Impediu de um modo decisivo a venda de álcool, criando a pena de expulsão para aquele que transgredisse.
>
> (...)
>
> Meses depois era um gosto ver-se aquela gente. (p. 148-149)

Assim como na fazenda do Lúcio de *Senhora de Engenho*, aqui tudo fora feito de forma muito simples e racional, dando resultados imediatos. A simples autoridade – enfatizada com o uso contínuo de palavras como "obediência", "obrigatório", "forçado", "impediu" – é suficiente para que todo o sofrimento se acabe e o bem impere. Estamos a léguas de distância da experiência daquele Lula Bernardo de *Calunga*, que vê seus

empregados venderem as botas e continuarem descalços. Enfim: o mundo é um lugar muito simples e as soluções para os grandes problemas estão ao alcance dos grandes homens e mulheres. A esperança, portanto, é mais do que possível, é quase um sentimento obrigatório. Mesmo depois de morta, Cândida pode representar a pureza dessa esperança, deixando tudo que possuía num hospital que, sob a direção de Bento, tratasse dos acometidos do mesmo mal que a levara, a lepra.

Em *Navios Iluminados* as coisas se passam de maneira totalmente diversa. O frescor da esperança já não areja o livro, e nem a vida rural tem os encantos que pudera ter em *Dentro da Vida*. O princípio estruturador do romance, aliás, está numa espécie de movimento pendular entre a esperança e a frustração que acaba dando à esperança um caráter de preparação não para o alívio, mas para o sofrimento.

O livro se abre em plena frustração. O primeiro capítulo nos apresenta um rapaz que vive numa pensão da cidade portuária de Santos no mês de novembro de 1927. Vindo do interior da Bahia, via os poucos mil-réis que trouxera se esgotando e nenhum emprego em vista. Seu objetivo era entrar para a Companhia Docas de Santos, mas, sendo impossível conseguir algo ali antes de janeiro, quando a empresa fazia o recrutamento de pessoal novo, tenta qualquer coisa. Na verdade conseguira dois empregos, mas não na cidade. Um foi num sítio de bananas, mas o trabalho contínuo na umidade lhe fez mal – e o dinheiro ganho foi pouco para as despesas médicas que acabara tendo. Depois, numa outra chácara, de que a princípio gostara justamente por lembrar-lhe do ambiente da pequena prorpiedade da família no nordeste, fracassa por causa do regime alimentar vegetariano do lugar. Incapaz de se habituar ao que se comia ali, acabou se enfraquecendo e o medo da doença o fez sair do emprego: "ou abandonava a casa do homem ou entisicava" (p. 3)

José Severino fora para Santos por causa do fracasso da vida no campo. Nem clima, nem preço obtido pelo que se conseguia colher, nada em Patrocínio, no interior da Bahia, facilitava a vida dele e de sua mãe. A ida para Santos, no rastro do amigo Felício, que parecia estar melhor por lá, é a demonstração cabal de que ar e luz são insuficientes para fazer da vida rural uma opção viável para Severino. A incompreensão manifestada por Cândida, no livro anterior, a respeito da "preferência" dos pobres pela grande cidade ao invés da vida saudável no campo é totalmente desmontada aqui: não há nada de saudável nas experiências rurais de Severino, seja na Bahia, seja em São Paulo.

O primeiro movimento do pêndulo, da frustração para a esperança, começa no segundo capítulo. Janeiro chegou e Severino tentara, sem sucesso, ser ouvido por alguém da Companhia. É aí que entra o jeito despachado do conterrâneo Felício, que fica sabendo da infelicidade do companheiro depois de dois dias plantado no prédio da Companhia. Era preciso um pistolão, e ele conhece um político que, em troca do compromisso de Severino em tirar o título de eleitor e, então, votar nele, arranjará um cartão de recomendação. O terceiro capítulo, um dos mais bem acabados do livro, mostra como o pêndulo se move com dificuldade no caminho da esperança e da felicidade. A primeira dificuldade depois de tudo parecer assegurado é enfrentar o mau humor do funcionário responsável, cansado de atender a tantas solicitações. Vencida essa fácil contrariedade, lá vêm outras. São necessários papéis e fotos, que custam mais de cem mil-réis. É preciso conseguir dinheiro emprestado a juro alto, portanto. É preciso fazer um exame médico e arranjar algum desembaraço para se deixar fotografar pela primeira vez. Essas idas e vindas de Severino, narradas com vagar quase mórbido fazem com que o tempo passe lento na narrativa, especialmente por contrastar com o rápido avançar de dois meses nos capítulos anteriores. A distância que o narrador mantém do universo do personagem, jamais traído em qualquer

gesto de solidariedade ou observação que indique algum julgamento, contribui para que se construa esse tipo de efeito, já que é como se nada separasse a aflição do protagonista do leitor. Nesse sentido, *Navios Iluminados* é um caso praticamente único nos anos 30 – comparável talvez somente a *Os Corumbas* – e, por isso, acaba representando um certo ideal muito celebrado e pouco praticado, do romance que, mesmo remetendo diretamente a uma realidade palpável, não cedesse a algum tipo de sectarismo. Em duas palavras: *Navios Iluminados* cumpre aquilo que Jorge Amado exigia de Lúcia Miguel Pereira e que, ao mesmo tempo, Lúcia Miguel Pereira cobrava de Jorge Amado.

E o pêndulo chega ao seu ponto máximo na direção da esperança, e Severino consegue o emprego. A primeira reação é de alívio: "Quando seu Meira recebeu toda a papelada, Severino teve um desafogo, respirando aliviado" (p. 45). É o fim da espera, mas a felicidade só vem um pouco mais tarde, no dia seguinte, o primeiro de trabalho:

> A alegria acordou Severino ainda mais cedo do que de costume.
> Estava empregado na Companhia. Realizara, enfim, o desejo maior que já tivera em toda a sua vida. Era uma coisa tão grande e tão boa que até parecia mentira ou sonho. Sentia-se agora um homem diferente, defendido contra todos os golpes da sorte (p. 47).

É a partir daí que o pêndulo começa seu caminho de volta. O trabalho que dão a Severino, de reparar o casco dos navios, é duríssimo. São horas seguidas segurando um martelo movido a ar comprimido que vibra, barulhento, para remover a ferrugem das placas de ferro. Depois, substituir as placas imprestáveis, arrancando na pancada cada um dos vários rebites, e, então, fixar as novas placas com novos rebites, agüentando na pele os respingos do ferro fundido. No final do primeiro dia, no entanto, Severino ficara apenas com a primeira dessas tarefas, e volta para casa atordoado. O susto é grande, mas o ânimo não diminui muito não e a alegria no final do dia prevalece. O grande problema vem num

dia que era para ser o do coroamento dos esforços descomunais que Severino empreendeu para se acostumar àquele serviço em tudo estranho para ele:

> No fim do mês, descontados os domingos, a contribuição da Caixa, da Associação e do Sindicato, para o qual Felício o forçara a entrar, Severino recebeu duzentos e poucos mil réis. Foi uma decepção que sofreu, ficando desconsolado. Tanto trabalho e um ganho tão mesquinho que não chegava para as despesas. Em Patrocínio representava muito, era dinheiro, na verdade, mas numa cidade como Santos, com tanto gasto forçado, era uma bobagem. (p. 59)

Severino ganhara menos do dobro que gastara para pôr em dia a papelada que permitira que ele assumisse aquela vaga – o que equivalia a começar com grandes dívidas. O bar, a pensão e o empréstimo a juros: a nenhuma dessas contas poderia saldar senão depois de meses. O baixo salário, a dureza do trabalho, a antipatia do chefe, tudo isso é o outro lado daquela alegria inicial. Tudo parecia resolvido para sempre? Pois não estava não.

Toda a trajetória de Severino tem o ritmo desse pêndulo. Nova esperança surge e ele pede transferência. Consegue e fica alegre como no primeiro dia de novo. Mas a transferência é para um serviço tão ruim quanto o primeiro, de foguista no navio-draga que limpa o fundo do canal entre Santos e o Guarujá. A essa decepção segue um novo entusiasmo pela possibilidade de nova transferência, dessa vez para a função de estivador, trabalho que, além de um salário melhor, rendia horas extras pagas ao dobro da hora normal. Mais uma vez ele consegue o que quer, e a felicidade se renova para ele: "Ali estava, enfim. Alegria igual só tivera quando entrou para a Companhia" (p. 91). Nem é preciso ter muita imaginação para perceber que essa alegria pela verdadeira promoção dentro da Companhia não será longa. O próprio amigo Felício, que transporta nas costas há anos os volumes entre os navios e os armazéns vai aconselhá-lo a não entrar para a estiva. Ganhava-se bem, mas a saúde se comprometia a cada dia. Severino, obcecado pela idéia de

ganhar o suficiente para poder mandar alguma coisa para a mãe, não quer saber de nada. Logo no primeiro dia de serviço, moído pelo esforço sobre-humano, já quer saber se haverá logo algum trabalho extraordinário:

> – Quando será que tem serão, Felício?
> – Não sei dizer. Depende... Isso é lá com o "Malhado". Você não treinou o corpo e já quer serão? Não vá, assim, com tanta sede ao pote.
> – Deixe o rapaz trabalhar, seu Felício, atalhou Milagre.
> – Eu já lhe disse mais de uma vez, Severino, deixe de influência com este negócio de serão. Não se iluda. Quem me previne, meu amigo é. Eu tenho experiência e conhecimento das coisas. A noite foi feita pra se dormir, pra se descansar. Os bichos trabalham de noite? (p. 96-97)

Vários serões acontecerão e Severino vai conseguir o dinheiro extra que tanto queria. Mas isso não resolve nada – e mais uma vez o pêndulo da sorte de Severino começa a ir no sentido contrário. Aquele trabalho o cansa excessivamente e a fome vem, enorme. Para matá-la nos poucos minutos de descanso, é preciso que compre alguma coisa nas cantinas – coisa cara. Ele pode, eventualmente, mandar algum dinheiro para a mãe, mas nem sempre e sempre pouco. A frustração de ter saído de sua terra à toa o tempo todo o abate. Para que deixar a mãe e os irmãos mais novos à própria sorte se nem uma ajuda conseguia dar? Além disso, um novo problema começará para ele. Felício certa vez dissera que "amor no pobre é uma fraqueza" (p. 26), já que casamento e filhos trazem despesas impossíveis de serem atendidas. Mas Severino acaba se casando com Florinda, a filha de Milagre. A princípio vai tudo bem, mas chegam os filhos – Florinda tem gêmeos, misto de alegria e pesar. Para chegar ao extremo oposto da alegria, é preciso ainda que Severino adoeça e caia na cama, tuberculoso. A esperança ressurge com uma rápida melhora, que o médico garante enganosa, nada consolidada. Mas, sem dinheiro, Severino volta ao trabalho e em poucos dias piora de vez. Os vaivéns do pêndulo não cessam. Para Florinda, o

casamento era a libertação dos trabalhos de lavadeira e engomadeira que fazia na casa do pai, sem ficar com a mínima parte do dinheiro ganho. Com Severino impossibilitado de trabalhar, seu padecimento volta, acrescido da tarefa de cuidar dos filhos. E até no momento final a esperança inútil se insinua. Felício vem visitá-lo no porão em que mora agora, trazendo-lhe uma surpresa: o irmão, que também viera para Santos. Nessa noite, depois de meses, Severino mostra-se melhor e sai com eles um pouco. Vai até um bar, toma um café, olha para o cais e o mar. Estará melhorando? Não. De madrugada vem a crise definitiva e ele morre.

Como se vê, o livro se encerra e o pêndulo pára exatamente no lado do desconsolo, onde havia começado seu movimento, de tal forma que a sensação que o livro deixa é a de que, na verdade, a esperança é apenas o alimento do impasse, que parece querer dissipar-se, mas na verdade nunca se ausenta. E os navios iluminados do título aparecem em função desse princípio estruturador do livro, uma espécie de contraponto de beleza, sempre inatingível, que vai costurando quase imperceptivelmente a narrativa inteira. A primeira vez que eles aparecem no romance é quando Severino e Felício estão saindo da casa do político que dá a recomendação para o primeiro emprego na Companhia:

> Quando os dois amigos chegaram à rua, um grande vapor saía do canal. Estava bem perto deles, e as luzes eram tantas que se derramavam por todos os lados, escorrendo para o mar, alastrando-se como óleo dourado pela superfície das águas. Severino parou encantado e, sem se conter:
> – Mas que boniteza minha Nossa Senhora!
> Felício gritou-lhe, correndo para o ponto.
> – Olhe o bonde, seu besta! (p. 27)

Olhar para os navios é perder o bonde. É impossível conciliar seja lá o que for de belo, de ideal, e as coisas práticas. A vida, presa nas malhas das frustrações, só pode ter do sonho essa visão distante e rápida. E as quatro aparições desses navios iluminados no

decorrer do romance vão marcar uma grande curva do pêndulo, do momento da esperança da obtenção do emprego até a morte, fim inequívoco de todos os sonhos. A segunda aparição se dá quando Severino consegue sua primeira ascensão enganosa dentro da companhia: é de dentro do fétido navio-draga que ele vai admirar longamente a saída para alto mar de um grande transatlântico. A terceira vez que ele vai se deter na observação de um desses navios é numa noite em que os estivadores descansam por alguns minutos de uma faina de muitas horas, depois de uma grande manifestação coletiva em que os estivadores conseguem paralisar uma grande máquina que faria o embarque do carvão por eles, deixando-os sem o ganho do dia. Mais do que isso, eles conseguem um grande ganho extra, pois o embarque tem que prosseguir muitas horas noite adentro. Bem junto de onde a turma trabalha se dá o embarque de um grupo de passageiros num grande navio de luxo que atravessa o canal com todas as suas luzes. Esta visão se dá quando Severino se encontra no auge de suas pretensões: é estivador e tem a possibilidade ganhar um bom dinheiro.

Tanto numa quando noutra dessas aparições intermediárias dos navios iluminados, o efeito que se tem é de contraste, a mostrar a pequenez das vitórias de Severino. Tanto que, depois dessa noite de grande embarque de carvão surgirão os primeiros sinais da doença que derrubará Severino, jogando-o de volta à mais terrível miséria e o levando à morte. É no momento da morte que um último navio iluminado aparecerá. Entrevado na cama, Severino ganharia de presente de um velho estivador que ficara meio maluco depois de um grave acidente nas docas, um belo veleiro de papel, o Esperança. É este navio, uma réplica, que estará presente no instante final:

> De repente, uma tontura maior fê-lo oscilar e, antes de desfalecer, pôde ainda alçar a vista pelo quarto, apanhando, de golpe, a cabeceira da cama dos gêmeos e o "Esperança", pendente da parede defronte.

Então, seus olhos embaciados viram bem o veleiro crescer, agigantar-se, iluminando-se todo.
E nele Severino partiu para a sua última viagem... (p. 251)

*Navios Iluminados* é um romance estruturado sobre essa nova visão desesperançada que começa a dominar no final da década. Esse movimento pendular – que, como se verá, está também na base da estrutura do mais importante romance do final da década (e talvez de toda a década), *Vidas Secas* –, entranhado no desenvolvimento das ações do romance, dá uma representação artística exemplar ao espírito daqueles anos em que uma guerra decisiva parece inevitável e os ideais que pensavam uma sociedade pós-liberal justa têm que ser adiados.

A morte de Severino tem ainda um outro aspecto que, recorrente em todo o livro, contribui decisivamente tanto para o caráter orgânico do romance quanto para seu diálogo com outros romances da década, especialmente os que se consideravam proletários. Severino acordara, "dispnéico, angustiado", às três horas da manhã. Um pressentimento, logo transformado em medo e pavor, atravessa-lhe a idéia.

Aí quis chamar por Florinda. Não pôde falar. Tentou estirar o braço e acordá-la. Não teve forças.
Ficou desamparado, sozinho, sem socorro. (p. 251)

Severino morre como sempre vivera: na mais absoluta solidão. Esse é o estado em que vivem todos neste livro. Não que o gesto de solidariedade, por exemplo, nunca se faça, ou que o movimento coletivo seja totalmente desprezado. Seria mesmo impossível escrever uma história sobre os estivadores do porto de Santos ignorando a importância e a força que tinham ali os movimentos operários desde muito antes do tempo em que se passa a ação do

romance[69]. Mas, por um lado, a solidariedade pode pouco e, por outro, o movimento coletivo obtém vitórias, quando as obtém, muito equívocas. Há, de fato, vitórias e derrotas coletivas no livro, em lutas dos trabalhadores do porto seja contra os sindicalistas cooptados pelos patrões seja pelas condições de trabalho. A maior vitória, já mencionada de passagem aqui, é aquela em que os estivadores conseguem parar uma nova máquina de embarcar carvão. O tema da substituição da mão-de-obra humana pelas máquinas, aliás, é importante no romance, possivelmente pelo caráter cruel que tem: é uma situação em que qualquer resultado implica a derrota do trabalhador. Quando vêem a máquina em ação, é natural a reação, expressa por um dos estivadores quando o protesto já dera resultado e eles iam começar o trabalho:

> Quando descia para o porão do "Amberton", Perigo comentou:
> – Bom negócio este da gente cortar o dia pelo meio, por causa de uma peste de uma máquina que não tem filho nem mulher pra sustentar. (p. 137)

Mas é o próprio Perigo que vai demonstrar a fraqueza dessa vitória: uma caçamba vai cair-lhe nas costas, deixando-o às portas da morte. No dia seguinte, é a vez de Severino acordar doente, cuspindo uma saliva preta impregnada do produto com que trabalhara por várias horas. De maneira simples e direta, Ranulpho Prata narra um episódio em que a insolubilidade do sistema econômico se mostra. O emprego de uma máquina que em poucas horas faz o serviço de vários homens, que poderia ser um bem, livrando todos dos acidentes e da insalubridade do trabalho, é na verdade um tremendo mal, que lhes tira o serviço e, portanto, o ganho. Fica claro aí que o alívio só está ao alcance do capital e o trabalhador, muitas vezes mesmo vitorioso, termina "desamparado, sozinho, sem socorro".

---

[69] A esse respeito, ver: GITAHY, Maria Lucia Caira. *Ventos do Mar – Trabalhadores do porto, movimento operário e cultura urbana em Santos, 1889-1914.*

As tramas paralelas às de Severino espalham essa solidão por todo o livro. Valentim, o grande agitador político dos estivadores, acaba preso por uma noite e, no dia seguinte, é expulso de casa pelo pai, que vê com péssimos olhos seu envolvimento na política. Mais que a repressão oficial, é a visão estandardizada, que associa militância política e marginalidade, que o coloca fora da família e faz com que ele se mude para São Paulo. Felício, por sua vez, só consegue viver com um mínimo de conforto porque é sozinho e todo seu magro salário pode ser usado para satisfazer suas próprias necessidades. Ele é o único que entra num navio iluminado. Tendo ganhado doze contos no bicho, torra conscientemente tudo numa viagem de embarcação de luxo para a Argentina, voltando para a estiva como saíra: ao menos experimentara o gosto da riqueza. Florinda chega a desejar a morte de Severino, a quem ama verdadeiramente, já que sua doença afasta até mesmo, pelo medo, as freguesas que lhe mandam as roupas para lavar.

Pertencer a uma família, a uma classe, a um grupo, a um sindicato: nada disso serve para impulsionar as grandes mudanças. Nem tampouco o indivíduo, sozinho, poderá encontrar saída fácil para os seus problemas. A dúvida domina um ambiente desolado no qual, entretanto, a vida continua, com cada um entregue à própria sorte, sem ter no que se apoiar.

*Navios Iluminados* é um dos mais significativos romances do final da década. Embora não tenha tido nada do sucesso de *Os Corumbas* – e em grande medida porque o romance social entusiasmava menos nesses tempos de dúvida que ele próprio contribui para definir –, o romance de Ranulpho Prata tem todas as suas qualidades, acrescidas da escrita madura de um autor já veterano, que conhecia bem seus meios de expressão. Embora não seja um livro de todo desconhecido – já teve três edições, a última de 1996 – permanece menos lido do que deveria ser.

Repercussão bem diferente teve o romance que Marques Rebelo publicou em 1939. *A Estrela Sobe* foi considerado logo de saída a obra-prima de um autor que, àquela altura era considerado o maior contista brasileiro vivo, e teve a carreira de um grande livro, com reedições regulares, tão constantes quanto as das obras de Rachel de Queiroz, por exemplo[70]. O narrador desse romance em tudo se afasta do narrador distante de *Navios Iluminados*: é uma voz autoral que se intromete em tudo. Notas de rodapé explicativas – ou complicativas as mais das vezes –, observações à margem das ações, o controle quase obsessivo do discurso, que faz com que a fala de um personagem, depois de uma ou duas palavras, passe a ser narrada indiretamente: estes são seus recursos prediletos. Este procedimento é novo na obra de Marques Rebelo se tomamos como referência seu primeiro romance, *Marafa*.

Nos contos, entretanto, há uma simpatia humana explícita, um interesse se poderia dizer pessoal do narrador pelos destinos de suas personagens, que causou surpresa a Agripino Grieco quando da publicação de *Oscarina*:

> Já acentuei que não era esse o livro que todos devíamos esperar do sr. Marques Rebelo. Quase sempre ácido em pessoa, o autor surge-nos aí, contraditoriamente, com uma série de contos em que reencontramos uma piedade, uma ternura pelos simples, que acreditávamos ter perdido de todo depois da morte de Lima Barreto[71].

Em *Três Caminhos*, essa ternura se manifesta fora das narrativas, na voz de um autor – não dos narradores dos contos –, sob a forma de uma apresentação ao livro, em que trata de seus protagonistas, três crianças, como se fossem pessoas, imaginárias, é certo, mas de suas relações:

---

[70] Mário de Andrade, por exemplo, não economiza elogios e mais de uma vez afirma, sobre Marques Rebelo, que se trata de um "grande artista". Ver: A Estrela Sobe. In: *O Empalhador de Passarinhos*, p. 111-114.
[71] GRIECO, Agripino. Oscarina. In: *Boletim de Ariel*, outubro 1931 (I, 1), p. 15.

"Vejo a lua no céu", "Circo de coelhinhos" e "Namorada" representam capítulos imperfeitos de três romances tentados, onde cada pequenino herói estava no seu caminho.

Se não os prossegui não foi por negligência ou incapacidade. Falou mais forte a piedade de não lhes dar destinos[72].

Em *A Estrela Sobe* a presença dessa voz irá se disseminar pela narrativa, marcando as relações entre o narrador, que se refere a si mesmo como "o autor", ou "o romancista", e sua protagonista, Leniza Maier. Temístocles Linhares afirma que essa personagem "é figura incomparável e a sua importância a coloca em primeiro plano no romance brasileiro de todos os tempos"[73]. Bem feitas as contas, o elogio grandioso do crítico pode se revelar mais justo do que parece nestes tempos em que Marques Rebelo caiu numa espécie de semi-esquecimento. Leniza é uma personagem feminina única no romance de 30. É difícil defini-la. Quando parece que vai cair no estereótipo, escapa dele. Ela e seu contraponto, o narrador, são o romance.

Tão diferente de *Navios Iluminados*, que tem protagonista e narrador de natureza tão diversa dos de *A Estrela Sobe*, é curioso como podem estar tão próximos enquanto sentimento do mundo num determinado momento. Leniza, como Severino, está lançada à própria sorte, em plena solidão. Nenhum caminho parece ser o certo. De tudo o que a estrela pode simbolizar é exatamente a solidão que ela representará no livro: "Oliveira apertou-a contra o peito. Uma estrela brilhava num pedaço de céu que os galhos não vedavam" (p. 79). Alta, visível, mas solitária num pedaço de céu – é esta a estrela em que Leniza vai se transformar.

---

[72] REBELO, Marques. *Três Caminhos*, p. 9.

[73] LINHARES, Temístocles. *História Crítica do Romance Brasileiro*, v. 3, p. 504.

Antes, porém, de pensar a trajetória de Leniza em sua relação com esse narrador tão peculiar, é interessante ver as origens sociais dessa personagem. Nesse ponto, ela integra a galeria dos personagens típicos de Rebelo, que Mário de Andrade definiu tão bem:

> Os personagens, escolhidos em geral nessa zona indistinta entre classes, mocinhas aventureiras, funcionários de baixa categoria, malandros, boêmios e sambistas, gente que não é bem proletariado nem chega ainda a ser pequena burguesia, são quase sempre seres de uma prodigiosa indefinição social[74].

Criaturas dessa categoria são, por definição, deslocadas. Por força desse deslocamento, não podem recorrer a qualquer tipo de consciência de classe, como os personagens de Jorge Amado, entre os quais até os mais marginalizados reúnem-se em grupos que lhes garantem uma identidade social precisa. O capitães da areia são mesmo, em sentido amplo, uma organização de classe como um sindicato ou um partido. Numa situação dessas, cabe a eles se virar – e os personagens de Rebelo tentam se virar.

Tome-se, por exemplo, o romance anterior, *Marafa*. É uma história muito simples do encontro de duas trajetórias: a do malandro Teixerinha, homem de navalha na mão, vivendo entre o samba e a exploração de uma prostituta que o adorava, e o "forte, risonho e excessivamente calmo José" (p. 27), que aparece assim caracterizado:

> José ganhava pouco e o lugar de auxiliar de escritório que ocupava há cinco anos, evidentemente não tinha nenhum futuro definido. Mas, conformado e contente, ia vivendo sem revoltas. Acreditava-se pouco inteligente, porque nunca dera para os estudos. Seria sempre, pensava, um degrau humilde para a subida dos que sabiam mais. (p. 28)

A única confusão em que se metera na vida fora num baile em que socara o Teixerinha, que ele só descobriu quem era lendo os jornais no dia seguinte. Pacífico,

---

[74] ANDRADE, Mário de. A Estrela Sobe. In: O *Empalhador de Passarinho*, p. 112.

simplesmente decide não voltar mais àquele salão. Ele acaba encontrando a Sussuca, querendo ficar noivo e se casar. Mas como realizar coisas tão complicadas e dispendiosas? Com relutância acaba aceitando entrar para o mundo do boxe, onde se transforma no Tommy Jaguar. José não tem outro jeito a dar. Precisa se virar e se vira, fazendo o que não quer, mas que, por sua força física, parece ser o mais viável. O que parecia ser solução vira, na verdade, seu fim. Vence lutas, ganha notoriedade, circula pelo mesmo ambiente em que vive Teixerinha, que, como bom malandro, não podia aceitar desaforo. José acaba sendo reconhecido pelo desafeto, de quem mal se lembra, e é assassinado.

A história é contada como a mais banal das ocorrências. Vivendo assim ao léu, dependendo das soluções as menos estáveis para viver, os personagens estão sujeitos a tudo. São inescapáveis as regras desse mundo aparentemente sem regras.

Leniza vive num mundo assim. Ela é filha de um modesto relojoeiro "que nunca teve negócio próprio" (p. 10), cujo vício do jogo o coloca, pelo menos em parte, em meio ao mundo da marginalidade. Morre quando a filha única – uma outra, mais velha, morrera muito nova – tinha apenas dez anos. A viúva, dona Manuela, acaba vivendo de favor no quarto de uma comadre, que aluga uma casa e a reloca, como pensão, para uns rapazes, num subúrbio do Rio. Para comer, passou a lavar a roupa dos próprios rapazes e a dos empregados do proprietário da casa, que é dono de um armazém. Mas essa comadre também morre logo e mais uma vez dona Manuela e Leniza se vêem diante da ameaça do desamparo total. Mas acabam herdando os móveis da morta e também seu negócio: o proprietário concorda com tranqüilidade na substituição de uma inquilina pela outra, também conhecida. É assim, um pouco por sorte e sempre por acaso, que elas vão encontrando meios de se manter.

A menina que vai crescendo ali pode contar com muito pouca coisa para se armar diante da vida:

> Entretanto, Leniza desenvolvia-se forte, saudável, muito bonita. Os olhos eram enormes, muito castanhos. Os seios despontavam precocemente. Freqüentava a escola pública com aproveitamento. A professora dissera a dona Manuela que a menina era muito inteligente, muito viva, aprendia com muita facilidade, mas tinha um gênio bastante esquisito, inexplicável às vezes. (p. 12)

Seu capital se constituía, portanto, de sua beleza e de sua inteligência. Quanto ao gênio inexplicável, é difícil saber assim de cara, se é também um capital a ser aplicado ou o contrário. Mas Leniza vai descobrir ainda uma outra capacidade sua quando muda para a pensão de sua mãe o seu Alberto, um porteiro de quarenta anos que tocava violão. A moça começa a cantar acompanhada do hóspede, que acha a voz dela muito linda e a incentiva a procurar uma rádio onde possa se apresentar. Esse capital descoberto tardiamente vai ser decisivo em seu destino.

É nesse ambiente de indefinição que o narrador vai encontrar uma brecha para se colocar diretamente, como que interessado pessoalmente pelo desenvolvimento da trajetória daquela moça. Sendo ela moça e bonita, sem ter pai que a defenda e acostumada a ver os rapazes da pensão em trajes menores, é claro que a questão moral se coloca em primeiro plano. A sexualidade – e não apenas os seios – despontou nela precocemente. Tem um namoro cheio de conflito e propenso ao escândalo com um dos hóspedes da pensão, o Astério:

> Quando não se refugiavam nos cinemas, iam para as sombras noturnas e camaradas das ruas próximas, ruas escuras da Saúde, ruas em escadinhas fétidas, e lá ficavam atracados, horas e horas. (p. 23)

Esse namoro coloca Leniza diante das duas opções clássicas: ser a prostituta ou ser a esposa. O caráter licencioso do namoro – que o narrador não deixa de assinalar – parece indicar a primeira; uma proposta de casamento de Astério lhe abre a segunda. Mas as coisas não vão se definir assim tão facilmente:

> – Eu ganho pouco, mas bem que se podia dar um jeito e casar.
> – Casar, agora, não.
> – Mas por quê?!
> – Porque não. É cedo. (Mentia. Não. Não era por isto. Era porque... Como explicar aquilo? Ela mesma não sabia). (p. 23)

É aí que reside aquilo que a professora havia identificado como o caráter inexplicável de Leniza. Ela anseia por alguma coisa, ainda que não saiba exatamente o que seja, de forma que a simples definição de um papel social não lhe é especialmente atrativa. Em outros romances de 30, como é o caso de *Os Corumbas*, a moça sem recursos vive à espera de um casamento que, se não melhorará a sua vida, ao menos dará a ela respeitabilidade. Leniza, ao contrário, acostumada a mover-se dentro de um universo menos definido, fica achando que pode se virar melhor, não sabe quando nem como.

É significativo que, depois de uma violenta briga entre Astério e Leniza, acontecida na rua e na qual interviera a polícia, o rapaz, tendo que deixar a pensão, fosse substituído pelo seu Alberto. O casamento humilde, a vida pobre mas segura: tudo isso vai embora com Astério, entrando em seu lugar a música, a descoberta de si mesma como cantora.

O casamento aparecerá como opção para Leniza em outras ocasiões. Uma delas, antes de se tornar cantora, com um médico, o dr. Oliveira, que ela conhece em seu emprego de propagandista de remédio. Eles se amam, mas Oliveira se parece demais com o pai de Leniza: é um médico de pouca clientela, cheio de dívidas de jogo. De qualquer forma, sua

mãe, numa ocasião em que vê a filha receber um bilhete dele, exulta intimamente num sentimento que parece ser ditado pelo bom senso:

> Num relance, dona Manuela viu com alegria o futuro garantido da filha – um médico! Viu-a casada. Viu-a casada, cercada de tudo, honrada, respeitada, feliz. Viu claramente tudo! Um médico! (p. 60)

E o inexplicável da moça se manifestará em relação a ele também. Num passeio, eles vêem um casal – ela grávida, ele atencioso:

> Felizes, limitou-se a dizer [Leniza]. E não tens inveja de uma felicidade assim? perguntou Oliveira. Respondeu tranqüilamente: Não. (p. 75)

Oliveira fala em casamento, mas, como se vê, Leniza não quer mesmo se casar. Está claro que em vários momentos tem dúvida, pergunta-se por que não viver ao lado de Oliveira, mas alguma coisa a leva sempre para diante – a estrela tem que subir.

Se a opção pelo casamento parece bloqueada, os namoros à beira do escândalo em que Leniza sempre se envolve, trocando beijos e apertões por caronas de baratinha até em casa depois dos bailes, deixam bem aberta a opção pelo papel de prostituta. Num desses bailes, conhecerá Mário Alves, que desprezara o diploma de advogado que obtivera e tem uma loja em que vende rádios. Ele será uma espécie de duplo de Oliveira – de fato eles se conhecem desde meninos e o médico considera o companheiro de infância um crápula. Há um forte contraste entre aquela cena em que Leniza está ao lado de Oliveira e a em que ela conhece Mário Alves:

> Leniza não o largou mais. E perguntou certa hora:
> – Quem sabe o senhor não está se prendendo por minha causa? Não faça cerimônia...

> Mário Alves jurou que não. E como estavam na varanda, convidou-a para voltar ao salão, onde uns poucos pares (desfrutáveis) enlangueciam-se na ignomínia de um tango argentino. (p. 44)

Aqui fica claro o julgamento moral do narrador sobre o ambiente daquele baile – o que equivale a uma espécie de censura à relação entre Mário Alves e Leniza. O tango é uma ignomínia e os pares que dançam, desfrutáveis. É de se notar como o adjetivo entre parênteses aparece como uma explicação de alguém que estivesse olhando tudo de fora, o que só faz confirmar o moralismo do julgamento. A impressão que esta cena deixa, vinda como vem, depois de várias referências às bolinações a que Leniza se submete, é a de que o livro será o julgamento de uma moça que fez a opção pelo lado da prostituta. Mas não é bem isso que acontece no romance. Nem a heroína cabe nessas definições tão estanques nem o narrador é o moralista julgador que parece. A cena com Oliveira mostra bem isso. A supostamente escandalosa afirmação de uma moça que, estando junto a um homem, confessa não ver graça na felicidade que o casamento traz aparece sem qualquer comentário que enfatize o quanto, com isso, ela está deixando clara sua opção pelo avesso da esposa. A atitude do narrador se inverte. Ele não fala mais de fora. Na verdade ele incorpora toda a cena, inclusive a fala dos personagens, no espaço reservado para o seu próprio discurso, e simplesmente desaparecem os sinais de pontuação que separam o discurso direto dos personagens do indireto do narrador. A proximidade entre criador e criatura aí é a máxima possível. É como se um gesto de solidariedade os aproximasse.

Sem abrir mão de sua onisciência em nenhum momento, são vários esses gestos de proximidade do narrador. Mais tarde, a cena do rompimento com Mário Alves é exemplo máximo desse procedimento. Mais uma vez o narrador cede seu lugar a Leniza, que xinga longamente Mário. Quem entra pedindo licença, aparteando o monólogo e garantindo que

Leniza não mudou de estatuto na narrativa é o narrador, para registrar os pensamentos e as reações de Mário:

> (...) Você é imundo, repelente, Mário! Em tudo, em tudo. Até dormindo. Pensa que eu não sei o que você disse de mim ao Porto?! Pensa que eu não sei que o rádio que você me mandou era de segunda, de terceira, de quinta mão?!... (Foram as únicas palavras que Mário sentiu naquela catadupa toda. Mas nem tentou contestá-las porque afinal estava livre. Livre por pouco preço...) E num desprezo absoluto: "Advogado". (p. 180-181)

Somente no final do trecho, quando vai ser lançado o último xingamento, é que o narrador retoma a palavra e o que Leniza diz precisa estar entre aspas para se distinguir. Esse é o comportamento dominante do narrador, que vai conferir impacto à página final do romance. E por que esse narrador se solidariza tanto com sua personagem? Porque são iguais, criaturas perdidas num mundo cujo funcionamento é muito cruel. Afinal, o mecanismo da troca, Leniza logo percebe, não se restringe às caronas: é mesmo o princípio que rege o mundo. Sendo assim a beleza é o que terá valor para ela. A inteligência apenas a auxilia a se defender um pouco, nada mais.

Seguindo esse mecanismo, Mário Alves de fato vai apresentar Leniza ao Porto, diretor de uma pequena rádio. Ela faz um teste e consegue uma contratação informal com o salário de seiscentos mil réis por mês – ela ganhava duzentos em seu serviço de propaganda de remédio. No mesmo dia ela faz sua parte num acordo implícito, jamais tocado por nenhum dos dois, e entrega sua virgindade a Mário Alves. Esse é o início de uma tremenda roda-viva em que Leniza entrará sempre escorada na sua beleza. O salário da rádio não vem e uma outra cantora, Dulce, empresta-lhe o que falta para completar os seiscentos mil réis. Dulce também lhe apresenta alguns compositores, aconselhando-a a buscar material inédito para lançar. O primeiro diálogo demorado entre elas sugere o funcionamento dessa roda-

viva. Leniza encontrara uma outra cantora esperando, na porta da rádio, um compositor que mostraria um samba novo, e Dulce sabe que ele não virá.

> Leniza riu:
> – Pois ela está esperando. Não acha que devo avisá-la?
> – Se fosse você que estivesse lá, ela lá te deixaria ficar. Compreendeu, não é? e piscava um olho com intenção.
> – Compreendi.
> – Pois deve compreender sempre assim. É assim que se vive aqui. Você é nova, vem tonta (imitava com a mão uma borboleta voando) não sabe. Sou formada nesta gaita. Super-formada. Cada um por si, os outros que se danem.
> – Os outros que se danem?... e Leniza sublinhou a pergunta com um sorriso.
> – Com casca e tudo!
> – Mas você está me ajudando um pouquinho...
> Dulce abriu um sorriso largo e conquistador:
> – Você é diferente. Um pouco diferente, digo melhor. Eu me simpatizo com você. (p. 158)

O comportamento de Dulce é o de um verdadeiro don juan. E se os conselhos, a simpatia e a amizade são insuficientes para que ela conquiste Leniza, o dinheiro acaba funcionando. E assim, sem ganhar como cantora, é com o dinheiro de Dulce que Leniza tira a mãe da pensão para viver num apartamento alugado, levando junto seu Alberto. Leniza briga com Dulce e aceita ser apresentada a um ricaço que freqüenta a rádio. Procura o Porto, que lhe diz que Amaro, o tal ricaço está viajando, só volta dali a um mês. Como parece que todo mundo menos Leniza tem seiscentos mil réis, oferece-se para viver com Porto por um mês até a chegada de Amaro. As coisas arranjam-se assim – e se arranjam bem, porque Leniza gosta do Porto. Mais uma vez se oferece a ela a possibilidade de uma vida tranqüila ao lado de um homem que a respeitava. Mas as despesa são altas e ainda por cima dona Manuela ficara doente, gastando com médico e farmácia:

> Não teve dúvidas – era preciso acabar com o "caso Porto", virar decididamente as costas ao sentimental, encarar com frieza e decisão a realidade. (p. 204)

Pede então ao Porto que o apresente a Amaro, como o combinado, o que vira uma tremenda briga. Sai da pequena rádio por causa dessa situação e consegue ir para uma maior. Faz sucesso com um samba que vira a mania da cidade. Mas vive mesmo do dinheiro dado por Amaro, a quem "visitava cronometricamente três vezes por semana".

A estrela subiu, é certo, mas é muito pouco gloriosa essa subida – e muito pouco estável. Quando está no auge, fica grávida e se submete a um aborto mal sucedido. Quase morre. Terminada a crise, nada resta a ela além de um envelope com dois contos de réis mandado por Amaro, dinheiro que provavelmente seria consumido todo pelas próprias despesas médicas. Nem mesmo dona Manuela fica a seu lado. A gravidez e, principalmente, os segredos que os delírios provocados pela febre altíssima foram revelando, fazem crescer uma verdadeira repulsa pela filha.

Na cena final do livro, Leniza sai pela primeira vez de casa depois do longo período em que esteve quase à morte. O sentimento de culpa é grande e vem, também gigantesca, a vontade de humilhar-se, pedir perdão à mãe, numa reminiscência do arroubo religioso que tivera aos doze anos, por ocasião da primeira comunhão:

> Caiu na realidade – estava perto da igreja. Caminhou para lá. Caminhou contente, depressa, ansiosa por chegar. Sentia já nas narinas o ar confinado da igreja, morno e azedo, nos ouvidos o eco côncavo das naves desertas, nos olhos a obscuridade em que as almas se ajoelham ansiosas de luz. Não, não saberia rezar! Um vento ímpio, que soprou por anos, levara-lhe da memória as confortadoras, mecânicas orações. Mas comporia, inventaria, deixaria sair sem freio as palavras mais espontâneas e humildes, os cantos mais sinceros de fé e contrição... Deixar-se-ia arrastar pelo... Ah! E estacou – a igreja estava fechada. (p. 259)

Ao contrário do que acontecera com o Eugênio de *Inquietos*, nenhuma solução se oferece ali para Leniza. Nada pode lhe dar amparo. Nenhuma crença, nenhum movimento coletivo poderia auxiliá-la, pois ela vive num mundo em que é cada um por si e os outros que se danem com casca e tudo. A verdadeira simetria que se pode apontar entre este final

da década e o tempo da inquietação fica claro nesse confronto. Em *Inquietos* as dúvidas se resolvem, já que todos os inquietos rumam para algum lugar – para alguma igreja que se mantém aberta. Em *A Estrela Sobe*, a inquietação não tem para onde ir. Permanece como algo sem solução. É um estado de dúvida que se instaura em plenitude.

Só restara para Leniza a solidariedade do narrador. Mas como ele poderá mantê-la se o livro acaba? É com tristeza que isso vai aparecer nas últimas linhas:

> (...) Como agulha que o ímã atrai, foi se encaminhando, os passos mais firmes, sempre mais firmes, para a Continental ..... "tribulação e trevas, desmaio e angústia, e obscuridade", aqui termino a história de Leniza. Não a abandonei, mas como romancista, perdi-a. Fico, porém, quantas vezes, pensando nessa pobre alma tão fraca e miserável quanto a minha. Tremo: que será dela se não descer do céu uma Luz que ilumine o outro lado de suas vaidades? (p. 260)

O narrador faz questão de declarar que não a abandonou: perdeu-a. É impossível acompanhar esse destino para sempre, mas ainda resta alguma solidariedade: afinal, ele ainda pensa nela. Mas é só isso. São iguais, ambos almas miseráveis. E nem isso serve de consolo: cada um vive sua própria miséria e nem mesmo o criador tem forças para intervir no destino de sua criatura. Leniza se encaminha para a rádio, retomando sua trajetória exatamente nos mesmos termos em que ela estava antes do aborto. Assim como os entusiasmos do Severino de *Navios Iluminados* eram apenas um passo para uma desgraça ainda maior, a ascensão da estrela parece-se inevitavelmente com uma queda. Mário de Andrade viu, neste final, a insinuação de um espiritualismo do autor, totalmente novo em relação aos seus outros livros. Mas é possível fazer uma outra leitura. Depois de a igreja estar fechada e Leniza concluir "O céu não me quer!" (p. 259), será que é mesmo uma intervenção divina que o narrador espera ou pede? Parece muito mais a constatação de que seria necessário que algo de muito grandioso e decisivo acontecesse para que Leniza

pudesse superar a estranha ascensão que é a sua. Coisa difícil de acontecer, já que no momento em que a própria Leniza parecia pronta para enxergar uma Luz vinda do céu, nada veio. Esse final parece indicar muito mais que nada vai intervir e, portanto, a caminhada da estrela permanecerá a mesma – a natureza das estrelas é estarem presas a um mecanismo celeste inescapável.

Por isso mesmo soa como absurdo o que diz Raúl Antelo, fazendo um paralelo entre o destino de Leniza e o do próprio Marques Rebelo:

> Do mesmo modo que Leniza, estrela ascendente do rádio, há um Rebelo que conquista respeitabilidade literária, deixando para trás um passado profissionalmente instável: o emprego na Nestlé; a Quimioterápica Brasileira, herdada do pai; a fase *marchand*. Pode, então, deitar um olhar retrospectivo num misto de ironia e complacência, zombaria e orgulho, pelas origens e pelos descaminhos (não concluiu curso universitário) que, no entanto, não lhe impediram a entrada no outro Olimpo: a Academia[75].

É difícil dizer se essas observações são válidas para o cidadão Eddy Dias da Cruz, que assinava seus livros com o nome de Marques Rebelo[76]. Para a personagem Leniza certamente não são. Em que sentido a estrela subiu? Socialmente? De jeito nenhum: cantar no rádio tirou-a de um gueto social e a levou para outro, afinal não se pode dizer que estar no meio artístico era ter uma colocação prestigiosa na sociedade brasileira dos anos 30. Economicamente? Como, se seu dinheiro não vem nunca de sua atividade como cantora, mas sempre de algum ou alguma amante? Qual a diferença, no final das contas entre ela e a Caçulinha de *Os Corumbas*? Ambas acabam em situação econômica melhor do que a de sua origem familiar, mas à custa mesmo de uma marginalização: trocam uma coisa por

---

[75] ANTELO, Raúl. *Literatura em Revista*, p. 86.

[76] Há tantas imprecisões no trabalho de Raúl Antelo que até as suas conclusões de caráter biográfico ficam sob suspeita. Veja-se o caso, fácil de se verificar, da recepção crítica à obra de Rebelo. Ele afirma, por exemplo, que o escritor só obteve reconhecimento da crítica com *O Espelho Partido*. Ora, desde *Oscarina*, seu primeiro livro, a crítica o colocou no primeiro plano entre os artistas de sua geração.

outra, sem direito à felicidade. Nenhuma delas é propriamente uma prostituta, ser posto de parte do corpo social, mas as duas permanecem numa situação equívoca, difícil.

Severino pode ter descido. Leniza pode ter subido. Essencialmente, no entanto, nada mudou para eles. E o pior: nem o passado poderia representar algum tipo de solução, mesmo que fosse possível voltar atrás. Ambos são seres à margem, encarnações ficcionais do impasse do final da década, submetidos a algum tipo de fatalidade ou destino inescapável – Severino preso à pobreza em que nasceu, Leniza à sua posição social indefinida e a seus desejos algo informes de elevação econômica.

A fatalidade domina também Maria Aparecida, a narradora de *Amanhecer*, de Lúcia Miguel Pereira, talvez o mais bem acabado dos romances da dúvida do final da década. Trata-se, aqui, de uma fatalidade de um complicado caráter amoroso, pelo menos como a própria Aparecida a percebe. A exemplo do que acontece com Leniza, essa fatalidade a colocará numa complicada posição indefinida: nem esposa, nem prostituta.

A natureza desse amor não é nada simples. Aparecida é uma menina criada em São José, pequena localidade do interior do Rio de Janeiro, que, por ter uma tia freira, pudera fazer seus estudos num colégio religioso de Campanha. Sua grande obsessão era a história da Casa Verde, uma mansão próxima a sua casa que trazia em si o mistério do suicídio inexplicável, acontecido anos antes, de uma moça. O caráter sobrenatural que a história tomou para Aparecida, que parecia sentir a presença da morta, alia-se ao espírito religioso que tinha. Sua vida sofre um chacoalhão quando a mansão é alugada por uma família da capital, que tem uma moça da mesma idade que ela. Sônia, essa moça, é uma espécie de oposto perfeito de Aparecida: rica e "moderna", em tudo alheia aos anseios de Aparecida. As diferenças entre as duas, muitas vezes enfatizada – "Sônia e eu éramos muito

diferentes" (p. 31) –, fica evidenciada quando Aparecida se vê mais próxima da mãe de Sônia do que da própria moça:

> Era mesmo boa, muito simples, muito generosa. A meu ver só tinha um defeito: falar demais de criados e de doenças. Chegava a ser mania. Meio cacete; mas eu me sentia mais parecida com ela do que com Sônia. Não tinha as teorias esquisitas da filha, vivia no mesmo mundo que eu. Era do Apostolado da Oração, cosia para os pobres todas as sextas-feiras. Queria muito que Sônia se casasse. (p. 36)

A religião as liga, a visão do que seria o papel preferencial da mulher confirma essa ligação. A mãe de Aparecida queria vê-la professora, destino quase inevitável de toda mulher que precisava trabalhar. Ela, por sua vez, "preferia ir para o Rio" (p. 19) e tinha até aprendido datilografia. Mas admite que espera mesmo por outra coisa:

> E eu fui ficando em São José, a princípio muito contrariada, depois conformada porque, no íntimo, esperava outra solução melhor – o casamento. (p. 19)

Assim, o que havia de desejo de seguir uma vida menos previsível indo para o Rio fica soterrado pelo desejo dominante de se casar. Para um temperamento assim, é de se esperar que uma fatalidade amorosa se dê pelo conhecimento de algum homem que pudesse representar algum tipo de ideal para ela, que então se sentiria irremediavelmente presa a ele. Mas o caso de Aparecida não é tão simples assim. Primeiro porque o anseio de seguir um caminho próprio, ainda que fraco, está presente. Depois porque o rapaz a que ela se sentirá ligada não é alguém que simplesmente a conduzirá ao casamento. É outra a fatalidade que está reservada a ela.

Mas é preciso pensar um pouco em Sônia já que, diferentemente do que ocorrera em *Navios Iluminados* e *A Estrela Sobe*, centrados fortemente num único personagem, em *Amanhecer* o impasse desse final de década se colocará nas trajetórias complementares das

duas moças. Em ambas o mesmo rapaz, Antônio, terá influência decisiva. Sônia, além de ser moça rica e da cidade, se diferencia de Aparecida pelo desapego total à religião e por uma vida que nem de longe se pauta pelos padrões morais que regem a vida da moça do interior. Escorada na fortuna da família, não paira sobre ela o risco da prostituição. Pode, então, ter uma vida mais livre – e não é sem escândalo que Aparecida descobre que Sônia não é mais virgem. E defendia seu direito à liberdade:

> Chamava a isso direito à vida, achando absurdo que a mulher dependesse do casamento para conhecer a vida. (p. 35)

A chegada de Antônio, um primo de Sônia, a São José será o fato desencadeador das grandes mudanças na vida de Aparecida e, indiretamente, na de Sônia. A fama que precede à chegada de Antônio é a de maluco, cheio de umas idéias inconvenientes. São, no entanto, idéias diferentes das de Sônia: ele é comunista e vivia metido em complicações. A sensação de que a chegada de Antônio ao lugarejo representava uma definição de seu destino preenche rapidamente Aparecida. Fisicamente reconhece nele os traços do rapaz que fora o pivô do suicídio na Casa Verde. Mas não é só isso:

> E então, sem a menor hesitação, reconheci nele o esperado, o que devia vir. Atravessando o arraial entre ele e Sônia – d. Sinhazinha me havia convidado para jantar na Casa Verde – ia tranqüila, segura, como uma pessoa que tivesse afinal encontrado o seu caminho. (p. 56)

Essa sensação não abandonará Aparecida. Quando narra os fatos, dois anos depois, ela ainda dirá: "Senti-o desde a primeira vez que o vi. Ele é o destino, o meu destino" (p. 231). A reação do rapaz também é cheia de significado:

– É esta a menina romântica? Vamos ter muito que conversar, dissera Antônio ao me ver, sem esperar que Sônia nos apresentasse. (p. 56)

O convívio será prolongado e muito próximo. Antônio, na verdade, agirá sobre Aparecida ao mesmo tempo em dois sentidos. Primeiro porque através do contato físico com ele, ela descobrirá o desejo de uma nova forma. É assim que, depois de uma noite em que trocara beijos e carícias com Antônio, Aparecida pensa:

Tinha horror de mim mesma, horror do prazer que experimentara.
– Sou uma mulher perdida, uma mulher perdida, repetia.
Mas dormi pesadamente. (p. 67)

O sentimento de culpa, em tudo compatível com a educação que Aparecida recebera e com a vida que vivera até ali, fica diluído no sono sem culpas de que desfruta depois. Há uma batalha no interior da moça, que chega a pensar em ir para um convento, para defender a alma do corpo (p. 82). Mas é inútil, porque o corpo assume dimensões que ela é incapaz de controlar. Assim, se antes da chegada de Antônio ela se recusara a tomar banho de cachoeira, nua com Sônia, depois irá se despir com naturalidade, sem sentir vergonha nem do próprio corpo nem do corpo da outra.

A segunda via de ação de Antônio no espírito de Aparecida é de ordem intelectual. Ele percebe nela a inteligência de moça que fizera suas leituras no colégio e lhe diz:

– Se você estudar, Aparecida, pode dar gente. Mas precisa se libertar de tantos preconceitos... A mulher ainda não compreendeu que é a maior sacrificada na sociedade burguesa. (p. 68-69)

O sentimento de que estava ligada a Antônio jamais arrefece em Aparecida. Não importa que ele diga que jamais se casará. A menina romântica vai se dissolvendo lentamente numa outra criatura, que aceita um novo papel – no fundo o mesmo que ela

revelara desejar quando estudara datilografia com planos de ir se empregar na capital. A grande transformação por que passa Aparecida só fica visível no confronto entre essa moça de dezoito anos e a outra, dois anos mais velha, que narra sua própria história. A Aparecida que vive a trama como personagem é um ser em transição, que alimenta ainda certas esperanças e certas crenças. Mas a que narra, transposta toda sua trajetória, está jogada na mais absoluta desesperança:

> Mas eu não imaginava que Deus me tivesse posto no mundo só para comer e dormir. Apesar de tudo, eu ainda esperava que alguma coisa se passaria, pensava que um destino me fora traçado, muito cheio de acontecimentos. Traçado por Deus que, a despeito de minhas fraquezas, de Antônio, velava por mim e me levaria ao caminho, nem que fosse por linhas tortas. Não sabia que a vida é uma longa, longa espera, sem nada no fim. Hoje sei... (p. 98)

São terríveis essas palavras finais, de quem desistiu de qualquer crença. Ao contrário de Antônio, Aparecida deixou para trás a fé em Deus, mas não foi capaz de substituí-la por uma outra, nem mesmo por uma fé política. Sônia, ao contrário, que achara Aparecida meio medieval quando a conhecera, passará por outro tipo de crise, evoluindo de uma total falta de fé a uma crença cega no poder divino. Depois de passar o carnaval no Rio, chega a São José passando mal. Num delírio, a exemplo do que ocorre com a Leniza de *A Estrela Sobe*, refere-se a um aborto mal sucedido. Passado o risco de vida, é uma outra Sônia que está diante da amiga, uma Sônia que a aconselha a defender-se de Antônio, casando-se com o rapaz de São José que a queria como esposa. Aparecida diz que quer viver e recebe uma resposta simples e direta: "Eu também queria... antes" (p. 129). Seu desejo de purificação a leva a procurar um padre em lugar distante, Pati do Alferes. Na volta, o negro Manoel Firme, com a cabeça cheia das histórias que circulavam pela cidade sobre Sônia, a ataca. É assim que ela narra o acontecimento a Aparecida:

– (...) Lutei, debati-me. Não sei onde arranjei forças. Mas ele já estava me dominando, quando ouvi um tropel de cavalos. Imediatamente ele me largou, mas primeiro me deu um beijo. Deu um beijo, Aparecida, na minha boca. Aquele negro. (p. 154)

O episódio de violência sexual, tão agravado pelo fato de Manoel ser negro, tem forte ressonância no espírito novo de Sônia. Ela interpreta o fato como um aviso de Deus, que não teria de fato aceito sua confissão. Assim, o homem bêbado que a atacara era um instrumento de Deus, que a avisava da enormidade de seus pecados e da conseqüente enormidade do sacrifício que teria de fazer para obter o perdão: "Eu pequei como mulher, foi como mulher que ele me castigou" (p. 155). Daí vem seu desejo, que acabará concretizando, de ser irmã de caridade.

Curioso é o efeito que as palavras de Antônio acabariam tendo para Sônia. Na verdade, ao revés do que se poderia esperar, ele exerce papel fundamental em sua conversão religiosa. Na conversa entre as duas, que se segue ao episódio com Manoel Firme, fica clara a verdadeira inversão que se promoveu entre as formas de as duas moças verem o mundo. E agindo subterraneamente, como um fantasma que pelo susto apressasse o processo, estão as palavras de Antônio:

Quando eu acusava Antônio de querer tirar da vida toda poesia, todo o mistério, de reduzir o homem a um conjunto de funções, ele me respondia: "Os homens, pelo menos a maior parte deles, viveram até agora sonhando. É preciso acordá-los". Eu estava acordada. Bem acordada. Por isso não percebia a menor ligação entre a comunhão de Sônia e a bebedeira de Manoel Firme. Disse-lho francamente.

– Eu também já fui assim, retrucou. Agora vejo, agora sei. Sei que os nossos atos vêm de muito longe, e vão muito longe. Têm raízes que não conhecemos, conseqüências que não podemos prever. São muito maiores do que nós. Nós somos instrumentos nas mãos de Deus.

Esteve algum tempo calada, depois continuou:

– Antônio um dia me disse: "O seu bem-estar é roubado aos pobres. Só porque lhes falta o necessário é que você pode ter o supérfluo". Foi a primeira vez que compreendi como todas as coisas estão ligadas, neste mundo. Depois percebi que essa ligação não pára na terra. É muito mais profunda do que Antônio pensa. Meus pecados fizeram com que o... com que aquele negro também pecasse.

> Essa idéia pareceu perturbá-la profundamente. Ficou quieta, concentrada. Pareceu-me que rezava. Tive a certeza de que estava rezando pelo Manoel Firme. (p. 156-157)

O sentido que Sônia dá às palavras de Antônio não tem qualquer relação com o espírito que deu origem a elas. Isso não tem a menor importância porque algo maior une esses dois sentidos: o fato de traduzirem uma crença qualquer, uma fé. É claro que, assim como se passara com Aparecida, a transformação de Sônia não poderia ser sossegada. Assim como a idéia de casamento e a esperança nas ações divinas se insinuavam no novo modo de ver de Aparecida, o desprezo com que ela se refere ao Manoel, ao fato de ele ser negro, é marca clara de que Sônia não acreditava tão profundamente assim na ligação orgânica entre todas as pessoas – e além de tudo por se tratar de Manoel, descrito logo no início do romance como "um preto alto, bonito", além de valente, "uma das pessoas importantes do arraial" (p. 16). Aparecida chega a se revoltar com a formulação de que ele seria mero instrumento de Deus, como se Deus tivesse filhos diletos e outros, menos importantes, cuja vida teria a função de salvar os primeiros.

Parece que este é um terreno muito diferente daquele em que se movem Severino e, principalmente, Leniza. Afinal, depois da grande crise há pelo menos alguma mudança e, principalmente no caso de Sônia, uma fé. Ao contrário do que acontecera com aqueles personagens, as criaturas de *Amanhecer* parecem ter um destino mais tranqüilo, como o de inquietos que finalmente descobrissem o caminho que gostariam de trilhar. Mas é apenas aquele movimento pendular que o leitor tem diante de si. As aparentes mudanças servem apenas para denunciar o quanto nada mudou. Aparecida percebe claramente tudo isso quando, no Rio, Sônia comunica aos pais que se fará irmã de caridade.

> Nesse momento reapareceu a Sônia de antigamente, sôfrega, ardente. Dava-se a Deus como se tinha dado aos homens, inteiramente. De mim para mim, pensei que a mesma desilusão a esperava. Já nesse momento eu sabia que nada enche o vazio da vida. Sônia experimentava Deus como eu ia experimentar o trabalho... mas eu sabia que não encontraria nada. (p. 194)

O temperamento forte de Sônia e o retraído de Maria Aparecida se revelam, depois de tudo, os mesmos, apenas que sob uma nova face. Além disso, no fundo, ambas acabam se eximindo de uma participação mais efetiva do mundo: retiram-se. Sônia converte seu arroubo místico na atividade restrita de enfermeira na Santa Casa. Seu voluntarismo a acaba conduzindo mais à renúncia do que à ação, portanto.

Maria Aparecida decide que vai viver sozinha. Trabalha como estenógrafa e aluga um apartamento no Catete. Antônio continua vivendo com a mãe, mas paga parte do aluguel e passa alguns períodos com ela. Deixa-a livre e, assim, se mantém livre. Diz a ela que a tarefa partidária é exigente e que ela não deve esperar nada dele. Sua forma de retiro é viver à sombra de Antônio, apenas, que lhe nega tudo, até a maternidade:

> Mas, no fundo, gostaria tanto de uma existência normal... se ao menos eu pudesse ter um filho, creio que me sentiria mais tranqüila; mas Antônio não me pode nem ouvir falar nisso. Entretanto eu precisaria encher esse vazio imenso que há dentro de mim. (p. 227)

A menina que, se estudasse, poderia virar gente torna-se mera colaboradora de Antônio. No final das contas, somente ele não se modificou em sua crença. Mas nem isso parece muito legítimo, e Maria Aparecida vai descobrir algo de artificial na postura sempre tão cheia de certeza e de solenidade que flagra em Antônio:

> Antônio continua o mesmo que conheci, não mudou em nada com o meu convívio; tem toda a liberdade, desaparece às vezes misteriosamente, sem dar nunca a menor explicação. Tenho, porém, a certeza de que gosta de mim, ao seu modo, e de que ele também gostaria de uma vida mais normal.
>
> O que ainda não sei é se o que o impede de ser como toda gente é realmente o apelo de um ideal, ou a imagem que se construiu do tipo do reformador social, à qual procura adaptar-se:

> Às vezes me diz:
> – Se eu fosse um homem como os outros...
> Acreditará realmente que é um homem superior, um predestinado? Eu já acreditei nisso; hoje não acredito mais – para mim ele é apenas um homem, o meu homem. Fui-lhe descobrindo muitas fraquezas, que ainda me fizeram querer-lhe mais bem. Outro dia, estivemos cerca de cinco horas trabalhando juntos, ele ditando e eu escrevendo na máquina; quando acabamos, como eu me queixasse de cansaço, ele disse, sem rir:
> – A história registrará o seu nome como minha colaboradora.
> Na hora só reparei que ele me considerava sua colaboradora, e isso me fez muito feliz. Mas não sei que demônio impiedoso obrigou-me a analisar tudo, e me fez achar meio ridícula a frase. Antônio matou em mim até a crença nele mesmo... (p. 228-229)

Antônio é quase um personagem de si mesmo. E, por mais cuidadoso que seja na representação de seu papel, acaba caindo inadvertidamente em contradição. A mesma pessoa que se empenhara em mostrar a Aparecida que ela precisava buscar um caminho próprio, de independência em relação a qualquer homem, não consegue ver a mulher senão como uma coadjuvante cuja importância seria apenas a de estar ligada a ele, colaborando humildemente com seu trabalho. Até onde poderia ir a ação reformadora de um homem que, bem feitas as contas, não se reformara ele próprio? Pelo menos, de sua parte, Aparecida compensa sua resignação e mesmo sua submissão com a análise e a percepção do que há de falso e contraditório em Antônio, descobrindo-lhe mesmo um desejo inconfessado de estabelecer uma vida normal – burguesa. Parca compensação, é verdade, incapaz de levar a uma ação de afirmação e de definição. Mas não é outra que não a lucidez diante de um mundo sem solução a dura recompensa existencial de Aparecida, que mais parece um castigo.

Comparada com ela, uma leitura apressada poderia apontar que Sônia teria tido ao menos um pouco de paz, de felicidade, e concluir que o livro propõe, tão claramente quanto a nota final de *Em Surdina*, Deus como solução. Seria um engano. As amigas se vêem e enxergam apenas o fracasso das opções feitas pela outra. Assim, na página final do romance, ficamos sabendo que Sônia se considerava a mais feliz das duas:

– De nós duas, a mais livre sou eu... Deus exige muito, mas dá tudo. Antônio quer tudo de você, sem dar nada. (p. 232)

Aparecida, no entanto, em visita feita a Sônia, a enxerga de forma muito diferente:

Sônia, ao contrário, permanece a mesma para mim, mas estive um ano sem vê-la durante o noviciado. Agora é que a vou, de vez em quando, visitar na Santa Casa. Não me diz nada, mas creio que teve uma decepção; a vida de enfermeira, que leva, não deve ter correspondido aos arroubos místicos que a fizeram abandonar o mundo. (p. 230)

Ambas continuam, no final das contas, entregues às mesmas dúvidas de sempre. Só que agora assumem, seja como for, as opções feitas: são tão jovens e sentem suas vidas definidas para sempre. E definidas muito mais pela carência do que pela plenitude. O que une todos os homens, de todas as condições e raças é a miséria. Dois dias antes de conhecer Antônio, Aparecida tem uma experiência que a impressiona como nenhuma outra em todo o romance. Ao sair da Casa Verde, depois de uma visita à mãe de Sônia, assusta-se com um vulto de homem, "de um negro" (p. 52), que lhe cruza o caminho. Pergunta quem é e recebe como resposta apenas grunhidos, sons inumanos. Volta assustada para a Casa Verde, e fala com d. Sinhazinha.

Mandou o jardineiro ver. Daí a pouco ele voltava acompanhado do negro. Um homem ainda moço, coberto de andrajos. Os cabelos cinzentos de poeira, estavam misturados com pedacinhos de pau, com folhas secas. Como se tivesse dormido no chão, no mato. Em um dos ombros, deixados a nu pelos rasgões da camisa, uma enorme ferida. Uma bicheira. Os pés inchados, descomunais. E não falava, dava uns gritos esquisitos, animais, o grunhido que tanto medo me fizera. (p. 53)

D. Sinhazinha se livra do homem da maneira mais fácil que há, dando-lhe uma lata de comida e cinco mil réis. Maria Aparecida, ao contrário, não consegue se libertar de sua visão: "Aquele farrapo de gente era uma criatura humana, como eu" (p. 54). Naquele

homem degradado ela conseguira entrever toda a humanidade, conseguira perceber-se a si mesma. Passa a noite em claro, pensando na morte e não entendendo para a vida outro sentido que não a dor:

> Senti uma pena imensa dos homens, de todos os homens, dos que gozam sem saber que a desgraça os espreita, dos que estão nela sem saber por que. Dos que vivem e dos que já viveram e talvez continuem a sofrer. Não, o mundo não estava vazio. Estava cheio de dor. Nessa noite – que noite imensa, que noite escura, eu me senti irmã de todos, compartilhei de todas as angústias. A morta da Casa Verde, mamãe, Luiza, o Joaquim... todos os que tinham vivido, que tinham escolhido um caminho, foram para a morte ou para a dor. Tive medo da vida, medo do que ela me reservava. (p. 55)

O que pode unir os homens uns aos outros, o que os iguala, é a miséria. Naquele homem que quase nem era mais homem é que reside o mais essencial da humanidade. É particularmente significativa a percepção de Aparecida de que é impossível a tranqüilidade para quem de fato faz escolhas, entrega-se à vida. Optar por um caminho não pode ser alívio, portanto, fim da inquietação. O estado febril em que ficam as personagens quando seu destino parece que se vai resolver é, novamente, aquele sentimento de que tudo pode ser bom que apenas prepara – e até intensifica – o sofrimento que está por vir.

Dessa maneira, *Amanhecer* anda junto de *Navios Iluminados* e *A Estrela Sobe*. Mas os caminhos escolhidos por Lúcia Miguel Pereira fazem de seu romance uma espécie de ponto de culminância da representação romanesca desse espírito que dominou o final da década de 30. O cruzamento dessas duas trajetórias de mulher, que parecem trocar de papel, acrescidas da incidência do destino de um homem, dá ao livro um alcance que as trajetórias isoladas de Severino e de Leniza não alcançam – e isso sem diminuir em nada a sensação de solidão existencial, que domina cada personagem de *Amanhecer* como dominara o estivador e a cantora. Embora entregues à miséria que aproxima os homens, nenhum deles – nem Aparecida, nem Sônia, nem Antônio – pode identificar no outro a própria miséria.

Apenas Aparecida percebe vagamente o fato e, com isso, permanece ligada de alguma maneira aos outros dois. Sônia e Antônio julgam, enganosamente, terem resolvido, pela via da crença e da certeza ideológica, os impasses em que Aparecida está mergulhada. Não há qualquer possibilidade de dar um passo a frente e conseguir paz. É preciso que se dê um passo atrás ou no tempo ou nas convenções. Para que se perceba isso, basta pensar nas únicas personagem que conseguiram de fato tranqüilidade: a mãe de Aparecida e Luiza, uma moça que foi criada em sua casa. Depois da morte do marido, a mãe de Aparecida, ainda muito moça, depois de a filha ter ido para a capital, casa-se justamente com o ex-pretendente da filha, numa clara indicação de que a opção pela continuidade tranqüila dentro dos velhos padrões só é possível a uma outra geração. O caso de Luiza é um pouco diferente: tendo ficado engravidado de um homem que a abandona, fica com péssima fama na cidade. Mas acaba se casando e resgatando sua dignidade e saindo com clareza de um papel – o de prostituta – para o outro – o de esposa –, ambos claramente definíveis, um verdadeiro contraste com a opção de Aparecida. Surgiu uma mulher nova, mas que não encontra ainda um lugar social que a abrigue.

O narrador em primeira pessoa que faz o balanço de um momento decisivo de sua vida também dá a *Amanhecer* um grande rendimento estético. Nesse sentido, Lúcia Miguel Pereira tira partido do mesmo tipo de recurso de que Graciliano Ramos lançara mão em *S. Bernardo*. Diferentes que sejam esses dois romances, há em ambos um forte deslocamento de caráter existencial e social do narrador que se constrói a partir do deslocamento que o exercício da memória provoca no tempo. A recomposição conflituosa de um processo difícil de entender resulta numa espécie de multiplicação do eu que narra. Se o narrador escolhido é Aparecida, de todos os personagens o que mais fundo mergulhou numa espécie de lúcida desesperança, o deslocamento que ela sente fica disseminado por toda a narrativa

e acaba dominando a estrutura do romance. O ar de vida mal resolvida que fica do final da leitura, não vem de qualquer truque no momento de fechar o romance, mas se avoluma no decorrer da obra como um todo. O impasse se desenha como fatalidade, mais ainda do que o amor de Aparecida por Antônio, ele próprio construído no impasse.

Resta perguntar, a essa altura, que amanhecer é esse a que remete o título do romance. A alvorada serve de lugar-comum expressivo como a imagem otimista de um novo começo, como verdadeira conquista de uma nova ordem das coisas a inaugurar um dia cheio de luz depois da indefinição da noite. É este o clichê associado à manhã, tão surpreendentemente renovado num poema como o "Tecendo a manhã", de João Cabral de Melo Neto. Em *Amanhecer* nada disso acontece e por isso mesmo estamos diante de um romance emblemático do fecho da década. Como não poderia deixar de ser, o amanhecer aqui é também um começo, e é de vidas em começo que o livro trata. Mas é um amanhecer num dia feio, carregado de nuvens. É um começo que supõe muito mais a dificuldade de agir do que a risonha floração de algo novo, como se para enfrentar o novo dia fosse preciso estar atento, consciente das dificuldades, mergulhado na dor que domina o momento desse amanhecer, esquecido de algum sonho que dera colorido à noite. Num tempo de dor, é preciso assumir a dor e construir sobre ela o futuro. A única opção além dessa parece ser a de desistir. É esse o alvorecer da nova década que o romance brasileiro desenha: o da ditadura e o da ameaça da vitória nazista numa guerra de impensável violência.

Luís Gonçales Bueno de Camargo

.200205524

# UMA HISTÓRIA DO ROMANCE BRASILEIRO DE 30

## Tomo IV

Tese apresentada ao Departamento de Teoria Literária, do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, como requisito para obtenção do título de Doutor em Teoria e História Literária, na área de Literatura Brasileira
Orientador: Prof. Dr. Antonio Arnoni Prado

Campinas
Instituto de Estudos da Linguagem
2001

Este exemplar e a redação final da tese defendida por Luís Gonçales Bueno de Camargo e aprovada pela Comissão Julgadora em 27/11/2001.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

687

UNIDADE BC
N.º CHAMADA:
T/UNICAMP
C14h
V. 4 Ex.
TOMBO BC/ 47354
PROC. 837/02
C [ ] D [X]
PREÇO R$ 11,00
DATA 01-02-02
Nº CPD
CM00162842 7



UNICAMP
SEÇÃO CIRCULANTE

## QUATRO AUTORES

# I- CORNÉLIO PENNA

## 1. A terra

Numa de suas colunas semanais na revista *O Cruzeiro*, Gilberto Freyre esclarece um ponto estratégico de suas preferências artísticas:

> Alguém me pergunta se é certo que em arte ou literatura eu só estime o que considero "regional", "ecológico" ou "telúrico". O romance do sr. José Lins do Rego, por exemplo. Ou a poesia brasileira do sr. Osvaldo de Andrade ou do sr. Cassiano Ricardo. Ou o conto brasileiro de Simões Lopes e do sr. Luís Jardim.
>
> Não: é inexato. Tanto que, em poesia brasileira, admiro também o sr. Carlos Drummond de Andrade que é, com toda sua universalidade, um telúrico impregnado até à alma do ferro viril de Itabira e o igualmente telúrico, nas raízes brasileiras ou pernambucanas, que é o mestre Manuel Bandeira. E, ainda, o sr. Augusto Frederico Schmidt, internacional de corpo e alma; mas que não deixa de ter a sua pinta de brasileiro.
>
> Um dos romancistas brasileiros que mais admiro é o sr. Cornélio Penna, que pouco tem de telúrico a marcar-lhe as criações. Outro é o velho Machado, aparentemente só europeu[1].

A argumentação é um pouco estranha, a princípio, porque ele dá vários exemplos de escritores que não seriam telúricos e que ele admira, mas sempre encontrando neles algo de telúrico – o que só acaba confirmando que é isso mesmo que ele procura na literatura. Mas, depois desses vários exemplos, ele finalmente chega a dois autores que admira e nos quais não encontra quase nenhum elemento telúrico: Machado de Assis e Cornélio Penna.

O artigo é muito leve, uma crônica semanal de revista de grande circulação, e ele não se preocupa em definir muito bem o que quer dizer por telurismo, dando mesmo a entender que usa o termo como sinônimo de regionalismo. José Lins do Rego, o exemplo

[1] FREYRE, Gilberto. A Propósito de Telurismo. In: *O Cruzeiro*, 25/03/1950, p. 10.

privilegiado de autor telúrico mencionado por Gilberto Freyre, num texto de 1945, que apresentava um volume em que reunia uma série de artigos publicados na imprensa, sob o significativo título de *Poesia e Vida*, acrescenta uma dimensão interessante a esse termo:

> Nada me arreda de ligar a arte à realidade, e de arrancar das entranhas da terra a seiva de meus romances ou de minhas idéias. Gosto que me chamem de telúrico e muito me alegra que descubram em todas as minhas atividades literárias forças que dizem de puro instinto[2].

Aqui, telurismo aparece como algo que vai além do enquadramento mais sociológico que se subentende do texto de Gilberto Freyre, remetendo a uma ligação vital com a terra que se dá num plano instintivo, não-racional portanto.

Em princípio, Gilberto Freyre parece ter razão em afastar do telurismo os romances de Cornélio Penna, de caráter pouco realista e cuja ação em geral se dá num ambiente cheio de fantasmagorias, aparentemente distante dos condicionantes econômicos. Acresce que em 1950 o enquadramento da obra de Cornélio Penna parecia bastante definido. Sendo um romancista católico surgido nos anos 30, sua obra não poderia ter muita coisa próxima a obras de autores regionalistas, evidentemente telúricos.

Mas um exame descompromissado daquela visão estanque de duas tendências excludentes revela que romances como *Fronteira* e *Dois Romances de Nico Horta* têm muito de telúricos – ou seja, são romances tão fundamentalmente mineiros quanto nordestinos da zona da mata são os de José Lins do Rego. Mais que isso, a visão de mundo organizadora dos livros de Cornélio Penna tira um partido enorme tanto do ambiente fechado por montanhas que se encontra em Minas Gerais quanto da violenta atividade mineradora que foi responsável pela ocupação daquele estado. Não é à toa que num estudo

[2] REGO, José Lins do. *Poesia e Vida*, p. 5.

em que procura definir a mineiridade, Maria Arminda do Nascimento Arruda vai evocar a obra de Cornélio Penna num capítulo intitulado "Imaginário e Sociedade"[3]. Também Manuel Bandeira, em artigo publicado por ocasião da morte do romancista, deixou impressão de leitura por assim dizer telúrica do romance *Repouso*:

> A Cornélio Penna o que interessava despoticamente era o segredo das almas humanas. Mas em *Repouso*, o meu predileto entre os seus romances, ele mostrou como a soma das muitas almas pode impregnar de inquietante melancolia a paisagem onde elas vivem. Só em *Repouso* vim aprender a decifrar a alma de uma velha cidade mineira onde morei durante um ano – Campanha, a velha Campanha da Princesa da Beira, terra da minha querida amiga Donana, cuja dorida vivência seria um tema que só em Cornélio encontraria o seu cabal romancista[4].

Bandeira encontrou em Cornélio Penna a representação mais perfeita do espírito da pequena cidade histórica mineira. Mais que isso, apontou uma relação estreita entre o homem e a própria paisagem na obra desse escritor. Isso tudo já está presente nos dois romances que Cornélio Penna publicou nos anos 30, como parte do núcleo central das obras.

As montanhas têm função importante em *Fronteira*. Um de seus vários capítulos curtos é todo dedicado a elas:

> As montanhas correm agora, lá fora, umas atrás das outras, hostis e espectrais, desertas de vontades novas que as humanizem, esquecidas já dos antigos homens lendários que as povoaram e dominaram.
>
> Carregam nos seus dorsos poderosos as pequenas cidades decadentes, como uma doença aviltante e tenaz, que se aninhou para sempre em suas dobras. Não podendo matá-las de todo ou arrancá-las de si e vencer, elas resignam-se e as ocultam com sua vegetação escura e densa, que lhes serve de coberta, e resguardam o seu sonho imperial de ferro e ouro. (p. 16)

---

[3] Ver: ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Mitologia da Mineiridade*.

[4] BANDEIRA, Manuel. *Poesia e Prosa*, v. 2, p. 615.

A cidade onde se passa o drama narrado no romance não é um lugar qualquer. É uma velha cidade mineira, incrustada na montanha da qual se extraiu a riqueza mineral. Passado esse momento histórico, a cidade perdeu a vida, convertendo-se numa espécie de doença. A única reação possível da montanha é ocultá-la, mantê-la fechada, isolada, no esquecimento.

Um pouco mais adiante, um novo elemento da paisagem montanhosa surgirá:

> – Tenho inveja dos índios – prossegui – que neste mesmo lugar olharam sem espanto para tudo isso... Eles eram a parte melhor deste todo, e a sua moralidade era uma só. Em um grande ritmo e uma grande marcha que destruímos e quebramos pela morte, e pela luxúria, ao passo que, para mim, todo esse monstruoso panorama representa apenas um motivo estrangeiro e hostil, que me assusta pelos seus excessos e pela sua morte trágica.
> "Não quero ver mais; sinto-me enlouquecer, ao me lembrar que tenho de viver dentro de mim, como numa prisão pequena e escura, que se fecha aos poucos, em um isolamento de doença e maldade! (p. 95)

A impressão de isolamento permanece, e agora fundida com as sensações humanas. Quem fala aqui é o próprio autor – ou autora, é bom assinalar essa indefinição – do diário cuja transcrição constitui o romance. E o que afeta essa pessoa? Exatamente uma impossibilidade de sair de si, de entregar-se à vida de maneira integral. O passado também perturba essa criatura. Mas não se trata apenas de acontecimentos que afetaram sua própria vida. O passado coletivo – da família ou da cidade – constitui essa memória que, embora algo indefinida, atinge com força o destino dos vivos. É como se os homens deixassem impressas na natureza e nos objetos suas marcas – e seus erros. É aquela soma de almas que impregnam a paisagem da qual falava Manuel Bandeira. A possibilidade de o homem viver em paz com essa paisagem fora irremediavelmente quebrada pelo crime coletivo do assassinato dos antigos moradores do lugar – os índios. A harmonia foi quebrada, e a

natureza sente esse desequilíbrio e, ferida, reage negando ao homem repouso em sua própria casa. Isolando-o, fazendo-o viver numa prisão dentro de si.

As obras humanas também ficam impregnadas dessa reação da natureza, e as casas apenas confirmam esse isolamento. Não se constituem em refúgios, mas em ambientes fechados, verdadeiras prisões. A ligação entre as casas e as montanhas vem logo na primeira impressão do autor do diário sobre a casa em que passa a viver quando chega a Minas Gerais:

> Era uma casa feita de acordo com o cenário de montanhas que a cercavam de todos os lados, e não feito para servir de quadro e abrigo para os homens que a tinham construído com suas próprias mãos. (p. 17)

É assim que não demorará para que essa casa apareça "enorme e fechada como um cofre, com a pequena cidade, que se aborrecia espalhada em torno dela" (p. 61). Assim, as montanhas fecham a cidade, que fecha a casa, que fecha os homens. Não é à toa que em muitos momentos homem e natureza se confundam, e a prosopopéia se consolide como a mais marcante figura de linguagem empregada em todo o livro. Assim, as atividades mineradoras que feriram a terra e as cidades, como se viu, são uma doença das montanhas.

Os acontecimentos-chave do romance se dão durante uma semana santa em que chove torrencialmente. No capítulo que abre esse episódio, o clima confirma e torna mais aguda a sensação de emparedamento que vinha das montanhas. Seus efeitos na natureza do lugar são descritos como se fossem homens que os sentissem – ou como se a natureza humanizada comunicasse aos próprios homens o estado de espírito que os preside:

> As chuvas começam a cair, insistentes, intermináveis, isolando, com suas imensas e espessas cortinas, primeiro a cidade, os caminhos perdidos na lama, onde se enterravam os carros e as tropas, as barreiras da estrada de ferro mais próxima, escorrendo pesadamente dos morros e

> sepultando os trilhos sob grandes massas moles, que a tudo se agarravam e penetravam em toda a parte, depois a casa, transformando a rua fronteira em um rio de águas negras e rápidas, e a parte baixa dos fundos em um enorme lago de águas frementes, tamboriladas constantemente pelas gotas que caíam sem cessar, fazendo, nos telhados, um ruído de punhados de moedas, atirados por antigos demônios.
>
> As folhas, nas árvores, murmuravam dia e noite, e as pedras gemiam, como o eco de uma inumerável e sombria multidão que cerrasse as fileiras em torno de nós, em um cerco tenaz e fantasmagórico. As sombras apenas empalideciam com a luz dos dias que passavam, e toda a cidade se perfilava confusamente nas nuvens baixas que a envolviam, vagamente ameaçadoras. (p. 106)

Essa contaminação de dupla via entre homem e natureza também surge, em Cornélio Penna, entre os homens e as coisas – daí a importância do mobiliário em sua obra, como espaço de permanência das ações passadas e, portanto, das antigas gerações. Ainda em *Fronteira*, assim que o autor do diário chega na casa, verifica que não adianta de nada esvaziarem-se as gavetas:

> Abro uma gaveta, com receio de encontrar papéis e recordações de outros.
>
> Está vazia.
>
> Foram esvaziadas todas para mim, mas vejo, no usado dos cantos, o trabalho de muitas mãos que passaram e, no assoalho, percebo a marca de muitos pés que por ele caminharam, talvez alegremente! (p. 11-12).

Também em *Dois Romances de Nico Horta* o fechamento da pequena cidade mineira entre montanhas – e aqui a referência é clara, já que o romance é dedicado à cidade de Itabira – vai intensificar o drama desse perturbado protagonista que é Nico Horta, sem mencionar o que há de emparedamento na vida de sua mãe, D. Ana.

Dois espaços aparecerão no livro: um, relativamente aberto, da fazenda, e o outro, fechado, da pequena cidade. Enclausurado na cidade é que uma criatura como ele vai estar à vontade, encontrando-se entre outros semelhantes a ele. Quando volta a ela depois de um período na fazenda, a sensação é de alívio:

> Nico Horta apeou depressa do cavalo, e deixou-o solto, ansioso por pisar as pedras da cidade, na certeza de que enfim se perdia entre os homens, tornando-se um deles, igual a eles. (p. 275).

Mais tarde, numa conversa com uma moça da cidade, que lhe pergunta se não sente falta da fazenda, ele confessará seu mal estar no ambiente aberto do campo:

> – Por muito tempo – respondeu ele afinal – eu julguei que minha vida devia correr no campo, tudo aberto em torno de mim, apenas lá longe a cortina impenetrável das montanhas, ou o rebanho silencioso das árvores da floresta. Tudo seria uma imensa libertação do meu ser e meu peito se abriria num grande hausto...
> "Venceria alguém ou alguma coisa que se opusesse à minha marcha – exclamou, rindo-se – Mas levado por essa impressão de força e de saúde, eu quis cantar, uma vez, no meio de uma bela clareira, mas cantar a plenos pulmões, a velha canção que sempre ouvira e nunca experimentara, e senti-me, de súbito, inteiramente só, e olhei para trás, com o movimento instintivo de alguém perseguido... (p. 312)

Para um homem como Nico Horta, a amplidão causa desconforto, por mais que ele próprio esteja convencido de que precisa dar à sua vida uma maior abertura para que possa ser considerada um vida verdadeira. Essa dificuldade do protagonista assoma numa cena que se passa na fazenda, onde, em princípio, o espaço aberto deveria ajudá-lo a romper com o seu ensimesmamento. Sua experiência de um contato direto com a natureza será, no entanto, assustadora. Depois de uma conversa com Maria Vitória, que lhe declara amor, Nico Horta se surpreende entrando na mata. E ele é um estranho completo ali – entre árvores e bichos:

> Foi então que Nico se sentiu muito só, naquele silêncio recente e correu de novo, indo também refugiar-se entre as árvores.
> Cada uma delas tinha um segredo a contar às outras, cada pássaro uma queixa a transmitir, em linguagem cifrada, e Nico compreendia que cada passo dado era intromissão, era violar sem retorno aquela imensa câmara, aquele solene e fremente labirinto, estranho ao círculo de ferro que fazia sua cabeça estalar. (p. 242).

Há na mata uma vida excessiva, que oprime um ser incapaz de viver como Nico Horta. E a natureza lhe mete medo. Eis como a disjunção entre o homem e a terra se concretiza no romance. A exemplo do que ocorrera em *Fronteira*, a própria terra surgirá em pleno domínio da História, e através do mesmo elemento, o índio. Nico cai no chão e encontra uma pedra lisa e pontiaguda: "deve ser machado de índio" (p. 242), ele pensa. Logo um índio lhe aparece e, depois, todo um grupo de índios espectrais se forma a sua frente:

> Mas via bem o brilho úmido daqueles olhos que deviam não existir, mas que o fitavam com terrível e grave expressão.
>
> "Por que me odeia, se não me vê? – murmurou ainda – ele não me perdoa, e eu não sei o que lhe fiz... e também não me perdôo..."
>
> Outros índios surgiram, outros olhos espreitaram, por trás dos primeiros, todos aqueles olhos... podres!
>
> Olhos podres, olhos podres pelo tempo, olhos podres pelo esquecimento, olhos podres que o fitavam, lentamente, com lutuoso horror... (p. 243)

Nico aparece aqui como algo que perturbou um ritmo natural – aquele ritmo de que se falava em *Fronteira* –, mesmo sem saber, a ponto de não poder evitar uma sensação de culpa. Na verdade, penetrar a mata e o mundo morto dos índios é uma dupla violação. Primeiro no sentido de remeter à violação ancestral daquele mundo e, depois, porque o próprio Nico, sendo quem é, ou seja, alguém obcecado com a idéia de si próprio, incapaz de encontrar-se de fato com o que está para fora dele, constitui-se num corpo estranho dentro da natureza.

## 2. Isolamento e dominação

A natureza montanhosa de Minas Gerais tem função essencial na obra de Cornélio Penna porque contribui para instaurar uma pesada atmosfera de isolamento, em tudo compatível com a atmosfera mental em que vivem seus personagens. *Dois Romances de Nico Horta* conta a história de um homem mergulhado no sofrimento por sua incapacidade para a vida, que se manifesta em sua incapacidade em atingir o outro, incluída aí a incapacidade para o amor. Confinado a um exercício constante e estéril de autoreflexão, Nico Horta reconhece ser impossível para ele integrar-se ao mundo.

Em certa medida, essa incapacidade toda vem do passado. A mãe de Nico, D. Ana, já é uma criatura marcada por uma vida de isolamento. O parágrafo inicial do romance é uma imagem de isolamento ligado a ela, já que se refere a uma casa em que ela vive: "A casa parecia suspensa na luz trêmula, e tudo afastava de si em esquisito encantamento" (p. 179). D. Ana vivia sozinha na casa paterna, julgando-se maltratada pelos irmãos e revoltando-se com a submissão extrema em que vivia sua mãe. Quando conhece Antônio – ou o primeiro Nico Horta –, um amigo daqueles que Ana considera seus algozes, decide casar-se, mesmo contra a vontade do pai. É a aposta possível para uma mulher que se sente oprimida. No entanto, a solução é falsa, o que ela percebe logo depois da noite de núpcias:

> Depois, eles saíram do quarto, pela manhã, com os olhos presos pelo terror que ainda dormitava no fundo de suas almas incompletas, companheiras e inimigas agora. Pela languidez de seus movimentos, pelo quebrado mórbido de suas bocas, podia-se ver bem o cansaço dos gestos de amor que tinham feito, da agitação da noite que tinham passado. E quando, em toda a repulsa instintiva que os reunia e separava, eles se afastavam, cada um para o seu lado, sentia-se que era uma fuga necessária, a deles, para a vida quotidiana, para outros rostos, outras almas não marcadas pelo mesmo sentimento ignominioso que os perseguia. (p. 185)

Para este casal, o sexo consolida uma estranha forma de união – ou de não união. Por um lado os liga de forma definitiva e irremediável, mas por outro cria entre eles um mal estar e uma vergonha que os afasta. Esse estado de coisas se concretiza na vida do casal, que D. Ana caracterizará da seguinte maneira:

> Depois, depois vieram os anos escuros, sem nome, quando ela, fechada na sua nova casa, pequena e sem mistérios, envolvida pela cidade ameaçadora e dormente, esperava o marido de volta de suas viagens inexplicáveis, das quais retornava embriagado e quase sempre ferido. Todos que a cercavam sabiam do drama ignóbil de sua vida, e ela via nos olhares compassivos que a acompanhavam por toda a parte o insulto igual ao da sua antiga piedade pela mãe.
> Como seus irmãos, Nico batera-lhe muitas vezes, e não quisera nunca ouvir as suas explicações lamentosas, rindo de seu gaguejar humilde. (p. 186)

O casamento com Nico só fez reproduzir o ambiente de sufocamento da vida anterior da própria D. Ana e da vida de sua mãe, que ela tanto desprezava. Esta descrição da vida cotidiana em confinamento ilumina o trecho anterior, do despertar da noite de núpcias. Se a solução para o desconforto era fugir para a vida cotidiana, D. Ana não tinha para onde fugir, já que a rotina se convertera num fechamento e numa vergonha semelhantes à de sua vida íntima, configurada desde o primeiro contato sexual – a ponto de referir-se ao momento em que, tendo o marido chegado em casa, ela sobe para o quarto, preparando-se para mais um ato sexual, da seguinte maneira: "esperava enfim, serena, o seu sacrifício..." (p. 187).

Esse primeiro Nico morre e D. Ana se casa novamente, agora com um homem chamado Pedro. Desta vez, engravida e tem gêmeos. E o momento de dar nome aos dois filhos já lhes define o destino:

> – Como se chamarão os gêmeos?
> D. Ana murmurou secamente, sem olhar os filhos: – Pedro.

> Mas eram dois! e a preta, vagamente assustada, não ousando insistir, não compreendendo bem o que se passava, voltou a colocá-los no berço que fora comprado para um só, e, depois de ter consultado a curiosa e as outras mulheres que tinham entrado no quarto, disse, pegando em um deles, ao acaso:
> – Este chama-se Pedro
> – E o outro? – interrogaram.
> – Chama-se Antônio – respondeu ela, apressadamente – é o nome do pai.
> Mas logo benzeu-se, diante dos olhos parados que a fitavam, e repetiu:
> – É Pedro! Meu Deus... é Pedro! É Pedro que é o nome do pai... Antônio é o nome do outro...! (p. 194)

Pedro será um rapaz vigoroso e o Antônio, também de apelido Nico, será um ensimesmado. Embora filhos do mesmo pai, cria-se uma outra forma de filiação ao passado que despeja no menino a tendência ao isolamento, a incapacidade para a vida prática. Note-se que não se trata de destino fechado, já que é ao acaso que uma criança é escolhida para ser o Pedro e outra para ser o Antônio. O nome serve apenas para que se projete sobre a criança uma visão de mundo que ela, no final das contas, acabará assimilando. Todo o romance é uma longa e descontínua constatação, dessa espécie peculiar de maldição, que impede Nico de se integrar à vida, fazendo do isolamento um movimento voluntário, ainda que misturado, sempre por engano, com alguma esperança de integração à vida. Há muitos momentos em que se define inequivocamente esse isolamento, essa incapacidade de aceitar e viver com o outro. Uma das mais significativas se dá na noite em que, volatando da fazenda para a cidade, Nico se hospeda na fazenda de um primo. Quando vai-se deitar, ele descobre, com horror, que terá que dormir na mesma cama em que dorme o primo. Chegando ao quarto, já encontra o rapaz dormindo profundamente, indiferente ao fato de que passaria a noite em grande proximidade física com uma outra pessoa. Nico Horta, ao contrário, exaspera-se.

Nico tem consciência de que vem dele o isolamento. Durante uma procissão, vê-se sozinho e sente necessidade de encontrar um rosto, mas só tem máscaras diante de si:

> Via máscaras, onde era necessário, premente, ver rostos...
> Eram fantasmas de homens e de mulheres que o cercavam, que o olhavam através dos vidros invisíveis de sua prisão, onde reinava o vácuo, o isolamento e o abandono.
> – Mas – pensou – seriam eles que o arrastavam, ou fora ele próprio que os cobrira com os sinistros disfarces que agora percebia? Não seria ele mesmo o autor daquelas máscaras que lhe sorriam, furtivamente, com os seus enormes dentes? (p. 329-330)

Como a casa que abre o romance, Nico também "tudo afastava de si em esquisito encantamento", e sua consciência acerca de seu modo de ser é tamanha que o leva a suspeitar que as máscaras, símbolo máximo do fingimento, não são colocadas pelo outro, mas por ele próprio. Ele sente, na verdade, que seria incapaz de perceber quando se aproximasse dele alguém sem máscaras, pronto para uma vida comum, pronto para o amor.

Sua recusa ao amor é tamanha que ele não aceita as demonstrações de afeto que lhe são dedicadas. Maria Vitória, que depois será sua esposa, mas por imposição de D. Ana, é afastada quando diz que o ama. Alguém o chama de amigo e ele considera esse tratamento o pior dos insultos. Nem sequer percebe o amor de Rosa, a filha oprimida do tabelião com quem trabalha. Enfim: sucessivamente Nico apenas confirma aquilo que entrevê num dado momento:

> Era preciso sair de si mesmo e procurar encontrar nos outros as respostas que sempre fizera a si próprio. Era necessário ferir e ser ferido, perdoar e ser perdoado, sofrer e fazer sofrer, para realizar a vida.
> Só assim ela deixaria de ser para ele uma inexplicada fantasmagoria, uma frisa lenta e enorme de criaturas indecifráveis e fatos incoerentes. (p. 298)

Mas o que o impede de fazer tudo isso? Eis a questão complicada que se coloca, cuja resposta indica o tipo particular de catolicismo que confere à obra de Cornélio Penna – ao lado de sua fatura – uma abertura que nenhum outro escritor católico dos anos 30

conseguiria ter, nem mesmo Lúcio Cardoso, que tem mais de um ponto em comum com ele.

É claro que não se trata simplesmente de uma maldição. O passado ao qual Nico se liga, através da identificação com o primeiro marido de sua mãe, é um passado de dominação, ou, dizendo de outra maneira, de superposição e anulação do outro. Em conversa com Rosa, Nico vai apontar esse traço em sua própria personalidade:

> – Enfim, eu queria ultrapassar a mim próprio, e sou apenas uma pessoa aborrecida e tirânica, de quem todos se escondem e riem às escondidas. (p. 315)

Não define seu isolamento um caráter tímido, retraído. É bem o contrário: sua tendência é a de reduzir o outro com sua tirania. Eis o traço que, através de D. Ana, ela mesma convertida numa mulher despótica, liga os dois Nicos. Este, aliás, é um aspecto da obra de Cornélio Penna que ainda não foi assinalado. Muito mais do que qualquer livro de Jorge Amado, seus romances têm um caráter libertário muito evidente – caráter que explodirá na terrível visão sobre a escravidão que está na base de *A Menina Morta*. Há verdadeiras redes de submissão sádica em *Dois Romances de Nico Horta*. Há, por exemplo, uma mãe preta que cuidou dos gêmeos desde pequenos. É um amor humilde, incondicional, que só deixa a nu a incapacidade de amar de Nico. Essa complexa relação aparece numa cena relembrada por Nico, em que essa mãe preta entrega-se à tarefa de massagear-lhe os pés, representação física da submissão:

> Sentiu então nos pés o contato rude das suas tristes mãos que acarinhavam sutilmente, olhando-os e dizendo com vagarosa e esquisita tristeza: que pena! que pena!...
> Um dia, bruscamente, perguntou-lhe: pena por quê?
> Ela não quisera responder, e depois de repetidas interrogações e de alguns gritos ásperos, o menino dera-lhe com os pés um golpe seco em pleno peito caído e mole: diga, digaaaa...!

> Ela respondera, sufocada por um soluço guardado, com os olhos obstinadamente baixos, para não correrem as lágrimas: por isso mesmo, por isso mesmo neném... (p. 286)

A ex-escrava tem pena do menino que ama, e justamente porque ele a oprime. Mas não há nem um átimo de conformismo nisso, o que há é a constatação clara de que a opressão desgraça a vida não só do oprimido como também do opressor. Não há como deixar de lembrar a idéia com a qual Darcy Ribeiro fecha o capítulo de seu derradeiro livro, em que discute classe, cor e preconceito:

> Ou bem há democracia para todos, ou não há democracia para ninguém, porque à opressão do negro condenado à dignidade de lutador da liberdade, corresponde o opróbrio do branco posto no papel de opressor dentro de sua própria sociedade[5].

A mãe preta do romance de Cornélio Penna vive essa condenação à dignidade, enquanto Nico Horta vive a outra condenação, a da vergonha da opressão. Essa dignidade de oprimido, como é fácil perceber, não chega propriamente a ser uma forma real de dignidade, nascida que é da injustiça. O que é inequívoca é a vergonha do opressor, que mancha – e em Cornélio Penna inviabiliza – sua felicidade.

A opressão, sob forma de forte interdição, também é elemento central de *Fronteira*. Tristão de Athayde interpretou o romance como um caso de "santidade falhada"[6]. Este pode ser um bom ponto de partida para a análise deste aspecto no romance. A personagem central, Maria Santa, revela uma vocação para a santidade e logo que essa revelação se dá surge uma velha parenta que cuidará, por assim dizer, de administrar esse caráter especial da moça:

---

[5] RIBEIRO, Darcy. *O Povo Brasileiro*, p. 227.
[6] ATHAYDE, Tristão de. Nota Preliminar. *In*: PENNA, Cornélio. *Romances Completos*, p. 5.

> Viera de muito longe, Tia Emiliana.
> Logo que, através do sertão de montanhas, por aqueles vales de silêncio e de mistério, chegara até ela a notícia da santidade em formação da sobrinha, a estranha lenda que se fizera em torno de sua moléstia e dos crimes que a precederam, a velha senhora pusera-se a caminho. (p. 20)

E para que a velha senhora se desabalara de sua casa? Para cuidar, à sua maneira, da vocação da moça. Ocorre que ela tem uma sua visão religiosa carrancuda, muito formal, que se dá a conhecer quando define um homem sem religião: "Ele não vai à igreja, e não dá esmolas a ninguém" (p. 44). Como se vê, esse homem, se não realiza certos atos, não pode ter religião. Portanto, o sentimento religioso parece se reduzir a esses atos. Munida desse conceito restrito de religião, ela só faz encerrar a moça na velha casa – aquela casa encerrada entre as montanhas de Minas –, impedindo-a de exercer pela via do outro aquela sua santidade. É a própria Tia Emiliana quem recebe os visitantes, de tal forma que Maria Santa em nenhum momento tenha contato com o mundo exterior. É ela também que labuta, com sucesso, para que o narrador se afaste de Maria Santa, impedindo portanto a integração entre ela e o outro até mesmo no espaço restrito da casa. Depois de uma enigmática conversa entre o juiz da cidade, Maria Santa e o narrador, na sala da casa, Tia Emiliana repreenderá a moça, revelando bem sua atitude de isolar Maria Santa:

> – De resto, você não deveria ter ido à sala... não convém que você converse com todo o mundo.
> "Basta já o que vai aqui por casa, muito contra minha vontade...
> ... e contra a vontade de Nosso Senhor." (p. 45)

O discurso da Tia Emiliana faz coincidirem sua vontade e a vontade de Deus. Sendo assim, o isolamento de Maria Santa acaba se constituindo, a partir da personalidade abarcadora da tia, no veículo privilegiado capaz de dar acabamento àquela sua santidade em

formação. Ao mesmo tempo, permite que a velha assuma uma espécie de face exterior da santidade da sobrinha:

> Tia Emiliana aconselhava-os e recebia, sem nunca deixar transparecer o menor enfado ou cansaço, pedindo apenas, com infinita paciência e precaução, como uma recompensa de seus cuidados e de seus remédios, que rezassem por Maria, e pela perfeita finalidade da Missão que recebera. (p. 24)

A velha representa perfeitamente, como se vê, o papel de zelosa e resignada defensora da santidade da sobrinha. Assume ela própria as tarefas de santa: dá remédios, conselhos, atenção só pedindo em troca oração por outra pessoa. Na verdade, o que ela faz com essa atitude aparentemente generosa, é reproduzir, em relação a Maria Santa, o procedimento geral de sua vida, em que tudo é oculto. Suas malas e encomendas chegam sempre à noite, e é ela mesma quem arruma seu quarto, mantido sempre fechado a chave. Há lendas em torno de uma suposta fortuna em pedras preciosas que ela traria num pequeno baú. Mas é impossível verificar a veracidade dessa lenda porque ela nunca abre um flanco que permita uma visão clara acerca de sua vida. Assim ela age em relação a Maria Santa: guarda-a como a um tesouro que não pode deixar escapar.

O clima que ela instaura na casa só pode ser, então, o oposto do que se espera de um lugar que revelará a santidade. Não há luz ali: vive-se em densa sombra. Há mesmo uma personagem controvertida, a viajante, que só existe no romance para, através do contraste, marcar o efeito da atuação de Tia Emiliana. Ela é controvertida porque a pequena fortuna crítica do autor de *Fronteira* acabou deixando registrada uma avaliação muito negativa a seu respeito, tendo servido mesmo para enfatizar algo de artificial na ficção de Cornélio Penna. Mário de Andrade, surpreendentemente, foi o primeiro a desgostar da viajante. Isso é surpreendente porque ele foi o primeiro crítico a perceber que a lógica dos romances de

Cornélio Penna não pode ser buscada com uma mentalidade formada na leitura do romance realista. Assim, ele diz que o romancista traz uma novidade considerável ao romance brasileiro, que é a de romper com o "realismo psicológico um pouco estreito" que se praticava na literatura brasileira, lembrando "aos nossos romancistas a hipótese riquíssima de dois e dois somarem cinco. Ou três"[7]. Ao mesmo tempo, dirá da viajante:

> Em *Fronteira* surgia uma Viajante, ser misterioso, inexplicável, que aparece e desaparece, espécie de símbolo inatingível, que o romancista fez questão de não nos explicar quem era. O pior é que na realidade essa viajante não aumentava nada ao drama intrínseco do livro[8].

Cinqüenta anos depois, Luiz Costa Lima confirma essa visão, já que a considera "mal trabalhada, a serviço de propósitos ficcionais que não se sustentam"[9]. O crítico chega a reclamar da forma como aparece no romance, "de maneira mais inexplicável que o Narrador". Esse tipo de exigência de lógica é exatamente o que mais derruba o leitor de Cornélio Penna, que nunca narra com precisão os fatos, preferindo fixar-se em sentimentos que os fatos – desconhecidos para o leitor – despertaram nas personagens. Todas as hipóteses que o leitor faz, na sua tentativa de encontrar uma lógica cartesiana na história que acompanha, são desfeitas no capítulo seguinte. Com esse procedimento, Cornélio Penna consegue atingir particularmente o leitor, que não dispõe de dados que o coloquem acima das personagens. Dessa maneira, a busca de sentido de cada um dos personagens acaba sendo a busca do próprio leitor. É por isso que a viajante deixa desconcertado um leitor arguto como Mário de Andrade que, de certa forma, porta-se como qualquer leitor, intrigado diante da obra de Cornélio Penna, ansioso por encontrar a lógica dos

---

[7] ANDRADE, Mário de. Romances de um Antiquário. *In*: *O Empalhador de Passarinho*, p. 108.
[8] ANDRADE, Mário de. Romances de um Antiquário. *In*: *O Empalhador de Passarinho*, p. 109.
[9] LIMA, Luiz Costa. *A Perversão do Trapezista*, p. 67.

procedimentos das personagens em algum esclarecimento do narrador – o que nunca vem. No fundo, tanto Mário de Andrade quanto Luiz Costa Lima continuam procurando o nexo lógico, realista da viajante – e não o encontrarão jamais. Nada se esclarece a seu respeito, nem o que haveria de mais básico, como seu nome ou qual seria sua relação com os da casa. E, de fato, ela *tem* que ser assim. Como viajante que é, apenas passa, e sua simples presença fornece um ponto externo a partir do qual se pode ver melhor quem fica. A notícia de sua aparição é repentina:

> A porta abriu-se violentamente, e a viajante entrou, e parou no limiar, ainda deslumbrada e cega pelo contraste entre a penumbra da sala e a luz da rua. (p. 73)

Já aqui essa personagem aparece ligada à luz, que contrasta com a escuridão da casa. A primeira cena de que irá participar apenas confirma essa sua verdadeira identificação com a claridade, a iluminação:

> Dei alguns passos, e ia falar, quando a porta se abriu, e a luz do sol, vivíssima, cortou a sala com uma faixa deslumbrante, fez as negras encolherem-se em seu canto, com gestos de morcegos irritados, e alguém, ao entrar, parou exclamando:
> – Está alguém aqui? Que diabo, por que não abrem as janelas? Isto parece a casa do remorso! (p. 75)

O contraste se fixa ainda melhor quando se vê a reação de Tia Emiliana diante dessa visita ameaçadora. No instante em que a viajante chega, Maria Santa passa pela sala e tia Emiliana a vê carregando em si Nossa Senhora:

> A Santíssima Virgem não podia permitir que esta casa fosse manchada por esse demônio, e veio Ela própria purificar-nos com a sua Presença. E Maria teve a felicidade de recebê-La. (p. 76)

É de tia Emiliana, o ser que encarna no romance a dominação, a interdição, que vem a idéia de sujeira, de impureza, atribuída a quem chega de fora, a quem está mergulhado na vida humana, como se o ambiente fechado da casa fosse capaz de preservar uma limpeza redentora. No entanto, em *Fronteira* a viajante está sempre trazendo a luz da rua, ela que, como viajante, habita essa luz. Mesmo à noite, durante os acontecimentos centrais da semana santa, o narrador a encontrará iluminada:

> Estendi os braços com indizível receio, e avancei às cegas, com os movimentos trôpegos de quem vai cair sem amparo, alcancei a porta que tinha diante de mim, e que se abriu subitamente, e a viajante surgiu, iluminada fortemente, em cheio, por um lampião de querosene, de mesa, que segurava com as duas mãos, tendo com certeza, empurrado a folha da porta, brutalmente, com o pé. (p. 149)

Ei-la novamente trazendo a luz e abrindo violentamente as portas – exatamente o oposto das ações de Tia Emiliana. Faz sentido no universo de *Fronteira*, que a chegada da velha tia que fechará as portas da casa seja explicada com clareza, ganhando o caráter de coisa lógica e natural que tudo que se concretiza e se transforma em realidade palpável tem. Faz sentido também que a viajante surja e desapareça sem motivação aparente: ela é somente a possibilidade que não se instaura e, embora luminosa, ganhe ares de fantasmagoria destinada às coisas que não têm existência real. E não adianta nada ela mostrar concretamente ao narrador a falsidade do gesto de ocultação que é a natureza de Tia Emiliana. Pois é a viajante que consegue se apossar do baú do tesouro da velha e dá-lo a um ourives para que se verifique o valor real das jóias ali guardadas. E o que descobre? Que não há pedras preciosas ali:

> – Levei-as a um ourives – explicou-me ela, falando baixinho, com o rosto muito junto do meu, para que se não perdesse na escuridão nenhuma de suas palavras – e o pobre homem disse-me que são ametistas, topázios, berilos, águas-marinhas, crisólitos, colofanas, que sei eu!

"São rubis, esmeraldas e brilhantes dos pobres – prosseguiu, a rir de novo. – São turmalinas, boas para os turcos! E o mais engraçado é que ela *já sabe* de tudo... O comprador de pedras, que veio da capital, e que todas as vezes que aqui vinha insistia para que as mostrasse, sem nunca conseguir vê-las, obteve, finalmente, essa incomparável prova de confiança e disse-lhe tudo, tudo. (p. 151)

O que se guarda não pode ser um tesouro. O que se guarda é um tesouro falhado. E Tia Emiliana tem consciência disso, mas prefere manter o segredo. Afinal seu prestígio de mulher rica é que a mantém em posição de destaque num sem número de instituições de caridade e, portanto, permite-lhe exercer aquele tipo de santidade pública assumido desde sua chegada à casa da sobrinha. Com a sobrinha ela age da mesma forma – e por isso a santidade de Maria Santa falha. No isolamento e na escuridão, ela não tem como se concretizar efetivamente. Até porque, ao contrário do que a própria Tia Emiliana julga, quando enxerga algum perigo na relação entre a sobrinha e o narrador, no fundo não há grande diferença entre a velha e aquilo que lhe parece ser uma ameaça. Diante da viajante, por exemplo, a recusa do narrador não é menor do que a da Tia Emiliana. O capítulo LXI é, todo ele, composto de um diálogo entre o narrador e a viajante. Na verdade, o correto seria dizer que se trata de uma discussão e não de um diálogo. A certa altura, a divergência fica clara na irritação que o narrador manifesta:

– Minha amiga! – repliquei, com impaciência, diante do seu riso persistente – a sua revolta e zanga diante da santidade de Maria me fazem rir a mim também, porque vejo que não a compreende. E ainda me rio das tentações e dos caminhos seguidos pelos santos de *sua* devoção. (p. 118)

O narrador é, dentre os personagens de *Fronteira*, o que mais se aproxima de Nico Horta em sua incapacidade de ver o outro, de viver com ele. E esse personagem ainda não criado – já que *Dois Romances de Nico Horta* só aparece quatro anos depois de Fronteira – aparece como uma espécie de fantasma para esse narrador:

> Mas alguma coisa existia sempre em minha vida, e a figura contraditória de Nico Horta vivia, latente, ao meu lado, ocultava-se em meandros da minha memória, cercava-me e confundia-me disfarçada em idéia de morte, de suicídio, ou em pressentimentos vagos e misteriosos. (p. 35)

Não pode ser coincidência, portanto, que o autor do diário vá sentir em si a mesma incapacidade de sair de si que sente Nico Horta, e um trecho como este, de *Fronteira*, em que esse autor reflete sobre sua própria inquietação, poderia muito bem servir para definir o protagonista de *Dois Romances de Nico Horta*:

> O meu desejo de apoio e de compreensão, a necessidade sempre premente de um clima amigo, fora mais uma vez vencido pela habilidade involuntária com que sabia talhar a solidão e o deserto em torno de mim. (p. 99)

Como Nico Horta, esse narrador-diarista não consegue integrar-se ao outro e acaba compactuando com o isolamento imposto a Maria por Tia Emiliana. Isso não significa que sejam de todo infundadas as suspeitas da velha senhora – mas não por causa do narrador. É a própria Maria Santa que de certa maneira recusa esse isolamento e procura uma janela para o outro na figura do autor do diário. Um dia Maria chega vestida de um jeito diferente, com "os ombros e os braços nus, apenas recobertos por estreita pelerina de rendas pretas" (p. 100). Há repulsa na primeira reação do narrador a essa transformação física da moça: "– Que significa isto? – perguntei com inquietação" (p. 101). Só consegue enxergá-la como essa santa desviada do mundo, e interpreta seu gesto como um sacrifício, e nunca como uma forma de ficar bonita:

> Deixei-me cair de joelhos, tremendo, e disse com voz sufocada:
> – Talvez esse sacrifício que faz seja par me salvar, Maria Santa, e eu a bendigo por essa intenção de misericórdia...
> Ela afastou-se vivamente, como a um contato escaldante, e disse com voz sufocada:

– Talvez?... talvez... talvez *eu queira salvar-me!*

E parou alguns instantes, refletindo, como se procurasse, dolorosamente, no fundo de si mesma, alguma coisa para dizer-me, e que me ocultasse o seu pensamento, ou o esclarecesse de forma total.

Depois, num sopro:

– Ou talvez... queira perder-me...

E fazendo um grande esforço, reuniu toda sua energia, caminhou como um autômato para a porta, onde parou, e, antes de sair, acrescentou, sem me olhar, sem se volver:

– Salvação ou perdição, estou certa de que te maldigo, de todo o meu coração. (p. 101-102)

Maria Santa, como se vê, não quer salvar ninguém. Ela não parece muito à vontade no papel de santa – só assim se pode explicar que, para ela, perder-se seja salvar-se. Perdida, deixaria de ser vista como santa. Livre do peso dessa vocação que lhe encontraram, estaria salva porque poderia ser o que de fato era. E é não como santa, mas como pessoa comum, que ela chega ao gesto, incompatível com a santidade, de maldizer o narrador. E só pode ser desespero o seu sentimento, ao ver que a única criatura naquela casa em que poderia depositar esperanças de libertação era uma saída falsa.

Não é surpresa então que, na Semana Santa, momento que Tia Emiliana aponta como sendo o da revelação definitiva da santidade de Maria, a moça morra sem realizar o tão esperado milagre anunciado pela velha senhora.

### 3. O outro, o sexo

A explicação para o fracasso da santidade de Maria não é muito difícil de ser encontrada. Denis de Rougemont, em seu estudo clássico sobre o amor no ocidente, afirma que o amor cristão representou uma verdadeira ruptura em relação ao amor pagão da Antigüidade. Rougemont dirá:

> Todas as religiões conhecidas tendem a *sublimar* o homem e terminam por condenar sua vida "finita". O deus Eros exalta e sublima nossos desejos, congregando-os num Desejo único que finalmente os nega. A finalidade última desta dialética, é a negação da vida, a morte do corpo. Como a Noite e o Dia são incompatíveis, o homem crê que pertence à Noite, só pode encontrar a salvação deixando de ser, "perdendo-se" no seio da divindade. Mas, em virtude do dogma da encarnação de Cristo em Jesus, o cristianismo subverte toda essa dialética.
>
> Em vez do *termo* último, a morte torna-se a condição primeira. O que o Evangelho chama de "morte para si mesmo" é o *começo* de uma *vida* nova, *já no mundo terreno*. Não é a fuga do espírito para fora do mundo, mas o seu pleno regresso ao seio do mundo! Uma recriação imediata. Uma reafirmação da vida, certamente não da vida antiga nem da vida ideal, mas da vida presente que o Espírito recupera.
>
> Deus – o verdadeiro Deus – fez-se homem e verdadeiro homem. Na pessoa de Jesus Cristo, as trevas "receberam" verdadeiramente a luz. E todo homem nascido de mulher que *creia* nisso renasce do espírito a partir de agora: morto para si mesmo e morto para o mundo, pois que o eu e o mundo são pecadores, mas restituído a si mesmo e ao mundo, pois que o Espírito quer salvá-los.
>
> A partir de agora, o amor já não será fuga e recusa perpétua do ato. Ele começa além da morte, mas volta-se para a vida. E essa conversão do amor faz aparecer o *próximo*"[10].

Nessa perspectiva, o cristianismo recupera a vida terrena, dando-lhe validade através do dogma do Deus encarnado. No que diz respeito ao amor, isso significa uma aceitação do ato sexual, voltado para a vida. Acima de tudo, o amor cristão realiza uma descoberta do outro, no sentido de que o que se ama não é o amor, mas o próximo, ou como diz Rougemont, "ama o outro tal como ele é"[11].

A religiosidade que se percebe nos romances de Cornélio Penna tem consciência clara disso tudo. Neles o amor cristão seria, portanto, incompatível com o isolamento porque irrealizável sem o outro. Sem o outro não pode haver amor – assim como sem o outro não pode haver caridade – e, sem caridade, não pode haver santidade.

Vem exatamente daí o desconforto sem remédio dos personagens de Cornélio Penna. Estar longe do outro é estar longe da vida – e longe de Deus. E o sexo aparece, nesse contexto, como um mediador entre um eu e um outro – e nunca, como acontece em Octávio de Faria, pode ser entendido como elemento corruptor, que afasta de Deus.

---

[10] ROUGEMONT, Denis de. *O Amor e o Ocidente*, p. 53.
[11] ROUGEMONT, Denis de. *O Amor e o Ocidente*, p. 54.

Pensando desta maneira, um outro acontecimento de *Fronteira*, que também tem lugar na Semana Santa, ganha importância fundamental. Um outro milagre, realizado através do contato sexual. Há, entre o narrador e Maria, uma atração física que se revelara antes mesmo daquela aparição da moça com os ombros nus. Algo de muito enigmático acontece numa noite, quando os dois passeiam no jardim. Sensações esquisitas tomam aquelas duas pessoas, e ambos sentem uma presença misteriosa, viva, no jardim. O narrador diz que é melhor irem para dentro porque Maria estava com medo – e Maria responde que quem está com medo é o narrador. Em seguida, a moça vai embora: "afastou-se de mim, e perdeu-se na sombra" (p. 64). Sozinho, o narrador perde o senso de realidade e nos conta algo muito estranho:

> Talvez até mesmo eu me fora, também, e ali ficara somente o meu fantasma, entre os outros fantasmas que pareciam rondar definitivamente o jardim.
>
> Senti, depois, uma mão trêmula agarrar-me o braço, e unhas, em garra, enterraram-se na minha carne. Um bafo quente chegou-me até à boca, adocicado e morno, e senti que todo o meu corpo se encostava a outro corpo, em um êxtase doloroso e longo, inacabado e insatisfeito...
>
> Quando voltei a mim, procurei afastar com violência o monstro que viera das trevas, mas estava só de novo, e voltei para casa, sem procurar explicar o que me sucedera, e, já no meu quarto, lavei a boca, o rosto e as mãos, como fazem os criminosos, para apagar os vestígios de seu crime... (p. 64-65)

O que de fato se passou nesse momento é difícil precisar e permanece a dúvida sobre o que há de delírio nele – lembre-se que, ao final do diário, uma outra voz narrativa, que indica ter decidido apenas transcrever os diários que encontrara, afirma que seu autor ou autora estava na fronteira entre a lucidez e a loucura. De qualquer maneira – fantasia ou experiência concreta – é de um contato físico que se fala. Exatamente por não ter constituído uma experiência de contato efetivo com o outro, já que parece ser alguma coisa desde o início sublimada, o êxtase que provocou foi incompleto, gerando dor ao invés de

prazer. A sensação que fica no narrador é o de crime, cujas marcas têm que ser apagadas. Tendo ou não havido o contato sexual propriamente dito, o certo é que não foi efetivo, pois foi enquadrado nos termos de uma visão estreita do sexo: foi pecado e não entrega.

Essa cena, portanto, revela a dificuldade que tem o narrador para sair do círculo da moral convencional – revelando-se, também em relação ao sexo, mais próximo de Tia Emiliana do que de Maria. Há, no passado de Maria Santa, um drama jamais esclarecido. Tudo o que se sabe dele é que um noivo de Maria saíra morto da casa antes de casar-se. Quem matou e o que levou a esse assassinato não se sabe. O que fica é aquilo que a casa guardou, já que em Cornélio Penna os homens deixam sua marca por toda a parte, e um quarto concentra as marcas mais agudas do que se passou:

> Todo o quarto parecia agora viver intensamente, e sentia em meus ouvidos um clamor de vida pecaminosa, trêmula, indecente, do crime humano da reprodução, e o seu ambiente poderoso, entontecedor de crueza e nudez, envolveu-me em sua onda amarga.(p. 60)

Ao sentir os resquícios do que ali se passou, a voz narrativa vai usar das mesmas palavras – aquelas que certamente tia Emiliana usaria: pecado, indecência e crime. No entanto, justamente quando se usa a palavra crime, espécie de ponto máximo do mal que um ato pode encerrar, ela se acha aplicada ao sexo, é certo, só que justamente em sua face mais "pura", mesmo para uma visão moral extremamente convencional: sua função procriadora – aquela que transformava, em *Sob o Olhar Malicioso dos Trópicos*, de Barreto Filho, o seio da mulher em objeto sagrado ao invés de mero objeto de beleza e desejo. Num momento como esse, pode-se perceber claramente que, na ficção de Cornélio Penna, é a restrição, a interdição que leva à distorção moral, ao pecado propriamente dito. Se o pecado é um afastamento de Deus, como caracterizar de outra forma uma visão que contradiz uma

ordem direta de Deus para os homens, a de se multiplicar? A verdadeira mácula é o medo da mácula. O verdadeiro pecado é o medo de pecar, que leva ao encerramento estéril, ao afastamento do próximo, elemento basilar para o cristão.

O resultado é que, lutando para manter esse ambiente que sua visão restrita considera imaculado, tudo o que tia Emiliana consegue é que Maria Santa morra antes que se cumpra efetivamente sua santidade. Quando finalmente se abre a casa para que as pessoas a vejam, o que têm diante de si é uma moribunda que eles sadicamente espetam com alfinetes, que guardarão como relíquias. É o retrato da falsa santidade que a visão religiosa mais convencional entende como a verdadeira, mas que é feita de um amor que, retomando os termos de Rougemont, começa além da morte mas não consegue retornar à vida.

É nesse estado, no espaço entre a vida e a morte, que Maria Santa vai viver, com o narrador – ou narradora – uma experiência de encontro com o outro fisicamente exercida. Trata-se de um momento de verdadeira revelação registrada por esse narrador. Depois do primeiro dia de visitação, o narrador velará a moça em seu quarto. Ao olhar seu corpo, comparado a uma "estátua funeral das antigas catedrais européias", chamará a atenção, nos ombros, a fragilidade dos laços que lhe prendiam a túnica. Apenas tocada, a túnica cairá, revelando uma carne ao mesmo tempo pálida e morena. É essa carne, depois longamente tocada pela figura do narrador, que realizará o verdadeiro milagre de Maria Santa:

> Não me parecia cometer um crime moral, ao desvendar vagarosamente, um a um, os melancólicos segredos daquele corpo que todo ele se me oferecia e se recusava, ao mesmo tempo, em sua longínqua imobilidade.
>
> Era uma caridade incomensurável que ele praticava, inconsciente, mas, por isso mesmo, mais valiosa e quase divina pela sua inocência puríssima, sobre-humana. (p. 146)

O contato físico, sexual mesmo, não ameaça a pureza, antes ressalta a caridade, justamente aquela virtude cristã que sintetiza a importância do próximo, do outro. Mas como esse contato pode se constituir em milagre? Pode porque revela a uma pessoa incapaz de sair de si mesma e que, portanto, vive o pior dos isolamentos, que é no espaço amplo da vida que nos encontramos com o outro, conosco e com a divindade. É essa descoberta o milagre:

> Descobria agora que um outro mundo coexistia com o meu, e nele os seres se moviam, sentiam, amavam e viviam de uma forma que eu não compreendera ainda, como quem ouve vozes e passos indistintos nas pousadas e hotéis de viagem. (p. 145)

Assim, se para Tristão de Athayde a santidade de Maria falhou, não pôde exercer-se, na economia do romance fica bem claro que não houve fracasso propriamente, mas revelação de uma outra santidade, aquela que conduz à caridade, ao outro. O seio de Maria Santa, tocado por aquele ambíguo narrador, converte-se em alguma coisa diferente do seio da esposa ou do seio da amante: o seio de uma criatura humana, veículo de uma conjunção entre duas pessoas. Veículo da caridade.

Em *Dois Romances de Nico Horta*, essa visão se confirma. O sexo com o primeiro Nico Horta não foi libertador para D. Ana porque foi veículo de dominação e não de integração à vida. O mesmo se pode dizer do casamento do segundo Nico Horta – o verdadeiro protagonista do livro. Como já se mencionou aqui, ele se casa com Maria Vitória por inciativa de sua mãe. Havia uma outra moça que o amava, Rosa. A história de Rosa não é de todo diferente da de Maria Santa. Embora ninguém atribua a ela qualquer forma de santidade, sua vida é vivida sob a dominação constante da mãe, uma velha que, presa a uma cadeira de rodas – e se beneficiando de suas limitações – tiraniza todos que

vivem com ela, em especial a filha. Rosa é filha do tabelião com quem Nico vai trabalhar na cidade, e este é o fator que permite o encontro entre eles. Rosa acabará vendo em Nico – assim como D. Ana vira no outro Nico – a possibilidade de romper com essa vida de submissão. Ela não percebe que o rapaz é um incapacitado para dar-se, mesmo que ele próprio reconheça, a certa altura, que "o homem só possui para dar" (p. 332). O amor de Rosa será inútil porque Nico se casará com a mulher que sua mãe escolhe para ele.

Como também já se disse aqui, Maria Vitória também ama Nico e enxerga nele uma possibilidade de encontro frutífero. Essa expectativa se confirma na noite de núpcias. É significativo que a narração, conduzida todo o tempo a partir de Nico Horta, no capítulo em que se trata da noite de núpcias se desloque e seja de Maria Vitória o ponto de vista a partir da qual a cena apareça diante do leitor:

> A verdadeira comunhão surgia plena, absoluta, sem abalos sem choques, sem surpresas, e seria eterna, perdurando acima de tudo, mesmo da separação e da ausência. Quando bem longe um do outro aquela compreensão que sentia ser total ficaria sempre presente e companheira. Estariam sós pela distância e não pela incapacidade ou pela própria miséria.
>
> Vitória ergue-se para recebê-lo, e o seu vestido branco, caindo em grandes e rápidas dobras, tinha uma serenidade nupcial, em suas curvas sadias e fecundas.
>
> Caminhou como se trouxesse no seio um mundo novo, enorme, de promessas, de inícios, de primeiros passos. E quando Nico Horta segurou suas mãos, com simples gesto de posse, ela pensou com alegria no casal fundador que formavam, e a força e o orgulho fizeram com que seus olhos se tornassem profundos, para além do riso e das lágrimas.
>
> Era a vida. Queria agora viver e tudo nela era apelo de renovação, de ressurreição. (p. 366)

O sexo se afigura para Maria Vitória como encontro – não como dominação. Dessa maneira, o que ela imagina para o futuro não é o ambiente estéril do casamento de D. Ana, mas fecundidade, continuação da vida, superação da incapacidade. Eis que, ao contrário do que pensava o autor do diário de *Fronteira*, o sexo não é o "crime da reprodução", muito ao contrário, é elemento que evita o pecado do isolamento, da esterilidade. O momento de encontro e de vida é tão profundo que, ao levá-la para o leito, Nico estava "ainda mais

parecido com Pedro" (p. 367). Assim ele passava a ser filho não do casamento estéril de sua mãe com o primeiro marido, mas do casamento fecundo que gerou um ser capaz de vida, Pedro.

Esse ponto luminoso em narrativa tão sombria, no entanto, não passa disso: um pequeno ponto. No capítulo seguinte as promessas de futuro são todas cortadas pela raiz. Rosa se mata na manhã seguinte. O casamento de Nico com Maria Vitória a condena àquela vida sem vida que ela sempre teve. Esse acontecimento traz de volta o velho Nico e suas velhas incapacidades, que ele não teve tempo de destruir de vez:

> Nico Horta no dia seguinte, quando o sol deixava já o céu nu e pálido, voltando do enterro de Rosa, que se matara naquela manhã, foi para o seu quarto de solteiro e fechou a porta cautelosamente à chave, barricando-a com pesada canastra. Mesmo assim quis correr ainda os duros ferrolhos, que resistiram ao seu esforço, ferindo-lhe os dedos. (p. 368)

A morte se impõe novamente sobre a vida, e menos pelo suicídio de Rosa do que pelo rompimento com o início da vida plena que se apresentava a Nico, com sua atitude de voltar ao quarto de solteiro – vale dizer à incapacidade de integração com o outro, à esterilidade anterior ao casamento – estabelecendo-se um isolamento reconfirmado e intensificado pela porta fechada com a chave, com um pesado móvel e com os ferrolhos cuja resistência indicam não serem usados há muito tempo. Seu destino, a partir desse ponto, não tem como se diferenciar do de Rosa. E ele não tenta nova integração à vida, prefere tomar um trem e fugir. É uma fuga para fora da vida que o leva à morte física. Cai doente ainda no trem e é levado de volta para casa, onde morre. O casamento com Maria Vitória apenas deixara entrevista a possibilidade de um caminho para a vida. O suicídio de Rosa, no entanto, acaba denunciando a falsidade dessa solução, já que até ele foi ato de submissão e não de libertação. A escolha da noiva foi feita por D. Ana. Ao aceitar

passivamente a decisão da mãe e condenar Rosa à submissão em que sempre vivera, Nico Horta apenas continua seu isolamento em relação ao outro, em relação à vida. É por isso que o narrador muda seu foco de atenção no capítulo em que se narra a noite de núpcias: deixar claro o que poderia ser – já que para Maria Vitória de fato é – enquanto integração à vida o amor ao outro concretizado pelo ato sexual que ali aparece.

Nessa perspectiva, a obra de Cornélio Penna ocupa posição central no romance de 30. O fato de ter-se declarado católico, formalizando sua conversão, mais a introspeção abissal de sua obra, acrescido ainda de que na aparência seus romances dão as costas para o outro, acabou fazendo com que se cristalizasse a idéia de que ele era um autor muito próximo de Octávio de Faria. Até sua morte esses fatores não abalaram a opinião da crítica de que se tratava de autor importante. No entanto, a partir dos anos 60, houve uma definitiva migração dos estudos literários da imprensa para a universidade. Roberto Schwarz, em "Cultura e Política, 1964-1969" aponta como, na década de 60, a despeito de vivermos uma ditadura de direita, o pensamento de esquerda dominou a intelectualidade – em especial nas universidades. Como a polarização política se recoloca, ainda que em bases diferentes, a tendência foi a de se colocar de lado um escritor como Cornélio Penna. Seus romances pararam de circular e pouco se escreveu a seu respeito e essa ausência terminou por cristalizar a idéia de que se tratava de escritor reacionário, já que era católico. Não se atentou para o fato de que, a exemplo do que, como veremos, ocorre com *O Amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos, a figuração do mesmo que essa obra produziu não se constituiu em fixação – em isolamento – mas numa figuração da impossibilidade de viver centrado, isolado, acima do outro.

A leitura de sua obra surpreende, por vários motivos. Em primeiro lugar pela fatura. Aparentemente mergulhado no universo mental do século XIX, seu texto mescla realismo e

uma forte tendência para o simbólico, para o não-realismo – o que fica patente numa figura como a viajante de *Fronteira*, por exemplo. Sua língua, em que mais de um crítico denunciou a ausência de traços modernos, se ajusta perfeitamente ao ambiente que quer criar. É certo que faz uso de um registro em que não se encontra qualquer concessão ao coloquial. Certamente vem daí a idéia de que ele não é um moderno, mas um "clássico" – o que, aliás, também se disse de Graciliano Ramos. O curioso no caso de Cornélio Penna é que se trata de um clássico que rejeita a clareza e o equilíbrio dos clássicos. O efeito de sua escrita é mais ou menos o mesmo que o narrador de *Fronteira* viu na substituição dos candeeiros pela lâmpada elétrica: a claridade é tamanha que desfigura os objetos. Seus longos períodos, por exemplo, recortados por várias frases entre vírgulas, fazem o leitor perder de vista o tópico, de tal forma que a descrição acaba por se desprender da cena ou do objeto referido, e os detalhes ganham autonomia em relação ao todo. É como se, ao nível da frase, se repetisse a fragmentação da estrutura narrativa, composta por capítulos que raramente dão continuidade – tanto temporal quanto causal – um ao outro, numa complexa justaposição que obriga o leitor a assumir uma tarefa de construção, demolição e reconstrução de hipóteses acerca do sentido do material ficcional que tem diante de si.

Em segundo lugar porque, como se procurou demonstrar aqui, é obra que trata especificamente do Brasil – se são fantasmas que povoam seus livros, são fantasmas brasileiros. Isso ficaria claríssimo com a publicação de *A Menina Morta* em 1954, uma das poucas tentativas de tratar ficcionalmente o ambiente da escravidão no Brasil, de forma crítica, até ácida e reveladora. Desde seus dois romances publicados nos anos 30, é uma obra que se revela libertária, já que sua religião não é a da ordem, nem a da hierarquia. É a do outro. Sua maneira de fixar no tempo, como uma espécie de herança fantasmal, os atos de dominação e de submissão termina por se constituir numa reflexão sobre nossas origens

como nação. E reflexão nada conciliadora. Os processos de exploração da terra e do homem deixam marcas profundas, que somente se atenuariam se o mecanismo de dominação fosse abandonado, jamais se apagam de vez. Trabalhando num universo sombrio, com uma escrita em tom menor, o que Cornélio Penna fez foi sugerir o fracasso humano – e religioso – da opção pela submissão do outro.

É também nesse sentido que sua obra construiu um retrato da vida feminina dentro da família brasileira que, embora fragmentado, é forte denúncia da submissão em que vive a mulher brasileira. Veja-se o retrato da mulher que aparece em *Fronteira*, projetado sobre a figura de Maria Santa:

> Mas o seu olhar verde, inconfundível, impressionante, iluminava com sua luz misteriosa as sombrias arcadas superciliares, que pareciam queimadas por ela, dizia logo a sua origem cruzada e decantada através das misérias e dos orgulhos de homens de aventura, contadores de histórias fantásticas, e de mulheres caladas e sofredoras, que acompanhavam os maridos e amantes através das matas intermináveis, expostas às febres, às feras, às cobras do sertão indecifrável, ameaçador e sem fim, que elas percorriam com a ambição única de um "pouso" onde pudessem viver. Por alguns dias, a vida ilusória de família e de lar, sempre no encalço dos homens, enfebrados pela procura do ouro e do diamante. (p. 38)

Nessa mulher específica convergem todos os sofrimentos das mulheres que a precederam. E todos esses sofrimentos têm origem na dominação. É certo que estamos muito distantes aqui do tipo de transformação social dos papéis femininos que aparece nos romances de Rachel de Queiroz e de Lúcia Miguel Pereira, uma vez que o que as mulheres parecem desejar é apenas um pouso doméstico, a fixação do lar. É preciso lembrar, no entanto, que a ação em *Fronteira* se dá no passado, quando essa transformação ainda não era suficientemente perceptível na sociedade brasileira. Além disso, há uma diferença enorme na obra de Cornélio Penna entre pouso e isolamento. Só pode haver aconchego num pouso aberto para a vida, nunca no isolamento. É por isso mesmo que duas espécies de

mulher povoam a ficção de Cornélio Penna: a que não tem existência própria, vivendo debaixo de uma estrutura que não lhe permite viver de fato – desde mulheres como Maria Santa e a velha baronesa mencionada de passagem em *Fronteira* até as primas solteironas e a condessa de *A Menina Morta* – e a que adere à estrutura de dominação, exercendo-a sobre as outras mulheres – e esta figura também aparece desde *Fronteira*, com a Tia Emiliana, até *A Menina Morta*, com D. Virgínia.

É uma ficção, a de Cornélio Penna, que deixa de lado as "histórias fantásticas" dos homens e se debruça sobre o apagamento de criaturas condenadas a uma vida a reboque: é uma literatura da reclusão. Nesse sentido, é uma literatura quase feminina. Não é à toa que no epílogo de sua obra, ao final de *A Menina Morta*, é uma mulher, Carlota, que fará um gesto, suicida é verdade, mas voluntário e positivo para apagar o mal que se fez a mulheres e negros na fazenda que recebe de herança no Vale do Paraíba. Liberta os escravos, fecha as porteiras da propriedade e o próprio corpo, recusando-se ao casamento. Sentindo-se incapaz de transformar pelo amor, pelo respeito ao outro, a realidade de submissão que se converteu na natureza da vida na fazenda, o que só estava ao alcance de sua irmã, morta ainda menina, recusa-se ao casamento e encerra em si mesma sua família. É uma espécie de fracasso vitorioso o seu, que transforma a inação em ação. É dessa natureza a obra de Cornélio Penna. Aparentemente distanciada do outro, já que não faz o gesto de figurá-lo diretamente, constituiu-se, por outros motivos, num dos pontos altos da reflexão sobre o outro nesse pedaço da história literária brasileira que descobriu e deu concretude a ele.

## II – Cyro dos Anjos

### 1. O presente

*O Amanuense Belmiro* é um livro difícil. A impostura, às vezes voluntária, às vezes não, disfarçada ou diluída numa consciência que se quer vigilante e abarcadora, é a marca principal de seu narrador em primeira pessoa. Todas as conclusões parecem apenas provisórias para o leitor, que não sabe bem o que está ali para despistá-lo, o que está para que o narrador se despiste e se console e o que é, efetivamente, a confissão que o texto promete para o leitor e para o próprio narrador.

Para a crítica que se ocupou do livro, há pelo menos um grande elemento consensual: a identificação de um conflito central entre passado e presente que, no caso de Belmiro Borba, remete a um outro conflito, entre o rural e o urbano. Esse conflito é dinâmico e, segundo o próprio Belmiro, incide sobre a narrativa à medida que vai afastando o passado e transformando o que era para ser um livro de memórias num diário.

Mas nem isso é seguro, e é possível ler *O Amanuense Belmiro* como o livro mais imerso no presente imediato que a década de 30 produziu. As ações se passam em 1935, um ano decisivo da história brasileira, e decisivo não apenas porque nele se produziram grandes fatos registrados pela história – como a formação, crescimento e fechamento da Aliança Nacional Libertadora, durante o ano, e a chamada intentona comunista já em seu final – mas sobretudo porque foi um ano em que o cidadão comum encontrou uma organização – a própria ANL – através da qual pudesse integrar um movimento contra o

regime de Vargas e contra o integralismo. Em certos setores, nos quais está incluído o intelectual, mais do que a oportunidade, o que se criou foi uma necessidade de se posicionar. Um pouco antes, em 1934, Jorge Amado, num artigo sobre os novos romancistas brasileiros, ao tratar de *O Gororoba*, arrematava:

> É o autor quem chega até a igreja, e não o personagem. Naturalmente com os romancistas de esquerda acontece a mesma coisa. Mas afinal, esses que se definem são honestos. O que não se admite são os que querem agradar a todo mundo, a Deus e ao Diabo, se colocando na cômoda posição de romancistas puros e sem cor política. Em 1934 isso não pega mais...[1]

Se em 1934 – e mesmo antes, como já se viu aqui – a neutralidade não pegava mais, menos ainda pegaria num momento posterior em que se chegou a organizar uma instituição legal, pelo menos por algum tempo, que abrigava os anseios oposicionistas todos. E é nesse momento, em que o presente chama, exigindo mesmo uma posição, que Belmiro Borba, um angustiado pela incapacidade de se definir no presente, resolve fazer um livro de memórias.

Se os erros revelam alguma coisa, a escolha do ano de 1935 é tão importante para o projeto do romance que Cyro dos Anjos repete a data até mesmo quando o certo seria colocar um outro ano. O amanuense conversa com Silviano quando o ano de 1935 já está no fim e comenta que parece que o amigo "continuasse, sem o intervalo de doze meses, a frase interrompida em 1935" (p. 205)[2].

---

[1] AMADO, Jorge. Apontamentos sobre o moderno romance Brasileiro. In: *Lanterna Verde*, maio 1934 (1), p. 51.

[2] Numa verificação por amostragem, concluí que o texto de *O Amanuense Belmiro* não se altera nas duas primeiras edições. A partir da terceira, porém, Cyro dos Anjos corrigiu não apenas este lapso – na p. 129 da 11ª ed., saída em 1980, está lá o ano correto, 1934 –, mas reviu criteriosamente o livro. Na opinião de Autran Dourado, reviu tanto que chegou mesmo a estragá-lo (ver: DOURADO, Autran. *Uma Poética de Romance: Matéria de Carpintaria*, p. 65-66). Segundo o escritor Rui Mourão, que conviveu com Cyro dos Anjos, era seu hábito reescrever dezenas de vezes os diversos capítulos de seu livro de memórias, até que as revisões, ao invés de melhorar, fossem piorando o texto. Essa seria, para ele, a hora de dar por findo o trabalho.

É claro que Belmiro afirma estar interessado no passado, declarando solenemente que escreve suas memórias: "É plano antigo o de organizar meus apontamentos para umas memórias que não sei se publicarei algum dia" (p. 24). E continua:

> Meu desejo não é, porém, cuidar do presente: gostaria apenas de reviver o pequeno mundo caraibano, que hoje avulta aos meus olhos. Minha vida parou, e desde muito me volto para o passado, perseguindo imagens fugitivas de um tempo que se foi. Procurando-o, procurarei a mim próprio. (p. 26)

É claro também que ele é o primeiro a apontar o quanto a realização vai fugindo desse que seria seu projeto original, e o faz logo no oitavo capítulo, apenas a quinta vez que ele se senta para escrever seu livro. Depois de ler as notas que já estavam prontas, ele diz:

> Examinando-as, hoje, em conjunto, noto que, já de início, se compromete meu plano de ir registrando reminiscências do passado, para recompor o pequeno mundo de Vila Caraíbas, tão sugestivo para um livro de memórias.
> Vejo que, sob disfarces cavilosos, o presente se vai insinuando nestes apontamentos, e que o passado apenas aparece aqui e ali, em evocações ligeiras, suscitadas por tons, aromas ou cores que recordam coisas de uma época morta. (p. 36)

O passo seguinte é, em nome da sinceridade, assumir logo que o que está compondo é um diário, e não um livro de memórias:

> Não farei violência a mim mesmo, e estas notas devem refletir meus sentimentos em toda a sua espontaneidade. Se as formas sedutoras da vida presente ainda me prendem, não insistirei teimosamente na exumação do passado. E estas páginas se tornarão, então, contemporâneas, embora isso exprima o malogro de um plano. (p. 37)

Como se vê, é uma desistência rápida, que faz duvidar da consistência do plano inicial tal qual se apresenta ao leitor. Além disso, a forma trata de desmentir as palavras, e os cadernos de Belmiro se constituem, desde o início, como um diário e em nenhum momento como um livro de memórias. O primeiro capítulo se chama "Merry Christmas" e

trata da noite de natal de 1934, que Belmiro compartilha com os amigos num bar de Belo Horizonte. O segundo capítulo ainda se refere ao presente imediato e conta o que acontece depois de Belmiro deixar os amigos e voltar para casa, onde se encontram as suas irmãs, Emília e Francisquinha. É aqui que surge a primeira imagem do passado. De forma nenhuma, no entanto, essa referência ao passado ganha qualquer autonomia em relação ao presente ou toma o primeiro plano da narrativa. Apenas esclarece as condições da mudança das duas mulheres, por ocasião da morte do pai, da fazenda para a cidade. A função dessa menção ao passado é, portanto, apenas a de esclarecer algo que conta sobre o presente.

No capítulo seguinte sim, parece que finalmente Belmiro começará a tratar de suas memórias propriamente ditas. Declara que o Natal o fez saudosista e faz referência à vitalidade dos Borbas, que ele não carrega consigo. E, no entanto, o que de efetivamente se rememora? A mesma coisa que, no capítulo anterior, dizia respeito às irmãs, ou seja, os acontecimentos que o levaram a Belo Horizonte. Toda a adolescência e toda a juventude de Belmiro são contadas nuns poucos parágrafos, em tom surpreendentemente leve, para o qual Roberto Schwarz chamou a atenção, ao concluir que de todo o capítulo, "se Belmiro acabou burocrata, é quanto basta saber"[3]. O que se vê nesse capítulo, portanto, é que o presente é o que importa a Belmiro desde o momento em que começou a escrever seu livro, e o passado é mobilizado apenas para esclarecer brevemente o presente.

Os quatro primeiros capítulos são escritos numa única madrugada – pelo menos é o que Belmiro afirma – aquela que se seguiu à cena narrada no capítulo inicial. O quinto capítulo se chama "Ano-Bom", e o sexto, "Carnaval". O próprio Belmiro se pergunta, no início deste sexto capítulo, o que teria com o calendário, já que só escreve em datas

[3] SCHWARZ, Roberto. Sobre *O Amanuense Belmiro*. In: *O Pai de Família e Outros Estudos*, p. 12-13.

especiais. Ora, a questão aqui não é apenas a das datas marcadas por alguma festa, mas sim o fato de elas substituírem a datação rígida que dá a fisionomia do diário. Ao invés de simplesmente colocar a data e descrever o que lhe ocorreu, ele marca o momento da escrita pelas datas convencionais. Desde o princípio, então, as anotações de Belmiro assumem a forma de diário, antes mesmo de sua consciência vigilante apontar o fato.

O próprio momento em que ele se decide a iniciar a tarefa da escrita – apesar de toda a conversa sobre o natal lhe despertar o saudosismo – indica que sua motivação se encontra no presente – e, mais que isso, no mais banal cotidiano. Naquele natal, depois de se despedir dos amigos e de se avistar com as manas, deita-se. Seu sono é interrompido por um cachorro da vizinhança, que insiste em latir. Ao contrário do que fizera com seu próprio passado, Belmiro vai contar minuciosamente o episódio do cão, dedicando-lhe o mesmo espaço que, no capítulo anterior, fora-lhe suficiente para tratar de anos de vida. Depois de sua "luta" com o cão – Belmiro terminará aplacando sua raiva ao jogar um sapato velho ao acaso na rua, evidentemente não acertando o cachorro –, sem sono, dá início à escrita.

Se o passado não interessa *realmente* a Belmiro, o que dizer do conflito que haveria nele entre a vida rural e a vida urbana? Se suas origens, seu passado portanto, estão na vida rural, e esse passado não importa, esse conflito fica esvaziado. Mais esvaziado fica se pensarmos que o universo rural simplesmente não faz parte das cogitações de Belmiro, exceto quando relacionado às suas irmãs. Todas as vezes em que Belmiro trata de seu passado, não é a fazenda do velho Borba que avulta, mas sim a Vila Caraíbas. Ora, como se sabe, Minas Gerais, o estado natal de Belmiro, tem milhares de pequenos municípios e outro tanto de distritos. Lá a pequena cidade é uma instituição generalizada e há uma diferença enorme entre ser do campo, "da roça", e ser de uma pequena cidade. As duas coisas não se confundem. É claro que há uma diferença enorme entre Belo Horizonte e Vila

Caraíbas, mas no imaginário mineiro certamente Belmiro é um ser urbano – e não rural. Naquele breve balanço das circunstâncias que o levaram à capital do estado, a fazenda praticamente não aparece. O que vemos é um Belmiro muito jovem metido em serenatas na pequena cidade e, depois, o jovem estudante fracassado em Belo Horizonte, que acaba virando amanuense. A infância, seu quinhão de vida rural, é simplesmente apagada da narrativa – ao contrário do que acontece, por exemplo, ao Luís da Silva de *Angústia*, que sempre se vê diante de imagens da infância na fazenda do avô. E não é demais lembrar que é no mínimo estranho encontrar num livro de memórias um apagamento assim tão evidente do passado.

Há mesmo uma formulação de Belmiro sobre a fazenda que a descreve a partir do presente, do seu destino final de funcionário:

> Em face do código de família (cinco avós, pelo menos, estão-me dizendo – ilustres sombras!) foi um crime gastar as vitaminas do tronco em serenatas e pagodes. Lá estava a fazenda, grande, poderosa como um estabelecimento público, com suas lavouras à espera de cuidados moços. (p. 19-20)

A fazenda é comparada a um estabelecimento público, ou seja coisa que não pertence a ninguém, muito menos a Belmiro. À propriedade rural ele devota a mesma indiferença que ao aparelho de Estado, do qual é funcionário e sobre o qual dirá mais tarde não atrair vocação nenhuma. Assim, a fazenda aparece como algo tão desimportante, ainda que poderoso, quanto a Seção de Fomento Animal, onde está lotado Belmiro, apenas que definida a partir dela, ou seja, tendo perdido até mesmo o estatuto de referência – é antes referenciada a partir do que está no presente do narrador.

## 2. O meio

Belmiro é, portanto, um ser urbano, ligado ao presente, para quem o passado tem escassa significação pessoal, ao contrário do que ele próprio vive apregoando. Para explicar esse descompasso entre o que ele acha que é e o que, à revelia sua, seu livro vai revelando que ele é, são necessárias algumas outras investigações. A primeira pergunta a se fazer, então, é: se não é a recuperação do passado que move Belmiro, o que o leva a escrever?

Para responder a essa pergunta, seria preciso primeiro encontrar algum terreno estável onde pisar, coisa difícil neste livro. Mais uma vez, é a forma como as anotações vão surgindo, capítulo a capítulo, que pode indicar o caminho. A estrutura dos capítulos é mais ou menos fixa: Belmiro inicia registrando algum fato do dia e encerra explicando-o. Note-se que o termo a se usar é bem "explicar" e não "entender". Belmiro não quer entender nada profundamente, deseja apenas uma explicação que lhe acalme o espírito. É nesse sentido que o passado de fato vai aparecer muitas vezes – e daí surge, em parte, a necessidade que tem Belmiro de emprestar-lhe uma importância que de fato ele não tem em sua vida. O capítulo 46 revela exatamente esse método, que consiste em contar um episódio somente depois de ter encontrado uma explicação para seu sentido – e uma explicação que o pacifique. O assunto desse capítulo é inquietante. Belmiro havia figurado mentalmente que o fato de ter confessado ao amigo e companheiro de Seção Glicério sua paixão idealizada e convertida em mito pela moça Carmélia poderia fazer nascer uma paixão no rapaz – muito mais jovem e pertencendo socialmente ao meio de Carmélia –, ou seja, poderia bem ser possível que Belmiro acabasse fabricando um concorrente poderoso contra si próprio.

A frase que abre o capítulo é reveladora do método de composição utilizado por Belmiro porque o explicita: "Meu espírito está, agora, serenado, e procurarei expor ordenadamente o que se passou" (p. 153). E por que justamente este capítulo tem que começar com a declaração de que está tudo bem? Por que ele terminará declarando que nada está bem: "Não sei bem que dizer de tudo isso" (p. 159). Embora a explicação não tenha sido encontrada, a pacificação foi possível. A explicação virá, somente que no dia seguinte. O problema para Belmiro não é o concorrente ao amor de Carmélia, mas sim o que o moço lhe revela acerca da visão que a Carmélia tinha do próprio Belmiro. Ele se sente serenado porque, embora não tenha nenhuma observação irônica ou compreensiva que feche seu relato da conversa que tivera com Glicério com chave de ouro, intui que o problema que elegera para aquele trecho do diário não é de fato inquietante. A inquietação verdadeira será trabalhada no capítulo seguinte, todo ele dedicado à especulação sobre as palavras da moça a seu respeito. Nesse campo as coisas são complicadíssimas, pois enfrentar as palavras da moça significa aceitar o fracasso. Então Belmiro tergiversa, detém-se sobre as expressões usadas por Glicério, especulando se serão mesmo de Carmélia ou se teriam sido inventadas pelo amigo e, curiosamente, volta à pacificação com que iniciara o capítulo 46, imaginando uma Carmélia que se casa, para concluir, com desdém, para reafirmar para si mesmo que aquilo tudo não tem a menor importância: "Ora bolas, que se casem e sumam" (p. 165).

O que Belmiro quer, a qualquer custo, é aparar as arestas do presente, a única coisa que lhe poderia dar alguma forma de pacificação verdadeira. Isso se confirma pela maneira que, recorrentemente, ele vai se referir a seus amigos. Tanto Silviano quanto Jandira ou Redelvim volta e meia se desacorçoam dele e terminam um encontro declarando ou sua estupidez ou sua falta de definição ou sua falta de compreensão. E o que ele faz? Busca

justificativas não para si mesmo, mas sim para os amigos. O caso mais significativo é o de Redelvim. De todos os amigos, é o mais antigo: suas relações remontam ao tempo de estudante, já que foram companheiros de república. Redelvim é comunista e se exaspera com o desejo sempre reiterado de Belmiro de ficar à margem dos acontecimentos políticos. Ao final do capítulo em que Redelvim é apresentado, Belmiro dá a sua visão pessoal sobre ele e suas convicções políticas:

> Também não levarei a sério as declarações que me fez pela manhã. Jamais acreditei no seu comunismo. Sua inclinação é, antes, para o anarquismo. Mas um anarquismo lírico, que não dá para atirar bombas nem praticar atentados. Este nosso anarquista tropeçará sempre no seu coração, que é grande, *malgré lui*. (p. 85)

Para não se aborrecer com o amigo, Belmiro duvida de seu comunismo e baseado sabe Deus em que, resolve classificá-lo como um "anarquista lírico" de grande coração. Qual a função dessa reclassificação arbitrária? Compreender melhor Redelvim? Não, simplesmente pacificar-se, manter-se ligado ao amigo, sem qualquer conflito. É evidente que a realidade e a polícia irão desmenti-lo e o levante comunista de novembro em Natal vai gerar uma repressão generalizada que, evidentemente, chegará a Belo Horizonte e o "anarquista-lírico" será preso como comunista[4].

Quando sai da cadeia, é um Redelvim confuso, declarando-se em dúvida, que conversará com um Belmiro exultante que vê nos planos do amigo em voltar para a fazenda onde mora a mãe uma prova de que, no fundo ele estava certo. Mas isso também não dura muito. Logo Jandira mostra uma carta de Redelvim em que se lê:

---

[4] A tendência de Belmiro em nivelar, para anulá-los, todos os dilemas, de transformar todas as coisas em ninharias sem importância, fazendo as opções políticas terem o mesmo peso das manias pessoais mais bestas aparece, por exemplo num momento em que ele comenta que um colega seu de repartição, o Sepúlveda, não encontrara nada a que se dedicar: "colecionou selos, criou canários de briga, estudou esperanto, virou integralista e, por fim, abraçou o espiritismo" (p. 247).

"Quanto ao imbecil do Belmiro, diga-lhe que não fique muito satisfeito com a conversa que tivemos. Aconteceu que eu me achava num momento de dúvida e de fraqueza. Continuo onde estou, isto é, na estacada! O idiota é capaz de ter pensado que eu fraqueei, em minhas convicções". (p. 275)

E o que Belmiro achou disso? "Achei graça" (p. 275), dirá ele. Sua obsessão em evitar a dissensão é tamanha que ele evita a reflexão até quando ela, em princípio, poderia favorecer o seu ponto de vista. É evidente que a fúria de Redelvim contra ele na carta é, na verdade, fúria contra si mesmo, contra aquela fraqueza ou, pior ainda, contra a dúvida que lhe abala os sentimentos revolucionários. Na seqüência, Jandira lhe pergunta se acredita na sinceridade de Redelvim. E o que Belmiro dirá?

Respondi-lhe que sim.
– Pois você se engana. Diz isso apenas para "posar". Quer que eu admire seu fervor revolucionário. Eu ainda não lhe falei que agora cuido de outras coisas. (p. 275)

Jandira, que gosta de uma briga, percebe logo o quanto há de falácia nas palavras de Redelvim. Belmiro, ao contrário, que duvidava da sinceridade de suas convicções desde o princípio, prefere agora crer nela. É evidente que seu interesse não é o de adular Redelvim, que se encontra a quilômetros de distância. O que ele quer é manter a ligação com o amigo como algo válido para si mesmo. O momento, que se apresentava propício para o tão adorado esporte da maledicência, tão comum entre amigos acerca de um terceiro, ausente, serve, ao contrário, para que Belmiro se reconcilie internamente com o amigo.

Essa obsessão, que fará Belmiro formular, já no final de suas anotações, a idéia de que ele não passa de um "procurador de amigos", se explica pela relação tumultuada que ele estabelece com aquilo que lhe é estranho, com o outro. Belmiro não se importa com o outro. Sente-se ou ameaçado ou se coloca superiormente como um observador que nada

tem a ver com os espetáculos nos quais participa como ator. O desinteresse pelo outro fica patente quando se confronta o estado de ação febril que ele assume ao descobrir que Redelvim fora preso e a absoluta indiferença quando descobre que alguém fora de sua roda de amigos teve o mesmo destino:

> Esta manhã, um pouco aflita, Emília veio perguntar-me se era verdade que houve "um fogo". Aludia à revolução de novembro. Narrando, em meias palavras, a prisão, ontem, do nosso padeiro, falou-me que o outro, que o substituiu hoje na entrega de pães, lhe disse ter sido causa disso uma guerra havida no Rio. Respondi-lhe afirmativamente: houve um "fogo", e morreu muita gente. (p. 214-215)

A morte de muita gente e a prisão de alguém que, no final das contas, tinha algum tipo de participação direta em sua vida, ainda que fosse apenas um operário, e mesmo por causa disso, contrasta com o participação que tem na tentativa de que Redelvim seja solto. Contra seus hábitos, envolve-se diretamente na empreitada: vai à delegacia e acaba sendo preso. Aqui temos a oportunidade de vê-lo num ambiente ocupado por gente muito diferente dele. É que, estando cheias todas as salas destinadas aos presos políticos, ele é encaminhado a uma cela comum, onde se encontram vários punguistas. Em seu diário, Belmiro não registra nenhum receio, e dedica todo um capítulo à gíria dos bandidos, que teve a oportunidade de escutar ali. Olimpicamente – para usar um de seus termos recorrentes – ele se faz observador distante, uma espécie de lingüista improvisado que observa de longe, buscando descobrir seu sentido, as palavras que os presos usam.

Numa viagem ao Rio de Janeiro, tem experiência semelhante de aproximação involuntária com o outro, mas desta vez, não consegue se manter acima das circunstâncias, embora o seu impulso inicial declarado fosse o mesmo do episódio da cadeia, de curiosidade, e se sente ameaçado:

> Andando sempre, e a pé (não aprendi, ainda, a usar convenientemente os ônibus), também fui dar comigo em regiões não machadianas. Os passos me levaram, distraído, a certos quarteirões movimentados, ribeirinhos do Mangue. Jamais me passou pela idéia uma visita a paragens tais, mas, como já ali me achasse, moveu-me a curiosidade de examinar os transeuntes e o local. Não fui muito adiante: encontrei alguns militares de terra e mar algo "tocados", que começaram a olhar-me de soslaio, e tratei de retirar-me com dignidade. Aliás, algumas damas de poucas ou nenhumas vestes me diziam em francês coisas não muito adequadas à minha toga, quero dizer, ao meu jaquetão de amanuense. Safei-me, com uma impressão penosa, daquele mercado estranho. (p. 256-257)

Não há, portanto, qualquer movimento de simpatia em relação ao outro seja lá onde ele estiver. Nem uma tentativa de compreensão e, muito menos, de integração. Um desdobramento dessa sua postura é uma incapacidade de pertencer à multidão que, aliás, já ficara clara desde o início do livro, num episódio central para toda a história: o do carnaval, em que ele conhecerá sua paixão, Carmélia.

Nesse momento, vemos um Belmiro que sai à rua, num dia de carnaval, com o objetivo de simplesmente observar a festa, como era de seu feitio, mas seus planos, mais uma vez, são mudados pela realidade:

> Pus-me a examinar colombinas fáceis, do lado da Praça Sete, quando inesperadamente me vi envolvido no fluxo de um "cordão". Procurei desvencilhar-me, como pude, mas a onda humana vinha imensa, crescendo em torno de mim, por trás, pela frente e pelos flancos. Entreguei-me, então, àquela humanidade que me pareceu mais cansada que alegre. (p. 32)

Mesmo contando a história a sangue frio, depois de tudo já passado, a aflição do momento de encontro com a multidão fica marcada no estilo, já que ele se permite uma repetição desnecessária: se a multidão crescia em torno dele, é evidente que o fazia pela frente, por trás e pelos flancos, já que "em torno" quer dizer exatamente isso[5]. Como o que

[5] Cyro dos Anjos, em suas várias intervenções posteriores no texto, agiu sempre no sentido de eliminar as repetições que se encontravam nas duas primeiras edições – a esse respeito ver: PEREIRA, Maria Rachel Abreu Lima e. *Retórica e Verdade In O Amanuense Belmiro*, p. 119-135. É significativo, portanto, que esta

não tem remédio remediado está, ele se integra à multidão, de colarinho e tudo, e faz figura curiosa, como mais tarde Carmélia testemunhará em conversa com Glicério.

Mas há algo na multidão que atrai o amanuense e ele acaba se entregando às brincadeiras:

> Bebendo aqui, bebendo ali, acabei presa de grande excitação, correndo atrás de "choros", de blocos e cordões. Não sei como, e envolvido em que grupo, entrei no salão de um clube, acompanhando a massa na liturgia pagã. (p. 33)

O preço a ser pago por essa entrega, entretanto, é alto. Nesse clube ele verá – "conhecer" não é bem o termo – Carmélia e se apaixonará por ela, que é moça rica vinte anos mais nova do que ele. Essa paixão o levará ao sofrimento e a longas e graves lamentações durante todo o livro. Em nenhum momento posterior ele procurará um contato efetivo com Carmélia. É como se uma janela para a vida tivesse sido aberta e, em seguida cuidadosamente fechada. Eis o problema de Belmiro: ele se recusa a integrar-se à vida, mas ao mesmo tempo, anseia entregar-se a ela. O mito infantil de Arabela e a associação de Carmélia com a namorada de infância, Camila – vale dizer a evocação do que está fora do tempo presente sob a forma de passado ou de lenda – são os meios mais seguros para fechar essa janela, pois apagam a experiência vivida, enviando-a para regiões fora do tempo.

O duplo movimento de medo e fascínio pelo que é tumultuoso e vário se confirma na maneira que Belmiro registra sua visão do mar, quando visita o Rio, contrapondo-o a uma paisagem de floresta e rio.

> Preciso voltar para Minas. O mar me perturba. A paisagem, onde entram o rio e a floresta, está presa a uma condição melancólica: foi feita para ser vista apenas uma vez. Margeei

---

tautologia tenha se mantido, pois lá está ela na p. 19 da 11ª ed., confirmando que aqui a repetição é intencional e tem função específica no episódio.

longamente, numa viagem, um grande rio. Na luta para alcançar o mar, ele descobria o que de mais surpreendentemente belo tenho visto em perspectivas naturais. Ao voltar, depois, pelo mesmo caminho, apiedei-me do rio, da floresta, da serra. Foram feitos para serem vistos apenas uma vez. Já nenhum interesse havia na escura, densa floresta. Nenhum interesse nas praias fluviais, onde o sol caía reto, fazendo resplandecer miríades de cristais. Tornaram-se coisas velhas, coisas vistas. Parece-me que desde cem anos eu os contemplava.

Não assim o panorama do mar, que é vário, e a cada instante se renova. Cada onda lhe traz formas novas, cada vaga, traços novos de vida. (p. 260-261)

Nesta passagem, o mar é vário e perturba. Sua visão aumenta as saudades de Minas, onde as paisagens, fixas, são de rios, florestas e serras, não de mar. Ao mesmo tempo, essa beleza familiar é melancólica, enquanto a variedade do mar se renova e renova a vida. E Belmiro não resiste a esse fascínio pelo mar, dedicando todo o capítulo seguinte a ele, comparando-o ao amor, já que é também impossível fixá-lo num único estágio definitivo. Aqui, nessa contemplação do mar, que em nenhum momento se liga à sua vida prática, Belmiro aparece como um fascinado diante das coisas imóveis, mas com medo de se entregar a elas. Vário como o mar é a multidão. E também a mulher, já que, a propósito de Jandira ele não deixará de evocar a ópera e traduzi-la exatamente com essa palavra: "a mulher é vária".

O que o amanuense quer parece impossível: que a vida se fixe e permaneça estável. E ele, de alguma forma, sabe que isso é impossível. Quando o amigo Silviano lhe apresenta o plano de escrever suas memórias até sua idade naquele momento, de quarenta anos, revelando que pretende concluí-las depois de dez anos, Belmiro tem uma objeção:

– Surge, então, um problema, arrisquei-me a dizer. Aos cinqüenta, você terá, talvez, outro conceito das coisas, inclusive do que seja *vera et perfecta philosophia*. Vai certamente reformar tudo. É o defeito das obras escritas em tanto tempo. Projeta-se uma coisa, sai outra.

– Não poderei exceder-me a mim próprio, nem aos grandes doutores! disse Silviano, irritado. As notas que tomei até agora são a suma do pensamento filosófico que veio até nós. Quanto às minhas meditações próprias, acho-me na força culminante do espírito. (p. 280)

O contraste entre a observação de Belmiro e a resposta raivosa e prepotente de Silviano revela bem a distância entre eles e a profundidade do deslocamento de Belmiro. Silviano é o intelectual de direita que, tanto quanto Redelvim, o intelectual da esquerda, abraça uma certeza. Assim, mesmo mergulhados no fluxo inconstante da vida, num momento indefinido que, no entanto, exige uma definição positiva dos contemporâneos, esses homens estão integrados ao seu tempo, vivem sem dilemas apesar da grande contradição em que estão metidos.

Mas e quanto a Belmiro, o que o satisfaria integralmente? O romance figura, em algum ponto, algum estado ideal em que a fixidez das coisas vistas só uma vez e já completamente conhecidas se articule harmoniosamente com o fluxo vário da vida? Sim, esse momento está registrado no primeiro capítulo do livro. Belmiro está feliz, perfeitamente integrado à paisagem – e isso não se deve ao oitavo nem ao nono chope:

> Ali pelo oitavo chope, chegamos à conclusão de que todos os problemas eram insolúveis. Florêncio propôs, então, um nono chope, argumentando que outro copo talvez encerrasse uma solução geral.
>
> Éramos quatro ou cinco, em torno de pequena mesa de ferro, no bar do Parque. Alegre véspera de Natal! As mulatas iam e vinham, com requebros, sorrindo dengosamente para os soldados do Regimento de Cavalaria. No caramanchão, outras dançavam maxixe com pretos reforçados, enquanto um cabra gordo, de melenas, fazia a vitrola funcionar.
>
> O proletariado negro se expandia, comemorando o Natal. Satisfeito, o alemão do bar se multiplicava em chopes, expedindo, para aqui e para ali, garçons urgentes. (p. 11)

O quadro é harmônico. Tudo parece estar absolutamente em seu lugar e nada ameaça Belmiro, que nem sequer se individualiza no quadro. Ao contrário do que ocorreria dois meses depois, no carnaval, há alguém dançando, comemorando, mas o grupo de quatro ou cinco naquela mesa de bar era suficientemente estável para compor a instabilidade geral da festa. Eis o que possibilita uma conciliação entre a paisagem estática da serra e a móvel do mar. Quem pertence a alguma coisa, a algum grupo, garante o que é necessário de

segurança para poder compor um fragmento da multidão. Belmiro não se perderá nem será levado naquela noite porque há algo, no meio, que ao mesmo tempo o separa da multidão e o integra nela: o pequeno corpo social ao qual pertence. O momento de plenitude de Belmiro, portanto, não se localiza no passado – seja na fazenda, seja na pequena cidade. Também não o pode satisfazer o isolamento, que o distancia da variedade da vida. É claro que essa harmonia é uma espécie de ilusão. Ele de fato não penetra na variedade da vida e a forma distanciada como vê o outro – as mulatas, os soldados, os proletários – é demonstração cabal disso. O equilíbrio da cena só é possível porque quem a registra pode se equilibrar na superfície do quadro. Mas estar na superfície ainda é pertencer a ele. De outra maneira não interessa a Belmiro pertencer. A adesão a alguma crença política – ou mesmo religiosa como a de Jerônimo, referida no final do livro – representa uma adesão profunda demais ao que é vário e atinge o pudor do amanuense.

Essa harmonia, no entanto, é ameaçada. O grupo de amigos e a realidade parecem estar fadados a se encontrarem logo, logo. O parágrafo que segue a esse quadro estático traz uma afirmação de Silviano segundo a qual a grande solução é a conduta católica. Redelvim não retruca, apenas lança um olhar malicioso. O próprio Belmiro faz um questionamento, como brincadeira, para provocar. Glicério se mete, "imprudentemente". E por que seria uma atitude imprudente alimentar uma discussão numa roda de amigos? Porque, na virada de 1934 para 1935, o presente parece urgente demais e as discussões não vão poder se manter no campo da conversa mole. Elas têm a tendência de ser definitivas, separando ou unindo radicalmente as pessoas. Essa véspera de natal só pode ser essa espécie de idílio aos olhos do amanuense porque fica na conversa mole. Mas ele percebe que a dissolução do grupo está próxima – e essa impressão ele a registrará logo, no capítulo em que Redelvim aparece, e como coisa já há tempos pressentida:

> Meus receios se vão confirmando. O pequeno círculo em que vivemos, e cujo equilíbrio sempre foi precário, é agora trabalhado por dissensões mais profundas. Dentro em pouco estará irremediavelmente dissolvido. (p. 85)

Percebendo que não encontrará mais abrigo no grupo, Belmiro se decide a escrever um livro de memórias na busca de um duplo refúgio: no passado e na literatura. Como, na verdade, o que lhe interessa é o presente, a crise que se anuncia – e que ele registrará – o levará ao diário ao invés das memórias. Este é o seu primeiro fracasso. Mas tudo bem. A literatura pode servir de abrigo num presente tão conturbado e, já no final de suas anotações, ele ainda fará força para crer nisso:

> Quem quiser fale mal da literatura. Quanto a mim, direi que devo a ela minha salvação. Venho da rua oprimido, escrevo dez linhas, torno-me olímpico. (p. 253)

Além disso, o diário acaba se revelando a forma ideal para que ele explique – e, é bom repetir, não necessariamente compreenda – os efeitos da desagregação do grupo e sua própria transformação por causa dessa desagregação. Mais exato seria falar em ausência de transformação. Ao transfigurar os conflitos através da justificação e do constante polimento das arestas que surgem nessas relações aparentemente tão simpáticas, Belmiro permite manter-se o mesmo e iniciar uma adaptação mais profunda do que a fuga para o passado inicialmente planejada.

Quem formulou com felicidade a natureza dessa nova solução que Belmiro encontra foi Patrícia da Silva Cardoso. Ao aproximar a inquietude do Belmiro que atinge a maturidade e a serenidade do conselheiro Aires já na velhice, ela propõe que, ao final de sua experiência de escrita, o amanuense está pronto para adquirir aquela indiferença, aquele

equilíbrio inabalável – aquele espírito olímpico, diria o amanuense – diante do mundo que o personagem machadiano tinha, e que atribuía aos hábitos de diplomata, que haviam se tornado uma segunda natureza sua[6].

A transformação sutil pela qual Belmiro passa no decorrer daquele pouco mais de um ano em que duram suas anotações pode ser percebida quando se atenta para uma curiosa coincidência que aparece no diário. O motivo que ele dá para iniciar sua empreitada literária é exatamente o mesmo alegado para pôr-lhe um ponto final. Basta confrontar o trecho citado acima (da p. 26 do romance), em que ele afirma que sua vida parou, e este trecho do capítulo final, que leva o título de "Última página":

> Tendo verificado que se esgotara minha provisão de papel, Carolino me trouxe esta manhã uma porção de blocos. Sangrou rudemente o almoxarifado da Seção do Fomento...
> Previdente e providente amigo! Esqueceu-me comunicar-lhe que já não preciso de papel, nem de penas, nem de boiões de tinta. Esqueceu-me dizer que a vida parou e nada há mais por escrever. (p. 293)

A vida parou, então ele se põe a escrever. A vida parou, então ele pára de escrever. Por que ele se aplica o mesmo diagnóstico nos dois casos? Pelo espírito de contradição no qual ele se escora em outras ocasiões? Não exatamente. É que a vida estar parada ecoa de maneira muito diferente em seu espírito antes e depois da experiência do diário e dos acontecimentos que ele viveu e que ficaram ali registrados. Quando, naquela noite de natal de 1934, ele percebe-se ameaçado em seu precário equilíbrio com o mundo, que parece parado embora seu diário seja evidência clara de que, ao contrário, ele está pegando fogo, Belmiro não tem no que se pegar. Há duas opções: entregar-se à vida ou deixar-se ficar à

---

[6] Ver: CARDOSO. Patrícia. Hoje Amanuense. Amanhã Diplomata? – A Memória em *O Amanuense Belmiro* e *Memorial de Aires*. In: *Revista Letras*, 1° sem. 1997 (47), p. 39-53. Este artigo é, na verdade, a retomada de uma parte do terceiro capítulo de sua dissertação de mestrado, *Ficção e Memória em O Amanuense Belmiro*.

margem definitivamente. Ele não quer nenhuma dessas duas coisas. Sobre a primeira já se falou bastante aqui e para esclarecer a segunda, basta dar uma olhada em como aparecem as criaturas que ficam de fato à margem: suas irmãs e a tia de Jandira, a d. Hortênsia. No isolamento das irmãs, especialmente de Emília, ele consegue ver algo de digno. Emília está totalmente alheia ao mundo porque permanece ligada ao espírito da fazenda e aos valores dos velhos Borbas. O primeiro capítulo em que as manas aparecem no diário se encerra da seguinte maneira:

> Ainda assim, tão distantes de mim, elas encheram minha vida, e Emília é, nesta casa, uma presença vigorosa e viril, que restabelece a atmosfera moral da fazenda. (p. 18)

Ao final, a importância de Emília crescerá ainda mais aos olhos de Belmiro: "como avulta, nesta casa, a figura de Emília!" (p. 285). O isolamento de Emília não deprime Belmiro porque não representa deslocamento total. Ela pode estar desligada do presente, mas faz parte de uma ordem que, embora morta para todos, permanece viva para ela – e isso é o quanto basta. Sobretudo, ela não é uma figura apagada. Ela toma posição diante dos amigos de Belmiro – fechando-lhes a cara ou batendo-lhes a porta – e em relação ao próprio Belmiro. Basta dizer que ela só o chama de "o excomungado" e que, para não vê-lo durante as refeições, construiu um anteparo de papelão atrás do qual se posiciona para comer.

D. Hortênsia, ao contrário de Emília, é uma criatura de fazer pena. A primeira vez que a vemos é numa breve passagem em que seu alheamento do mundo é apenas registrado. O grupo está reunido na casa de Jandira e a conversa é sobre o comportamento dos homens em relação às mulheres.

A chegada da tia, que veio de uma novena na igreja do bairro, evitou que a conversa tomasse o rumo livre para que tendia o Silviano. A velha é uma criatura doce, quase uma sombra, cuja presença mal se sente. Fica, durante horas, ouvindo as conversas, com um ar alheado, como se estivesse a pensar no defunto major, cujo retrato pende da parede. Jandira diz que d. Hortênsia sempre anda assim, desde a morte do marido. É uma criatura despregada do mundo.

Cumprimentou a todos, dando silenciosamente a mão a cada um, e se pôs a um canto, talvez assustada com tamanho alarido em sua sala. (p. 54)

Essa figura posta de lado se completará mais tarde e veremos que estar a um canto não representa, no caso de d. Hortênsia, uma forma de apaziguamento. Numa ocasião em que Belmiro chega à casa de Jandira e tem que esperá-la por alguns instantes, a pobre mulher se aflige com aquela presença, com a necessidade de fazer companhia ao visitante – muito diferente do modo voluntarioso de Emília. Eis como Jandira descreve para o próprio Belmiro a recepção que teve na primeira visita que lhe faz depois do início do diário:

– Que susto você me pregou, entrando aqui com essa cara de alma de outro mundo! Há uma hora estou esperando você, sozinha neste escritório. A velha está hoje inabitável e bateu-me a porta da sala de jantar no nariz. Que casa hospitaleira! disse Jandira, sorrindo. (p. 45)

Eis a atitude de d. Hortênsia quando os papéis se invertem e é Belmiro que faz uma visita e precisa esperar por Jandira:

Chegado ao seu apartamento, fui recebido por d. Hortênsia, que ficou comigo alguns minutos, enquanto a amiga arranjava a *toilette*. Ou melhor, ficou consigo a um canto. Está acostumada a permanecer horas e horas sem dizer uma palavra, quando assiste às nossas reuniões, nos dias em que Jandira nos convoca. Mas hoje, forçada a fazer as honras da casa, sentia-se visivelmente embaraçada no seu mutismo. Notei que a todo momento se mexia na cadeira, com quem não acha o que dizer e se aflige por isso.

Felizmente Jandira não se demorou, e sua chegada tirou a velha dos apuros em que se achava. Num movimento vivo, em engraçado contraste com seu modo discreto e ausente, d. Hortênsia saiu da sala, assim viu a sobrinha. Dir-se-ia que teve medo de que Jandira voltasse para dar mais uns toques no cabelo, o que faz freqüentemente, e a deixasse de novo, comigo, na embaraçosa situação.

Foi tão ágil e rápida a saída de d. Hortênsia que Jandira não pôde deixar de sorrir:

– A velha está lépida, hoje... (p. 150)

A única manifestação de vigor de d. Hortênsia é a verdadeira fuga que empreende assim que Jandira aparece: o que é descrito como movimento vivaz pela sobrinha, é, na verdade, uma tentativa de sair da vida. Sua aflição mostra que ela é um ser apartado do mundo presente, mas não completamente. Ela está fora porque não encontra nada de reconhecível nele, mas ao mesmo tempo está nele o suficiente para se incomodar com suas regras – mesmo as regras banais da boa educação que dizem que se deve fazer sala às visitas. Está, portanto, muito longe do apaziguamento ou do alheamento de certa forma olímpico das irmãs de Belmiro.

É natural que o amanuense, então, quando sente que sua forma de inserção segura no mundo presente, que é sua roda de amigos, está para se desfazer, procure uma pacificação eficaz como a de Emília – daí seu esforço em mergulhar no passado e na literatura. Se não pertence à Belo Horizonte a que pertencem Jandira, Redelvim, Silviano e Glicério, pertencerá ao menos à Vila Caraíbas de sua adolescência que, morta que está no tempo, não tem a variedade que a vida oferece. Mas a solução é artificial e o que ele faz, como se viu, é um diário, que revela sua ligação com essa Belo Horizonte de 1935 em que ele mal encontra ressonâncias ao seu temperamento absenteísta. O plano de evasão, portanto, fracassa e, curiosamente, a escrita se revela uma forma de inserção no mundo.

Mas se trata de uma forma muito particular de inserção. Inserção mitigada, em que o eu vai aparando as pontas que não lhe interessam. Vai sublinhando para si mesmo o perigo da variedade. A experiência amorosa tardia é escarafunchada sempre no sentido de que fique demonstrado que o amor não serve mais a ele. Depois da experiência algo assustadora da contemplação do mar no Rio de Janeiro, ele consegue, pela primeira vez, sentir-se plenamente aliviado com o universo da rua Erê – ou pelo menos se permite, sem qualquer gesto de ironia estudada contra si mesmo, registrar no diário esse alívio:

> Como esta rua Erê me enternece! Cá estou, de novo, e melhor fora não ter saído. A verdade está na rua Erê e não no Arpoador. É aqui nesta sala de jantar, onde o relógio de repetição bate horas caraibanas, que encontro um refúgio embora precário.
>
> Emília continua grave e exata. As coisas, louvado Deus, não se mexeram de seu lugar. Tudo está como deixei e como sempre esteve. (p. 263)

Esse é o ponto de virada de Belmiro. Está encerrada a experiência com a variedade do mar, assim como está encerrada a experiência amorosa tardia: ele havia ido ao Rio para ver o embarque de Carmélia e de seu jovem marido com destino à Europa, em lua-de-mel, o que selava definitivamente sua paixão extemporânea. Ainda está lá a estilização, o recurso ao passado naquele "horas caraibanas", mas que são contrabalançados pela expressão de alívio que vem em seguida com aquele "louvado Deus". A partir deste capítulo, a atenção de Belmiro se volta para personagens que muito pouco o haviam ocupado até ali. Florêncio torna-se seu principal foco de atenção. Esse amigo é o homem sem abismos interiores, cuja maior preocupação é poder tomar seus chopes – é ele quem, no capítulo inicial, propõe o nono chope, que poderia encerrar todas as soluções. "É um homem sem história, e nisso está sua felicidade" (p. 270), eis como o amanuense o caracterizará definitivamente.

O caminho de Belmiro rumo ao apaziguamento que a aquisição de um espírito olímpico lhe poderá garantir já começou a ser trilhado. O contraste entre o carnaval de 1935, em que ele não conseguiu se conter e foi para a rua, e este de 1936 é forte indício de que Belmiro logo, logo, não precisará nem de passado nem da literatura, pelo menos da escrita por ele próprio: "Houve um outro carnaval: passei-o em Lagoa Santa, em companhia de Florêncio, para fugir das recordações e não ser tentado pela Avenida" (p. 287). Belmiro começa a agir dentro de uma nova perspectiva, a de que deve resistir à sedução da vida

presente. E, nesse sentido, ele vai estar num grau de perfeição muito maior do que o próprio Florêncio, seu novo modelo de equilíbrio:

> [Florêncio] levou roupa de banho e passava quase o dia todo na lagoa, enquanto eu lia meia dúzia de livros que carreguei comigo. Certa manhã, trouxe-me um calção e queria arrastar-me consigo. Foi preciso energia para resistir. Imaginem que figura faria eu, exibindo este corpo magro e desconforme para a sociedade que deixou Belo Horizonte e foi descansar à beira da Lagoa... Havia três ou quatro moças bonitas, com quem o Florêncio travou logo relações, aproveitando-se de um pequeno resfriado que reteve Mariana no hotel. Quis apresentar-me: pedi que não o fizesse, pois amarguei bem meu retorno às donzelas.
>
> Diverti-me, depois à sua custa; com a chegada de uns rapazes, as moças o abandonaram, sem a menor consideração, e adotaram os novos companheiros. (p. 287)

Pelo menos neste outro carnaval, Belmiro conseguiu perfeitamente sair de cena, tornar-se espectador da vida e da literatura. Escaldado nas experiências do ano anterior, fica de lado lendo seus livros e assistindo ao fracasso de Florêncio com as moças. É de superioridade esse olhar sobre Florêncio, e uma superioridade nascida desse poder de ver a vida como um espetáculo interessante e do qual não participasse diretamente. A meio caminho de se transformar num conselheiro Aires, portanto, como formulou Patrícia Cardoso. O diário cumpriu sua função, inicialmente imprevista. Deu a oportunidade de Belmiro mergulhar na vida e aprender que o melhor era se manter afastado dela. Sempre se perde alguma coisa, mas menos do que ao tentar uma integração. Eliminar o outro de suas cogitações é triste, mas dá paz. E o fim do diário traz a melancolia das coisas que acabam: o próprio livro e o anseio de se integrar ao mundo, esse mundo que agora está parado, como no começo. Só que isso não gera inquietude, mas uma melancolia – a mesma melancolia que a paisagem de rio, serra e floresta traz. Permite, no entanto, o repouso.

### 3. Ora bolas?

A marca desse repouso, como Belmiro o prefigura no momento em que diz que escrever o torna olímpico, é olhar para as coisas indesejáveis do mundo e dizer: "Ora bolas!" (ver capítulo 66). A pergunta que fica para ser respondida é a seguinte: e o que significa, em pleno ano de 1935, alguém simplesmente olhar para o que acontece no Brasil e no mundo e se desvencilhar com um "ora bolas"? Respostas em tudo opostas podem ser dadas. Se o narrador-protagonista é um herói que se opõe à mesquinhez do mundo – como provavelmente o próprio Belmiro se vê –, então o livro propõe que se dê um "ora bolas" como solução para os problemas do homem do seu tempo. Se ele for visto como um personagem no qual se projeta, para denunciá-lo, o indeciso e o abstencionista, então o livro caricaturiza a indiferença e propõe a ação.

Um romancista contemporâneo de Cyro do Anjos não teve a menor dúvida em apontar a primeira dessas duas hipóteses como a verdadeira. Sua curiosa resposta, de alguém que achou *O Amanuense Belmiro* o fim da picada, merece ser mencionada antes de que se discuta a tão difícil questão do sentido do "ora bolas" no romance de Cyro dos Anjos. É um caso raro, talvez único, de romance escrito em resposta a outro – ou pelo menos, fazendo referências explícitas a outro: trata-se de *Tônio Borja*, de Cordeiro de Andrade, publicado em 1940. A essa altura, Cordeiro de Andrade – que morreria prematuramente em 1943, aos 33 anos – era escritor de esquerda de relativa projeção. Seus dois romances anteriores – *Cassacos*, de 1934, e *Brejo*, de 1936 – foram bem recebidos, especialmente o primeiro, publicado em pleno apogeu do romance proletário. *Tônio Borja* é uma espécie de paródia de *O Amanuense Belmiro*, embora se encontrem ali referências a outros romances como *Angústia* e *Caetés*. Mas o tipo fraco, sem qualquer capacidade de

ação, que o protagoniza, é uma recriação evidente de Belmiro Borba – e o próprio nome, Borja, o confirma. Há momentos tirados diretamente do romance de Cyro dos Anjos. Logo no primeiro capítulo, no início da terceira página, lá vem:

> Queria falar aqui somente do meu passado, mas não posso. Vejo que é impossível. Mariana intromete-se em tudo, entra no livro como uma intrusa, do mesmo jeito que entrou na minha vida. (p. 11)

Saber que a Mariana que se mete em sua tentativa de recordar o passado é a esposa megera basta para ver o tom claro de paródia do romance. Tônio também tem uma donzela Arabela, como se vê no parágrafo que precede a esta rendição mais do que prematura da idéia – que aliás nem havia sido anunciada – de escrever suas memórias:

> O passado baralha-se com o presente, Mariana surge ao lado de Maria Lúcia, discutindo, blasfemando, esmurrando-a. E Maria Lúcia, coitada, branca e ingênua, já meio apagada na minha lembrança gasta por tantos anos, acaba em lágrimas, fazendo um biquinho de choro engraçado como o das crianças repreendidas. Sei que são visões do meu delírio, mas tenho pena, corta-me o coração ver isso. (p. 10-11)

Temos uma roda de amigos, o ambiente intelectual, o passado rural glorioso, enfim, vários dos elementos que põem de pé *O Amanuense Belmiro*. A frase final de cada um dos livros é a prova de que, até o fim, a intenção é satirizar o romance de Cyro dos Anjos. Belmiro termina seu diário perguntando: "Que faremos, Carolino amigo?" (p. 293). Tônio, por sua vez, arremata: "Que será de mim, Emiliano amigo?" (p. 246). Esse pequeno deslocamento, de uma preocupação com um "nós", pelo menos no nível do discurso, que se acha em *O Amanuense Belmiro* e a preocupação exclusiva com um "eu" que aparece em *Tônio Borja*, já é suficiente para que se perceba o quanto Cordeiro de Andrade quer denunciar o individualismo que ele lê no romance que satiriza. Apenas para mostrar como

Cordeiro de Andrade leva ao extremo a fraqueza – vale dizer, neste caso, a torpeza – de Belmiro, veja-se como ele se caracteriza:

> Como tenho afirmado, sou um homem sem vontade, um deslocado na vida, incapaz de pensar por mim mesmo, de emitir uma idéia sobre isto ou aquilo, sem que depois se me arrefeçam os ardores da convicção que horas antes eu considerava inabalável. Basta que alguém ataque a Severiano e a Esperidião, para que eu logo comece a duvidar deles. Felizmente, horas mais tarde, torno a endeusá-los no meu íntimo misterioso, como as criaturas mais sinceras que já conheci por estes mundos de Deus. (...)
>
> Sempre fui assim, um homem sem vontade, um incapacitado, um indeciso, uma espécie de lesma com características humanas. (p. 36)

O primeiro parágrafo é um comentário que se aplica perfeitamente à maneira que Belmiro justifica seus amigos tanto para si próprio como uns aos outros, sem jamais aderir a um lado ou a outro. O segundo é uma afirmação direta, sem ironia, e não aparece relativizada em seguida. Não há revolta nenhuma, apenas a admissão de que é assim mesmo e acabou: uma lesma. E encontra ratificação em outros níveis do romance, que não a sua própria palavra, como por exemplo sua submissão à mulher. Aliás, não há opacidade em *Tônio Borja*, como convém a um texto cujo maior objetivo parece ser justamente o de revelar, deixar claro o que vê como verdade no texto opaco do livro contra o qual se dirige[7].

Para Cordeiro de Andrade, como é fácil ver apenas por estes poucos trechos, o "ora bolas" de Belmiro é revoltante.

A crítica de primeira hora preferiu discutir o tipo de tratamento dado ao passado e o que havia de Machado de Assis em *O Amanuense Belmiro*, deixando de lado esta questão – do valor da aquisição do espírito olímpico de Belmiro. Nas décadas seguintes, no entanto, esse problema foi bastante examinado. A leitura de Roberto Schwarz, por exemplo, parece

[7] É preciso, no entanto, deixar registrado que *Tônio Borja* não é apenas uma paródia, já que não se limita a acompanhar um a um os passos de *O Amanuense Belmiro*. Ele tem um enredo próprio, ligado ao Ceará. A seca e os retirantes, por exemplo, aparecem no livro.

pelo menos desconfiar de que a primeira das duas hipóteses apresentadas aqui é a mais acertada. Uma irritação indisfarçada percorre todo o artigo que dedicou ao romance e ele denuncia o conformismo de Belmiro, sua ambígua posição de vítima e beneficiado ao mesmo tempo. Ao tratar dos primeiros capítulos de *O Amanuense Belmiro* mostra desagrado pelo livro:

> A ironia, de segundo grau, mal se distingue do conformismo simples; ataca o poeta mais que o funcionário, o propósito mais que o fracasso. A virtualidade não relativiza o fato; de modo que chegamos à tautologia, à cumplicidade do derrotado com a sua derrota: o poeta que não foi, não foi, e existe o burocrata. A prosa risonha anima, – principalmente à submissão[8].

O livro incita, portanto, a alguma coisa: à submissão.

A leitura de Antonio Candido, por sua vez, parece fazer uma opção pelo sentido oposto. Os pressupostos não são muito diferentes dos de Roberto Schwarz, que lhe seguiu os passos. Mas as conclusões são muito diversas:

> E, assim, Ciro dos Anjos nos leva a pensar no destino do intelectual na sociedade, que até aqui tem movido uma conspiração geral para belmirizá-lo, para confiná-lo nas esferas em que o seu pensamento, absorto nas donzelas Arabelas, nas Vilas Caraíbas do passado, na autocontemplação, não apresenta virulência alguma que possa pôr diretamente em cheque a ela, sociedade organizada. Criando-lhe condições de vida mais ou menos abafantes, explorando metodicamente os seus complexos e cacoetes, os poderosos deste mundo só o deixam em paz quando ele se expande nos campos geralmente inofensivos da literatura personalista, ou quando entre reverente em seu séquito. Coisas em que a gente se põe a matutar, quando vê aquele Belmiro tão inteligente e tão sensível, solidamente mantido em paz pela magreza do seu ordenado de amanuense, e perfeitamente desfibrado pela prática cotidiana da introspecção (costume muito estimável, segundo os cânones)[9].

Para Antonio Candido o alheamento do amanuense faz pensar sobre o processo de anulação a que as estruturas de poder sujeitam o intelectual no Brasil, dessa forma incitando-o a reagir ou ao menos a não aceitar a submissão que lhe querem impor. Tudo

---

[8] SCHAWRZ, Roberto. Sobre *O Amanuense Belmiro*. In: *O Pai de Família e Outros Estudos*, p.13.
[9] CANDIDO, Antonio. Estratégia. In: *Brigada Ligeira e Outros Escritos*, p. 84.

indica que é este o caso. Formalmente, *O Amanuense Belmiro*, com suas inúmeras contradições, desfaz a grande contradição com que Antonio Candido trabalha nesta conclusão de seu artigo, entre introspeção e ação. Essa incompatibilidade pode existir na vida prática, mas o romance de Cyro dos Anjos mostra que, quando se trata de literatura de ficção, optar pelo método introspectivo não é abrir mão da ação e o escritor que faz essa opção não necessariamente se belmirizou. Esse equívoco foi a base da polarização literária dos anos 30, e vem sendo reproduzido por nossa história literária. Ora, *O Amanuense Belmiro* é indiscutivelmente obra "intimista" – afinal de contas, para que serve o diário senão para que se registrem as reflexões mais íntimas? No entanto, nenhum livro registrou de forma tão aguda um momento de tensão na vida brasileira do que este.

É claro que não há grandes acontecimentos aqui. Os acontecimentos parecem distantes, no Rio de Janeiro ou em Natal. Mas não é só desses grandes acontecimentos que a história se vale para escrever um tempo. Os reflexos, aparentemente distantes, contribuem decisivamente para que se possa aquilatar o alcance e o efeito dos acontecimentos na vida cotidiana das pessoas. Não é de outro material que os historiadores têm se nutrido pelo menos nos últimos 50 anos. *O Amanuense Belmiro* é um registro ficcional decisivo desse fenômeno: afinal, como um camarada que se põe à margem dos acontecimentos voluntária e voluntariosamente acaba tratando tão recorrentemente deles? Que o presente é o assunto que se impõe nas notas de Belmiro já ficou demonstrado. Quando se olha para o período que de fato aparece registrado no livro, fica confirmado que o romance é o registro íntimo de um momento de definição na história social brasileira. De fato, o diário de Belmiro é escrito de forma arrastada entre o natal de 1934 e o aniversário do narrador, em 25 de agosto de 1935. São apenas 20 capítulos em oito meses – em número de páginas, apenas um quarto de todo o volume do texto. No entanto, entre o capítulo em que se fala do

aniversário e o natal, quatro meses, portanto, temos 53 capítulos – em número de páginas, quase 60% do total do livro. Fica claro que o romance se concentra nesse período. E que período é esse? É o de preparação dos levantes de novembro, dos levantes propriamente ditos, e de suas repercussões posteriores. Apenas quatro capítulos antes daquele em que Belmiro trata do natal de 1935 temos sua conversa com Redelvim, que acabara de sair da prisão.

Veja-se como historiadores com perspectivas tão diferentes sobre as revoltas comunistas daqueles anos vão descrever esses meses, exatamente aqueles que se seguiram à dissolução da ANL, em 11 de julho. Nelson Werneck Sodré os descreveu da seguinte maneira:

> A atividade conspirativa foi intensamente desenvolvida a partir do fechamento da ANL, em 11 de julho. Demanda seis meses de trabalho clandestino, quando o PCB, que a coordenava, com a orientação de Prestes, sente que é mais fácil, como observou alguém, estruturar o partido nos quartéis do que nas fábricas[10].

Paulo Sérgio Pinheiro se refere da seguinte maneira ao mesmo período:

> Os meses entre o fechamento da ANL, em 11 de julho de 1935, e a insurreição de novembro de 1935 parecem ter sido fundamentalmente dedicados à preparação do assalto que estava por vir. Essa tendência certamente pode se ter consolidado com a chegada clandestina de Prestes e de alguns supervisores ou instrutores da Internacional: Harry Berger (Arthur Ewert), o argentino Rodolfo Ghioldi, o belga Leon Vallé e o norte-americano Victor Allan Baron, além de Olga Benário e de Auguste Elise Ewert (Sabo)[11].

Por diferentes que sejam as imagens do movimento de esquerda que constroem estes dois autores, e suas diferenças são perceptíveis até mesmo nestes pequenos trechos, há uma grande concordância: a idéia de que houve a intensificação de uma conspiração que

[10] SODRÉ, Nelson Werneck. *A Intentona Comunista de 1935*, p. 84.
[11] PINHEIRO, Paulo Sérgio. *Estratégias da Ilusão – A Revolução Mundial e o Brasil 1922-1935*, p. 287.

levaria aos levantes de novembro depois do fechamento da ANL. É claro que isso não significa que haja consenso absoluto em torno do fato, e uma terceira historiadora, Marly de Almeida Gomes Vianna, afirmará que "o fechamento da aliança não modificou em nada a política do PCB"[12]. Em defesa de sua afirmação, ela vai mencionar os trabalhos do VII Congresso da Internacional Comunista, que foi aberto em 25 de julho e terminou a 20 de agosto – cinco dias antes do 38° aniversário de Belmiro, portanto[13].

De qualquer maneira, o interessante a se observar aqui, a respeito do andamento do romance de Cyro dos Anjos, é que o capítulo seguinte ao do aniversário chama-se "Onde se apresenta um revolucionário" e começa assim:

> Uma conversa com Redelvim, na manhã de hoje, deixou-me apreensivo. Ele apareceu aqui em casa, ainda cedo, para colher o meu aval. Nós nos servimos um do outro, sempre que se trata de "sujigar a onça" (como diz o Florêncio, referindo-se ao ato de reformar uma promissória) e temos uma sociedade de avais mútuos. Mas o que houve de extraordinário foi que, ao ensejo desse encontro, me contou ele, um pouco nervoso, que os acontecimentos se estão precipitando e que se fala na possibilidade de uma revolução. (p. 83)

Diante de um comentário engraçadinho de Belmiro, Redelvim se irrita e esclarece que se trata de "uma revolução proletária". É claro que se faz referência aqui à preparação dos levantes de novembro e eis que, de repente, um diário escrito por alguém que quer permanecer à margem da história se revela verdadeiro documento que registra um movimento que, pelo menos segundo alguns historiadores, de fato se iniciou em torno daquele momento. Todo esse período agitado chega a Belmiro e o atinge tanto que vai ser o

---

[12] VIANNA, Marly de Almeida Gomes. *Revolucionários de 35 – Sonho e Realidade*, p. 155.

[13] O terreno aqui é bem instável. O texto de Marly Vianna, publicado em 1992, procura minimizar a interferência da Internacional Comunista nas ações do PCB brasileiro em 1935, e a sua apresentação do período que se seguiu ao fechamento da ANL é de especial importância para sua argumentação. Em 1993 seria publicada uma reportagem de William Waack, *Camaradas*, que, a partir da pesquisa em arquivos da antiga União Sóviética, procurava esclarecer como se teria dado a participação direta da Internacional no levante de novembro de 1935.

momento em que ele escreverá mais intensamente, em sua tentativa de se tornar olímpico pela literatura.

Em última análise, portanto, *O Amanuense Belmiro* pode ser lido como a figuração de uma impossibilidade de isolamento do intelectual. Mesmo que ele não queira, como Belmiro não quer, o presente o alcançará. É por isso que o principal das ações desse romance se passará nesse período: para demonstrar quantas incidências dos acontecimentos políticos, que horrorizam Belmiro, chegam a ele. É nesse período de gravidade que sua roda de amigos vai definitivamente se romper. Não há, no final das contas, o que proteja os indivíduos do seu próprio tempo.

Para conseguir o isolamento olímpico, Belmiro terá que fazer uma operação mais complicada – e, como já ficou sugerido, ele a fará. A primeira parte dessa operação consiste em trocar o presente não pelo passado, mas pelo cotidiano mais banal. Ao final do romance, o círculo de relações de Belmiro se restringe a Florêncio, aquele homem sem história, a Carolino, o simplório contínuo da Seção de Fomento, e a outros homens sem história: os seus vizinhos de bairro suburbano, criaturas cuja psicologia ele pode reduzir a idéias muito simples, como o homem que tem mania de falar frases em inglês ou o italiano que tem adoração pelo filho. A importância do cotidiano, aliás, é intuída por Belmiro no momento em que ele faz sua antológica reflexão de que as coisas estão no tempo, e não espaço:

> Mas não me refiro à perda de matéria, no domínio físico, e quero apenas dizer-lhe que, assim como a matéria se esvai, algo se desprende da coisa, a cada instante: é o espírito quotidiano, que lhe configura a imagem no tempo, pois lhe foge, cada dia, para dar lugar a um novo espírito que dela emerge. (p. 116)

Acompanhar tão de perto essa transformação no presente é, paradoxalmente, a única maneira de fugir desse mesmo presente. Quando se olha para um tempo mais recuado, as

transformações são tão evidentes que só deixam a certeza de que tudo mudou, de que o passado é irrecuperável. No entanto, como essa desagregação do tempo é "infinitesimal" (p. 116), quem se dedica a viver minuciosamente o cotidiano mais banal não a pode perceber com clareza. Mergulhar dessa forma no presente é a maneira pela qual fica possível eliminar seu caráter vário, é transformá-lo em algo fixo, exatamente como ocorre com o passado.

A segunda parte da operação de isolamento não é tão complicada assim para um intelectual epidérmico como Belmiro, uma pessoa que mantém com a literatura uma relação tão falsamente construída quanto sua relação com o passado. Consiste em desistir de ser escritor. Assim que percebe isso, Belmiro encerra seu diário e o questionamento final, "que faremos agora?", não passa de pergunta retórica. Não há *nada* a fazer, apenas mergulhar no cotidiano imediato.

Só assim Belmiro consegue ser totalmente olímpico: entre pessoas que aceitam e diante das quais ele não precisa ter pudor nenhum para tratar a repressão à insurreição comunista da forma como ele a explica para Emília quando ela se mostra preocupada que o "fogo" chegasse a Belo Horizonte:

> – Não, não, disse-lhe eu, tranqüilizando-a. O governo entrou no meio e prendeu todos. (p. 217)

O apaziguamento final de Belmiro, é, portanto, melancólico, quase desumano e, principalmente, incompatível com a atividade intelectual que merece o nome.

*O Amanuense Belmiro* é a mais aguda representação que o intelectual fez de si mesmo nos anos 30. Lido com o distanciamento que temos hoje, ressaltam nele as aparentes contradições que, na verdade, são a prova viva de que, na abertura que o romance

enquanto gênero tem, e podia ter mesmo nos anos 30, quando as amarras ideológicas queriam reduzir o romance a umas poucas fórmulas, nada pode ser definido de antemão. Afinal, trata-se de romance intimista que se revela ancorado no presente, de que faz um retrato de alta definição; é uma representação de si mesmo que aponta para o quanto é redutor ficar restrito ao próprio umbigo.

# III- DYONÉLIO MACHADO

## 1. A distância do outro

*Os Ratos*, de Dyonélio Machado, é romance que pode ser lido em contraponto com *O Amanuense Belmiro*. Tomado em suas linhas mais gerais, parecia, aos olhos dos anos 30, o contrário do que parecia ser o romance de Cyro dos Anjos. Afinal, se o protagonista de um é um intelectual, o do outro é um barnabé paupérrimo, próximo à marginalidade, para quem um amanuense é um homem bem posto na vida – um de seus vizinhos é um amanuense da prefeitura que ele descreve como "madrugador, tem galos, todas as exterioridades dum sujeito ordenado como o Fraga" (p. 17). Se um utiliza a forma de diário, o outro lança mão de uma narrativa em terceira pessoa, mais típica do romance realista do século XIX. Enfim, para os olhos de seu tempo, *O Amanuense Belmiro* é livro intimista, enquanto *Os Ratos* é um livro social, proletário mesmo. No entanto, se o romance de Cyro dos Anjos pode ser visto como livro intimista – mas não só – o livro de Dyonélio Machado pode até ser proletário – mas está muito longe de ser apenas isso.

A figuração do outro que *Os Ratos* concretiza é muito mais matizada do que a de Jorge Amado, por exemplo. Em primeiro lugar, porque não confere grandeza heróica ao seu protagonista – muito ao contrário, já que Naziazeno Barbosa é um caso clássico de pobre diabo. Depois, porque é construída não a partir das ações de seus personagens, mas sim de sua visão sobre o mundo, em função do estabelecimento de um narrador muito peculiar.

Esse narrador faz uma opção diferente da que predominou no romance proletário. Não há aqui uma adesão dele ao universo de valores de seu protagonista. A distância em relação ao outro permanece registrada no discurso, portanto. Mas a forma que essa distância assumirá na constituição da voz narrativa parece paradoxal: ele faz, em certa medida, do olhar de Naziazeno o seu próprio olhar. Em sua dissertação de mestrado, Maria Helena Albé define assim este fenômeno:

> Quem fala é a personagem, e aquilo que diz a ela concerne, mas a organização do discurso pertence ao narrador, que não configura o mundo, mostra-o como é visto pela personagem. Assim, a narrativa assume a forma de um relato de terceira pessoa, correspondendo, não obstante, à mais estrita consciência da primeira[1].

Nessa formulação, o papel do narrador parece ser apenas o de organizar um discurso que é, na verdade, do personagem, com um relato formalmente em terceira pessoa mas que revelasse uma visão de mundo de primeira pessoa. Seguindo esse raciocínio, se poderia falar numa espécie de anulação da voz narrativa, que se conformaria à consciência do protagonista, eliminando, portanto a distância entre essas duas instâncias narrativas. Em termos de representação do outro, no entanto, o efeito é bem o contrário. Ao invés de projetar seu discurso sobre o outro, o que o narrador de *Os Ratos* faz é manter o outro como outro – mais ou menos como faz o narrador de *Vidas Secas*.

O desenho psicológico de Naziazeno Barbosa é a primeira demonstração de que a voz do narrador permanece distante do personagem, que essa eventual proximidade discursiva é enganosa, e acaba possibilitando certos efeitos que vão marcar sua diferença. A pequenez de suas ações nunca é justificada. Jamais Naziazeno encontra na voz narrativa a

---

[1] ALBÉ, Maria Helena. *Uma Leitura de Os Ratos de Dyonélio Machado*. *Apud*: GIL, Fernando C. *O Romance da Urbanização*, p. 93.

justificativa que Pedro Bala, por exemplo, vai encontrar na voz do narrador de *Capitães da Areia* quando estupra a negrinha. Nem tampouco vai atribuir a ele pensamentos que, por exemplo, lhe permitam dividir a menina em duas: em uma menina pobre, portanto uma igual, que passa pelos mesmos padecimentos, e em uma mulher pobre, cuja vida sexual acaba tendo um caráter público. Dessa maneira, a covardia de Naziazeno diante da vida não vai encontrar nenhuma justificativa ou explicação. Se o narrador se aproxima discursivamente, é para que se simule uma situação em que fosse vedado a ele criar discursos que ultrapassassem os pensamentos de seu personagem, impedindo desde o princípio aquele tipo de adesão arrebatada que se manifesta pela simpatia humana que em geral se encontra no romance proletário.

Esse recurso discursivo, no entanto, não pode ser entendido como aquela conformação da terceira pessoa à consciência da primeira nem tampouco como uma limitação do campo de visão do narrador, como afirma Fernando Gil:

> Em *Os Ratos*, está-se distante do que poderia ser um narrador onisciente, com visão e manipulação privilegiadas dos acontecimentos. O narrador nada diz sobre a situação de Naziazeno que este não saiba, não perceba ou não sinta; a sua voz, nesse sentido, não excede o limitado campo de visão e de conhecimento do próprio personagem. Digamos que o narrador vê o que Naziazeno também veria, só que subtraída a presença deste[2].

Há pelo menos três indícios que mostram claramente um narrador que vê coisas que seu personagem não vê. Um deles é muito sutil, mas nem por isso menos significativo. Eliane Zagury afirma que *Os Ratos* é um exemplar perfeito de novela, exceto por um defeito: o uso constante, sem qualquer critério aparente, de grifos e de aspas. De fato, essas marcações gráficas estão disseminadas por todo o livro, nas situações mais diferentes, e

[2] GIL, Fernando C. *O Romance da Urbanização*, p. 105.

servem para propósitos diferentes. Mas talvez não sejam simplesmente um defeito – apesar do caráter algo errático que seu uso parece ter – e busquem mesmo um efeito específico: o de marcar as dissonâncias entre a visão do narrador e a de Naziazeno. Assim é, por exemplo, com a linguagem. Alguns termos aparecem destacados apenas para marcar as diferenças entre a linguagem do narrador e a do personagem, quando incorporada ao discurso daquele narrador. Logo na primeira linha, a discussão com o leiteiro é referida como um "pega" (p. 9); pouco adiante, o próprio leiteiro é descrito como um "índio" mal-encarado (p. 11), com o uso dessa expressão tão típica do Rio Grande do Sul para tratar de um sujeito qualquer – como se, pelo destaque, narrador e personagem ficassem apartados. Noutras ocasiões, apenas ocorre a ênfase a alguma operação feita por algum personagem, como é o caso do Carvalho que, para pagar sua despesa num bar, *confere* as moedas que o garçom lhe deixou como troco (p. 47). Às vezes as marcas gráficas indicam algum tipo de ironia do narrador, mas que também poderia perfeitamente ser de Naziazeno, como ocorre na referência ao "dr." Mondina (p. 159), numa manifestação de dúvida quanto ao valor social daquele que aparece na trama descrito como um rábula. Mas prevalecem os momentos em que a ironia vem claramente do narrador, como expressão de perspectiva mais ampla do que cabe a Naziazeno ter.

Estas duas passagens são exemplares, já que remetem ao esforço feito por Naziazeno para conseguir os cinqüenta e três mil réis que deve ao leiteiro:

> Idealizar outro plano? Tem uma preguiça doentia. A sua cabeça está oca e lhe arde, ao mesmo tempo. Aliás, o sol já vai virando para a tarde (*já luta* há meio dia!), perdeu já a sua cor doirada e matinal, uma calmaria suspende a vida da rua e da cidade. (p. 66)

> Naziazeno perdeu a noção do tempo. Mas deve ser tarde: está *lutando* já há muitas horas. Levanta o olhar para o retângulo do céu, lá em cima no recorte daquelas paredes altas: a luz tem uma tonalidade pálida, de fim de dia. (p. 108)

O primeiro trecho aparece pouco depois do horário de saída da repartição para almoço, pouco depois das onze da manhã, portanto. E o que fizera Naziazeno até ali? Procurara o Duque, tipo malandro no qual ele deposita todas as suas esperanças, jogara alguns tostões no bicho por intermédio de outro amigo como o Duque, o Alcides, e pedira emprestado ao diretor da repartição. O segundo trecho pertence à sua tentativa na roleta clandestina. Nas duas situações, Naziazeno faz muito pouco para resolver seu problema, apostando na ação alheia, agindo através de outros ou tentando a sorte no jogo. A atitude mais digna do nome que ele toma é a de pedir, ele mesmo, o dinheiro emprestado ao chefe. Sua preocupação e sua entrega de espírito ao problema são enormes e, por isso, ele sente que lutou muito. O narrador, no entanto, com o mínimo recurso do grifo, põe sua colher no meio dessa sensação de Naziazeno e deixa muito claro que ele não lutou, ele não fez nada de positivo para resolver seu problema daquele dia ou sua situação geral de aperto financeiro. Sobretudo, o narrador deixa claro que Naziazeno é incapaz de perceber que há uma estrutura social a que se liga seu aperto financeiro – e sua própria incapacidade de perceber isso tudo. É como se o narrador dissesse: "ele pensa que lutou, mas é óbvio que não lutou coisa nenhuma".

Há também, disseminadas pelo romance, observações que podem ser aproximadas, por sua função na narrativa, à técnica que Machado de Assis utiliza num de seus contos mais conhecidos, "A Cartomante". Grande parte do sucesso do efeito de suspense desse conto deriva do mergulho feito pelo narrador na visão do protagonista, Camilo. Mas se trata de mergulho controlado, já que o narrador onisciente vai polvilhando no texto todo observações que permitem ao leitor identificar os enganos de Camilo. Assim é, por exemplo, quando o rapaz sobe as escadas que levam à casa da cartomante: "A luz era

pouca, os degraus comidos dos pés, o corrimão pegajoso; mas ele não viu nem sentiu nada"[3]. Num trecho como esse, fica bem evidente esse olho do narrador por trás do ombro do personagem, capaz de ver o que ele não vê.

Num momento importante de *Os Ratos*, quando o bonde em que vai Naziazeno quase atropela duas crianças, esse recurso é utilizado pelo narrador. Depois de transcrever tudo o que o motorneiro dissera, vem o comentário:

> Naziazeno mal percebe o que diz o motorneiro. Há um estribilho dentro do seu crânio: "*Lhe dou mais um dia!* tenho certeza"... (p. 26)

A cena, que, como veremos adiante, serve para estabelecer uma concepção de vida como espetáculo, tão importante para definir as ações de Naziazeno, praticamente não foi percebida por ele, obcecado que está com o vexame passado logo cedo com a cobrança do leiteiro. É o narrador, porque vê mais que o personagem, que pode registrar uma cena significativa, capaz de comentar, por seu paralelismo, a situação do personagem que este não registraria porque mal percebe as palavras fundamentais do motorneiro – e, de fato, esse é um acontecimento que não será rememorado por Naziazeno em nenhum momento posterior do romance.

Por fim, o manejo do tempo, um dos pontos altos da carpintaria narrativa de *Os Ratos*, também tem momentos em que a dissonância entre a visão do narrador e a do protagonista se mostra. De maneira geral, há um esforço do narrador para que a percepção de Naziazeno sobre a passagem do tempo fique transparente na leitura, de forma que o leitor possa, de alguma maneira, sentir o andamento do dia tal como ele foi para o protagonista de *Os Ratos* naquele dia. Há dois momentos em que esse procedimento fica

[3] ASSIS, Machado de. A Cartomante. In: *Obra Completa*, v. 2 p. 481.

muito claro: a tarde passada no cassino clandestino e as longas horas de insônia, no final do volume. O procedimento narrativo é muito engenhoso. No episódio da roleta, há um contraste entre o ritmo da narrativa até aquele ponto e o dos dois curtos capítulos que ele ocupa no romance. Depois de atravessar doze capítulos em que o dia é cronometrado quase que passo a passo – e o atraso de dez minutos de um relógio não passa despercebido ao personagem (p. 32) –, o leitor vê – ou antes, mal vê –, nesses dois capítulos, escorrerem quatro horas. A estratégia do narrador é fazer coincidir a percepção de que o tempo passara rapidamente para o personagem, com o tempo de leitura, especialmente rápido em relação ao que acontecera até ali. Como a saída de Naziazeno do ambiente fechado do cassino se dá no final do dia, e o sol quente das duas horas é substituído pelo lusco-fusco das seis da tarde, a mudança na paisagem confirma a rápida passagem do tempo naquelas poucas páginas lidas.

A insônia, ao contrário, é narrada de forma a emular a lentidão da passagem do tempo, e os recursos mobilizados pelo narrador são outros. É claro que o recurso mais óbvio, o do alongamento do episódio, será utilizado, mas sem exagero – e toda a noite é narrada em seis capítulos. Mas o que realmente confere lentidão a esse momento da narrativa é o repisar das mesmas idéias, que só fazem crescer a paranóia de que algo acontecerá ao dinheiro deixado sobre a mesa. Como diria o Luís da Silva de *Angústia*, Naziazeno parafusa os mesmos pensamentos e as mesmas lembranças dos acontecimentos do dia, analisa até a exaustão os menores ruídos. As palavras repetidas e o uso de reticências intensificado, numa espécie de suspensão constante do discurso no mesmo ponto, cuidam de dar forma a esse lento passar do tempo. E, mais uma vez pelo contraste, a forma como toda a insônia é finalizada, narrada no mais curto dos parágrafos, que encerra o romance, ao mesmo tempo desafoga o leitor e lhe dá um ponto de referência imediato para

medir a lentidão da noite – além, é claro, de o final da noite de insônia ser também o final do romance:

> E ele dorme. (p. 242)

Esse é o padrão geral do manejo do tempo em *Os Ratos*: uma longa série de pequenos acontecimentos daquele dia narrados linearmente, tal como Naziazeno os vai percebendo. Momentos especiais, como os dois referidos, só podem ter a configuração que têm porque estão inscritos (e ao mesmo tempo ajudam a configurar) numa espécie de normalidade temporal – hoje, com o auxílio da linguagem do cinema de ação e do *videogame* poderíamos descrevê-la como a sensação de uma história desenvolvida em tempo real – que depende da visão reduzida do personagem, para quem, é claro, o futuro é desconhecido. Essa dimensão do tempo para Naziazeno tem, inclusive, presença enfatizada no romance, e ele *vê* as cenas que imagina para o futuro: o chefe lhe emprestando o dinheiro, a cara da mulher quando ele estiver em casa com o dinheiro na mão, a surpresa do leiteiro, baixando a crista diante do pagamento. Mas é claro que as *vê* com grifo, como não se esquece de registrar o minucioso narrador.

Numa estrutura temporal como essa, apenas uma visão ampliada em relação à de Naziazeno pode antecipar fatos futuros. É essa a maneira pela qual o narrador faz questão de assinalar que tem sobre seu personagem uma visão que abarca a dele e a ultrapassa. A perturbação mais flagrante da linearidade que há no romance se dá na passagem do capítulo 20 para o 21. Um complicado negócio com um anel de bacharel empenhado, envolvendo Duque, Alcides e o dr. Mondina, além de um dono de casa de penhores e de um joalheiro, tem grandes possibilidades de ser finalizado satisfatoriamente. E Naziazeno? "É um sono

agora o que tem Naziazeno. É só um sono..." (p.174). O capítulo 20 se fecha assim, com esse sono, e o seguinte se abre com Naziazeno chegando a sua casa. Diferentemente do que acontece no romance inteiro, o leitor não pode saber que horas são. Rapidamente se sabe que o problema financeiro foi resolvido, já que o personagem chega carregando pacotes: manteiga, queijo, brinquedos. A maneira pela qual tudo se resolve vai sendo esclarecida aos poucos, ou pela narração que Naziazeno faz à mulher, ou por suas lembranças, antes e durante o longo período de insônia. Aos poucos o leitor não só reconstitui os fatos como também toma pé da hora, já que a refeição, o café e a ida para o quarto voltam a ser narrados linearmente, com o relógio voltando a ser consultado.

Com esse simples rompimento da linearidade temporal, o narrador mostra bem seu olho por trás do ombro do personagem. Apenas com isso, sem qualquer declaração explícita, fica enfatizada a inação de Naziazeno, já que procede a uma disjunção entre a solução do problema e os seus efeitos. É como se esses efeitos se dessem sozinhos, por milagre – e de certa forma é isso mesmo que acontece quando se procura, ao final de toda a trajetória de Naziazeno, sua participação na obtenção do dinheiro.

A importância desse recurso para a narrativa fica confirmado quando se percebe que já fora ensaiado anteriormente – o que configura a clara intenção do narrador de intervir diretamente no desenho temporal das ações de Naziazeno, escapando à sua visão – no momento da transição da manhã para a tarde, no início do capítulo 8. O capítulo 7 terminara com Naziazeno deixando a repartição, refletindo que já *lutara* durante quase meio dia, perguntando-se como ocuparia sua tarde e antecipando mentalmente o pagamento feito ao leiteiro, com toda a rotina sendo retomada sem constrangimentos. O capítulo 8 se inicia com um susto para o leitor, que vinha acompanhando um enredo narrado com aquela linearidade obsessiva. Naziazeno sobe uma rua, procurando uma casa:

> Treme o ar, toda a rua treme com o calor, tremem as casas, como um pedaço de paisagem submarina, ondulando através a água movediça. As habitações têm colorido. Pequenos jardins. Bairro elegante.
>
> Naziazeno disfarça o cansaço, porque tem uma esperança. Segue o trilho estreitíssimo e quebrado da sombra das casas na calçada, bem junto das paredes. Toda rua está balizada num lado e noutro por uns blocos metálicos, dum brilho sombrio: "limousines" em descanso.
>
> O "sujeito" mora no número 357. É o fim da rua, lá no alto. (p. 68)

O calor intenso e a sombra escassa das casas indicam que o tempo passara. Naziazeno saíra da repartição para o almoço, às onze horas. Nesta cena já é meio-dia, pouco antes ou pouco depois. O leitor não sabe o que se passara nesse intervalo. Algo acontecera, é claro, porque da ignorância sobre como encherá a tarde, o protagonista passa à esperança. Que esperança seria essa e o que se encontraria no número 357 daquela rua de bairro elegante é impossível saber. O parágrafo inicial do trecho seguinte mantém a suspensão: "Alcides esperara-o" (p. 68). O mesmo Alcides puxa do bolso um talão e começa a planejar um jogo de bicho. Será que a casa de bairro elegante era um ponto do bicho? Pouco provável. Mas, então, onde está o Alcides? Aos poucos o narrador vai descortinando para o leitor a situação. Alcides tem um dinheiro a receber de um cidadão que mora no número 357 da Coronel Carvalho e a abertura do capítulo era apenas uma antecipação temporal. O episódio do jogo ocorrera antes, no intervalo entre a saída da repartição e a ida ao bairro elegante.

O narrador, com esse estratagema, parece estar brincado com o leitor, sonegando-lhe a cena que ele esperava e deixando-o, como a narrativa, em estado de suspensão das expectativas criadas pelo capítulo anterior. Mais que brincar, no entanto, o que ele faz é indicar ao leitor que a sobreposição da visão do protagonista à sua não implica uma redução

de ponto de vista da narrativa, é antes temporária e planejada, buscando um determinado fim. Resta investigar que fim é esse.

## 2. O cotidiano e o espetáculo

O amanuense de Cyro dos Anjos esforça-se para afundar no cotidiano, anulando assim passado e presente, e transformando-se, tanto quanto possível, numa espécie de Carolino, o contínuo de sua repartição. Ou num Naziazeno. Naziazeno é o homem preso ao cotidiano. No entanto, se Belmiro quer transformar-se num observador distante, fazendo da vida um espetáculo contínuo, para Naziazeno a vida já é um espetáculo – mas ele não quer ser espectador. Seu ideal é muito mais modesto: ele só quer ser um figurante, mantendo-se imperceptível durante o tempo todo.

A vida é representada como um espetáculo logo na cena inicial de *Os Ratos*, e Naziazeno é ali um protagonista: "Os bem vizinhos de Naziazeno Barbosa assistem ao 'pega' com o leiteiro" (p. 10), eis a frase que abre o romance. O leiteiro, falando alto, diz que não aceita mais desculpas – quer o pagamento até o dia seguinte. É sob o impacto dessa posição degradada no espetáculo que Naziazeno sai e toma o bonde rumo ao trabalho. A sensação de que é observado em posição humilhante continua e ele se encolhe no bonde, imaginando quem tem notícia do que se passou.

Esse é o tom geral do espetáculo em que a vida se transforma em *Os Ratos*: há alguém em posição superior, que goza do momento de exposição de suas qualidades, e alguém em posição inferior, que passa pelo vexame da exposição de seu erro. Durante o trajeto, uma outra cena confirmará essa estrutura do espetáculo. O bonde breca repentinamente:

> Naziazeno espicha o pescoço com atenção quase indiferente e chega a ver o casal de garotos, *causa* daquilo, ele e ela, pequeninos, presos pela mão, os olhos apavorados, escapando do perigo com um ar de confusão estúpida.
> – É um perigo essas crianças...
> – Os pais é que mereciam...
> – Querem perder as pernas – comenta o motorneiro, meio voltando-se para os passageiros, a voz ainda alterada, o bonde já em marcha. – Aqui nesta cidade se conhece facilmente os moradores das linhas de bondes: – os que têm mais pernas, têm uma...
> Risos. (p. 25-26)

Ciente de que participa de um espetáculo, e na melhor das duas posições possíveis, o motorneiro volta-se para a platéia e goza seu momento de superioridade. Não há vítimas neste mundo: há idiotas – e espertos, é claro. Perder pernas é o que acontece para os otários que moram junto às linhas de bonde. As crianças, que acabaram de escapar de um tragédia, têm apenas um ar de confusão, mas confusão estúpida. É tudo ridículo e a culpa é das próprias vítimas que, assim, deixam de ser vítimas e não merecem um olhar de piedade, mas sim de escárnio.

Essa cena do bonde antecipa uma outra, que envolve diretamente Naziazeno. Naturalmente que pagar ao leiteiro os cinqüenta e três mil réis que deve é a missão do dia para ele, já que é a única medida capaz de impedir a repetição do espetáculo na manhã seguinte. Uma possibilidade de conseguir o dinheiro é emprestando de seu chefe, o diretor da repartição pública em que trabalha. Afinal, o homem já o havia ajudado quando seu filho estivera doente. Mas Naziazeno, ansioso por resolver seu problema, minimiza a importância do espetáculo nas suas relações com o diretor:

> Sim, Naziazeno sabe que os empregados mais graduados troçaram respeitosamente o diretor, que este (que é um moço) meio encabulou, alegando que não conhecia o caso, que era ainda estranho ao meio, que "noutra" não cairia, pois era realmente qualquer coisa assim censurável estar cultivando esses exemplos de desregramento ou de perdularismo sistemáticos... (p. 30)

Mesmo sabendo disso, ele se dirige ao diretor, e bem num momento em que ele está diante de alguns desses funcionários graduados. Não é surpresa que, se no espetáculo anterior o chefe fizera involuntariamente o papel de otário, certamente julgando que faria o digno papel de homem generoso, neste ele vá corrigir sua posição.

> – O sr. pensa que eu tenho alguma fábrica de dinheiro? (O diretor diz estas coisas a ele, mas olha para todos, como que a dar uma explicação. Todas as caras sorriem) Quando seu filho esteve doente, eu o ajudei como pude. Não me peça mais nada. Não me encarregue de pagar as suas contas: já tenho as minhas, e é o que me basta... (Risos). (p. 60)

O diretor comporta-se exatamente como o motorneiro: volta-se para o público, goza seu momento, faz piada. O resultado também é o mesmo: risos. Naziazeno faz papel pior que os desamparados pequeninos diante do bonde: é a segunda vez no dia que participa do espetáculo da vida na desconfortável posição de otário. E como fazer outro papel? Só há duas possibilidades. A primeira seria a de fazer como o diretor, procurar ficar em primeiro plano, trocar de posição. A outra é permanecer à margem, de forma que nunca será aquele que está por cima, mas em compensação, não passará por vexames. E a conduta de Naziazeno mostra que ele prefere claramente a segunda opção. A solução para a vida dele é sempre renunciar. O leiteiro não quer mais entregar o leite? Pois que não entregue, vive-se bem sem leite. Essa é a saída que ele vê logo no início da crise, e manifesta sua opinião em conversa com a mulher:

> Levanta-se. Tem o olhar inquieto. A mulher fita-o atentamente, como quem procura alguma coisa no seu rosto. Ele tem um relance de olhos para ela:
> – Olha, já seria uma vantagem nada ter que ver com "essa gente".
> – Despachar o leiteiro?
> – Tu te assustas?
> A mulher baixa os olhos; mexe com a ponta do dedo qualquer coisinha na tábua da mesa.
> Ele se anima:
> – Quando foi da manteiga, a mesma coisa, como se fosse uma lei da polícia comer manteiga. Fica sabendo que eu quando pequeno, na minha cidadezinha, só sabia que comiam manteiga os

ricos, uma manteiga de lata, amarela. O que não me admirava, porque era voz geral que eles ainda comiam coisa pior. (p. 11)

Há vantagens em não ter leite, como se vê: fica-se longe "dessa gente". Com essa expressão, além do leiteiro, Naziazeno se refere ao resto do espetáculo: os vizinhos. Eis a solução: permanecer longe, à sombra. Sem leite não há contas a pagar. E sem contas não há cenas. A renúncia, adicionalmente, pode trazer outras vantagens. Com a manteiga fora assim. Deixar de comê-la significou livrar-se de uma porcaria – a manteiga de primeira qualidade, acondicionada em latas, que era coisa de rico na infância do protagonista, transforma-se, em seu discurso, em algo repulsivo. Essa observação é particularmente significativa porque mostra que Naziazeno nem cogita estar do outro lado do espetáculo, o lado de quem está por cima, cuja importância ele prefere apenas diminuir. No final do dia, obtido o dinheiro para pagar o leiteiro e mais algum, Naziazeno vai aparecer em casa com um bocado de manteiga, confirmando que a renúncia é solução apenas para pacificá-lo, para poupá-lo dos embates da vida e livrá-lo do papel incômodo que ele freqüentemente ocupa nos espetáculos de que participa.

Há nele, como em Belmiro, esse desejo de pacificação a qualquer custo que tem a tendência de aparar as arestas do mundo. Tudo para ele é uma questão de simpatia humana. O diretor, mesmo depois da cena constrangedora a que o submeteu, é visto como alguém que tem simpatia por ele:

Ele o sabe bem agora, ele teve acuidade para, a despeito da emoção daquele instante, notar o seu olhar fugitivo e de *justificação*. Entretanto, chegara a uma conclusão errônea e contrária. (p. 64)

E vai além. Essa necessidade de compreensão e simpatia é sua marca pessoal e a uma certa altura ele prefigura o contraste entre a sua surpresa diante da recusa grosseira do diretor e a reação presumivelmente natural de Alcides, com quem conversara antes de tentar o empréstimo:

> Está certo que Alcides não se surpreenderá quando souber de tudo, nem mesmo daquela palavra de pedra. O Alcides, o Duque e outros estão sempre de prevenção, sempre em guarda, sempre antecipando. Ele não, ele acredita na compreensão... (p. 65)

Se o mundo é um espetáculo sempre deprimente para algum de seus atores, o que poderia minorar o sofrimento de todos? A percepção de que há experiências negativas para todos. E, para Naziazeno, desde que soube que se comenta que o diretor cometera irregularidades, o chefe está em situação tão difícil quanto a dele – ou seja, na iminência de fazer, também ele, o pior papel. Isso os uniria. E o mesmo se dá quando o Mondina aparece na trama. O rábula, ao se inteirar do problema de Naziazeno, declara que ele próprio já se vira em situação semelhante:

> – Eu já me encontrei numa situação assim.
> A seu lado, Naziazeno ergue-lhe um focinho humilde. Vai fazendo gestos de aquiescência com a cabeça.
> – Isso que o Sr. me conta dos níqueis para o bonde, dos vidros e garrafas vendidos pela mulher, – tudo já se passou comigo.
> E voltando-se vivamente para o Duque, que caminha no outro lado dele:
> – E você sabe como é que eu solucionei essa situação?
> Duque presta toda a atenção.
> – Com uma ação de despejo. A primeira que tive. (p. 138)

Pouco depois, o Duque interpelará diretamente o dr. Mondina e ele responderá que, embora simpatize muito com a situação de Naziazeno, não pode ajudá-lo. Esse é o tipo de conversa que conduz o pobre funcionário público a seus devaneios movidos pela tal simpatia humana. Ele não percebe a evasiva do Mondina, como não percebera que a

admissão de que já vivera drama semelhante não era uma forma de se igualar, pela dificuldade, a Naziazeno: era para chamar a atenção, com o gesto vivo e a procura de um outro interlocutor, sobre como ele passara do pior para o melhor papel. Age, portanto, da mesma maneira que o motorneiro e o diretor da repartição. Mas isso não afeta Naziazeno, que cogita falar-lhe com toda a simpatia:

> Ele já pensou em chamar o Mondina de parte. Não lhe poderão absolutamente fazer falta esses sessenta mil réis. Lembra-se das suas palavras: "– Eu simpatizo muito..." Mas é que ele não o conhece. "– Isso que o Sr. me conta já se passou comigo." É uma referência. Não é uma referência? (p. 165-166)

O problema é que não há relações pessoais entre eles – o Mondina não o conhece. Não há compadrio possível entre eles e somente o sofrimento comum os uniria, dando ao Mondina uma referência de quem ele era. De uma forma ou de outra, a única solução que vê é pela tal simpatia. Só o "jeitinho" pode resolver sua situação e evitar um outro espetáculo horroroso na manhã seguinte, daí sua verdadeira obsessão em olhar para todos como se olhasse para um igual que, por sua vez, pudesse vê-lo também como um igual, digno de simpatia e ajuda. Mas, é evidente, isso não acontecerá. É do bolso do próprio Mondina que o dinheiro sairá, mas mediante a garantia de um anel de bacharel em direito que pertencera ao avô do Alcides, cujo valor ultrapassa em muito a quantia de que Naziazeno necessita.

Nada disso importa a Naziazeno. Nem tampouco como restituirá o dinheiro ao Mondina – ou ao Alcides, que é o dono do anel, em seu lugar. A mulher lhe pergunta quando deverá devolver o dinheiro e ele simplesmente responde: "Não tem prazo" (p. 191). O negócio que lhe deu o dinheiro nem sequer estava concluído e ele, que o originara, ficará à margem da resolução final:

> O Duque, o Alcides, o Mondina se reúnem amanhã de manhã, vão tratar do penhor. Ele só vai saber à tarde, decerto. (p. 189)

O que interessa é que o dinheiro foi obtido, e todos os seus problemas foram resolvidos – e esse é o principal efeito da redução ao cotidiano que a idéia de vida como espetáculo produz. Cada cena se encerra em si mesma. Uma vez resolvida, só fica dela uma imprecisa sensação de vexame passado – mas de toda forma resolvido. Tanto as dificuldades em pagar o médico quando da doença do filho quanto a terrível experiência de infância que foi vestir-se de santo por causa de uma promessa da mãe são cenas esquecidas, que só reaparecem evocadas quando uma nova cena constrangedora tem lugar, para aumentar o mal estar do vexame presente. Os vexames futuros, por sua vez, também são apagados. É fatal que, mais cedo ou mais tarde, o Alcides vá apertá-lo, assim que precisar de dinheiro. Nova aflição terá lugar, novos expedientes serão tentados, tudo se repetirá. Mas não há problema algum nisso porque a cena vexatória está encerrada. É por isso mesmo que o dinheiro, tendo ficado sobre a mesa para que o leiteiro o visse, embora não seja propriamente seu, deixa de preocupá-lo – e ele pode finalmente dormir – assim que o pagamento se efetua. Mais de uma vez, aliás, o narrador fará questão de enfatizar o caráter único, definitivo, da cena atual para a vida de Naziazeno. Ainda no início do dia, quando espera o diretor, de quem tem a certeza que obterá o dinheiro, lhe vem esse pensamento:

> Cinco, dez, quinze minutos mais e se acaba essa preocupação torturante. Ele tem experimentado muitas vezes essa mudança brusca de sensações: a volta à vida do filho, quando esperava a sua morte... E outras. Está num momento desses. O dinheiro do diretor vai trazer-lhe uma enorme "descompressão". Solucionará *tudo*, porque – é o seu feitio ou o seu mal – ele faz (desta vez, como de outras) *deste negócio* – o ponto único, exclusivo, o *tudo* concentrado da sua vida. Pago o leiteiro, o mundo recomeçará, novo, diferente. Assim foi quando da volta do filho à saúde. (p. 35-36)

Não há futuro nessa solução provisória que é o empréstimo, e quase não há passado, que só aparece na cena complicada em que se envolveu mais recentemente, quando da doença do filho. As anteriores são simplesmente as "outras". É essa visão de mundo que faz Naziazeno passar uma terrível noite de insônia e depois, repentinamente, dormir. Toda sua vida se concentra naquele dinheiro porque toda sua vida se concentra na necessidade de encerrar o episódio vexatório que o deslocou da sua posição ideal de figurante. Quando tem a certeza de que pode voltar à figuração, tudo está mesmo resolvido. O alívio, que traz o sono, é imediato.

### 3. A terceira opção

O curioso é que o alívio de Naziazeno, absoluto, não é compartilhado pelo leitor. Em mais de uma ocasião Dyonélio Machado contou que tivera a certeza de que *Os Ratos* era um romance quando a moça que o datilografava, ainda antes de vê-lo concluído, perguntou-lhe se Naziazeno seria feliz[4], numa natural identificação com o herói, e experimentada por todo leitor de romances[5]. Ora, bem pesadas as coisas, a resposta para a pergunta da datilógrafa é que sim, Naziazeno é feliz. Ele obteve o dinheiro e efetuou o pagamento. Dormiu, finalmente, o sono de quem nada deve e nada teme. Por que então o encerramento da leitura não traz qualquer apaziguamento ao leitor que se interessou por seu drama? Se de fato a visão do narrador tivesse ficado restrita à visão de Naziazeno, era forçoso que levasse o leitor ao mesmo alívio – ou seria um romance falhado. E não é um

[4] Ver trecho de entrevista reproduzido em: MACHADO, Dyonélio. *O Cheiro de Coisa Viva*, p. 24-25.
[5] Augusto Meyer chega mesmo a tratar desse leitor, que ele chama de "leitor ator", que nunca morre de todo, nem quando esse leitor se sofistica e se converte num "leitor espectador". Ver: MEYER, Augusto. Do Leitor. In: *À Sombra da Estante*, p. 11-33.

romance falhado porque seu projeto não é esse, e justamente aquele olhar diferenciado do narrador para além do universo de Naziazeno – é de se notar o grifo com que a palavra-chave "tudo" aparece no trecho citado acima – leva o leitor a saber mais de Naziazeno do que ele próprio e, conseqüentemente, o leva a perceber que, mais deprimente que não poder pagar o leiteiro é não ver como é restrita a felicidade de quem se satisfaz em pagá-lo.

Ao mesmo tempo, o narrador assim constituído pode dar à exploração econômica, tão tematizada pelo romance proletário dos anos 30, uma dimensão que ficou de fora da grande massa de livros que se produziram naqueles anos. Em *Os Ratos*, mais que a miséria física se destaca uma espécie de miséria mental. A mentalidade de Naziazeno está de tal maneira conformada ao estado de coisas em que nasceu e vive, que ele nem sequer consegue imaginar um mundo funcionando de acordo com uma outra ordem. A todo instante o leitor topa, através daquele contraste sutil da voz do narrador, que não cai nunca no discurso político, com essa mentalidade que, de maneira cruel, volta-se contra si mesma – num movimento que pode ser comparado, em seus efeitos, ao retrato que Lima Barreto faz da incorporação dos preconceitos raciais pelos próprios sujeitos discriminados em *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*.

É significativo que a saída do sistema econômico representada por uma opção pela marginalidade, elemento-chave para a ficção de Jorge Amado, vá aparecer em *Os Ratos* de maneira muito diversa. Se para o Antônio Balduíno de *Jubiabá* a marginalidade podia ser o veículo para atingir a luta e, num futuro distante, a mudança da ordem social, para Naziazeno Barbosa ela só faz mantê-lo dentro da mesma ordem, reduzindo-o a um rato. Como ele não consegue se manter com seu trabalho, dentro das regras do sistema, acaba recorrendo a expedientes que ficam nas suas dobras, mas não o ultrapassam. Como os ratos que, ele teme, irão apropriar-se de seu dinheiro e comê-lo, ele se restringe a resolver o

problema que o atinge imediatamente, a fome de agora, e corre para as sombras. No manejo temporal tão minucioso do romance, é significativo que ele não consiga dar nem um único passo positivo durante o dia, durante o período do expediente comercial – durante o período da ordem estabelecida. É somente quando o sol se põe que, reunido com outros ratos maiores – o Duque e o Mondina, além do Alcides, que parecia anulado em suas ações durante o dia –, ele conseguirá o dinheiro. O Duque é, pela sua ausência, o exemplo mais acabado do tipo que se move nas bordas, nas sombras. Seu nome é evocado logo no início do romance, no segundo capítulo, quando Naziazeno está no bonde a caminho do centro da cidade. Mas ele só aparecerá com o sol posto, depois da tentativa do protagonista na roleta. Num café do centro da cidade, Naziazeno e Alcides conversam. Duque está numa mesa próxima, conversando com um desconhecido que logo será apresentado a eles, o dr. Mondina. Pedem ao garçom que o chame. Eis sua aparição na boca de cena:

> – Aí vem ele – diz Alcides.
> Ajeitam a cadeira para o Duque.
> Ele se senta. Dirige-lhes duas ou três palavras.
> – O Naziazeno tem um grande aperto hoje.
> – Sim?...
> Duque volta-se inteiramente para o lado de Naziazeno. Avança-lhe um focinho sereno e atento. O olhar tem uma fixidez meio triste. (p. 135)

É o rato que chega: quase não fala e estende o focinho. Não é coincidência que esta palavra, "focinho", que será tantas vezes empregada no romance para caracterizar tanto esse grupo de homens quanto, mais tarde, os ratos propriamente ditos, no delírio de insone de Naziazeno, surja pela primeira vez nesta descrição do Duque. Refere-se, portanto, a duas espécies distintas de ratos.

E ainda aqui Naziazeno ocupa um meio-termo. Ele não consegue converter-se nesse homem que simplesmente se vira e, ao mesmo tempo que o admira, o despreza. Assim,

demonstra admiração pelo fato de o Duque e o Alcides conseguirem, eventualmente, intermediar alguns negócios de compra e venda e, com isso, conseguirem um dinheiro fácil, uma comissão que aparece do simples trabalho de aproximar o sujeito que quer comprar do que quer vender – na cena em que Naziazeno sobe a rua em bairro elegante, seu objetivo é cobrar uma parcela da comissão relativa a uma venda de automóvel a que Alcides tinha direito. Esse mesmo Alcides, no entanto, é descrito como alguém "tão *neutro*, tão indiferente, tão... desmoralizado" (p. 65). A indiferença, a neutralidade se confundem, para ele, com alguma falta moral. É que para essas pessoas, a vida não tem o mesmo valor de espetáculo do que para Naziazeno. Pouco lhes importa o papel que farão. Assim que o grupo se reúne, no final do dia, a primeira providência tomada é procurar os agiotas. Naziazeno havia encontrado, à saída da roleta, um homem que lhe tinha emprestado dinheiro e a quem ainda devia. Pede-lhe novamente e sai vexado do encontro. É sempre como se ele estivesse pedindo um favor, colocando-se claramente numa posição desagradável, de inferioridade:

> – O Sr. não imagina o que tem sido ultimamente a minha vida... As dificuldades...
> – Imagino.
> – Hoje, aqui onde me vê, diz-lhe Naziazeno numa confissão – ainda não almocei.
> – Como?! Não tem o que comer?...
> Um vermelhão cobre a cara de Naziazeno:
> – Não é isso – acrescenta ele, justificando-se: – tive de ficar na cidade... para conduzir um negócio... Não pude voltar pra casa pra almoçar.
> (Não diz: – "E não tive dinheiro pra almoçar na cidade".)
> O outro ouve calado.
> Naziazeno:
> – Não tenho a quem recorrer, e preciso com urgência de... (Vai dizer "Cem", mas detém-se. Acha uma quantia despropositada.)... de... sessenta mil réis... (p. 116)

Mesmo depois da recusa do homem, acompanha-o até o ponto do bonde, que vem chegando:

Diante daquela ameaça de escapar-lhe a presa, Naziazeno tem uma derradeira imploração. Fala-lhe com desespero, com angústia.
– Mas o Sr. é imprudente – retruca-lhe o outro. – Já lhe disse que não me é possível. (p. 119)

Naziazeno insiste, humilha-se até ao ponto de ser repreendido, tornando-se novamente uma criança em situação vexatória. O Duque agirá de outra forma. A sua frente ele procura colocar formas de tentar obter o dinheiro. Nesse jogo, as recusas são naturais e não humilham ninguém:

– Nós precisamos com urgência de cem mil réis – diz o Duque vivamente.
Seu Fernandes abana a cabeça. Impossível. Ainda há pouco recusou uma pechincha – uma compra de títulos – por falta de dinheiro.
– Não hão – diz ele, o ar canalha, olhando os visitantes bem nos olhos.
Naziazeno quer dar volta imediatamente. Mas o Duque insiste:
– É por questão de dias. Talvez de dois dias mesmo.
Outro abano de cabeça:
– Não é possível.
Duque fica um momento pensativo. Depois despede-se.
– Às suas ordens – e o sujeito tem um movimento do tronco.
É preciso não esmorecer. E Duque arrasta o amigo para outro agiota. (p. 143-144)

A frase pronunciada com enorme hesitação, que custou tanto a Naziazeno, precedida de várias declarações que o humilhavam diante do outro, apelando até mesmo para a fome, é dita de maneira direta pelo Duque: "precisamos com urgência de cem mil réis". A insistência vem depois de um olhar canalha do agiota, e não implica qualquer tipo de humilhação – é apenas uma nova fase da negociação, aberta por esse olhar que nega a informação de que é impossível emprestar o dinheiro. Diante da nova recusa, simplesmente se despede, já pensando no próximo passo a dar e, em troca é tratado com cortesia: "às suas ordens". São dois ratos que conversam, no mesmo nível, não há qualquer temor de que um espetáculo humilhante se desenrole ali. Mesmo protagonizando a cena, Duque permanece um figurante, já que não sente os holofotes sobre si.

O mecanismo de ação do Duque é mesmo irracional. As tentativas são feitas sem qualquer avaliação, ao contrário do que ocorre a Naziazeno, sempre imaginando mil vezes o que aconteceria antes de fazer qualquer gesto. Assim, por exemplo, depois de lembrar que o Alcides tem um anel caro empenhado, e conseguir resgatá-lo com o dinheiro do Mondina estando todas as casas de penhores já fechadas, o Duque propõe que se vá a uma joalheria para uma tentativa de um novo penhor, mais compensador. O Alcides pergunta se lá eles fazem esse tipo de negócio, detalhe que não interessa ao Duque: "vamos até lá" (p. 166) é tudo que ele diz. E é claro que uma joalheria não é loja de penhores e o negócio simplesmente não se faz. Não há problema, pensa-se no próximo passo, por mais que o joalheiro seja grosseiro:

> – Ah! Era empenhar que pretendiam? – e ele devolve-lhes a jóia; deixa-a sobre o vidro do balcão. – Não me ocupo desses negócios. – E dá-lhes as costas.
> Duque olha para os amigos. Mondina tem um rubor nas faces. (p. 170)

A atitude do velho joalheiro, o Dupasquier, é de molde a colocar todo grupo no pior dos dois papéis no espetáculo – e a vergonha do Mondina o comprova. Mas o Duque nem se incomoda. Ele está vacinado contra esses vexames, assumiu que essas coisas fazem parte da vida prática e pronto. É exatamente essa atitude fria frente às dificuldades da vida que Naziazeno enxerga como o traço de superioridade do Duque em relação a si mesmo.

A diferença entre Naziazeno, o rato pequeno, e Duque, Alcides e Mondina, os ratos grandes, é, no entanto, menor do que parece ao pobre barnabé. É claro que ela é suficiente para decidir a solução ou não do caso específico que enche o dia de Naziazeno. Mas e daí, se a impressão que o livro deixa é a de que essa resolução só pode ser encarada como definitiva por um homem cuja mentalidade está de todo embotada?

O desvio sempre discreto que a voz do narrador faz em relação à visão de seu protagonista deixa evidente que há uma outra opção para Naziazeno – assim como para o Duque ou o Alcides – e que ele não precisa necessariamente fazer o papel de esperto ou trouxa. Ele não precisa fazer papel nenhum – nem o de figurante, que é o mais longe que ele consegue ver-se do papel de otário. A vida não precisa ser um espetáculo – pelo menos não como Naziazeno o concebe, com papéis fixos, determinados de antemão. Estando com um pé dentro da ordem e outro fora, tudo o que esses personagens conseguem pensar em fazer é sobreviver e nunca pensar se há uma outra ordem possível. Noutros termos, se poderia dizer que eles são mantidos como ratos e se habituaram de tal forma a serem ratos que nem lhes ocorre que poderiam ser homens.

Num outro nível, utilizando um recurso simbólico muito mais simples do que a complexa constituição do narrador, uma luzinha vai incorporar, durante todo o romance, um valor que está além do cotidiano ao qual se prende Naziazeno. Logo de manhã, enquanto faz hora para esperar pelo diretor, Naziazeno vai até o cais, onde há um grupo de marinheiros conversando:

> Naziazeno viu-se inopinadamente interpelado ao passar: "– Não pode me dizer o que é aquilo lá céu?" – Uma luz, uma estrelinha um pouco acima da Igreja das Dores; parece um contato de fios. – "Naquela altura?... Olhe, aqui onde estou já saí vinte e duas vezes a barra. Não penso que seja um simples contato". – A luzinha às vezes se apaga. É lívida, na manhã luminosa. – Que será mesmo? (p. 36)

Tendo chamada sua atenção para alguma coisa acima das suas preocupações imediatas, Naziazeno se intriga e quer saber o que é aquilo. Há algum horizonte luminoso a ser investigado, mas ele nunca o investigará. Logo depois da recusa do diretor, a luzinha volta-lhe ao pensamento:

> Só agora, que já passou das Dores, é que se lembra daquela luzinha, que tanto desejava averiguar. (p. 65)

No início da noite, quando o desespero cresce em Naziazeno, depois de ele repetir para si mesmo "Está perdido o dia... Está perdido o dia" (p. 139), ele segue com o Duque atrás de um agiota, e de novo a luzinha lhe vem à mente:

> Naziazeno vai passar de novo pela vitrina do brique, onde há uma espada em diagonal. – É exato! E aquela luzinha das Dores?... (p. 142)

Essa luz, tão reiteradamente evocada no meio de um dia dominado pela preocupação de obter dinheiro é a representação de que há algo além dessa preocupação. Mas Naziazeno é incapaz de ir verificar, de olhar para além do seu espectro limitado de visão, mesmo percebendo que pode haver algo de interessante nessa luz. Preso a sua vida de rato, nada além do dinheiro poderia resolver seu problema.

Assim, como ocorrera com o Belmiro Borba de *O Amanuense Belmiro*, Naziazeno é um herói romanesco que não se coloca contra o seu meio, procurando agir sobre ele. É antes um herói para o qual convergem todas as mazelas do sistema econômico, que incluem o achatamento de visão que vem junto com a dificuldade de sobrevivência física propriamente dita. A diferença entre um personagem como Naziazeno e o herói fracassado que dominou o romance de 30, vergado pelo peso do destino, segundo a definição, que já vimos, de Fran Martins, reside exatamente num efeito daquele desvio de perspectiva entre o narrador e o protagonista. Ao contrastar a visão que tem de si mesmo o fracassado e a visão que poderia ter, sugerida pela intervenção daquele narrador, fica afastada qualquer hipótese de que esse herói seja simplesmente "o indivíduo desfibrado, incompetente, que não opõe

força pessoal nenhuma, nenhum elemento de caráter, contra as forças da vida", como o definiu Mário de Andrade[6]. O fracasso deixa de ser individual porque se desenha num contexto em que não é possível sair vitorioso. Mesmo porque um estreitamento mental absurdo impede o surgimento de uma vontade de se opor às forças da vida e reduz o indivíduo aos horizontes possíveis dentro do sistema de exploração econômica, sempre restritos para ele. Naziazeno é, sim, um desfibrado, incapaz de ação. Mas os que estão em posição semelhante a sua e são capazes de ação apenas mantêm a máquina social funcionando, não fazendo mais que roubar dela as migalhas ao seu alcance.

Se em Jorge Amado a marginalidade ganha um caráter de oposição à ordem que permite ao malandro vislumbrar a possibilidade de uma mudança social radical, em Dyonélio Machado ela é vista como uma espécie de contraponto à ordem, alimentando-se dela – algo conservador, portanto. Ao deslocar o foco da ação do malandro para a mentalidade do marginalizado, *Os Ratos* figurou de forma muito mais aguda o esmagamento do proletário no capitalismo.

Dessa maneira, *Os Ratos* tem muito em comum com *O Amanuense Belmiro*. Afinal, o romance de Cyro dos Anjos seguiu um procedimento que era reconhecido como a negação do outro pela via intelectual justamente para indicar como essa atitude era incompatível com a atividade intelectual. Dyonélio Machado, por sua vez, construiu uma figuração mais radical do outro do que pôde conseguir o mais empenhado dos autores proletários da década de 30, operando exatamente com aquilo que, mais uma vez, aos olhos da época, parecia servir apenas aos autores que deram as costas ao outro e criaram um universo ficcional que se fixou na vida burguesa. Em primeiro lugar, pelo uso sistemático

[6] ANDRADE, Mário de. O Traço Característico. In: *Vida Literária*, p. 181.

da introspeção, que permitiu uma figuração mais ampla do proletário, dando-lhe um estatuto maior de humanidade, já que não é simplesmente uma alma de criança, pura em sua simplicidade, mas sim uma alma embotada. Em segundo lugar, por abolir a simpatia superficial – que permite uma aproximação sentimental do outro, mas em contrapartida tende a idealizá-lo ou vitimizá-lo – e trabalhar com a diferença, com a distância entre a voz do intelectual, que constrói o discurso romanesco, e a voz do outro, o personagem figurado no romance.

# IV- Graciliano Ramos

## 1. Acima do outro: *Caetés*

Em um artigo-homenagem dedicado a Graciliano Ramos, Osman Lins exprimiu seu apreço por *Caetés* indicando o excesso de rigor com que a crítica o teria apreciado: "críticos exigentes fazem certas restrições à obra, entretanto límpida, arguta e equilibrada"[1]. Um desses críticos exigentes é Antonio Candido que, em *Ficção e Confissão*, vê o romance como um "exercício de técnica literária mediante o qual [o autor] pôde aparelhar-se para os grandes livros posteriores" e, por outro lado, o percebe vinculado estreitamente ao pós-naturalismo[2]. Das duas apreciações de Antonio Candido, fica subentendido que, em certo sentido, *Caetés* não pertence propriamente ao corpo da obra de Graciliano, situando-se numa espécie de intermédio entre ela e a tendência dominante no romance brasileiro do início do século, à qual o autor permanecia de certa forma preso.

Uma das conseqüências desse enquadramento é a cristalização de uma visão acerca do protagonista, o João Valério, que o define como alguém que se destaca da sociedade evidentemente mesquinha de Palmeira dos Índios que salta aos olhos no romance, numa espécie de reprodução da tragédia individual diante de um meio restritivo que, com transformações, é um dos elementos definidores do romance realista do século XIX. Especialmente as atividades intelectuais de João Valério, que durante anos prepara, sem sair

---

[1] LINS, Osman. Graciliano e Seu Mundo. In: *Do Ideal e da Glória – Problemas Inculturais Brasileiros*, p. 180.
[2] CANDIDO, Antonio. Ficção e Confissão. In: *Ficção e Confissão – Ensaios sobre Graciliano Ramos*, p. 14.

muito do lugar, um romance sobre os índios caetés, têm sido vistas como indício de uma certa grandeza de espírito que o destacaria naquela comunidade.

Rui Mourão, por exemplo, fala explicitamente num conflito entre indivíduo e meio e, a respeito da atividade intelectual de Valério, afirma:

> Moço idealista, sonhador, mal se contém na sua ambição de conquistar o próprio destino. A tarefa que se impôs é a da realização literária: numa idade em que as estroinices e as expansões de uma existência livre constituem o maior atrativo, ele procura a companhia dos mais velhos, engajado numa tarefa jornalística, ou se tranca no quarto para a composição de um romance, de que vem laboriosamente se ocupando[3].

Antonio Candido não vê essa grandeza de ideal em João Valério, mas enxerga suas atividades de escritor como um espaço alternativo que o abrigue do desgaste da vida social, já que afirma que, através do romance, o que Valério "busca, na verdade, é refúgio para onde correr, sempre que for necessário um contrapeso às decepções da vida"[4]. O espaço da literatura em *Caetés* seria então, para Antonio Candido, o espaço do transbordamento da subjetividade do protagonista, servindo mesmo como um "termômetro para as variações de sentimento de João Valério, a sua maior ou menor adaptação à realidade da cidadezinha"[5]. Há nessa formulação uma separação evidente entre a vida social de Valério e sua vida íntima, e a elaboração do romance estaria diretamente ligada a esta última, servindo de instrumento de medida – elemento que, para funcionar, precisa estar no ambiente, mas não interferir significativamente nele – para a primeira. Tanto que, para Antonio Candido, é o caso íntimo com Luísa que o afasta da composição do romance, como se houvesse lugar para apenas um deles na vida pessoal de Valério.

---

[3] MOURÃO, Rui. *Estruturas*, p. 38.
[4] CANDIDO, Antonio. Ficção e Confissão. In: *Ficção e Confissão – Ensaios sobre Graciliano Ramos*, p. 21.
[5] CANDIDO, Antonio. Ficção e Confissão. In: *Ficção e Confissão – Ensaios sobre Graciliano Ramos*, p. 22.

É possível, no entanto, postular que essa separação não existe e que, a exemplo do que se disse aqui acerca do Belmiro Borba de *O Amanuense Belmiro*, João Valério não é um herói romanesco típico, tal como o viu Rui Mourão, já que a literatura praticada por ele pode ser uma tentativa de inserção privilegiada na sociedade de Palmeiras dos Índios, e não uma forma de superação ou de escape. Para isso é preciso, em primeiro lugar, que se busquem as raízes desse João Valério, ser solto no mundo sem mais família que os companheiros de pensão ou os amigos da roda de Adrião Teixeira. É verdade que ele se dá muito pouco a conhecer nesse sentido, mas, embora seu passado seja mantido oculto, há uma pequena passagem que revela algo significativo a seu respeito. Não por coincidência, esse passado aparece associado à origem do projeto do romance sobre os caetés:

> Que estupidez capacitar-me de que a construção de um livro era empreitada para mim! Iniciei a coisa depois que fiquei órfão, quando a Felícia me levou o dinheiro da herança, tive que vender a casa, vender o gado, e Adrião me empregou no escritório, como guarda-livros. (p. 86)

Essa Felícia, que levou o dinheiro de João Valério, não reaparece na seqüência do romance e o que sabemos do narrador é apenas isso – que possuiu casa e gado, mas que teve que vendê-los. Mas isso é o bastante para traçarmos com alguma segurança o perfil tanto do autor quanto do projeto literário, afinal malogrado, do romance histórico sobre os caetés. Inferiorizado socialmente, tendo-se desfeito de bens, embora aparentemente escassos, é obrigado a empregar-se, aceitando uma posição subalterna. Qual a compensação possível? A literatura.

Os dois movimentos do personagem, nesse sentido, o do sentimento de inferioridade e o de sua superação pela via intelectual serão retomados várias vezes no romance. Aliás, logo

no segundo capítulo, antes mesmo de tomarmos conhecimento dessa nesga de passado do Valério, há uma cena exemplar a nos indicar esses dois movimentos:

> Não disseram nada que se referisse ao desastroso sucesso. Logo que abri o diário, com mão trêmula, tão perturbado que receei baralhar as partidas, Adrião chegou-se à minha carteira, folheou o contas-correntes, mexeu os dedos, calculando, e ordenou:
>
> – Escreva a d. Engrácia, João Valério.
>
> Saiu-me um peso do coração.
>
> – Escreva que o que tem cá em depósito está às ordens, pode mandar receber.
>
> – E que se quiser deixar por mais um ano... atalhou Vitorino.
>
> – Não senhor, fez Adrião. Apenas isto: principal e juros à disposição dela. E dê a entender na carta que não nos interessa a renovação do negócio.
>
> – Mas interessa muito, exclamou Vitorino mostrando o caixa. O mano sabe que interessa. Olhe estas entradas.
>
> De acordo, concluiu o outro. Se ela mandar retirar, que não manda, ofereça quinze por cento em vez dos doze que pagamos. Não retira, não tem em que empregar capital. Levou muito calote ultimamente, os gêneros estão caros, a febre aftosa deu no gado. Não retira.
>
> Por um instante esqueci as minhas inquietações e admirei o tino de Adrião. Não serei um comerciante nunca. Eu teria, inconsideradamente, mandado propor os quinze por cento a d. Engrácia.
>
> Fiz a carta com inveja. Ora ali estava aquela viúva antipática, podre de rica, morando numa casa grande como um convento, só se ocupando em ouvir missa, comungar e rezar o terço, aumentando a fortuna com avareza para a filha de Nicolau Varejão. E eu, em mangas de camisa, a estragar-me no escritório dos Teixeira, eu, moço, que sabia metrificação, vantajosa prenda, colaborava na *Semana* de padre Atanásio e tinha um romance começado na gavetas. É verdade que o romance não andava, encrencado miseravelmente no segundo capítulo. Em todo o caso sempre era uma tentativa.
>
> Quinhentos contos, seiscentos contos, nem sei, dinheiro como o diabo nas mãos de uma velha inútil. E a afilhada, a Marta Varejão, beata e sonsa, é que ia apanhar o cobre. Mundo muito mal arranjado.
>
> Arrumei as contas no diário, escriturei o razão, passei os lançamentos do borrador para os livros auxiliares. Pouco a pouco vieram me afligir as preocupações da véspera. Luísa guardara segredo. Provavelmente confessaria tudo depois. Senti uma espécie de frenesi. Quase desejei que ela falasse e os Teixeira me mandassem logo embora.
>
> Afinal eu não tinha culpa. Tão linda, branca e forte, com as mãos de longos dedos bons para beijos, os olhos grandes e azuis... De Adrião Teixeira, um velhote calvo, amarelo, reumático, encharcado de tisanas. Outra injustiça da sorte. Para que servia homem tão combalido, a perna trôpega, cifras e combinações de xadrez na cabeça? Eu, sim, estava a calhar para marido dela, que sou desempenado, gozo saúde e arranho literatura. Nova e bonita, casada com aquilo, que desgraça. (p. 81-82)

Logo no início do capítulo, aqui transcrito integralmente, a situação objetiva de inferioridade social de João Valério fica evidente. Adrião não pede a ele que escreva a carta – ordena. Ocioso dizer: nem mesmo um "por favor", suaviza o tom de ordem: "escreva". Não se pode esquecer que a situação de inferioridade é intensificada nesse momento porque João

Valério espera ser demitido – afinal de contas, havia dado, horas antes, "três beijos no cachaço" de Luísa, mulher de Adrião.

Mas, além dessa dupla superioridade de Adrião, de patrão e marido da mulher desejada, João Valério acaba identificando nele uma outra, a da esperteza, do tino para os negócios, conduzidos de forma tão hábil, com o uso claro do blefe. Adrião estaria numa posição socialmente superior porque merece, porque foi talhado para isso. A Valério resta admirá-lo, a ponto de esquecer o aborrecimento que sente naquele dia – tão ligado à própria figura de Adrião – e cumprir suas ordens.

"Fiz a carta com inveja". Assim Valério narra seu cumprimento da ordem: mas inveja de quem? De Adrião, é claro. Mas não. A quebra do parágrafo vai nos indicar que a inveja é também da d. Engrácia, viúva inútil – porém rica.

A inveja, todavia, nos conduz a um outro elemento que Valério empregará para indicar seu valor. Ao comparar-se com d. Engrácia, prefere crer que sua inferioridade em relação a ela é uma injustiça. Em primeiro lugar, porque ele é moço e ela, uma velha. Em segundo lugar, porque ele é um intelectual: não tem dinheiro, mas sabe metrificação, colabora no jornal e tem um romance em andamento. Merecia vida melhor.

A vida intelectual e o cultivo das letras não são mais que compensações para João Valério e, de passagem é bom notar, compensação relativizada pela ironia com que apresenta suas habilidades versificatórias e pela admissão de que o romance não anda.

Este segundo capítulo ainda se encerra com o Valério usando o mesmo tipo de mecanismo mental em relação a Adrião. À feição doentia de Adrião contrapõe sua saúde. Ao vício do xadrez e dos negócios, campo aliás em que o invejara pouco antes, contrapõe, de novo, a literatura.

Bem mais adiante, tendo sido, pelo menos em seu próprio julgamento, maltratado por Luísa, que manda um empregado convidá-lo a jantar, ao invés de fazê-lo pessoalmente, Valério reflete:

> Procurei alguma coisa que eu fosse. Não era nada, realmente, mas tinha boa figura, e os caetés no segundo capítulo. E vinte e quatro anos, a escrituração mercantil, a amizade de padre Atanásio, vários elementos de êxito. (p. 137)

De novo ele evoca sua aparência física e sua juventude como compensações, ao lado da amizade com uma figura socialmente importante na comunidade – ainda que intelectualmente seja visto como tolo e incapaz de se expressar – e de novo suas qualidades intelectuais: o conhecimento de escrituração mercantil e o romance em progresso.

No entanto, Valério não consegue progredir em sua vida intelectual. De fato, fora a respeitabilidade que ele obtém através dela, nada mais o interessa. Imagina-se elevado pela literatura em um de seus devaneios:

> Sorria-me, entretanto, a esperança de poder transformar esse material arcaico numa brochura de cem a duzentas páginas, cheia de lorotas em bom estilo, editada no Ramalho. (p. 87)

Mas a incapacidade total para a ação, que ele demonstra ter, afeta-o também na literatura. O capítulo XXIV é a descrição de seu fracasso. Tenta escrever um artigo. Não consegue. Tenta concluir um soneto. Sente que na poesia tudo é falso, medido. Entrega-se ao romance. Tarefa difícil. Seria talvez mais fácil se estudasse. Mas isso não é para ele, não tem paciência. E afinal de contas, ler por ler é um vício como outro qualquer. Diante do trabalho intelectual, ao qual de fato não está ligado, contraditoriamente dá razão a Adrião:

> Quem dizia bem era Adrião: "Essas filosofias não servem para nada e dificultam o trabalho". (p. 182)

Visto com calma, o pensamento de Valério não tem nada de contraditório. Sua posição diante da vida não é diferente da de Adrião. Somente que, como não consegue o sucesso que o patrão consegue, busca na literatura uma forma de subir, se não materialmente, pelo menos em termos de prestígio aos olhos da sociedade de Palmeira dos Índios, que é o que de fato o interessa. Isso se confirma de forma clara no último capítulo do romance. Involuntariamente – sem agir em nenhum momento – ele acaba conseguindo o que desejava. Adrião morre, e essa morte não o conduz a Luísa, de quem já se desinteressara, faz coisa muito melhor: torna-o sócio de Vitorino, ocupando o lugar de Adrião não como marido, mas como capitalista, que é o que de fato o atrai. A literatura, então, perde todo o sentido que tinha para ele, que abandona até mesmo o jornal do padre Atanásio:

> Abandonei definitivamente os caetés: um negociante não se deve meter em coisas de arte. (...) Vem de longe em longe o desejo de retomar aquilo, mas contenho-me. E perco o hábito.
> Vou quase todas as noites à redação da *Semana*. Não para escrever, é claro, julgo inconveniente escrever. Limito-me a dar, quando é necessário, algum conselho ao Pinheiro. (p. 214)

Literatura e propriedade são incompatíveis. Atingida uma posição social mais proeminente, Valério já não precisa mais da literatura. Jovem e saudável, representa com vantagens o papel de Adrião, e isso o satisfaz. O ex-proprietário tenta se regenerar com a literatura, mas só o consegue de verdade com a propriedade mesmo. Até porque a literatura não é coisa séria: mero veículo de devaneios e mentiras.

Wander Melo Miranda, num ensaio dedicado a *Em Liberdade*, de Silviano Santiago que passa por uma leitura de *Caetés*, vê essa desistência da literatura como falsa:

João Valério declara ter abandonado definitivamente o livro projetado por julgar que "um negociante não se deve meter em coisas de arte", mas a realização de *Caetés* nega essa afirmativa[6].

O ensaísta parece pressupor que *Caetés* é obra de João Valério. Desta forma, fracassado o projeto do romance histórico, ele teria escrito a história do fracasso e, na prática, teria negado seu abandono da literatura. No entanto, não há qualquer evidência de que o relato de João Valério tenha sido de fato escrito. Ao contrário do que acontece em *S. Bernardo*, em que a escrita do relato faz parte da composição do próprio relato, ou de *Angústia*, em que num momento específico, ainda que seja apenas um, Luís da Silva diz estar escrevendo aquelas notas, em *Caetés* não há qualquer referência segura ao fato de João Valério ter reincidido na literatura[7]. Como se sabe, nada obriga a que um romance em primeira pessoa seja um texto escrito por seu narrador. Basta pensar que Riobaldo, por exemplo, fala o *Grande Sertão: Veredas*. As condições da produção daquele discurso que resultou em *Caetés* não são esclarecidas e é arbitrário supô-lo escrito por João Valério – ainda que essa seja uma das possibilidades.

Mas há outros aspectos na fantasia literária de João Valério que confirmam o caráter pouco orgânico, por assim dizer, de sua literatura. Ele projeta uma brochura "cheia de lorotas em bom estilo", apontando para a idéia de que tanto faria o que o livro dissesse, desde que o fizesse num "bom estilo". E que estilo é esse, que ele consideraria bom? Para a brochura fazer o efeito desejado como demonstração de talento literário, seria preciso que o estilo fosse fruto desse talento. E, ele próprio reconhece, o modelo de talento na cidade é Evaristo Barroca.

---

[6] MIRANDA, Wander Melo. *Corpos Escritos*, p. 55.

[7] "Talvez o mamoeiro, as roseiras, o monte de lixo me passassem despercebidos, e se os menciono é que, escrevendo estas notas, revejo-os daqui" (p. 52).

Portanto, um estilo que se aproximasse do "palanfrório" que ele identifica no Barroca e para o qual, no capítulo final, ele admite tender:

> Admiração exagerada às coisas brilhantes, ao período sonoro, às miçangas literárias, o que induz a pendurar no que escrevo adjetivos de enfeite, que depois risco. (p. 217)

E por que não cede a esse desejo de brilho? Pelo mesmo motivo que usa para justificar sua inação ou inabilidade em todos os campos: a timidez. Menos condescendentes, podemos dizer que falta a Valério a coragem de assumir uma posição definitiva, de sujeito apegado apenas ao sucesso social e financeiro. E isso acontece porque esse sucesso está muito longe dele durante quase toda a narrativa e, nesses casos, convém desdenhar os que o obtêm. Mais tarde, depois da morte de Adrião, ele assume sem qualquer vergonha o papel de capitalista que passa a lhe caber como sócio da casa comercial em que antes era guarda-livros.

Para confirmar isso, basta contrastarmos o estado de espírito em que fica quando ignora algo – a preocupação de inteirar-se do sentido de uma palavra (no cap. XII, isso ocorre com "irreprochável" e "eutanásia") ou o sentimento de humilhação ao constatar que não sabe de quem a roda trata, um certo Marino Faliero – com a indignação com que se volta para o estilo do Barroca, que ele associa ao pedantismo do bacharel, num gesto claro de despeito (p. 89 e 125). É bom que se note que a crítica a um estilo que não é enxuto só se dá quando Valério o vê na boca dos doutores – outro estatuto, o de bacharel, que está além de seu alcance. Além do Barroca, é o doutor Liberato que fará uso de "palavrório difícil". Apenas que o caso do médico não causa repugnância, sendo entendido até como natural a necessidade do médico de usar terminologia técnica – e não simplesmente bacharelesca.

Ademais, o despeito ao Barroca fica claro em outras situações. Quando recebe dele um artigo puxando o saco do prefeito, demora a se dar conta dos objetivos políticos – de resto

óbvios – do futuro deputado: recebe a visita de Barroca à tarde e só se apercebe das suas intenções pela noite. No entanto, ao falar mal dele na redação da *Semana*, afirma ter percebido imediatamente seus interesses ocultos:

> – Eu conheci logo que ele me mostrou os originais, acudi. Aquilo não mete prego sem estopa. Não lhe invejo o gosto. tanta chaleirice, tanta baixeza, por uma cadeira na câmara de Alagoas. É um pulha. (p. 92).

Nesse trecho o despeito, travestido de superioridade moral reforçada pela pretensa esperteza da percepção imediata das intenções do Barroca, deixa claro o quanto, na verdade, João Valério deseja seu destino. Assim como acontecera em relação a Adrião no caso da viúva rica, é obrigado a reconhecer, ainda que somente para si mesmo, que não tem o aparelhamento para subir na vida de que o Barroca dispõe. Só lhe resta, então diminuí-lo.

Mesmo a atração de Valério por Luísa tende a confirmar que ele tem um grande recalque social a superar. O amor de um homem por uma mulher nos três primeiros romances de Graciliano vem sempre misturado com uma afirmação de poder, de superioridade. O caso de Paulo Honório é o mais evidente, e Madalena explicita isso ao dizer que o casamento seria bom negócio para ela e não para ele. Assim, até que ponto a atração de Valério por Luísa, e principalmente a conquista que vem, mais fácil do que poderia parecer em princípio, não passa por essa afirmação de poder? Antonio Candido já apontou o quanto, depois da ansiada conquista e da primeira noite de sexo, os pensamentos de Valério são frios, e registram sobretudo o quanto Luísa, depois da posse, parece despida dos encantos que durante tanto tempo Valério lhe atribuíra. Mas o mais significativo é que o fator que encerra o caso amoroso entre Valério e Luísa não é outra coisa que a morte de Adrião. Depois da morte do patrão, ele

fica nada menos que dois meses sem procurá-la, esfriando qualquer possibilidade de reatamento:

> – O que eu queria era declarar que me considero obrigado... moralmente obrigado...
> Ela estremeceu, encarou-me:
> – Obrigado a quê, João Valério? A casar comigo?
> – A acolher qualquer resolução sua, respondi timidamente. Supus... compreende? Não sei... Todos os dias me preparava para vir.
> – E vem depois de dois meses, João Valério? (p. 213)

Nessa pergunta há um copo cheio de decepção, e fica fácil entender por que ela decide dizer que já não sente nada e que fica tranqüila ao ver que o Valério também não, de forma que tudo possa acabar bem. De qualquer maneira, morto aquele a quem interessava derrotar pela juventude – a outra grande qualidade ao lado do pendor intelectual –, já não faz mais sentido a conquista, assim como não fazia mais sentido a literatura depois da elevação econômica e social.

Nessa perspectiva, João Valério não se opõe aos valores de seu meio, antes integra-se a eles e os aceita de forma até mesmo exemplar. Não há conflito, há apenas um ressentimento pela inferioridade que, dentro daquela ordem de coisas, procura alguma via de superação. O conflito entre Valério e a sociedade de Palmeira dos Índios é aparente, portanto.

Se essa leitura faz sentido, é possível dizer que João Valério estabelece uma espécie de padrão de protagonista que seria retomado em *S. Bernardo* e em *Angústia*, de forma especial neste último. Ao contrário do amanuense de Cyro dos Anjos, que no princípio de sua trajetória simplesmente aspira a pertencer a algo no presente, eles desejam é estar por cima. Afinal, João Valério, mesmo antes de ficar importante, pertence à sociedade de Palmeira dos Índios, mas não numa posição de destaque, à qual aparentemente qualquer um poderia ser alçado, bastando para isso dinheiro ou diploma. Se *Caetés* resulta em romance menos elaborado do

que os livros seguintes, isso se deve em parte ao fato de que os problemas são ali tocados superficialmente se comparados à abordagem que teriam nas obras posteriores. Basta ver, nesse sentido, que os dois principais elementos com os quais vive seus mais agudos embates Luís da Silva, personagem que é uma espécie de reelaboração ampliada de João Valério, são simplesmente suprimidos aqui: o passado e o outro.

Assim como Antonio Candido viu um fluxo contínuo na obra de Graciliano Ramos a partir do binômio ficção e confissão, é possível confirmar a existência desse fluxo contínuo exatamente a partir desse grande traço característico do romance de 30, que é sua abertura para o outro, com todos os problemas que ela implica. Assim, *Caetés* estaria numa ponta desse fluxo e *Angústia* na outra. *Vidas Secas* integra esse fluxo na medida em que, como veremos, consegue, com uma felicidade que chega a ser impressionante, inserir essa questão, que havia sido explorada como tema até *Angústia*, na tessitura estrutural da narrativa, sem sequer tocar diretamente nele enquanto tema no desenrolar da história. Depois disso, é como se o artista percebesse que tinha ido até onde podia – e é significativo que o projeto de romance que ele acalentou durante alguns anos, sem jamais concluir, dizia respeito à roda de escritores que se reunia numa livraria. Era uma forma de figurar o mesmo. Mas para que, se os livros de memórias já faziam isso?

Num dos capítulos acima "A figuração do outro: o proletário", a obra de Graciliano Ramos já foi mencionada como exemplar no enfrentamento da questão da representação do outro. Como ocorre com Dyonélio Machado, não há em Graciliano confiança excessiva na simples simpatia. O outro é um mundo fascinante, mas praticamente indecifrável. É preciso fazer perguntas complicadas para atingi-lo minimamente. Não basta perguntar como o outro vive. Nem é tão difícil responder a uma pergunta dessas. Basta, por exemplo, recolher material, como dizia Jorge Amado, visitando os lugares onde o outro vive – como Graciliano

disse que fez com o bairro pobre de Maceió que aparece na longa cena de *Angústia* em que Luís da Silva espera Marina, que faz um aborto. Mas isso é pouco. É preciso também perguntar: como o outro pensa? Como o outro se vê e como me vê?

E *Caetés* é uma ponta no fluxo da obra de Graciliano Ramos justamente porque João Valério é o mais organicamente autocentrado de todos os seus heróis autocentrados. Conseguiu subir na vida muito cedo, e sem qualquer remorso pelo fato de que a morte do patrão, suicídio causado certamente pela notícia de seu caso com a mulher dele, foi o elemento motivador dessa subida. Não é à toa que é fácil para ele, como vimos, simplesmente ignorar os mendigos e escrever um artigo exigindo que a polícia desse um jeito no problema. Aquilo é só isso mesmo, um problema, que só não é em tudo alheio a ele porque funciona como o mais temido dos fantasmas porque lhe lembra que há quem esteja à margem da sociedade que interessa a ele. Seu olhar, aliás, se voltará exclusivamente para esse meio, com o qual se identifica tão bem, o mais alto que há na pequena cidade em que vive.

Mas esses fantasmas rapidamente começam a fazer barulho na obra de Graciliano: a partir de *S. Bernardo*.

## 2. A erupção do outro: *S. Bernardo*

Ao apreciar a abertura de *S. Bernardo*, tanto Rui Mourão quanto João Luiz Lafetá apontam como, num curto espaço de texto, o narrador, Paulo Honório, se dá a conhecer de forma quase integral. Rui Mourão define os traços marcantes desse caráter como sendo os de um "homem prático", de "intenção açambarcadora"[8]. João Luiz Lafetá confirma esse perfil

[8] MOURÃO, Rui. *Estruturas*, p. 57.

dizendo que se trata de "um homem empreendedor, dinâmico, dominador, obstinado, que concebe uma empresa, trata de executá-la, utiliza os outros para isso e não se desanima com os fracassos" [9]. Esses dois críticos, em textos que se tornaram referenciais na fortuna crítica de Graciliano Ramos, concordam, portanto, que o primeiro elemento que ressalta na leitura de *S. Bernardo* é a personalidade forte, dominadora de seu narrador. Ora, um homem desse feitio deve se preocupar muito pouco com o outro, mal vendo-o, ou , dizendo de outro modo, vendo-o apenas em função de si mesmo.

Essa impressão se confirmará em cada uma das ações, que logo o leitor passa a conhecer. Há algum mistério no outro, cujo pensamento é muito difícil de alcançar. Mas, e daí? O que importa é que ele sirva ao nosso propósito. Se não serve, se vira alguma coisa complicada demais, é preciso anulá-lo ou, no limite, eliminá-lo. Na história da conquista e da construção da fazenda S. Bernardo essas três possibilidades aparecem claramente. Casimiro Lopes simplesmente serve, Luís Padilha é anulado e o Mendonça é eliminado. O Padilha é o herdeiro de S. Bernardo, a fazenda em que Paulo Honório trabalhou quando muito moço. Sua ligação com a propriedade é sentimental e Paulo reconhece nele a fraqueza de homem nascido no campo, criado para ser doutor e, um pouco pela decadência da fazenda, um pouco por não ter de fato ligação com a terra senão a sentimental, vê-se impedido de retornar a ela. Não é difícil para Paulo Honório anulá-lo. Utiliza o método dos agiotas, dando corda para Padilha se enforcar. Aproxima-se dele, busca-lhe a amizade e lhe empresta dinheiro, sabendo que será jogado fora:

> – Resolvi. Aquilo como está não convém. Produz bastante, mas poderá produzir muito mais. Com arados... O senhor não acha? Tenho pensado numa plantação de mandioca e numa fábrica de farinha, moderna. Que diz?
>
> Burrice. Estragar terra tão fértil plantando mandioca!

[9] LAFETÁ, João Luiz. O Mundo à Revelia. In: RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*, p.191.

– É bom. (p. 17-18)

Como o próprio Paulo prevê, nem mandioca ele planta. Nenhum tostão é investido na fazenda, mas sim num jornal que não passa do quarto número. Quando o empréstimo vence, Paulo se vê em ótimas condições para adquirir a fazenda – não sem antes esfolar um pouco mais o Padilha no preço.

No caso do vizinho com quem tem uma questão de limite de propriedades, o Mendonça, a coisa é diferente. Paulo vê nele, até certo ponto, um igual: homem que sabe o que quer e que vai tentar fazer dele o que ele fez de Padilha. Em cena se colocam dois virtuoses da dissimulação ou, ao menos, um Paulo Honório que tem tanta certeza de que o mundo funciona como ele o vê que, na dificuldade de catalogar um homem, já julga que ele agirá à sua própria moda:

> Enquanto ele tesourava o próximo, observei-o. Pouco a pouco ia perdendo os sinais de inquietação que a minha presença lhe tinha trazido. Parecia à vontade catando os defeitos dos vizinhos e esquecido do resto do mundo, mas não sei se aquilo era tapeação. Eu me insinuava, discutindo eleição. Ë possível, porém, que não conseguisse enganá-lo convenientemente e que ele fizesse comigo o jogo que eu fazia com ele. Sendo assim, acho que representou bem, pois cheguei a capacitar-me de que ele não desconfiava de mim. Ou então quem representou bem fui eu, se o convenci de que tinha ido ali politicar. Se ele pensou isso, era doido. Provavelmente não pensou. Talvez tenha pensado depois de iludir-se e julgar que estava sendo sincero. Foi o que me sucedeu. Repetindo as mesmas palavras, os mesmos gestos, e ouvindo as mesmas histórias, acabei gostando do proprietário de Bom-Sucesso. (p. 30)

É curioso como se torna difícil decifrar o outro, especialmente quando ele é parecido com a gente. O Padilha fora facilmente anulado porque Paulo Honorio conseguiu, com facilidade, enquadrá-lo num determinado tipo – este, aliás, será seu procedimento usual com o outro – e rapidamente pôde agir, porque estava num campo conhecido, isso sem falar nos casos de quem nem é preciso anular, basta submeter e pronto – é o que acontece com o Marciano. Já com o Mendonça a situação é outra. Se o outro não pode ser anulado ou usado, é

preciso simplesmente riscá-lo do mapa. E o que ele faz é exatamente isso: encarrega seu servidor fiel, Casimiro Lopes, de assassiná-lo. A indiferença de Paulo quanto à morte do Mendonça, demonstrada com o fecho que ele dá ao episódio, não tem limites:

> Na hora do crime eu estava na cidade, conversando com o vigário a respeito da igreja que pretendia levantar em S. Bernardo. Para o futuro, se os negócios corressem bem.
> – Que horror! Exclamou padre Silvestre quando chegou a notícia. Ele tinha inimigos?
> – Se tinha! Ora se tinha! Inimigo como carrapato. Vamos ao resto, padre Silvestre. Quanto custa um sino? (p. 34)

A impressão que Paulo dá de si é da total redução do outro a si mesmo. Nos mínimos detalhes essa imagem é reiterada. O governador visita a fazenda, estranha a falta de uma escola. "Escola? Que me importava que os outros soubessem ler ou fossem analfabetos?" (p. 44) – eis o primeiro pensamento que lhe vem. No entanto, ele entrevê na construção da escola uma forma de ele próprio se beneficiar: "De repente supus que a escola poderia trazer a benevolência do governador para certos favores que eu tencionava solicitar" (p. 44). Ato contínuo, no parágrafo seguinte está a declaração, feita em voz alta, de que a escola será construída. E ele de fato a constrói. E a tudo ele aplica essa visão de que apenas o interesse pessoal conta. A revolução, por exemplo, só poderia ser explicada a partir desses parâmetros. Não existem ideais, o que há é desejo de estar por cima, como dá a entender ao padre Silvestre numa conversa:

> – Que foi que lhe aconteceu para o senhor ter essas idéias? Desgostos? Eu cá no meu fraco entender, a gente só fala assim quando a receita não cobre a despesa. Suponho que os seus negócios vão bem. (p. 127)

De nada adianta o padre dizer que não se trata dele próprio, mas do país. Paulo prossegue a conversa sempre no mesmo sentido, afirmando sempre a mesma visão acerca das trapalhadas políticas, como ele gosta de dizer.

A maneira com a qual ele encerra a narração da sua história com o Padilha aponta, no entanto, para uma realidade um pouco diferente: "não tive remorsos" (p. 26). É claro que a intenção de demonstrar indiferença é a mesma, mas dizer não sentir remorsos é, queira-se ou não, admitir que o arrependimento é uma possibilidade e que, portanto, as razões do outro podem não ser de todo desprezíveis. Haveria então uma brecha nessa personalidade que se julga e se apresenta diante do leitor como monolítica. Isso se confirma quando Paulo Honório, num trecho muito citado, expõe aquilo que se pode chamar de sua ética:

> A verdade é que nunca soube quais foram os meus atos bons e quais foram os maus. Fiz coisas boas que me trouxeram prejuízo; fiz coisas ruins que deram lucro. E como sempre tive a intenção de possuir as terras de S. Bernardo, considerei legítimas as ações que me levaram a obtê-las. (p. 39)

É verdade o que extrai Rui Mourão daqui: "o bem e o mal existem para Paulo Honório, mas como conceitos objetivos, rigorosamente encaixados dentro de sua concepção utilitarista da existência"[10]. Mas há mais que isso nesse trecho. É preciso que se considere que encaixar o bem e o mal à sua visão de mundo é ato de vontade de Paulo Honório. Quando ele afirma que fez coisas boas que deram prejuízo ou ruins que deram lucro ele revela subrepticiamente acreditar em valores estanques de bem e de mal. Ele se sente à vontade para inverter esses valores em função do seu eu açambarcador, é certo, mas isso não anula sua adesão, no fundo, a um universo em que há bem e mal definidos. E como se entende o bem e o mal na visão do ocidente, cristã? Relacionados à noção de caridade, ou seja, de preocupação com o outro.

[10] MOURÃO, Rui. *Estruturas*, p. 72.

Praticar o bem é importar-se com o outro, praticar o mal é preocupar-se apenas consigo. Assim, enganar o Padilha pode ser, sim, ato condenável por natureza – daí ser o remorso uma possibilidade –, ainda que legitimado *a posteriori* diante dos objetivos de um eu dominador como o de Paulo Honório.

E mesmo o caso do Mendonça, aparentemente tão tranqüilo para a consciência do fazendeiro, vai aparecer de outra maneira, quando trazido de volta à tona num momento em que Madalena, durante uma briga, chama Paulo de assassino. Ele se ofende muito, é o pior insulto que lhe pode ser dirigido – certamente porque é verdade. Mas sua reflexão em torno do xingamento o leva para lugares estranhos:

> Ainda em cima ingrata. Casimiro Lopes levava o filho dela para o alpendre e embalava-o, cantando, aboiando. Que trapalhada! Que confusão! Ela não tinha chamado assassino a Casimiro Lopes, mas a mim. Naquele momento, porém, não vi nas minhas idéias nenhuma incoerência. E não me espantaria se me afirmassem que eu e Casimiro Lopes éramos uma pessoa só. (p. 143)

O assassino não era bem ele, mas Casimiro, e ele transfere diretamente o insulto ao empregado. Mas a transferência integral do ato é também uma transferência da culpa. Matar o Mendonça, portanto, é ato condenável, e ao responsável é possível imputar culpa. Mas o pensamento vertiginoso de Paulo Honório não fica por aí, chegando ao ponto de formular a idéia de que ele e um outro são a mesma pessoa. Isso só pode acontecer por dois motivos. O primeiro é que com essa operação a transmissão da culpa fica de fato possível. O segundo é a proximidade que traz a diferença absoluta que há entre Paulo e Casimiro. Casimiro é um tipo muito particular do outro: é o oposto. Duas coisas só podem ser exatamente opostas se pertencem a um mesmo sistema, e Paulo e Casimiro se encontram nas duas pontas do sistema

de exploração do trabalho. A partir de uma formulação de Gérard Genette, José Miguel Wisnik resume o funcionamento de uma operação mental barroca típica:

> Segundo Genette, a poesia barroca tende a transformar toda *diferença* em *oposição*, toda *oposição* em *simetria*, e a *simetria* em *identidade*. Nos limites deste trajeto, o *diferente* torna-se *idêntico*, o outro torna-se o *mesmo*[11].

É claro que os limites do processo mental de Paulo Honório são outros. Se ele partisse da simples diferença, não conseguiria chegar à identidade, porque a diferença implica uma ordem de valores inalcançável em relação aos seus próprios valores – e ele recusa essa operação. A Madalena, o Mendonça, o Gondim e até mesmo o Padilha estão numa determinada categoria a respeito da qual é correto dizer, como Paulo diz acerca de Madalena: "no pensamento de outra pessoa ninguém vai" (p. 144). Existindo em um universo distinto, Paulo Honório não tem como lidar com eles, exceto se, como já foi dito, anulá-los a partir de seu próprio sistema ou simplesmente aniquilá-los.

Mas a partir do segundo passo tudo fica mais fácil. O que ele vê como diretamente oposto é compreensível porque pertence ao mesmo sistema e pode ser pensado como algo simétrico. Afinal, para haver um pólo superior é preciso haver o outro, onde se concentram os sujeitos inferiores. Por isso mesmo Paulo declara que a única pessoa que o compreende é Casimiro. Aceitando os mesmo valores, Casimiro é a contraparte de submissão que o autoritarismo de Paulo exige e, segundo essa sua visão, um mundo composto por Paulos Honórios e Casimiros estaria em perfeito equilíbrio. O mesmo se pode dizer de Marciano, embora menos ligado a ele do que Casimiro. Ele também é um igual pela oposição, e Paulo consegue ver-se como um igual ele, quando se imagina traído por Madalena. É claro que isso

[11] WISNIK, José Miguel. Introdução. In: MATOS, Gregório de. *Poemas Escolhidos*, p. 17.

aproxima demais os opostos, a um ponto em que aquele equilíbrio fica severamente ameaçado, e ele afasta logo a identificação: "Eu sou algum Marciano, bando de filhos das putas?" (p. 157).

Nada disso, é evidente, relativiza propriamente o caráter açambarcador e dominador que Rui Mourão e João Luiz Lafetá apontam em Paulo Honório. O que se quer enfatizar aqui é que há uma brecha através da qual o outro pode atingi-lo – e isso ocorrerá. Diferentemente de João Valério, Paulo Honório, na contramão de sua própria vontade de ferro, não consegue apagar o outro de forma tão absoluta. Adrião morreu, problema dele. Mendonça morreu, problema dele; mas também de Casimiro; e, por menos que queira admitir, também meu. E essa relação com o outro se transforma no centro nuclear de todo o romance. Aparentemente um fraco, João Valério, até mesmo por sua fraqueza, que é também uma fraqueza de consciência e de inteligência, é mais forte que Paulo Honório. É fácil para Valério fingir-se de morto diante de Luísa e simplesmente deixá-la afastar-se. Paulo Honório, exatamente por sua força, não pode deixar nada passar em branco. E essa é a função de Madalena no enredo de *S. Bernardo*. A primeira vez que Paulo Honório menciona a possibilidade de se casar sublinha bem seu modo de ser:

> Amanheci um dia pensando em casar. Foi uma idéia que me veio sem que nenhum rabo de saia a provocasse. Não me ocupo com amores, devem ter notado, e sempre me pareceu que mulher é um bicho esquisito, difícil de governar.
>
> A que eu conhecia era a Rosa do Marciano, muito ordinária. Havia também conhecido a Germana e outras dessa laia. Por elas eu julgava todas. Não me sentia, pois, inclinado para nenhuma: o que sentia era desejo de preparar um herdeiro para as terras de S. Bernardo. (p. 59)

A função utilitária da necessidade desse outro é logo anunciada: sem mulher não há herdeiros para S. Bernardo. Mas, ao mesmo tempo, trata-se de um outro especialmente desconhecido e, por isso mesmo, difícil de submeter. É claro que isso não pode ser problema

incontornável, já que além da submissão Paulo Honório dispõe da anulação e da eliminação. E o destino lhe parece reservar uma criatura bastante anulável. A princípio ele pensara na filha do juiz, o dr. Magalhães, d. Marcela, uma mulher que ele descreve como "um pancadão" (p. 62), um "bichão", com "uma peitaria, um pé-de-rabo, um toitiço!" (p. 68). Se as mulheres por si só já são difíceis de submeter, quem dirá uma mulher que tem uma espécie de força que se revela desde sua aparência física? Além do mais, ela era filha do juiz, uma autoridade constituída. Paulo Honório respeita esse tipo de autoridade, que lhe pode trazer benefícios ou problemas, de tal maneira que o dr. Magalhães é o único vizinho cujas terras ele não invade: "respeitei o engenho do dr. Magalhães, juiz" (p. 40). Diante disso, não é isento de surpresa que ele admitirá que se interessou por Madalena, "precisamente o contrário do que eu andava imaginando" (p. 68). É claro que esse "contrário" não diz respeito à beleza – e Madalena aparece pela primeira vez na história tão desejável quanto d. Marcela, numa conversa entre o Padilha, o Gondim e o Nogueira, em que se elogiam "umas pernas e uns peitos" (p. 45). É bem o tamanho e a impressão de fragilidade que fazem o interesse de Paulo Honório voltar-se para Madalena desde que a vê. Julga-a, assim, mais fácil de dominar. Mais tarde reconhecerá seu erro:

> Desde então comecei a fazer nela algumas descobertas que me surpreenderam. Como se sabe, eu me havia contentado com o rosto e com algumas informações ligeiras.
> Tive, durante uma semana, o cuidado de afinar minha sintaxe pela dela, mas não consegui evitar numerosos solecismos. Mudei de rumo. Tolice. Madalena não se incomodava com essas coisas. Imaginei-a uma boneca da escola normal. Engano. (p. 95)

Aí estão as expectativas de Paulo Honório: a de se casar com uma criatura que, sem maiores recursos e sem ninguém que lhe desse proteção, ficasse reduzida à sua fragilidade. Criatura fácil de submeter ou de anular, portanto. É claro que essas expectativas se frustram.

Madalena não se encaixava bem no grupo das "professorinhas de primeiras letras" que "a escola normal fabricava às dúzias" (p. 115). Madalena tem vontade própria, age sem pedir permissão. Isso exaspera Paulo Honório. Em parte pelo custo, é claro, e ele se agarra a este motivo. Afinal, é dinheiro para o cavouqueiro, o mestre Caetano, vestidos usados para as mulheres dos trabalhadores, mapas e outros trastes para a escola, presentes para a mãe Margarida. Mas é sobretudo pela manifestação de uma força independente num lugar construído para ser o espaço de domínio absoluto de Paulo Honório. Daí a irritação:

> Além de tudo vestido de seda para a Rosa, sapatos e lençóis para Margarida. Sem me consultar.
>
> Já viram descaramento assim? Um abuso, um roubo, positivamente um roubo. (p. 122)

Madalena agia contra sua vontade – e nem sequer o consultava. É claro que seu desejo é o de proceder como sempre procedera, livrando-se do problema simplesmente. E ele chega a invejar os animais que se acasalam sem qualquer compromisso:

> Demorei-me um instante vendo um casal de papa-capins namorando escandalosamente. Uma galinhagem desgraçada. Dentro de alguns dias aquilo se descasava, cada qual tomava seu rumo, sem dar explicações a ninguém. Que sorte! (p. 120)

E o que o impede de proceder como o papa-capim e simplesmente mandar Madalena embora? O que o impede de matá-la? Não era esse seu procedimento habitual? Vontade não lhe faltava:

> Afirmei a mim mesmo que matá-la era ação justa. Para que deixar viva mulher tão cheia de culpa? Quando ela morresse, eu lhe perdoaria os defeitos. (p. 159)

Nada o impede. Mas ele não mata. E o pior é que isso lhe mostrava não ser possível simplesmente anular ou eliminar o outro sempre. Afinal, até a morte foi opção dela e se pode dizer sobre seu suicídio aquilo que João Cabral diz do de um toureiro:

> mostrou que enfim era o mais forte:
> suicidou-se, mandou na morte[12].

A relação com Madalena fugira ao seu controle. Mas não é só isso. Desde o princípio, Madalena representara para Paulo Honório um tipo de outro inapagável – e tudo indica que o desejo de incorporá-la ao invés de submetê-la estivesse nele, como mais uma manifestação de que em seu ser monolítico havia uma brecha para o outro. Logo depois da primeira briga, o leitor se surpreende ao ver um Paulo Honório que utiliza um "nós" para se referir às suas conquistas, àquilo que ele possui:

> – (...) Quer que lhe diga? Comecei a vida com cem mil-réis alheios. Cem mil-réis, sim senhora. Pois estiraram como borracha. Tudo quanto possuímos vem desses cem mil-réis que o ladrão do Pereira me emprestou. Usura de judeu, cinco por cento ao mês. (p.105)

Esse tudo a que ele se refere é S. Bernardo. E ele diz, sem rodeio, "possuímos" incluindo-a no seu lado, o do proprietário. O que já não surpreende é, depois do suicídio de Madalena, Paulo Honório admitir que ela, depois de morta, simplesmente o invadiu:

> E pensava em Madalena. Creio na verdade que a lembrança dela sempre esteve em mim. O que houve foi que, na atrapalhação dos primeiros dias, confundiu-se com uma chusma de azucrinações diferentes umas das outras. Mas quando essas azucrinações se tornaram apenas um sedimento no meu espírito veio à superfície. Raramente conseguia agitar-me e dissolvê-la: recompunha-se logo e ficava em suspensão. E os assuntos mais atraentes me traziam enfado e bocejos. (p. 166-167)

---

[12] MELO NETO, João Cabral de. Juan Belmonte. In: *Sevilha Andando*, p. 71.

As azucrinações que o afastaram da lembrança de Madalena nos primeiros dias são certamente as mesmas coisas que antes o ocupavam: o manejo da fazenda, que antes enchia sua vida. Agora esse outro o invade e é impossível viver como se ele não existisse. Suas tentativas de retomar o ritmo autocentrado de sua vida são vãs. E eis que surge um Paulo Honório agindo à toa, sem qualquer intenção prática. Um bicho, como os cabras que o servem e como um formigão inútil:

> Vivia agora a passear na sala, as mãos nos bolsos, o cachimbo apagado na boca. Ia ao escritório, olhava os livros com tédio, saía, atravessava os corredores, percorria os quartos, voltava às caminhadas na sala.
> Certo dia, na horta, espiava um formigão que se exercitava em marchas e contramarchas inconseqüentes. Inconseqüentes para mim, está visto, que ignorava as intenções dele. (p. 167)

Paulo Honório já tem pudor para censurar até um formigão. Afinal, ele pode ter intenções que justifiquem o seu proceder aparentemente inconseqüente. Pouco tempo antes ele não tivera qualquer problema em censurar claramente d. Glória diante de Madalena porque a velha desperdiçava energia realizando várias atividades miúdas, que lhe rendiam pouco:

> – Por que não se empregou em ofício mais rendoso?
> – Difícil. Demais é necessário haver quem venda os bilhetes e copie os acórdãos.
> Calei-me – e não senti nenhuma simpatia à pobre da d. Glória. Continuei a julgá-la uma velha bisbilhoteira e de mãos lastimáveis, que deitava a perder o que pegavam. Aquelas ocupações espalhadas aborreciam-me. (p. 117)

D. Glória aparece aqui como uma espécie de formiga social. Roda muito, fazendo mil pequenas coisas e com o máximo esforço não consegue transportar mais que um único pedaço pequeno de folha de cada vez. Para ela Paulo Honório não reserva qualquer compreensão. É Madalena que vê sentido – e mais, utilidade, já que é preciso que haja quem faça também os serviços miúdos – na atividade da tia. O contraste com a justificativa das idas e vindas em

princípio sem sentido do formigão na horta de S. Bernardo dá conta da transformação que a experiência com Madalena começa a operar em Paulo Honório.

Acontece, no entanto, que *S. Bernardo* não é apenas a história da ascensão de Paulo Honório e de seu malfadado casamento. É também a história de um livro, que se constrói bem ali, à vista do leitor. E esta nova trajetória se desenvolve paralelamente à outra: de um apagamento voluntário do outro até a invasão incontível por ele.

As motivações de Paulo Honório para escrever um livro são desconhecidas. Os sinais que as expliquem têm que ser buscados fora das suas declarações porque, é curioso, esse proprietário por vocação, que quer dar uma explicação para todas as coisas, em tudo colocando o selo de sua opinião e de seu discurso, simplesmente se recusa a esclarecer esse ponto de fundamental importância: o que o leva a escrever sua história? Mas é certo que, muito ao seu estilo, ele fará questão de declarar, sem dar qualquer justificativa, que não sabe – ou não quer dizer – seus motivos:

> (...) Não pretendo bancar escritor. É tarde para mudar de profissão. (...)
> – Então para que escreve?
> – Sei lá! (p. 11)

Atentando para alguns aspectos desse projeto é possível entender por que Paulo Honório quer escrever um livro. Como se sabe, o relato se abre tratando das condições de produção do livro. A idéia inicial era a de "construí-lo pela divisão do trabalho" (p. 7). Nessa divisão caberia a ele, no entanto, a parte do leão – a autoria, com a contrapartida das despesas, é claro: "Eu traçaria o plano, introduziria na história rudimentos de agricultura e pecuária, faria as despesas e poria meu nome na capa" (p. 7).

Quando ele começa a escrever, procura restabelecer, agora noutro campo de atividade, sua forma usual de relação com o outro. Ele quer que façam o que ele manda. Isso não é possível. Afastados aqueles que logo de saída se revelaram incompatíveis com esse procedimento, o projeto continua de pé. Ainda havia alguém que poderia se anular diante dele, fazendo aquilo que ele determinasse, o Gondim, "periodista de boa índole e que escreve o que lhe mandam" (p. 8), a quem chegou a considerar "uma espécie de folha de papel a receber as idéias confusas que me fervilhavam na cabeça" (p. 8).

De qualquer maneira, depois dessas tentativas falhadas de escrever por mãos alheias, decide-se enfim escrever o livro valendo-se dos seus próprios recursos. O terceiro capítulo joga o leitor de chofre na história da vida do narrador: "Começo declarando que me chamo Paulo Honório, peso oitenta e nove quilos e completei cinqüenta anos pelo São Pedro" (p. 12). Esta sua atitude seria uma resposta absolutamente compatível com o seu proceder quando há dificuldade de lidar com o outro: se ele não se sujeita e nem pode ser anulado a ponto de converter-se numa folha em branco, de nada adiantaria eliminá-lo de vez num campo como este. A forma mais fácil de eliminá-lo, nestas circunstâncias, é ir adiante sozinho, dispensando o outro.

E na construção de sua narrativa ele se conduz da mesma maneira prática e objetiva com que se conduzia nos negócios. Iniciado o processo, as condições da produção que haviam tomado os dois primeiros capítulos simplesmente sairão de cena. E a história de sua infância, de sua alfabetização, da conquista de S. Bernardo, do enriquecimento da propriedade e de seu casamento é toda contada linearmente, um fato atrás do outro. A única perturbação dessa ordem se dá no capítulo 19, cujo centro deixa de ser a história que se quer narrar e volta ao primeiro plano o momento de escrita do livro. Rui Mourão já apontou de forma muito aguda a importância desse capítulo, especialmente no que diz respeito ao partido que Graciliano

Ramos tira da superposição dos dois tempos com que *S. Bernardo* trabalha – o da narrativa que vinha sendo enfocado até ali, e o da narração, que se impõe nesse momento específico – enfatizando como é significativa sua inserção exatamente no momento em que a primeira briga do casal é contada, pois esse é o assunto do capítulo anterior. A partir desse capítulo, ainda segundo Rui Mourão, o relato "vai prosseguir, senão deslocado para um ponto-de-vista subjetivo, pelo menos para uma maior interioridade" [13].

Uma leitura como a que se tenta aqui, que persegue a conturbada relação de Paulo Honório com o outro confirma ser este capítulo um verdadeiro divisor de águas dentro do ritmo da narrativa e da constituição do caráter do narrador por ela figurado – e sua posição no plano geral da obra enfatiza que ele introduz uma nova fase da narrativa, já que é o décimo nono de 36 capítulos, ou seja o primeiro da segunda metade do livro. Ao chegar ao ponto em que é preciso tratar de Madalena, Paulo Honório sente que seu projeto de reconstituição, pela escrita, de uma personalidade dominadora como era a dele antes do casamento está condenado ao fracasso. É aqui que ressurgirá a questão do porquê escrever:

> Com efeito, se me escapa o retrato moral de minha mulher, para que esta narrativa? Para nada, mas sou forçado a escrever. (p. 101)

Daquele seco "sei lá" inicial, passamos agora à admissão de que a narrativa só faz sentido porque está ligada à figura de Madalena. Não é à toa que neste capítulo, pela primeira vez, aparecerá a culpa enquanto algo que atinge diretamente o narrador – mesmo que ele tente reagir rapidamente e descarregue a culpa nas circunstâncias infelizes de sua vida: "A culpa foi minha, ou antes, a culpa foi dessa vida agreste, que me deu uma alma agreste" (p. 101). Essa tentativa de negar a culpa é um gesto desesperado para evitar a desagregação completa

[13] MOURÃO, Rui. *Estruturas*, p. 77.

daquele ser monolítico que ele julgava ser. Ao final deste capítulo, todo construído pela interpenetração fantasmagórica do passado no presente, em que fica evidente que não é possível mais para ele apagar o outro, ainda cabe uma última manifestação, já débil, do homem dominador para quem apenas os outros fracassam:

> 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. 104)

Ainda o gesto de imposição tem lugar: o ideal seria mostrar a Madalena que *ela* estava errada. Mas as reticências, ocupando mesmo o lugar de orações principais que dariam sentido às orações condicionais que introduzem os períodos, são a concretização verbal de que a Paulo Honório faltam forças para dar a palavra final, definitiva, abarcadora, como ele estava habituado a fazer. Seria muito difícil, portanto, fazer dessa narrativa a palavra final sobre os acontecimentos que envolviam Madalena, exatamente os acontecimentos que serão narrados a partir do capítulo seguinte. A demonstração mais clara de que todo o projeto inicial foi abandonado é que Paulo Honório já mudara de idéia em relação a um ponto importante, que havia sido colocado logo de cara: ele não quer mais assumir publicamente a autoria da narrativa, e diz que, se for publicada, será sob pseudônimo. É um eu que se anula, e não que se impõe, aquele que, ao invés de recolher para si os méritos daquilo que é feito por outros, se esconde atrás de um outro nome – como se fosse outro que realizasse o trabalho.

De toda maneira, o projeto de reação à invasão do outro pela literatura estava condenado desde o princípio, sem que Paulo Honório pudesse perceber. Na verdade, ele deseja mostrar que, mesmo no campo do outro – e do mais desprezível dos outros, o

intelectual[14] – ele pode obter resultados muito bons e se reequilibrar face ao outro, que o havia colocado em xeque. E um resquício dessa confiança se conserva até o capítulo final do romance, fazendo-o julgar positivamente sua obra: "Magra, de acordo, mas em momentos de otimismo suponho que há nela pedaços melhores do que a literatura do Gondim" (p. 182). Esse era seu intento inicial: impor-se sobre o outro ao qual Madalena estava identificada e colocar-se acima dele, apagando-o. O que ele não nota é que o fato em si de utilizar para se impor algo que vale para o outro, e não para ele, já representa uma tácita aceitação dos valores do outro. Assim, a escrita, que pretende ser uma volta por cima, já nasce como uma rendição.

O que a escrita de sua história fará, é apenas confirmar que aquela brecha fora totalmente invadida. Já lhe era impossível atropelar o outro como se isso nada significasse. Ele joga inicialmente a culpa da decadência de S. Bernardo na revolução de 30, que bagunçou tudo. Mas acaba admitindo que o problema não é bem esse, e eis o outro entrando em suas cogitações, influindo em suas decisões práticas. Ou, se não influindo, sendo pelo menos mencionado como desculpa para sua inação. De uma forma ou de outra, já não vem dele a explicação:

> Está visto que, cessando esta crise, a propriedade se poderia reconstituir e voltar a ser o que era. A gente do eito se esfalfaria de sol a sol, alimentada com farinha de mandioca e barbatanas de bacalhau; caminhões rodariam novamente conduzindo mercadorias para a estrada de ferro; a fazenda se encheria outra vez de movimento e de rumor.
>
> Mas para quê? Para quê? Não me dirão? Nesse movimento e nesse rumor haveria muito choro e haveria muita praga. As criancinhas, nos casebres úmidos e frios, inchariam roídas pela verminose. E Madalena não estaria aqui para mandar-lhes remédio e leite. Os homens e as mulheres seria animais tristes. (p. 181)

[14] A nenhuma atividade Paulo Honório devota maior desprezo do que à do intelectual. Basta ver como ele ridiculariza os "contozinhos sobre os proletários" de Padilha (p. 132) e como se refere às "mulheres sabidas": "Chamam-se intelectuais e são horríveis" (p. 133).

Não se pode, no entanto, exagerar o tamanho dessa transformação de Paulo Honório. A pancada foi grande, mas não houve mudanças absolutas. Em primeiro lugar, é preciso ver que, ao final de sua experiência de escrita, quando ele imagina uma felicidade absoluta para si próprio, é ainda um mundo dividido em dominadores e dominados que ele figura. E é como um seu igual pela oposição, um Casimiro ou um Marciano, que pertencem ao seu próprio universo mental e social, que ele se vê:

> Se não tivesse ferido o João Fagundes, se tivesse casado com a Germana, possuiria meia dúzia de cavalos, um pequeno cercado de capim, encerados, cangalhas, seria um bom almocreve. Teria crédito para comprar cem mil-réis de fazenda nas lojas da cidade e pelas quatro festas do ano a mulher e os meninos vestiriam roupa nova. Os meus desejos percorreriam uma órbita acanhada. Não me atormentariam preocupações excessivas, não ofenderia ninguém. E, em manhãs de inverno, tangendo os cargueiros, dando estalos com o buranhém, de alpercatas, chapéu de ouricuri, alguns níqueis na capanga, beberia um gole de cachaça para espantar o frio e cantaria por esses caminhos, alegre como um desgraçado. (p. 183)

O esquema mental é, em última análise, o mesmo do homem que conquistou S. Bernardo. A idealização da pobreza que se faz aqui só pode ser fruto do cinismo, do desespero ou do exagero em conseguir a simpatia desse leitor que o estará julgando. O que chama a atenção no trecho como um real traço de mudança em Paulo Honório, é que a felicidade simples da pobreza o livraria tanto de preocupações – coisas que o atormentam – quanto de ofender alguém – o que, sem dúvida, incomoda aos outros. A preocupação consigo próprio, de qualquer maneira, vem antes e a com o outro mais tarde. Um pouco depois, mesmo admitindo que se convertera em um "explorador feroz" (p. 183), ele admite que as distâncias em relação ao outro se mantêm, ao falar dos moradores que ficaram na propriedade:

> Para ser franco, declaro que esses infelizes não me inspiram simpatia. Lastimo a situação em que se acham, reconheço ter contribuído para isso, mas não vou além. A princípio estávamos juntos, mas esta desgraçada profissão nos distanciou. (p. 187)

Ao final, a aproximação que houve, motivada pela verdadeira invasão do outro que sofreu, através de Madalena, não foi suficiente para a tornar possíveis a compreensão e a simpatia. O outro, que não existia para ele, passou a existir. Mas ele prefere seguir só na propriedade – assim como preferiu seguir só na escrita quando viu que não lhe seria possível anular os companheiros de projeto literário. Desistir, embora seja horrível, é ainda melhor que viver com o outro nessa nova perspectiva que se entreabre para ele. Em nenhum momento passa pelas cogitações de Paulo Honório qualquer tentativa de inverter o ponto de vista e imaginar como o outro o vê.

Paulo Honório não se colocará definitivamente diante do outro. Ele percebe o impasse em que se meteria e prefere abrir mão de suas conquistas, desistindo de qualquer esforço para recuperar os grandes dias de S. Bernardo. Quem se vê irremediavelmente diante do outro, mergulhado no impasse até o pescoço, é Luís da Silva, o herói de *Angústia*.

### 3. Diante do outro: *Angústia*

*Angústia* ocupa lugar singular na obra de Graciliano e foi o romance sobre o qual, com o correr dos anos, mais variou o julgamento da crítica – e o do próprio autor. Por duas décadas foi considerado a grande obra do escritor e, quando Antonio Candido escreve *Ficção e Confissão*, testemunha esse prestígio[15]. A partir desse texto crítico definitivo para o estabelecimento do sentido da obra de Graciliano Ramos, *Angústia* foi perdendo esta posição, a ponto de, no início da década de 80 não sobrar nem rastro desse prestígio e Lúcia Helena Carvalho, em sua tese *A Ponta do Novelo*, trabalhar com a idéia de que *Angústia* era um livro

[15] "Dos livros de Graciliano Ramos, *Angústia* é provavelmente o mais lido e citado, pois a maioria da crítica e dos leitores o considera sua obra-prima". CANDIDO, Antonio. *Ficção e Confissão*, p. 33.

que não havia sido apreciado pela crítica em seu devido valor: "deve-se considerar, no entanto, que ao tempo de sua publicação (1936), assim como nas três décadas que se lhe seguem, nem o autor nem a crítica se encontravam preparados para absorver tamanha carga de estranhamento"[16]. Essa observação é feita depois de a estudiosa elencar uma série de julgamentos desfavoráveis do próprio Graciliano Ramos sobre o livro, extraídos de *Memórias do Cárcere*. Como se sabe, Graciliano maltrata impiedosamente *Angústia* em suas memórias do ano que passou preso e, numa carta dirigida a Antonio Candido em 1945, anos antes de começar a escrever as *Memórias*, já dizia que *Angústia* "saiu ruim" porque "é um livro mal escrito"[17].

Essas manifestações de desagrado pelo que escrevia eram corriqueiras em Graciliano Ramos, mas é evidente que *Angústia* ocupa uma posição especial nesse hábito de depreciação da própria obra, já que o desagrado fica confirmado pelo fato de que foi o único de seus romances que ele reviu para as novas edições – e as quatro reedições que se fizeram do livro em vida do autor vêm com a indicação de "edição revista". Tudo isso torna muito curioso um pequeno texto publicado por Murilo Miranda na *Revista Acadêmica* em 1940, quando *Angústia* ainda estava em sua primeira edição. O inquérito sobre os dez melhores romances brasileiros já ia em meio e Murilo Miranda tentou começar uma nova enquete: "qual o seu melhor livro?". Rapidamente ele vai declarar que essa idéia não vai para frente porque ninguém lhe queria responder. Alguns escritores, no entanto, o fizeram: Manuel Bandeira, por exemplo, deu resposta curiosa, dizendo que o seu melhor livro seria a reunião de dois; Rachel de Queiroz declarou preferência por *Caminho de Pedras*; Marques Rebelo foi marcante:

---

[16] CARVALHO, Lúcia Helena. *A Ponta do Novelo*, p. 21.
[17] RAMOS, Graciliano. Carta de 12/11/1945 a Antonio Candido. In: CANDIDO, Antonio. *Ficção e Confissão*, p. 8

"Comigo, respondeu o sr. Marques Rebelo, tem que ser no plural: os meus melhores livros são todos, concluiu". No mesmo artigo em que registra essa resposta tão típica do autor de *A Estrela Sobe*, Murilo Miranda se referiria a uma conversa com Graciliano Ramos sobre seu livro preferido:

> O sr. Graciliano Ramos, autor de quatro romances, quase prefere um relatório que publicou em 1929, quando era funcionário do governo de Alagoas. É que foi esse relatório que revelou o escritor. Metendo o pau no governo nas vésperas da revolução de 30, o relatório agradou em cheio, tendo sido transcrito em todo Brasil. Despertando a atenção de Schmidt, que nesse tempo era editor, Graciliano teve a encomenda de um romance. Assim, surgiu *Caetés* nas livrarias.
>
> Mas, botando o coração de lado, Graciliano acha que *Angústia* é o seu melhor livro, que agora ocupa o 2° lugar no inquérito de romances[18].

O leitor de hoje fica surpreso: quer dizer então que Graciliano gostava do livro – ou, pelo menos, em algum momento julgou adequado dizer que gostava – e, com ele, toda a intelectualidade brasileira, que o colocava como o segundo maior romance brasileiro de todos os tempos, depois apenas de *Dom Casmurro*? De fato, ao final do inquérito, *Angústia* sairia consagrado como o mais importante romance da década de 30, merecendo votos de 87 diferentes intelectuais – o segundo seria *Jubiabá*, com 75 votos[19].

O problema da apreciação de *Angústia* no seu devido valor não tem relação com o maior ou menor preparo da crítica destes ou de outros tempos, como afirma Lúcia Helena Carvalho, em sua fé na superioridade da crítica universitária. O que aconteceu na história da recepção do romance foi um sobe-e-desce que pode ser entendido como decorrente da

---

[18] MIRANDA, Murilo. Qual o seu melhor livro? In: *Revista Acadêmica*, julho 1940 (50), sem numeração de página. Já no número 51, de setembro, Murilo Miranda declara a falência do inquérito.

[19] Ver o balanço final da enquete, publicado no número 55, de junho de 1941. Ao contrário das listas de melhores que a imprensa, aproveitando o clima de balanço que o final do século favorece, andou publicando entre 1999 e 2000, elaboradas a partir das considerações de não mais que cinco ou dez intelectuais, o inquérito da *Revista Acadêmica* é significativo porque levou dois anos (começou no número 44, de junho de 1939) para registrar os votos de mais de uma centena de intelectuais, num tempo em que havia muito menos gente dedicada ao ramo da crítica do que hoje. Seu caráter inclusivo lhe dá uma representatividade e uma legitimidade que as novas enquetes não podem ter.

variação do que tem sido valorizado pela tradição do romance brasileiro no decorrer do século XX. Afinal, *Angústia* é o romance de um autor de esquerda, na década de 30, que mais se aproximou das experiências de autores católicos como Lúcio Cardoso e Cornélio Penna porque, apesar das muitas diferenças que se podem apontar, nele Graciliano Ramos trabalhou com elementos com que esses autores também trabalharam ou desejaram trabalhar, tais como a introspeção exercitada em vertiginosa profundidade, o aspecto fantasmagórico que muitas vezes toma a narrativa, e uma psicologia que extrapola qualquer previsibilidade, explorando a "hipótese riquíssima de dois e dois somarem cinco", para retomar os termos com que Mário de Andrade se referiu a Cornélio Penna. Mas em Graciliano Ramos a psicologia não se separa da vida social, e em *Angústia* fica muito claro o quanto há de recalque social na crise psicológica que leva Luís da Silva a matar Julião Tavares.

Dessa maneira, à época do inquérito da *Acadêmica*, o livro foi referido como um dos dez melhores romances brasileiros tanto por Octávio de Faria e Lúcio Cardoso quanto por Jorge Amado e Rachel de Queiroz, para ficarmos nos principais nomes da esquerda e da direita[20]. Com o passar do tempo, por um lado, o romance que podia ser visto como intimista foi caindo na consideração da crítica, como já se acentuou aqui sobre a trajetória de Cornélio Penna; por outro lado, tendo o nome de Graciliano Ramos ficado cada vez mais associado ao romance realista, e sua escrita definida como seca e concisa, *Angústia* foi parecendo coisa meio fora de prumo. Mais uma vez vamos encontrar em *Ficção e Confissão* a formulação definidora da questão:

[20] Os votos de Octávio de Faria, Lúcio Cardoso e Jorge Amado estão registrados no número 44, de junho de 1939, e o de Rachel de Queiroz no número 45, de agosto do mesmo ano.

> Romance excessivo, contrasta com a discrição, o despojamento dos outros, e talvez por isso mesmo seja mais apreciado, apesar das partes gordurosas e corruptíveis (ausentes de *São Bernardo* ou *Vidas Secas*) que o tornam mais facilmente transitório[21].

E o próprio Graciliano acabou assumindo que concordava com essa visão sobre o livro. Isso fica demonstrado de viva voz, por assim dizer, naquela carta endereçada a Antonio Candido. Mas há também numa curiosa história contada por Ricardo Ramos, que dá a essas restrições um peso relativo, já que dimensiona bem o tipo de revisão de que o livro foi objeto. Graciliano procurara o filho, com um exemplar da segunda edição pedindo que ele relesse o livro para ver se conseguia tirar alguns "ques" dali. Ricardo leu e apontou, em todo o romance, três "ques" dispensáveis, além de um quarto, que exigiria alteração na frase. Graciliano ficou contente: "Ótimo. Valeu a pena. São quatro pestes a menos"[22]. Esse é o tipo de revisão que Graciliano fez em *Angústia*. Mesmo reconhecendo haver nele partes gordurosas, jamais cortou tais adiposidades, mal aparando-as com esses pequenos ajustes. É exatamente aí que se vê a consciência artística de um homem que escreveu num tempo em que o romance tinha que dar um recado político e pronto. Ele certamente percebia que o projeto de *Angústia* exigia uma prosa diferente da de *S. Bernardo*, por exemplo. Pensando os romances nessa linha que se propõe aqui, em *S. Bernardo* o eu, de uma forma ou de outra, mantém o controle da situação, evitando cair de vez no impasse que é encarar o outro. Em *Angústia* não. *Angústia* é o impasse. As eventuais repetições, como tudo que se afasta do estilo espartano do escritor – e é sempre bom lembrar que esse afastamento é mínimo e Graciliano está inteiro como escritor em *Angústia* – tem relação direta com o tipo de narrativa que se constrói. Lúcia Helena Carvalho já chamou a atenção sobre esse aspecto do romance: "a narrativa circula sempre em

---

[21] CANDIDO, Antonio. Ficção e Confissão. In: *Ficção e Confissão – Ensaios sobre Graciliano Ramos*, p. 34.
[22] RAMOS, Ricardo. *Graciliano: Retrato Fragmentado*, p. 110. Uma página antes Ricardo Ramos registra a impressão de que Graciliano tinha predileção por *Angústia* entre seus livros.

torno do mesmo motivo, como *parafuso*, metáfora esta textualizada pelo autor e que define os próprios processos mentais do protagonista"[23].

A profundidade do impasse da relação com o outro é mais aguda para Luís da Silva do que para João Valério e Paulo Honório por dois motivos. O primeiro deles diz respeito à questão da origem, mal mencionado por João Valério e de certa forma resolvida para Paulo Honório. O outro diz respeito ao fato de que, na escala social, jamais Luís da Silva trepou, para usar a expressão tão cara a Graciliano Ramos. As duas coisas estão entrelaçada porque resultam numa diferença fundamental entre este e os outros heróis que Graciliano Ramos havia criado até ali: Valério e Paulo se colocam como início de alguma coisa, descrevem um salto social – definitivo para o primeiro e precário para o segundo –, o que lhes permite, de um jeito ou de outro, se verem como criadores de alguma coisa. Luís da Silva, ao contrário, representa o final melancólico de uma família – e mais: de uma ordem. Assim, João Valério se tornou sócio e isso o apaziguou por completo, pois ele obteve o triunfo tanto para ele quanto para o meio em que ele vivia. Paulo Honório também subiu dentro de uma ordem, a ponto de se reconciliar com suas origens e a obsessão de se tornar proprietário da fazenda em que foi trabalhador mostra um desejo de atar as duas pontas da vida, que é única e pode ter, pelo menos em princípio, duas extremidades que se toquem. Trazer a mãe Margarida para S. Bernardo não é conflituoso porque as origens paupérrimas e a conquista da posição de proprietário se dão dentro de uma ordem única. Mais do que isso: confirma a ascensão e a legitima.

Luís da Silva é diferente deles. Há um passado familiar, conhecido em seus tempos de decadência, mas com suficientes marcas de grandeza, que não pode deixar de atingi-lo. Logo

[23] CARVALHO, Lúcia Helena. *A Ponta do Novelo*, p. 23.

no início da narrativa, durante aquele famoso passeio de bonde que o conduz ao passado, esse universo vai ser edificado pela memória como um espaço de conciliação possível – e é como se o leitor tivesse diante de si o Carlinhos de Melo do *Menino de Engenho*:

> Tento lembrar-me de uma dor humana. As leituras auxiliam-me, atiçam-me o sentimento. Mas a verdade é que o pessoal da casa sofria pouco. Trajano Pereira de Aquino Cavalcanti e Silva caducava; meu pai vivia preocupado com os doze pares de França; sinha Germana tinha morrido; Quitéria, coitada, era bruta demais e por isso insensível. Os outros moradores da fazenda, as criaturas que viviam em ranchos de palha construídos nas ribanceiras do Ipanema, não se queixavam. José Baía falava baixo e ria sempre. Sinha Terta rezava novenas e fazia partos pela vizinhança. Amaro vaqueiro alimentava-se, nas secas, com sementes de mucunã lavadas em sete águas, raiz de imbu, miolo de xiquexique, e de tempos a tempos furtava uma cabra no chiqueiro e atirava a culpa à suçuarana. Dores só as minhas, mas estas vieram depois. (p. 36)

O passado permite apagar o outro porque remete a uma ordem em que tudo está em seu lugar e, portanto, não há infelicidade. Quitéria era bruta, e isso consistia numa felicidade para ela. Os moradores mais pobres não se queixavam – devia estar tudo bem com eles, então. Não há nem sequer, para Luís da Silva, a possibilidade de haver dor humana – exceto as suas próprias. Mas elas não estavam presentes quando aquela ordem vigorava: vieram depois. Com esse curto comentário final ele indica que vive numa outra ordem, e numa posição de inferioridade, que lhe causa incômodo.

E de que maneira ele consegue lidar com essa posição de inferioridade numa ordem que vigora no presente? Evadindo-se, colocando-se à margem. Sendo, em certo sentido, como Naziazeno, um rato – e é como um rato que ele se caracteriza nesse mesmo início de narrativa. É preciso, no entanto, destacar que o início da narrativa é um momento de crise. O começo da relação com Marina, motor do acontecimento-chave do romance, o assassinato de Julião Tavares, é um momento de tranqüilidade.

E para Luís da Silva a tranqüilidade significa assumir uma posição de espectador – e aí ele se parece muito mais com Belmiro do que com Naziazeno. A posição de mero figurante o humilharia, seria inaceitável. Ele se converte numa espécie de *voyeur*. E, de fato, todo o tempo em que está em casa ele dedica à observação dos outros. Interage pouco com os vizinhos, mas sabe tudo o que acontece, porque a tudo assiste. Há mesmo dois personagens, o homem que enche as dornas e a mulher que lava vidros, de quem nada se sabe, exceto que Luís os observa e projeta neles sua tristeza. D, Rosália, d. Mercedes, Antônia, o Lobisomem e suas filhas: de todos sabemos algo, embora Luís não tenha qualquer relação com eles. Essa tendência, aliás, se revela nele desde pequeno. Em sua primeira mudança, a ida para a vila depois da morte do avô, ele já está nessa posição de observador. Não é coincidência que esse olhar do primeiro deslocamento se misture ao olhar decisivo sobre a nova vizinha, Marina, em sua narrativa:

> A escola era triste. Mas durante as lições, em pé, escutando as emboanças de mestre Antônio Justino, eu via, no outro lado da rua, uma casa que tinha sempre a porta escancarada mostrando a sala, o corredor, o quintal cheio de roseiras. Moravam ali três mulheres velhas que pareciam formigas. Havia rosas em todo o canto. Os trastes cobriam-se de grandes manchas vermelhas. Enquanto uma das formigas, de mangas arregaçadas, remexia a terra do jardim, podava, regava, as outras andavam atarefadas, carregando braçadas de rosas.
>
> Daqui também se vêem algumas roseiras maltratadas no quintal da casa vizinha. Foi entre essas plantas que, pela primeira vez, no começo do ano passado, avistei Marina pela primeira vez. (p. 18-19)

O início do hábito de se manter a distância, observando, nascido da transferência do ambiente seguro da fazenda para o estranhamento da vila e da escola, e o momento em que esse hábito vai se tornar insuficiente marcam, num só movimento narrativo, a existência das duas ordens a que Luís se liga e a precariedade da forma como consegue conciliá-las para se manter tranqüilo. Essa assunção da posição de observador se dará em todos os níveis da vida social de Luís em Maceió. No café ele se portará da mesma maneira:

> Há o grupo dos médicos, o dos advogados, o dos comerciantes, o dos funcionários públicos, o dos literatos. Certos indivíduos pertencem a mais de um grupo, outros circulam, procurando familiaridades proveitosas. Naquele espaço de dez metros formam-se várias sociedades com caracteres perfeitamente definidos, muito distanciadas. A mesa a que me sento fica ao pé da vitrine dos cigarros. É um lugar incômodo: as pessoas que entram e as que saem empurram-me as pernas. Contudo, não poderia sentar-me dois passos adiante, porque às seis horas da tarde lá estão os desembargadores. É agradável observar aquela gente. Com uma despesa de dois tostões, passo ali uma hora, encolhido junto à porta, distraindo-me. (p. 28-29)

É claro que ser um mero espectador para Luís da Silva é incômodo – sensação que se torna física na posição que ocupa dentro do café – mas é agradável. A dois daqueles grupos, pelo menos a princípio, ele pertenceria: o dos funcionários e o dos literatos, mas sua preferência é por aceitar o incômodo, pequeno diante do incômodo maior que seria pertencer a grupos como aqueles, sem o estatuto do grupo dos comerciantes ou dos desembargadores, gente rica, prestigiosa.

Esse desejo de isolamento se liga a características psicológicas muito marcantes de Luís. Uma delas é a sua mania de limpeza. Ao imaginar-se na cadeia, incomoda-se sobretudo com a sujeira, principalmente a das grades, a que não poderia se encostar, e descreve sua mania de limpeza:

> Lavo as mãos uma infinidade de vezes ao dia, lavo as canetas antes de escrever, tenho horror às apresentações, aos cumprimentos, em que é necessário apertar a mão que não sei por onde andou, a mão que meteu os dedos no nariz, ou mexeu nas coxas de qualquer Marina. Preciso muita água e muito sabão. (p. 220)

Uma barreira de água e sabão o separa do mundo. Desde criança a água, purificadora, o atraía. Num poço, seu pai o afogava horrivelmente numa brincadeira das mais estúpidas, mas ainda é a água que o salva: assim que aprende a nadar pode se afastar do torturador através da própria água. Os banhos de chuva são dos poucos momentos felizes da infância que a memória lhe traz.

> Gostava de me lavar assim quando era menino. A trovoada ainda roncava no céu, e já me preparava. Às vezes a preparação durava três dias. O trovão rolava por este mundo, os relâmpagos sucediam-se com fúria. Quitéria encafuava-se, oferecia peles de fumo a Santa Clara, escondia a cabeça debaixo das cobertas e gritava: "Misericórdia!"; meu pai largava o romance, nervoso; Trajano Pereira de Aquino Cavalcanti e Silva chamava sinha Germana, que tinha morrido. Quando o aguaceiro chegava, o couro cru da cama do velho Trajano virava mingau, tanta goteira havia; a rede suja de Camilo fedia a bode; os bichos da fazenda vinham abrigar-se no copiar; o chão de terra batida ficava todo coberto de excremento.
>
> Eu tirava as alpercatas, arrancava do corpo a camisinha de algodão encardido, agarrava um cabo de vassoura, fazia dele um cavalo e saía pinoteando, pererê, pererê, pererê, até o fim do pátio, onde havia três pés de juá. Repetia o exercício, cheio duma alegria doida, e gritava para os animais do curral, que se lavavam, como eu. Fatigado, saltava para o lombo do cavalo de fábrica, velho e lazarento, galopava até o Ipanema e caía no poço da Pedra. As cobras tomavam banho com a gente, mas dentro da água não mordiam. (p. 16-17)

A alegria tão rara em Luís já chama a atenção neste trecho. E de onde vem essa alegria? Da separação de todo o resto. Os adultos, ordinariamente ameaçadores, chafurdam numa sujeira desgraçada. O menino, não. Toma um banho dentro do outro, de chuva e de rio, sozinho e protegido pela água. Quando salta no poço, fica protegido das cobras, como se a água, os unindo, os separasse, livrando-o do perigo das picadas.

O momento do banho é para ele, quando adulto, ocasião especial de exercício da solidão. Toma café às seis da manhã e vai para o chuveiro. Permanece lá por duas horas, lavando-se e pensando. Lá tem alguns dos mais excitantes momentos com Marina que, no banheiro da casa vizinha, fronteiriço ao seu, também se lava. Os ruídos dessa operação de limpeza permitem que ele crie uma imagem muito concreta e agradável da mulher.

Por fim, o desejo de isolamento de Luís fica claro na reação imediata que tem diante dos momentos-chave das crises que enfrenta. Seu desejo é sempre o de fugir. Logo no segundo capítulo ele manifesta esse desejo:

> Se pudesse, abandonaria tudo e recomeçaria as minhas viagens. Esta vida monótona, agarrada à banca das nove horas ao meio-dia e das duas às cinco, é estúpida. Vida de sururu. Estúpida. (p. 8)

No dia em que, pela primeira vez, vê Julião Tavares insinuar-se para Marina, e o que é pior, da janela de sua casa, o desejo de fugir volta:

> A porta escancarada convidava-me a abandonar tudo, a sair sem destino – um, dois, um, dois – e não parar tão cedo. Nenhum sargento me mandaria fazer meia-volta. Os meus passos me levariam para oeste, e à medida que me embrenhasse no interior, perderia as peias que me impuseram, como a um cavalo que aprende a trotar. (p. 105)

Ao ter certeza de que Marina está grávida, já que a ouve enjoando no banheiro do outro lado:

> Eu resmungava pragas obscenas e andava duma parede a outra, sentia um desejo imenso de fugir, pensava na fazenda, em Camilo Pereira da Silva, em Amaro vaqueiro e nas cobras, especialmente numa que se enrolara no pescoço do velho Trajano. (p. 191)

Os exemplos se multiplicam e é de se perguntar a razão que o impede de fugir. Pode haver muitas respostas para essa pergunta, mas uma delas é certamente que quem foge não pode observar – e ele não quer se alhear de todo, ele quer mesmo é esse isolamento ligado aos outros não pelas mãos, que se sujariam, mas pelos olhos, que a tudo devassam mas permanecem limpos do mundo. Além disso, o hábito de andar tem uma incrível marca negativa para as duas ordens entre as quais ele se divide. No passado ele já andara e andar representou o rompimento com a velha ordem da infância e do passado glorioso do velho Trajano. Quando morre Camilo, ele deixa a vila a pé e vai de déu em déu. No presente, quem anda é seu Ivo, o vagabundo, o pária, figura problemática para ele, despertando-lhe ora ódio, ora simpatia[24]. De uma forma ou de outra, fugir, sair andando, não pode lhe dar o que ele realmente deseja.

---

[24] "Seu Ivo não mora em parte nenhuma. Conhece o Estado inteiro, julgo que viaja por todo o Nordeste" (p. 61).

Além disso, o que ele almeja não é propriamente a solidão. Estando distante, apenas observando, a vida dos outros de certa maneira acaba compondo a sua e é como se ele também, em troca, participasse da deles. A solidão absoluta na verdade o aterra e lhe dá a medida do fim da ordem de que participou na infância. A imagem do menino que brinca sozinho na chuva só pode ser alegre porque se trata de solidão a isolá-lo dos adultos. O problema é que se via obrigado a estar isolado também dos outros meninos – e esse é um primeiro momento em que aquilo que lhe parecia ser o mesmo acaba se transformando no outro, verdadeiro início do processo que fará que, na vida adulta, todos representem para ele o papel de outro, de modo a nunca haver identidade possível, mesmo com os amigos. Em duas ocasiões Luís conta que era um menino sozinho. Na primeira, ao evocar os tempos de escola, apenas o declara, sem explicar nada, e o leitor pode pensar que se tratava de uma espécie de inclinação natural para a solidão: "Saíamos numa algazarra. Eu ia jogar pião, sozinho, ou empinar papagaio. Sempre brinquei só" (p. 14). Mais tarde podemos saber que havia uma interdição, ditada pelo espírito orgulhoso de quem já tinha tido importância:

> Eu queria gritar e espojar-me na areia, como os outros. Mas meu pai estava na esquina, conversando com Teotoninho Sabiá, e não consentia que me aproximasse das crianças, certamente receando que me corrompesse. Sempre brinquei só. Por isso cresci assim besta e mofino. (p. 163)

Eis a transição entre aquelas duas ordens a que Luís se ligava. Em nome de uma ordem que, a bem da verdade, morrera com o avô, o pai o impede de integrar-se na outra ordem. Havia um lugar para ele de destaque, na ordem antiga – se fosse possível que ela continuasse vigorando. Não há lugar para ele na nova ordem, já que os valores com que se havia criado o impediam de identificá-la como sua. Quando o pai morre e tudo que se ligava à velha ordem é varrido do mapa, a solidão é terrível: "Que ia ser de mim, solto no mundo?" (p. 21). E por que

solto? Porque fora de qualquer ordem possível para um menino de quatorze anos. Sua sensação é de que diminuíra de tamanho e não podia ser visto: "Voltei à sala, na ponta dos pés. Ninguém me viu" (p. 21). E o desespero vem: "Que iria fazer por aí à toa, miúdo, tão miúdo que ninguém me via?" (p. 22). Para alguém que julgava ver tão importante, não ser visto é a forma mais aterradora de solidão – eis porque não lhe interessa empreender qualquer fuga, que permanece nele como um desejo vago que pode dar algum conforto apenas. Depois de enterrado o morto, os credores vieram ao armazém e "levavam as mercadorias, levavam os móveis, nem me olhavam" (p. 23). Não é à toa que o gesto de maior significado nesse episódio, a marcar profundamente a alma de Luís por toda a vida, tenha sido feito por uma empregada, Rosenda, que o vê dormindo e o acorda para que tome uma xícara de café:

> Desde esse dia tenho recebido muito coice. Também me apareceram alguns sujeitos que me fizeram favores. Mas até hoje, que me lembre, nada me sensibilizou tanto como aquele braço estirado, aquela fala mansa que me despertava. (p. 23)

Esse lugar especial que o episódio ocupa na memória de Luís não vem porque se trata de um favor simplesmente. É um gesto de solidariedade para alguém que não podia ser visto. É a indicação de que é possível que haja outras ordens das quais ele poderia participar e ser visto.

Quando o namoro com Marina começa, Luís da Silva vive exatamente um período de certa adaptação a uma ordem diferente daquela de sua infância e, finalmente, pode ser visto. A descrição do momento que vê Marina pela primeira vez mostra bem isso. É claro que ele é o primeiro a observar. Está deitado, lendo, numa rede pendurada no quintal e lhe chama a atenção a atividade de uma desconhecida na casa vizinha. É claro que ele vai negligenciar a leitura e exercitar sua atividade predileta que é olhar os outros. O surpreendente é que ele

também é visto: "Notei, notei positivamente que ela me observava" (p. 41-42). Eis um Luís plenamente visível, em tudo oposto ao Luís de vinte anos antes, invisível, vendo-se obrigado a deixar a vila numa fuga humilhante. E pouco importa aqui se de fato Marina o observava ou não – o fundamental é que ele considera verossímil ser visto.

Essa certeza de sua visibilidade lhe vem porque sua vida, depois de mil situações instáveis e até humilhantes, encontrava-se em maré muito favorável. A descrição de sua boa situação econômica vai se misturar com a narração dos primeiros contatos com Marina. E essa sua prosperidade se resume em que Luís não tinha dívida alguma: "O aluguel da casa estava pago. Andava em todas as ruas sem precisar dobrar esquinas" (p. 49-50). Mas não era só isso: "A minha situação não era das piores. Uns três contos de economias depositados no banco. Há gente que casa com menos e vive" (p. 55).

Sobrava ainda, para Luís, para completar esse conforto econômico, o prestígio intelectual, uma espécie de conforto psicológico. Ele escrevia sobre literatura no jornal, e sua opinião era respeitada:

> Alguns rapazes vêm consultar-me:
> – Fulano é bom escritor, Luís?
> Quando não conheço, respondo sempre:
> – É uma besta.
> E os rapazes acreditam. (p. 60)

Está claro que Luís não é grande coisa na sociedade de Maceió e está numa posição que, embora confortável, não lhe dá a menor esperança de ocupar posição de poder semelhante à que seu avô ocupara. De qualquer maneira, ele pode até mesmo atrair a amizade de um rapaz rico como Julião Tavares, a quem conhece numa "festa de arte do Instituto Histórico" (p. 57). Ele freqüenta, portanto, certos eventos sociais importantes – é claro que

apenas na qualidade de intelectual, mas já é alguma coisa. O problema com a atividade de escrever é que se por um lado ela lhe dá visibilidade, de outro o anula. E isso acontece porque, além de crítica literária, Luís escreve de encomenda para políticos, numa atividade de pau-mandado. Quando está mergulhado na sua crise, às vésperas de matar Julião, ele verá a escrita como mais uma fonte de humilhação, invertendo de vez o conteúdo positivo que ela assume neste momento de satisfação, já que lhe diziam "escreve isto, Luís" e ele escrevia.

Isso tudo o leva a definir sua situação em Maceió da seguinte maneira: "Considerava-me um valor, valor miúdo, uma espécie de níquel social, mas enfim valor" (p. 49). Miúdo, mas não tanto quanto no episódio da morte do pai. Aqui ele é visível, ele conta. Ele pode dizer, definitivamente, como também dirá Fabiano em *Vidas Secas*, que já comera toucinho com mais cabelo. Não estava por cima, mas nem tampouco por baixo. E isso o acalmava a ponto de aquietar até mesmo seus desejos sexuais:

> Apesar destas desvantagens [a sua feiúra], os negócios não iam mal. E foi exatamente por me correr a vida tão bem que a mulherzinha me despertou interesse – novidade, pois sempre fui alheio aos casos de sentimento. Trabalhos, compreendem? Trabalhos e pobreza. Às vezes o coração se apertava como uma corda de relógio bem enrolada. Um rato roía-me as entranhas.
>
> Nestes últimos tempos nem por isso, mas antigamente era uma existência de cachorro ruim. As mulheres tinham cheiros excessivos, e eu me sentia impelido violentamente para elas. (p. 45)

Nesse momento Luís pertencia a uma ordem, a ponto de, em nenhum momento, desde o capítulo em que Marina aparece até o capítulo em que Julião Tavares o ameaça, o universo familiar ser sequer tocado por ele. Sendo assim, por que não seria possível deixar a velha ordem, de que era a ponta final, e se estabelecer de vez na nova ordem, convertendo-se num fundador? Casando-se, ele poderia viver esse papel, dando início a uma família, que nada teria a ver com Trajano, Camilo e Germana. Não uma família que era resultado da perda dos sobrenomes, como ele sentia, com seu "da Silva" – mínimo perto do Pereira de Aquino

Cavalcanti e Silva do avô e pequeno mesmo diante do decaído Pereira da Silva do pai – mas sim de uma família que poderia crescer a partir daquele nome único. E essa possibilidade fica ainda mais risonha para ele quando se vê procurado pela mãe de Marina, d. Adélia, com o pedido de que arranjasse um emprego para a moça:

> – Dê uma penada por ela.
> Coitado de mim.
> – Difícil. É preciso pistolão.
> – Eu sei, disse d. Adélia. Foi por isso que me lembrei do senhor, que é bem relacionado. Só conhecemos o senhor. (p. 70)

De uma hora para outra, Luís da Silva vê-se alçado de níquel social a rapaz bem relacionado, capaz de colocar alguém. Em relação àquela família de operário, ele estava por cima, e ele transfere a posição de rato para Marina, convertendo a si mesmo em gato, ainda que vagabundo:

> Estava linda. Tinha corrido por ali alguns minutos como um rato, chiando. E eu era um gato ordinário. Podia saltar em cima dela e abocanhá-la. (p. 82)

Um casamento nessas condições era mais interessante ainda em sua trajetória rumo a uma posição mais fixa e respeitável na nova ordem que substituía a do velho Trajano. Estando por cima, um casamento com Marina lhe daria a oportunidade de exercer sobre ela algum tipo de dominação. Sem mencionar que a beleza de Marina, além de despertar-lhe o desejo, garantiria uma nova forma de superioridade, a inveja dos outros homens – situação que ele imagina em detalhes, mais tarde, na ocasião em que a moça vai ao teatro com Julião Tavares.

Quando vem com um pequeno emprego no comércio, conseguido com muito custo, e comunica a conquista mesquinha a Marina, os planos são postos em prática. É nessa posição, de alguém capaz de obter favorecimentos, que pela primeira vez ele procura um contato físico

mais íntimo com ela. Marina desejava coisa melhor, mas acaba agradecendo e Luís afirma que fizera tudo porque lhe queria bem, partindo para o ataque, como deve fazer um gato:

> Apertei-lhe a mão, mordi-a, mordi-lhe o pulso e o braço. Marina, pálida, só fazia perguntar:
> – Que é isso, Luís? Que doidice é esta?
> Mas não se afastava. Desloquei as estacas podres, puxei Marina para junto de mim, abracei-a. Beijei-lhe a boca, o colo. Enquanto fazia isso, as minhas mãos percorriam-lhe o corpo. Quando nos separamos, ficamos comendo-nos com os olhos, tremendo. Tudo em redor girava. E Marina estava tão perturbada que esqueceu de recolher um peito que havia escapado da roupa. (p. 84)

Luís quer tanto se casar que, embora ninguém tenha visto a cena e nem ela seja narrada de forma a sugerir que algo de irreparável para a honra da moça havia acontecido, assim que ela pergunta o que eles iriam fazer, ele propõe o casamento. Tudo parece estar certo, e ele se lança à aventura. Gasta tudo o que tem guardado – e ainda faz dívidas – para preparar o casório. Deixa a tranqüilidade de lado para dar um salto maior, e isso o faz surpreendentemente confiante. A instabilidade que se avizinha não o perturba – afinal algo está para começar e é possível pensar no brilho do futuro, sem qualquer interferência do passado:

> Liquidei a minha conta no banco, estudei cuidadosamente uma vitrine de jóias, escolhi um relógio-pulseira e um anel. Saí da joalheria com vinte mil réis na carteira, algumas pratas e níqueis. Mais nada. Apenas confiança no futuro, apesar dos encontrões que tenho suportado. Os matutos acreditam na minha literatura. Vinte mil réis para café e cigarros.
> Ia cheio duma satisfação maluca. (p. 101)

Quando ele chega em casa, trazendo as jóias, vê Marina se derretendo para Julião Tavares. O tamanho do golpe é enorme. Mais do que um caso de masculinidade ferida, o fim presumível – que se confirmará depois de um mês – de seus planos de casamento afastam de Luís a possibilidade de inserção definitiva nessa ordem urbana em que ele já se figurava tão bem, deixando de lado a pequenez que carregara sua vida toda. Aquela satisfação, tão rara, se

evapora e em seu lugar não poderia entrar nem sequer a restauração da vida tranqüila, sem brilho mas sem sobressaltos, que tinha antes de conhecer Marina.

A perda da tranqüilidade, aliás, havia sido representada logo de saída, no mesmo capítulo em que Luís vê Marina pela primeira vez. Ele está lendo e, à medida que vai se interessando pela figura agitada do outro lado da cerca, a literatura vai se tornando coisa menos interessante. A imagem inicial é a da prosperidade, e nesse contexto o livro não é ruim:

> Em janeiro do ano passado estava eu uma tarde no quintal, deitado numa espreguiçadeira, fumando e lendo um romance. O romance não prestava, mas os negócios iam equilibrados, os chefes me toleravam, as dívidas eram pequenas – e eu rosnava com um bocejo tranqüilo:
> – Tem coisas boas este livro. (p. 41)

Aqui já vai inscrita, sutilmente, a distância que separa o Luís da Silva do momento em que escreve a história, que afirma que o livro não prestava, e o Luís da Silva que ia ver Marina pela primeira vez, que encontrava coisas boas no livro. O caminho entre essas duas posições extremas vai sendo marcado no decorrer do capítulo, à medida que a leitura vai sofrendo a interferência daquela tipa, vermelha, como ele mesmo diz. E até mesmo a má literatura é coisa que tranqüiliza e estimula:

> Quando me caía nas mãos alguma obra ordinária, ficava contente:
> – Ora muito bem. Isto é tão ruim que eu, com trabalho, poderia fazer coisa igual.
> Os livros idiotas animam a gente. Se não fossem eles, nem sei quem se atreveria a começar. (p. 42)

E é ainda com tranqüilidade que ele vai começar a desviar os olhos das coisas boas do livro: "Esse que eu lia debaixo da mangueira era bem safado" (p. 42). Rapidamente, no entanto, a realidade toma de assalto Luís através de Marina, e o livro começa a irritá-lo e cair cada vez mais em seu julgamento. Desvia os olhos da vizinha inutilmente: "E mergulhei na

leitura, desatento, está claro, porque o livro não valia nada" (p. 43). Logo em seguida, o livro não tem mais salvação, e acaba merecendo apenas o superlativo da ruindade: "Fiquei lendo o romance, péssimo romance, enquanto a tipinha se mexeu entre as roseiras" (p. 43). O livro ruim deixa de ser algo estimulante. Na verdade, diante da imagem viva, em movimento, que faz pensar num tempo em evolução e não num tempo congelado como é aquele em que Luís vive, a literatura, que faz parte desse mundo imóvel, sendo mesmo um dos elementos mais importantes na constituição do conforto que ele lhe dá, começa a se afigurar sem graça. Desde o princípio, portanto, Luís parece sentir-se atraído a arriscar a troca do papel de final de estirpe para o de fundador de uma outra estirpe.

Feito o menor movimento de recusa pela posição de estabilidade em que ele se encontrava, já não é possível recuar. E o Luís inquieto, nervoso, volta, e com ele a velha ordem da infância. O passado remoto, que andava distante de suas cogitações, volta de uma vez por todas. No mesmo capítulo em que percebe o que está acontecendo lhe vem a imagem do avô que prefigurará seu crime: "Certo dia uma cascavel se tinha enrolado no pescoço do velho Trajano, que dormia num banco do copiar" (p. 104). Esta é a primeira vez, de uma série enorme, em que as imagens de enforcamento e de corda vão povoar a mente de Luís, contribuindo para o processo de deformação da realidade que vai se tornar comum para ele. O crime já está em gestação. Essa deformação aparece claramente quando, em conversa com o pai de Marina, o seu Ramalho, Luís ouve pela milésima vez a narrativa de um crime horroroso, em que um moleque era morto depois de longa tortura. Todo o sangue da cena narrada é transferido para a rua. Seu Ramalho vai para o trabalho e parece que vai sujar os pés: "Quando ele desceu da calçada, estremeci: pareceu-me que tinha sujado os sapatos de sangue" (p. 154). A sujeira toda que ele vê na rua, é evidente que ela o exaspera. Ele enxerga o moleque morto e rapidamente muda sua figura na de Julião Tavares. Mas seu desejo de morte

não pode se exercer numa imagem tão suja. E logo ele encontra uma solução limpa para o seu problema:

> A figura deitada no calçamento estava branca e vestida de linho pardo, com manchas de suor nos sovacos. Felizmente o sangue tinha desaparecido, já não havia a umidade pegajosa na sarjeta, nos cabelos de d. Rosália, nas saias de Antônia. Em redor tudo calmo. Gente indo e vindo, crianças brincando, roncos de automóveis. O homem tinha os olhos esbugalhados e estrebuchava desesperadamente. Um pedaço de corda amarrado no pescoço entrava-lhe na carne branca e duas mãos repuxavam as extremidades da corda, que parecia quebrada. Só havia as pontas, que as mãos seguravam: o meio tinha desaparecido, mergulhado na gordura balofa como toucinho. (p. 156)

Além de reafirmar a mania de limpeza e de fixar de vez a maneira já de antemão escolhida para o assassinato, esta visão de Luís é significativa porque mostra como o plano de matar Julião Tavares representa para ele, na verdade, a volta à velha ordem. A descrição de um presente que corre naturalmente, indiferente à cena horrível de um homem que estrebucha em pleno espaço público é mesmo a representação do fracasso prático que seria o assassinato de Julião Tavares. A imagem da sua morte nasce de uma história que pertence àquela velha ordem e não interfere em absolutamente nada da vida presente: os carros continuam a passar, as crianças continuam a brincar. O grande gesto capaz de riscar Julião Tavares do mapa parece reduzido a nada. Muito antes, portanto, do crime, fica estabelecido que o assassinato representa uma solução forjada a partir de uma ordem que não mais vigora, e por isso está fadado a ser uma falsa solução. A sensação de Luís na manhã seguinte ao crime apenas confirmará a inutilidade da eliminação de Julião Tavares. Várias vezes ele anota que tudo permanecia calmo na rua, como sempre, sem alterações, até perceber que também sua vida não mudaria em nada:

> Um funcionário. Pus-me a rir como um idiota. Continuaria a escrever informações, a bater no teclado da máquina, a redigir artigos bestas. "Perfeitamente". O sorriso sem vergonha concordando com tudo. "Perfeitamente". (p. 308)

Matar Julião Tavares não o salvaria. A subserviência se manteria. A posição de níquel social continuaria sendo o máximo a que suas pretensões o conduziriam. Matar Julião Tavares foi mesmo inútil porque não interfere na ordem presente. Até mesmo o seu sucesso como assassino o diminui. Ninguém suspeita dele, ninguém o prende, ninguém o descobre. Nem a publicidade barata das gazetas – ínfima perto da publicidade ruidosa que se criava em torno de um assassino no tempo da infância – ele consegue. Ele permanece invisível, e tudo que o ato de forte vontade lhe rende é a certeza de que não pertence a ordem nenhuma. Eis como ele se recorda dos assassinos daquela época:

> E o criminoso, pisando com força, atravessava o quadro, a cabeça erguida, a testa cortada de rugas, o olhar feroz, trombudo, impando de orgulho. Algumas horas depois estaria acocorado a um canto da prisão, sem vontade, com seu Ivo. Mas ali, diante dos curiosos que se empurravam, representava o papel de bicho: franzia as ventas, mordia os beiços, dava puxões na corda e grunhia. Olhavam para ele com admiração, e os cachimbos se envaideciam por havê-lo pegado vivo. Rosenda pasmava.
>
> – Estamos acostumados a amansar brabo, minha negra.
>
> O carcereiro balançava as chaves, e o delegado dava encontrões no povo, carrancudo, quase tão importante como o preso. (p. 208-209)

Seu prestígio era enorme, ultrapassando o da autoridade constituída. Os padecimentos na prisão o transformavam espiritualmente num ser desfibrado, um vagabundo como seu Ivo, mas a imagem que ficava era poderosa e compensava tudo. Sobra valentia para todos: para o delegado, que se impõe à base de empurrões, e para os carcereiros, que se mostram às mulheres dizendo-se capazes de amansar a fera. Marco definitivo – e positivo – na vida social: eis o que representava um assassinato. O roubo, ao contrário, era humilhante:

> Um ladrão de cavalos seria maltratado, agüentaria facão, de joelhos, nu da barriga para cima, um soldado segurando-lhe o braço direito e batendo-lhe no peito, outro segurando-lhe o braço esquerdo e batendo nas costas. (p. 209)

Apenas nessa ordem Luís poderia tentar se elevar pelo crime. Afinal, Julião também era criminoso, um ladrão. Ele e toda sua família rica também eram ratos. Em *Angústia* o rato não é somente um ser da qualidade de Luís, que vive à margem, alimentando-se das migalhas que o descuido de alguém mais poderoso deixa no caminho. Os ratos são ladrões – e os ratos que lhe infestam a casa roubam-lhe a comida e os livros. Os grandes ladrões também são ratos. Logo na primeira vez que Julião aparece no romance, é descrito como pertencendo a uma estirpe de ratos:

> Conversa vai, conversa vem, fiquei sabendo por alto a vida, o nome e as intenções do homem. Família rica. Tavares & Cia., negociantes de secos e molhados, donos de prédios, membros influentes da Associação Comercial, eram uns ratos. Quando eu passava pela rua do Comércio, via-os por detrás do balcão, dois sujeitos papudos, carrancudos, vestidos de linho pardo e absolutamente iguais. Esse Julião, literato e bacharel, filho de um deles, tinha os dentes miúdos, afiados, e devia ser um rato, como o pai. Reacionário e católico. (p. 58)

Iguais como os ratos. Ladrões como os ratos. De dentes miúdos e afiados como os ratos. Eis o tipo degradado ao qual Luís identifica os Tavares. Na velha ordem, ao matar, um indivíduo se colocava numa posição de destaque, que não se confundia com a de um ladrão. Mas na nova ordem, um ladrão é um camarada que tem boa posição, que lhe garante inclusive a porta aberta para novos roubos – roubo de mulheres, por exemplo. Luís matou Julião, mas não matou esta nova ordem, nem pôde restaurar a antiga, e por isso mesmo permanece à margem, rato miúdo. Enquanto durava a velha ordem, a decadência e a falta de dinheiro não diminuíam o prestígio do velho proprietário. Assim, Trajano, bêbado, permanece acima de seu velho escravo, o mestre Domingos, totalmente aprumado na vida, mas ainda reverenciando o velho e cuidando dele, levando-o de volta para casa depois do excesso de cachaça, agüentando

as ofensas. O velho não mandava em mais nada, mas os cangaceiros – respeitáveis porque temidos assassinos – iam cumprimentá-lo, humilhados, de chapéu na mão. Agora não. O dinheiro conta muito, não importa como ele foi obtido. E Luís sabe disso, tanto que sonha em ganhar na loteria e o número do bilhete que lhe ofereceram certa vez, a partir do qual ele projetou uma vida nababesca ao lado de Marina, volta-lhe constantemente durante o longo delírio final: 16 384. Esse sonho de riqueza mostra bem que Luís vive nas duas ordens. Se a velha ordem lhe sugeriu uma falsa solução, é porque a solução que poderia ser definitiva na nova ordem, a do dinheiro, está totalmente fora de seu alcance.

E é justamente a convivência com duas ordens diferentes de valores que explica o fracasso do acontecimento-chave do romance e, ao mesmo tempo, dá a medida da visão do outro em *Angústia*. Paulo Honório permanece na sua ordem e pode tentar pelo menos se afastar do outro, desistindo de suas conquistas, quando ele aflora através de Madalena. Para ele, matar Mendonça fora rendoso porque ambos operavam dentro de uma ordem que está em pleno vigor. Para Luís da Silva, no entanto, absolutamente todos são o outro, tão inacessíveis e tão inapagáveis quanto foi Madalena para Paulo Honório. Se procurarmos em quem Luís da Silva encontra um irmão, sairemos de mãos abanando. O mesmo não há, só o outro. De todas as criaturas do passado que o ajudam a cometer o crime, nenhuma tem o peso de José Baía, figurado sempre como um matador sem culpa nem consciência do que pratica, de tal forma está inserido na ordem em que eliminar um inimigo é coisa perfeitamente natural. Nos momentos que antecedem o crime, Luís da Silva o evoca com insistência, tentando aproximar-se dele e operar de forma que a velha ordem, como ele a figura no início da narrativa, em que o outro não existe porque incorporado à maquina do mundo, possa converter Julião Tavares não num outro *diferente*, mas sim num outro *oposto*. Só que ele parte do sistema errado, ao identificar-se com José Baía, com quem Julião nada tem a ver. Na iminência do crime, um

parágrafo antes de o vermos retirar a corda do bolso, quando ainda lutava para desistir de seu intento, José Baía lhe surge:

> Fiz um esforço desesperado para adquirir sentimentos humanos:
> – José Baía, meu irmão...
> José Baía não era meu irmão: era um estranho de cabelos brancos que apodrecia numa cadeia. (p. 271)

O José Baía não existia e não poderia ajudá-lo a obter sentimentos humanos, o que o obriga a encarar o fato de que seu ato é pessoal, vil, impossível de justificar. Daí vem o desejo de que Julião fuja, escape de suas garras, como o gato que desejasse ver o rato fugir ao seu cerco. Desde antes do ato sabe que é impossível matar o rato, porque ele, na verdade é o gato. Rato ele seria numa outra ordem. Assim, Julião é um outro tão incompreensível quanto José Baía. José Baía *era* um seu igual. Julião Tavares *seria* seu oposto. E ele não consegue ser efetivamente o oposto de sua vítima nem na polarização política. O ricaço é reacionário e católico. E ele, é um comunista? Não: "Eu tinha lá convicção?" (p. 231). Assim, Luís não consegue fugir das razões do outro nunca, nem mesmo das razões de Julião Tavares:

> Marina era um instrumento e merecia compaixão. D. Adélia era um instrumento e merecia compaixão. Julião Tavares era também um instrumento, mas não senti pena dele. Senti foi o ódio que sempre me inspirou, agora aumentado. (p. 198)

Essas razões são tão fortes e tão inapagável é o outro, que ele tem que transportar Julião Tavares para aquela ordem se quer matá-lo. Daí vem o desejo de que ele fuja do lugar em que se encontra. À luz dos postes, em pleno domínio da cidade, ele sabe que não conseguirá matá-lo. Lá Julião estaria seguro – e não nesse descampado escuro, que lembra o sertão e em que é possível acabar com um vivente sem vê-lo, como fazia um José Baía, que nem sequer sabia quem matava e por quais razões.

E note-se que não se trata de consciência culpada buscando uma simpatia do leitor. No início de sua narrativa ele dá duas demonstrações cabais de que não busca essa simpatia. A primeira se dá no passeio de bonde inicial, é muito sutil – e por isso mesmo significativa: "Quanto mais me aproximo de Bebedouro, mais remoço" (p. 11). Bebedouro, o leitor levará muitas páginas mas descobrirá, é o lugar onde o crime acontecera. A segunda vem na apresentação de Julião, referindo-se às notícias da morte do rapaz: "Os jornais andaram durante uma semana a elogiá-lo, mas disseram mentira. Julião Tavares não tinha nenhuma das qualidades que lhe atribuíram" (p. 56-57).

O fato é que todos são os outros e, por serem os outros diferentes, irredutíveis, o invadem a todo momento, quer ele queira ou não:

> Tudo foi visto ou ouvido de relance, talvez não tenha sido visto nem ouvido bem, mas avulta quando estou só – e distingo perfeitamente a criança, o operário faminto, os namorados que desejam deitar-se. Eles me invadiram por assim dizer violentamente. Não fiz nenhum esforço para observar o que se passava na multidão, ia de cabeça baixa, dando encontrões a torto e a direito nos transeuntes. De repente um grito, uma palavra amarga, um suspiro – e algumas figuras se criaram, foram bulir comigo na cama. (p. 182)

Eis o outro motivo que faz de Luís um observador obsessivo. O outro o invade, e ele sabe o que se passa com todos, até com completos desconhecidos apenas entrevistos na multidão que o atropela nas calçadas e depois o atropela em sua solidão. E qualquer forma de identificação com o outro é logo frustrada:

> A minha raiva crescia, uma raiva de cangaceiro emboscado. Por que esta comparação? Será que os cangaceiros experimentam a cólera que eu experimentava? (p. 267)

É impossível ver o outro pelo estereótipo. A visão padronizada do outro se insinua, mas logo é afastada por essa inteligência observadora. Assim, todos comparecem à vida de

Luís e, como ele não pode apagá-los, deixar de levar-lhes em conta os desejos, são capazes de perturbá-lo. Até o caso mais banal, de crianças que querem roubar frutas do quintal do vizinho, lhe dá vontade de fugir, deixando o outro à vontade:

> Vejo às vezes por cima dele [do muro] cabecinhas de crianças que esperam momento favorável para furtar as mangas dos galhos que lhes chegam ao alcance das garras. Fujo para não importuná-las, mas são assustadiças e escondem-se. (p. 51)

E não adianta tentar deixar os meninos sossegados. Sair de cena para facilitar-lhes o furto os afasta ao invés de os atrair. É impossível conhecer quem quer que seja. Ninguém, de nenhuma das duas ordens, pode ser visto de forma integral e estática. É assim que, como José Baía só pode ser irmão dentro de uma visão absurdamente restauradora, também a figura-modelo de mulher, sua avó sinha Germana, em tudo oposta a Marina, em seu estatuto de criatura despida de prazeres e de desejos, não resiste se transplantada para a ordem do presente:

> A brasa do cigarro chegava-me perto dos beiços, brilhava, faiscava, parecia mangar de mim na escuridão. Sinha Germana só tinha aberto os olhos diante do velho Trajano. Sem dúvida. Mas eu queria ver sinha Germana agora, no cinema, ou correndo as ruas, com uma pasta debaixo do braço, e mais tarde no escritório, batendo no teclado da máquina, ouvindo a cantiga dos marmanjos. Hábitos diferentes, necessidades novas. (p. 144)

Esse retrato da avó surge num momento em que, desejoso de reatar suas relações com Marina, procura justificá-la. A operação mental é complicada. Julga a moça, que pertence à ordem do presente, a partir de um referencial fixo no passado. Para poder desculpá-la, então, move seu referencial para o presente, onde ele não faz sentido e pode ser demolido, aproximando-se, portanto de Marina. Assim, Marina pode ser idealizada pela aproximação com o referencial degradado porque deslocado de sua ordem natural. Luís, portanto, não tem

como estabelecer para si mesmo parâmetros que lhe assegurem a proximidade com quem quer que seja, porque os dois sistemas, incompatíveis, convivem o tempo todo dentro dele, tornando qualquer pessoa um mistério total.

E no presente? Seria possível compreender alguém, transformando-o num irmão? Não. Embora Luís encontre a solidariedade de seu Ramalho, que julga a filha um caso perdido, não consegue entendê-lo. Dos vagabundos, como já se disse anteriormente, é impossível esperar qualquer simpatia, assim como, por mais que ele próprio tenha sido um vagabundo na sua transição de uma ordem à outra, é impossível buscar em si uma simpatia que o aproxime deles. É claro que Luís tem um amigo como o Moisés. Mas o leitor demora para saber que ele é um amigo, já que aparece evocado logo no primeiro capítulo apenas como alguém a quem deve dinheiro, o "Moisés das prestações". Luís prioriza um pagamento a ele – e ficamos sabendo que na verdade o pagamento é para seu tio, um negociante de tecidos – para poder ficar à vontade no café. E quando se sente confortável para tê-lo diante de si, o que há ali não é propriamente um amigo:

> Agora estou defronte de um amigo, um amigo que me liga pouca importância, é verdade, um amigo todo entregue aos telegramas estrangeiros, mas que me custou cem mil réis. Parece-me que até certo ponto Moisés é propriedade minha. Os cem mil réis vão me fazer muita falta. (p. 32)

Moisés não poderá nunca ser um igual, um irmão, pois não vê Luís, apenas se senta junto dele. Luís, por sua vez, para conservá-lo como amigo, apesar de não ser visto, precisa proceder como na velha ordem, em que todos eram propriedade do velho Trajano, o que o aproximava, por pertencerem ao mesmo sistema, de todos da propriedade: "Quitéria e outras semelhantes povoaram a catinga de mulatos fortes e brabos que pertenciam a Trajano Pereira de Aquino Cavalcanti e Silva" (p. 199).

Exemplo mais acabado de como é impossível compreender o outro se dá no episódio em que Luís rouba umas moedas de Vitória. Sem dinheiro nenhum, e doido para ir ao teatro e ver como Marina se comporta e é vista lá, junto a Julião Tavares, ele acaba se resolvendo a roubar algum dinheiro da criada, cuja grande mania era contar e recontar o dinheiro e escondê-lo numa cova no quintal. Mal a idéia lhe aflora no pensamento e ele já a classifica de uma "miséria". Mas acaba pensando que em seis dias receberia o salário e reporia o dinheiro com juros de cem por cento:

> Seis dias depois colocaria no buraco o duplo da quantia retirada.
> – Nenhuma ação indigna. Nenhuma ação indigna. (p. 175)

A consciência se aplaca, a ponto de ele formular a idéia de que roubava a si mesmo ao restituir em dobro um dinheiro que podia muito bem ter sido roubado pela Vitória, para aumentar seu capital. Luís não consegue nem sequer gastar esse dinheiro, tão precário que é para ele esse apagamento das razões de Vitória. Mais tarde, ele de fato coloca no buraco o dobro do dinheiro que havia pegado. E acaba reconhecendo que fizera bobagem: "Introduzi preocupações muito sérias numa vida" (p. 177), admite melancolicamente. Luís percebe que o dinheiro em si não era a verdadeira raiz da mania contabilista de Vitória. Se fosse mera usura, o raciocínio de que fizera bom negócio poderia até funcionar. Mas não é isso o que de fato importava para ela:

> Não podia descansar, e a minha piedade era inútil. Levei o desespero a uma alma que vivia sossegada. Toda a segurança daquela vida perdeu-se. A linha traçada do quarto à raiz da mangueira, uma linha curta que os passos trôpegos e vagarosos percorriam na escuridão, fora de repente cortada.
> – Vá descansar, Vitória.

> Conselho inútil. O céu de Vitória, miudinho, onde grilos e formigas moravam, tinha sido violado. (p. 179)

É claro que Luís agiu segundo seus próprios interesses e critérios – e também por eles procurou ressarcir a empregada. Acontece que seus interesses e critérios nada tinham a ver com os dela. No final, ele fizera com Vitória o mesmo que Julião fizera com ele: levou o desespero a uma alma que vivia sossegada. É claro que os vinte e três mil réis valiam apenas vinte e três mil réis para ele, mas para Vitória valiam o sossego. Por que, no final das contas, Marina não poderia ser apenas mais uma conquista sem importância para Julião? Como ele poderia saber que nela Luís projetava o final de todas as suas angústias e nela preparava o começo de toda uma nova era? O outro é inabordável para qualquer um.

O caso específico de Luís da Silva pode ser analisado, portanto, como um desenvolvimento do caso de Paulo Honório. Paulo Honório teve oportunidade de amadurecer dentro de uma ordem, à qual ele se sentia pertencer, e mais, parecia-lha a única ordem possível no mundo. Não havia qualquer problema para ele, então, em reduzir ou mesmo eliminar o outro, se ameaçasse sua vitória dentro dessa ordem. A possibilidade de haver outras ordens às quais seria impossível permanecer indiferente só surge para ele com Madalena, e lhe toca fundo através de uma brecha que aquele seu ser pacientemente construído, apesar de tudo, conservou.

Luís, ao contrário, viu-se obrigado a viver em duas ordens diferentes – além de ter tido experiências da marginalidade mais patente, como a vida nômade e a mendicância. Essa multiplicidade de vivências, ao contrário do que se poderia supor, não o fez compreender melhor o outro exatamente porque revelou esse outro como um universo complicado demais para ser compreendido. Deu-lhe uma abertura maior do que a de Paulo Honório, já que o tornou capaz de reconhecer a existência de diferentes ordens nas quais se inserem os

indivíduos. Mas essa abertura acabou se revelando um fechamento em seu desejo de afirmação porque permitiu uma invasão maciça do outro na sua vida, que o impedia de reduzi-lo ou afastá-lo – assim como, simetricamente, o fechamento de visão de Paulo Honório permitiu abrir-lhe o caminho para as conquistas pessoais, apagando o outro.

Com *Angústia*, a obra de Graciliano chega a um ponto máximo de exploração psicológica do problema da relação com o outro. Aprofundar o impasse, pelo menos a partir do horizonte presumível neste romance, era ir ao encontro da desagregação total, de que Luís da Silva esteve muito próximo. Da felicidade de João Valério, cuja psicologia de fato mesquinha permitiu-lhe uma fusão entre os valores da comunidade em que vivia e seus próprios anseios pessoais, à infelicidade irremediável de Luís da Silva, que nem sequer sabe ao certo a que comunidade pertence, passando pela felicidade transitória de Paulo Honório, destruída quando percebe haver descompasso entre seus desejos e valores sociais que ele até certa altura ignorou, Graciliano Ramos, através do conflito com o outro, empreendeu a mais bem acabada fusão entre vida íntima e vida social que o romance de 30 foi capaz de urdir – e talvez em toda a tradição do romance brasileiro apenas Machado de Assis tenha construído monumento literário comparável, nesse sentido, ao seu.

### 4. O romance do outro: *Vidas Secas* (1- Um romance montado)

*Angústia* pode ser visto, então, como ponto de chegada da exploração de um problema central do romance de Graciliano Ramos, e que é também um problema central para o romance de 30 como um todo. Mas só pode ser visto como um ponto de chegada porque o romance posterior do autor, *Vidas Secas*, coloca a questão em outros termos. Como já se adiantou logo de início, neste último romance de Graciliano, a problemática de um conflito

entre um eu e um outro passa para o problema da representação que se pode fazer de um outro pela literatura – transfere-se de todo para a estrutura narrativa em si – , saindo completamente da esfera da tematização dos conflitos.

Para ver como isso se dá, é preciso que antes se faça uma leitura da organização geral do texto. A esta altura, qualquer discussão sobre esse assunto terá necessariamente que ser longa, de tal maneira se cristalizou a visão de que *Vidas Secas* seria um "romance desmontável", consideração que teve um sem-número de desdobramentos e reelaborações.

*Vidas Secas* saiu das oficinas da Empresa Gráfica "Revista dos Tribunais" em março de 1938 e já no mês de maio o *Boletim de Ariel* publicava uma resenha exemplar de Lúcia Miguel Pereira. Nesse texto, ela destaca "os traços que ainda hoje fazem pensar criticamente o livro, indicando-os com a discreta segurança que sabia cultivar tão bem" – para repetir as palavras de Antonio Candido[25]. Um desses traços é a preocupação com a descontinuidade da estrutura do livro, que ela aponta de forma muito sucinta:

> Será um romance? É antes uma série de quadros, de gravuras em madeira, talhadas com precisão e firmeza.[26]

Ao lado de Carlos Lacerda, que tocou de passagem na questão em artigo publicado no mesmo mês, na *Revista Acadêmica*[27], coube a Lúcia Miguel Pereira a formulação pioneira do problema estrutural de *Vidas Secas* que acabaria cristalizada, alguns meses depois, na

---

[25] CANDIDO, Antonio, 50 anos de *Vidas Secas*. In: *Ficção e Confissão – Ensaios sobre Graciliano Ramos*, p. 105.

[26] PEREIRA, Lúcia Miguel. Vidas Secas. In: *Boletim de Ariel*, maio 1938 (VII, 8), p. 221.

[27] Carlos Lacerda, em artigo assinado com um de seus vários pseudônimos, faz referência de passagem ao problema ao caracterizar o livro como "romance-conto de Graciliano Ramos (cuja técnica deve ser estudada como caso exemplar)". Ver: TAVARES, Júlio. Sugestões de *Vidas Secas*. In: *Revista Acadêmica*, maio 1938 (35), p. 11.

expressão aparentemente definitiva de Rubem Braga segundo a qual se trataria de um "romance desmontável"[28].

Posteriormente, em 1947, por ocasião do lançamento conjunto da ficção de Graciliano Ramos, Álvaro Lins reutilizaria a idéia de Lúcia Miguel Pereira de que o livro seria composto por "quadros" isolados.

> Contudo, tecnicamente *Vidas Secas* apresenta dois defeitos consideráveis. Um deles é que a novela, tendo sido construída em quadros, os seus capítulos, assim independentes, não se articulam formalmente com bastante firmeza e segurança.[29]

Como se vê, Álvaro Lins parte do princípio de que *Vidas Secas* é "romance desmontável" e, trabalhando com uma idéia tradicional de romance, não consegue ver senão defeito nessa estrutura fragmentária. Para suavizar a crítica, proclama o valor literário de cada capítulo individualmente, o que só faz confirmar a idéia de que falta unidade ao romance.

Foi Antonio Candido quem pela primeira vez operou diretamente sobre o conceito de "romance desmontável" e relativizou essa visão tão radicalmente fragmentária do livro, em *Ficção e Confissão* (publicado em 1956, mas elaborado a partir de uma série de artigos saídos em 1945, quando da publicação de *Infância*). Esse texto propõe a forma da rosácea como a mais adequada para pensar a estrutura global da obra:

> Benjamim Crémieux falou de romance em rosácea a propósito do *Temps Perdu*. Parece-me que *Vidas Secas* pode, noutro sentido e com maior propriedade, classificar-se de igual modo, contanto que imaginemos uma rosácea simples e nítida, em que as cenas se disponham com ordenada simplicidade. Políptico ou rosácea - qualquer coisa de nítido e primitivo, cuja cena final venha encontrar a do princípio: Fabiano, retirando pela caatinga, abandona a fazenda que animou por algum tempo.[30]

---

[28] BRAGA, Rubem. Vidas Secas. In: *Diário de Notícias*, 14/08/1938, 1° suplemento, p. 3.
[29] LINS, Álvaro. Valores e Misérias das Vidas Secas. In: *Os Mortos de Sobrecasaca*, p. 167.
[30] CANDIDO, Antonio. *Ficção e Confissão*, p. 45-46.

Pelo que se pode notar, o crítico estava preocupado basicamente com dois problemas. Em primeiro lugar parecia querer deixar claro que o caráter fragmentário do livro não representava contradição com o universo primitivo que explora tematicamente. Explicando melhor: parece haver uma preocupação em afastar esse caráter fragmentário de *Vidas Secas* de experiências mais fechadas ou pretensamente "sofisticadas" do romance moderno. Em segundo lugar, frisa ele o caráter circular da narrativa, o fato de o primeiro e o último capítulos se encontrarem. Como é fácil perceber, sutilmente se afasta a hipótese de que o romance seja totalmente desmontável, havendo uma relação forte entre suas extremidades que não poderia ser rompida. Em seguida, ele enriquece a metáfora pictórica de Lúcia Miguel Pereira, uma vez que propõe, em substituição aos "quadros isolados", a idéia de que o livro seria mais corretamente comparável a um políptico, o que indica a existência de uma continuidade entre os diversos quadros.

Rui Mourão retoma a colocação de Antonio Candido, a ela acrescentando um novo elemento:

> Essa caracterização [de Candido] só não nos parece inteiramente satisfatória pelo que de estático ela sugere. Na verdade, os diversos lances do romance se constituem de peças que, embora em câmara lenta, giram em torno do seu próprio eixo, antes de integrar aquela corporação planetária comum.[31]

O que interessa ao escritor mineiro destacar com essa imagem planetária é o caráter "solitário" de cada capítulo. Como a tendência marcante seria a de que cada capítulo trate de uma única personagem (caso de nove entre treze capítulos), a estrutura global da obra enfatizaria a solidão dos personagens, conseqüência dos seus parcos recursos de expressão:

[31] MOURÃO, Rui. *Estruturas*, p. 120.

> Com uma força vizinha da representação concreta, é a solidão daquela gente que vai sendo reproduzida. *Vidas Secas*, antes de qualquer outra coisa, é o drama de uma impossibilidade de comunicação humana.[32]

Diferentemente de Álvaro Lins, Rui Mourão aceita, por assim dizer, a relação de descontinuidade entre os capítulos e, ao invés de julgá-lo normativamente, procura interpretá-lo. Com isso, ele vê o isolamento dos capítulos como contraparte formal do isolamento existencial a que as personagens estão sujeitas. Atitude crítica comparável teve Affonso Romano de Sant'Anna que, ao exercitar uma análise estruturalista do romance, assumiu e incorporou à sua leitura, sem questioná-lo, o caráter fragmentário da obra:

> Estamos, sem dúvida, diante de uma obra singular onde os personagens não passam de figurantes, onde a estória é secundária e onde o próprio arranjo dos capítulos do livro obedece a um critério aleatório.[33]

Na verdade, Sant'Anna entende que o romance é totalmente desmontável, a ponto de dizer que a ordem dos capítulos é aleatória: aprofunda, portanto, o que a expressão de Rubem Braga sugere. A unidade deveria, segundo ele, ser procurada em outra parte: no uso daquilo que ele chama de "motivos recorrentes". Ele elenca quinze motivos recorrentes, além dos cinco "motivos-personagens" e compara a estrutura do romance a um bordado em que os desenhos se repetem isometricamente.

Além desses trabalhos, que se ocuparam dessa questão apenas de passagem, há duas obras que se detiveram mais longamente no problema. Uma delas é o *Ensaio de Literatura Brasileira - Ideologia e Realidade em Graciliano Ramos*, de Letícia Malard, tese defendida

---

[32] MOURÃO, Rui. *Estruturas*, p. 121.
[33] SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Análise Estrutural de Romances Brasileiros*, p. 166.

em 1972 e publicada em livro em 1976. A preocupação central da autora parece ser demonstrar o caráter moderno de *Vidas Secas*, a partir da idéia de que

> o tempo está praticamente ausente em *Vidas Secas*, o que importa é a dimensão espacial.[34]

Tendo como pano de fundo uma proposição de Arnold Hauser, que vê na simultaneidade a síntese da relação do homem moderno com o tempo, ela conclui:

> Em *Vidas Secas*, a justaposição dos quadros, aplicando-se aqueles recursos [descontinuidade da intriga, relatividade e inconsistência da marca temporal, entre outros do romance moderno], acentua o primarismo das personagens, sua incapacidade de captar o universo em bloco, sua ignorância ao perceber parcelas de realidade deformada.[35]

O que intriga no texto de Letícia Malard é que ela trabalha desta forma depois de apontar características do romance que, aparentemente, nos levariam a concluir que ele não seria tão desmontável assim. Primeiro, ela se esforça para demonstrar, pela comparação com os contos de Graciliano, que dentre os capítulos de *Vidas Secas* apenas "Baleia" teria estrutura de conto. Não é preciso dizer que isso implica uma redução da autonomia de cada um dos capítulos. Depois, ela faz um levantamento grande das referências que um capítulo faz ao outro, através do qual fica claro que só há referências feitas a capítulos anteriores, o que sugere a existência de uma continuidade temporal entre os capítulos. É ela mesma quem diz: "A ordem dos capítulos obedece a uma seqüência temporal sutil (...)"[36]. Estranhamente, essa afirmação é feita um parágrafo antes da primeira citação que aparece aqui, onde ela afirma que o tempo está ausente do romance. Mas o mais sugestivo nesse estudo são exatamente certas

---

[34] MALARD, Letícia. *Ensaio de Literatura Brasileira - Ideologia e Realidade em Graciliano Ramos*, p. 81.
[35] MALARD, Letícia. *Ensaio de Literatura Brasileira - Ideologia e Realidade em Graciliano Ramos*, p. 83-84.
[36] MALARD, Letícia. *Ensaio de Literatura Brasileira - Ideologia e Realidade em Graciliano Ramos*, p. 80.

confusões em que ele acaba caindo quando faz uma definição do caráter desmontável do romance:

> Em *Vidas Secas*, os capítulos são verdadeiros quadros que se justapõem, sem necessariamente se sucederem. Sua ordem poderia ser alterada e nada impede afirmar que, consoante a combinação que se fizer, há uma realização acional simultânea e não sucessiva.
>
> Nada impede que, exemplificando, Cadeia, *O Menino Mais Novo* e *O Menino Mais Velho* se coloquem numa idêntica dimensão temporal, em diferentes espaços. Melhor ainda diríamos: os dois últimos mencionados podem ser inseridos em qualquer ponto do enredo, desde que anterior à morte de Baleia, que é verdadeiro cronômetro de tempo no romance. Os demais poderiam ser permutados em dois compartimentos estanques: o anterior e o posterior à desaparição física do próprio animal. A espacialização do tempo é que vai coordenar a técnica de composição do enredo, no sentido em que só se torna impossível a simultaneidade acional quando na ação comparecem os mesmo atuantes, dada sua capacidade de onipresença. É o caso de *Mudança*, *Inverno*, *Festa*, *Baleia*, e *Fuga*. Pode-se ainda começar a leitura da obra por onde se queira, bastando para isso uma idéia sumária do contexto.[37]

A indefinição é grande. Alguns capítulos poderiam aparecer em qualquer ponto, desde que mantivessem uma dada relação com um capítulo específico. Mesmo assim, isso se dá com três capítulos apenas, enquanto com cinco deles seria totalmente impossível.[38] Por fim, a afirmação mais duvidosa: podemos ler o livro em qualquer ordem, desde que saibamos do que o livro trata. Ou seja: não podemos lê-lo em qualquer ordem, uma vez que precisamos conhecê-lo antecipadamente para poder fazê-lo. Ao fazer um levantamento mais detalhado das relações existentes entre os capítulos do livro, na contramão do que pretendia, este ensaio demonstra muito mais, portanto, que *Vidas Secas* não é romance desmontável, uma vez que para desmontá-lo precisamos atender a tantas restrições que o que sobra é o romance inteiro, tal qual foi publicado.

Fernando Cristóvão é o autor de um estudo aparecido em 1973 que também se detém no problema da unidade de *Vidas Secas*. Como, ao contrário de Letícia Malard, não tem uma

---

[37] MALARD, Letícia. *Ensaio de Literatura Brasileira - Ideologia e Realidade em Graciliano Ramos*, p. 82-83.

[38] Sem mencionar o fato de que é contestável a idéia de que os capítulos "O menino mais novo" e "O menino mais velho" pudessem narrar ações simultâneas, uma vez que o filho mais velho participa de ambos e, além

leitura global do livro que esteja ligada à visão de que ele é desmontável, pode agir com mais independência. Sua tendência, apesar de o próprio Graciliano ter, num depoimento, enfatizado o caráter autônomo dos capítulos, é privilegiar a unidade da obra. Para ele, a ordem dos capítulos desempenharia função importante, mais importante, aliás, do que em qualquer outro livro do autor. Retoma uma das observações de Antonio Candido ao arrolar o primeiro e o último capítulos como provas claras disso:

> Deslocar das posições extremas esses dois capítulos seria comprometer gravemente a significação do romance, construído, todo ele, sobre o tema dos retirantes impedidos de se fixarem e das repercussões que tal situação de seca acarreta nas suas vidas.[39]

Quanto aos capítulos do meio, veremos que ele vai constatar que alguns poderiam estar em outra ordem. Mas, a exemplo do que aconteceu a Letícia Malard, ele perceberá que para certos capítulos aparecerem num outro ponto do livro precisariam cumprir certas condições, já que se referem uns aos outros, o que estabelece uma continuidade do tempo. A esse respeito, Fernando Cristóvão faz uma observação esclarecedora quando discute a posição dos capítulos "O menino mais novo" e "O menino mais velho". Segundo ele, esses capítulos poderiam, em princípio, permutar entre si os lugares que ocupam, uma vez que toda a obra se estrutura de forma a que a apresentação das personagens seja hierarquizada: primeiro o pai, depois a mãe, depois as crianças e, por último, os animais. Mas nota que, olhando mais detidamente o livro, pode-se perceber que o "nível" dos filhos também surge hierarquizado no romance e o mais novo tem sempre precedência sobre o mais velho:

---

de tudo, com estado de espírito distinto num e noutro: ensimesmado, reflexivo em "O menino mais velho" e gozador, brincalhão em "O menino mais novo" .

[39] CRISTÓVÃO, Fernando. *Graciliano Ramos - Estrutura e Valores de um Modo de Narrar*, p. 165.

> Este esquema é aliás repetido com poucas variantes dentro da estrutura dalguns capítulos, como por exemplo em "Inverno", que repete rigorosamente a ordem observada no romance, até na precedência afetiva dada ao filho mais novo sobre o mais velho.[40]

Fernando Cristóvão acaba nos dando razões para duvidar da permutabilidade de posições entre esses dois capítulos. Tudo indica que a família é pensada dessa maneira (pai, mãe, filho mais novo, filho mais velho) na obra inteira, o que constituiria boa razão para a ordem que foi dada aos capítulos. Ele aponta ainda um outro fator que garantiria a unidade do romance, um duplo movimento que se desenharia justamente pela seqüência dada aos capítulos.

> Alguns dos capítulos compreendidos entre os extremos têm uma certa mobilidade, menor do que aquela que aparentam, dentro do que poderíamos chamar as duas vertentes da obra: a fase da euforia, que termina no capítulo "Festa", e a fase da disforia que também aí começa e prossegue até o final.
>
> Até "Festa" sucedem-se os episódios duma relativa prosperidade, quanta é possível para a família dum vaqueiro: chegam, instalam-se, adquirem com os produtos do trabalho aquilo de que necessitam, permitem-se certos *luxos*: a cachaça de Fabiano, o corte de chita vermelha, as roupas que faz Sinhá Terta, e até pensam numa cama como a de seu Tomás da bolandeira. A partir daí adensam-se as dificuldades: a morte de Baleia, as contas tortuosas do patrão, os impostos do município, as arribações a anunciar a seca.[41]

Quando nota a presença de duas vertentes que não se desenvolvem paralelamente no livro, mas seguidamente, Fernando Cristóvão acaba fornecendo o mais forte argumento para que se coloque sob suspeição o caráter desmontável do romance. Esse aspecto, ainda que reformulado, será retomado mais adiante.

Só ficou faltando ver o que disse o próprio Rubem Braga, autor da expressão tão usada. O fato de tantos críticos a usarem, mostra a sua força: sintética e muito sugestiva, ela

---

[40] CRISTÓVÃO, Fernando. *Graciliano Ramos - Estrutura e Valores de um Modo de Narrar*, p.176-168. Fernando Cristóvão só trabalha com o exemplo de "Inverno". Mas é possível notar essa precedência do menino mais novo sobre o mais velho no livro todo. Logo na primeira página podemos ver que o menino mais novo nos é apresentado em primeiro lugar – embora o mais velho seja o protagonista das primeiras ações do romance, ao se recusar a continuar caminhando.

[41] CRISTÓVÃO, Fernando. *Graciliano Ramos - Estrutura e Valores de um Modo de Narrar*, p. 165-166.

resolveu, por assim dizer, um problema. Passou então a ser utilizada e, até certo ponto, a explicar o livro. O que se vê na prática é o isolamento da expressão em relação ao corpo do texto em que apareceu originalmente: com a exceção de Fernando Cristóvão, ninguém sequer menciona o artigo de Rubem Braga, nem mesmo na bibliografia. Mas a verificação dos pressupostos a partir dos quais Rubem Braga cunhou sua expressão é importante. Vejamos então o início do artigo:

> Eu conheço o quarto onde Graciliano Ramos escreveu *Vidas Secas*, e sei mais ou menos a situação em que ele escreveu. Essa situação determinou a própria estrutura do romance. Tem, portanto, a sua importância para o público.
>
> Quem pega no romance logo repara. Cada capítulo desse pequeno livro dispõe de uma certa autonomia, e é capaz de viver por si mesmo. Pode ser lido em separado. É um conto. Esses contos se juntam e fazem um romance. Graciliano não fez assim por recreação literária. Fez por necessidade financeira. Ia escrevendo e ia vendendo o romance a prestação. Vendeu vários contos. Alguns capítulos ele fez de maneira a rachar no meio. Foi colocando aquilo a varejo, em nosso pobre mercado literário. Depois vendeu tudo por atacado, com o nome do romance.
>
> Quase tão pobre como o Fabiano, o autor fez assim uma nova técnica de romance no Brasil. O romance desmontável[42].

Como se vê, a idéia de romance desmontável nasce muito mais da observação das condições em que o autor produziu o livro e de como o colocou no mercado do que de uma análise de sua estrutura.

Não foi nada incomum, nos anos 30, os autores publicarem trechos de seus romances em jornais e revistas antes da publicação integral em livro. O próprio Graciliano publicara capítulos de seus três romances anteriores no *Boletim de Ariel*. O mais comum, no entanto, era que essa publicação fosse uma espécie de peça promocional às vésperas do lançamento do livro. Mas não era o único caso. Muitos autores publicavam capítulos de livros ainda não concluídos. Exemplo até trágico é o de João Cordeiro. Um mês depois de publicar um capítulo de *Trapiche*, romance em preparo, o *Boletim de Ariel* noticiou a morte do escritor baiano, que

[42] BRAGA, Rubem. Vidas Secas. In: *Diário de Notícias*, 14/08/1938, 1° suplemento, p. 3.

deixaria o livro inacabado. O caso mais peculiar de todos é o de Aníbal Machado, desde os anos 30 publicando trechos do *João Ternura*, que só apareceria integralmente em 1965, como obra póstuma.

Qual então a particularidade de *Vidas Secas*? A de Graciliano Ramos ter publicado "Baleia" sem qualquer alusão ao fato de ser aquele um trecho de romance. Foi publicado e aceito como conto[43]. Segundo o depoimento do próprio Graciliano, em famosa carta a João Condé, a idéia de escrever um romance surgiu depois de escritos três capítulos ("Baleia", "Sinha Vitória" e "Cadeia"). Publicamente, quem rastreia as publicações esparsas que se foram fazendo, observa que apenas em 05 de dezembro de 1937 – portanto, mais de seis meses depois de ter saído "Baleia" –, ao publicar "Cadeia" como "Pedaço de Romance", Graciliano, através do próprio título, daria a seus leitores a informação de que os textos envolvendo aqueles sertanejos e seus filhos pertenceriam a um todo maior. Mesmo assim, isso só aconteceria depois de o livro estar concluído, já que, na mesma carta a João Condé, Graciliano afirma ter encerrado o último capítulo no início de outubro[44]. Ainda em 1946 sairia pela editora do Globo um volume de contos de Graciliano, *Histórias Incompletas*, que traria, como contos, os capítulos "Cadeia", "Festa" e "Baleia".

Ora, essas circunstâncias todas chamaram bastante a atenção para a descontinuidade entre os capítulos. Não se pode deixar de considerar também que o ambiente literário brasileiro era muito restrito: cabia nos encontros vespertinos da livraria José Olympio, onde evidentemente se tinha notícia dos projetos em andamento[45]. Ou seja, era mais do que natural

---

[43] Ver *O Jornal*, Rio de Janeiro, 23/05/1937, 4ª seção, p. 1-2.

[44] Essa carta foi publicada originalmente na revista *O Cruzeiro*, nos *Arquivos Implacáveis de João Condé* e, mais recentemente, incluída na edição fac-similar da primeira edição de *Vidas Secas*.

[45] Vale, a esse respeito, lembrar o depoimento de Jorge Amado: "População literária pequena, produção editorial reduzida, todos os autores se conheciam, liam-se todos os livros. Penso que naqueles idos não passávamos de trezentos os indivíduos que se dedicavam às letras em todo o país. Hoje só no bairro do Rio

que as condições de produção e de "venda" do romance deixassem forte impressão naqueles que leram *Vidas Secas* no primeiro momento e, portanto, dirigissem sua leitura. Acima de tudo, estão na base da formulação de Rubem Braga.

Entretanto, é possível fazer um outro tipo de análise. Se a leitura de *Vidas Secas* evidencia que um capítulo não dá seqüência imediata ao capítulo anterior, por outro lado também se evidencia um ritmo geral da narrativa que nos deixa uma forte impressão de unidade. Ou seja, embora não haja propriamente uma *contigüidade* entre os capítulos, há uma *continuidade* que garante a unidade do romance e que vai além de simples referências que um capítulo faz aos outros.

Encontraremos essa unidade se atentarmos para um movimento geral da situação das personagens. Fernando Cristóvão, como vimos, fala em um estado de "euforia", que permaneceria até o capítulo "Festa", seguido de um estado de "disforia" a partir desse mesmo capítulo. É verdade que o livro contém duas partes distintas, mas talvez fosse mais adequado, em primeiro lugar, pensar de forma mais dinâmica e, depois, rever os limites entre esses dois estados.

Mais que euforia e disforia, o que temos é um movimento da escassez ou insegurança para a satisfação ou segurança e, posteriormente, o movimento oposto, da satisfação para a escassez. Seria mesmo absurdo considerar o primeiro capítulo do livro como pertencendo a um estado de euforia. Há antes o oposto disso, um estado de desespero de uma família de retirantes no momento final da seca. A tendência, no entanto, é a de uma melhora, já que o capítulo se encerra com as estrelas sumindo atrás das nuvens, perspectiva de chuva.

---

Vermelho existem mais de cem, na cidade da Bahia mais de mil, Nosso Senhor do Bonfim seja louvado". AMADO, Jorge. *Navegação de Cabotagem*, p.25.

Esses dois movimentos se apresentam dentro do desenho temporal de *Vidas Secas*. A ligação entre o primeiro e o último capítulos tem sido apontada como indicador do caráter circular que o tempo teria no romance. No início do capítulo "O soldado amarelo" porém, pode-se ler o seguinte trecho:

> Deteve-se percebendo um rumor de garranchos, voltou-se e deu de cara com o soldado amarelo que, um ano antes, o levara à cadeia, onde ele agüentara uma surra e passara a noite. (p. 154)

Não há espaço para dúvida aí: o narrador faz um corte linear no desenho circular que o tempo assume nas linhas gerais do romance. Essa é a única menção clara ao tempo decorrido entre as ações narradas, mas é suficiente para, aliada ao fato de as lembranças das personagens só recuperarem ações ocorridas em capítulos anteriores àqueles em que a rememoração se dá, nos permitir dizer que tudo o que se passa entre "Cadeia" e "O soldado amarelo" ocorre no período de um ano e nos é apresentado em ordem cronológica.

Acima de tudo, são capítulos que nos fornecem a chave para entender a ordenação que Graciliano Ramos deu aos demais capítulos do livro. Há entre "Cadeia" e "O soldado amarelo" uma ocorrência única de continuidade narrativa dentro do romance. O caso da prisão de Fabiano, episódio principal de "Cadeia", se resolve – ainda que não propriamente se resolvendo para ele – em "O soldado amarelo". Observando a posição que ocupam no romance, notaremos que "Cadeia" é o terceiro e "O soldado amarelo" é o antepenúltimo capítulo. Ou seja, se dividirmos o romance em duas partes, seis capítulos para cada lado tendo no centro "Inverno", o sétimo, estes capítulos ocupam uma posição simétrica na obra – uma vez que o antepenúltimo é também o terceiro se começamos a contar do final. Como veremos, esses não são casos isolados: os capítulos se relacionam um a um, como se houvesse um espelho entre as duas partes de *Vidas Secas*. É preciso acrescentar que não é coincidência o

fato de "Inverno" ocupar a posição central. Afinal de contas é nesse capítulo que encontraremos o auge da satisfação e da segurança, já que a chegada da chuva, mais do que garantir a prosperidade presente, garante a permanência dessa prosperidade. Prova disso é que este é o único capítulo em que as relações familiares, afetivas, aparecem de forma mais franca: é um momento de união não pela desgraça, mas pela alegria.

Não é novidade afirmar que há uma relação especular entre o primeiro e o último capítulos. Se em "Mudança" o que se narra é a passagem de um período ruim, de seca, para um período bom, sem seca, em "Fuga" temos exatamente o oposto: o início da seca. Como vimos, esse é mesmo o argumento de que Antonio Candido lança mão para relativizar a aparente intercambialidade entre os capítulos. Nos demais capítulos, como veremos, essa relação também aparece.

Confrontemos inicialmente "Fabiano", o segundo capítulo, e "O Mundo Coberto de Penas", o penúltimo. Em relação ao capítulo anterior, "Mudança", "Fabiano" é o capítulo da *consolidação da família no lugar a que chegaram*. Fabiano pensa-se primeiro como homem, depois como bicho, compara-se a seu Tomás da bolandeira, pensa para os filhos um futuro que reproduz seu próprio presente, mostra resignação em relação ao patrão. Mais que fazer um desenho da personagem, este capítulo dá conta da situação presente do sertanejo. A preocupação concreta – ter o que comer, sobreviver a qualquer custo – que é a tônica do primeiro capítulo dá lugar à preocupação com a educação dos filhos. Essa mudança só é possível porque a situação de penúria da seca foi superada, pelo menos por um breve intervalo. Seja um bicho, seja um homem, Fabiano orgulha-se de ter superado dificuldades; mesmo em terra alheia, ele conseguiu se fixar a terra, criar raízes:

> Fabiano ia satisfeito. Sim senhor, arrumara-se. Chegara naquele estado, com a família morrendo de fome, comendo raízes. Caíra no fim do pátio, debaixo de um juazeiro, depois tomara conta da casa deserta. Ele, a mulher e os filhos tinham-se habituado à camarinha escura, pareciam ratos – e a lembrança dos sofrimentos passados esmorecera. (p. 22)

> Agora Fabiano era vaqueiro e ninguém o tiraria dali. (...) Ele, sinha Vitória, os dois filhos e a cachorra Baleia estavam agarrados à terra. (p. 24)

Em "O mundo coberto de penas" a situação se inverte e o que se apresenta é a *preparação para deixar a fazenda*. Não mais será possível estar fixado à terra, a perspectiva é de desgraças:

> Não permaneceria ali muito tempo. No silêncio comprido só se ouvia um rumor de asas. (168)

Pensando na formulação de sinha Vitória de que as arribações matam o gado, Fabiano põe em revista o período de tempo em que viveu ali. Seu estado de espírito é outro: ao invés de calma e resignação, ele se desespera e desvia seu rancor contra o patrão e o soldado para as aves, que mata às dezenas. Como todas as atitudes de Fabiano, essa demonstração de raiva tem seu lado prático e se constitui numa preparação para a viagem, já que a carne seria salgada e armazenada.

A mudança do estado psicológico de Fabiano aparece nos mínimos detalhes. Se em "Fabiano" "a lembrança dos sofrimentos passados esmorecera" (p. 22), em "O mundo coberto de penas" ela o persegue:

> Fabiano, encaiporado, fechou as mãos e deu murros na coxa. Diabo. Esforçava-se por esquecer uma infelicidade, e vinham outras infelicidades. Não queria lembrar-se do patrão nem do soldado amarelo. Mas lembrava-se, com desespero, enroscando-se como uma cascavel assanhada. (p. 171)

O encerramento dos dois capítulos sintetiza a relação entre eles:

Àquela hora sinha Vitória devia estar na cozinha, acocorada junto à trempe, a saia de ramagens entalada entre as coxas, preparando a janta. Fabiano sentiu vontade de comer. Depois da comida, falaria com sinha Vitória a respeito da educação dos meninos. (33)

Chegou-se à casa, com medo. Ia escurecendo, e àquela hora ele sentia sempre uns vagos terrores. Ultimamente vivia esmorecido, mofino, porque as desgraças eram muitas. Precisava consultar sinha Vitória, combinar a viagem, livrar-se das arribações, explicar-se, convencer-se de que não praticara uma injustiça matando a cachorra. Necessário abandonar aqueles lugares amaldiçoados. Sinha Vitória pensaria como ele. (177)

A situação é a mesma: final do dia, hora de voltar para casa. No segundo capítulo a volta a casa significa comer e ter tranqüilidade, não há mais a preocupação com a novilha perdida. A própria casa, a fazenda aparecem como lugares do merecido descanso. Somente a educação dos filhos deve ser discutida, e mesmo assim mais tarde. Já no penúltimo capítulo, a volta à casa é uma fuga da situação desesperadora – prenúncio da fuga que se concretizará no capítulo seguinte. Nem se fala em jantar. O que assoma diante de Fabiano são as preocupações de preparar a viagem e aliviar a consciência. A educação dos meninos, uma espécie de luxo só possível nos anos bons, dá lugar à garantia da sobrevivência imediata. Já não há mais prazer ou orgulho em estar-se plantado naquela terra, agora convertida em um lugar amaldiçoado.[46]

Entre o quarto capítulo, "Sinha Vitória" e o décimo, "Contas", relação semelhante se estabelece, agora em torno da idéia de segurança. Assim como Fabiano, sinha Vitória não se esquece dos tempos difíceis da seca e, no caso dela, criatura mais consciente e de maior poder de reflexão que o marido, há dificuldade em afastá-los. Mesmo assim, o tom geral de "Sinha Vitória" é dado pela sensação de *segurança*. Como se sabe, todo o capítulo se desenvolve em torno de um grande desejo da mulher de Fabiano: possuir uma cama de couro, como a que

[46] As confrontações poderiam continuar. Vejam-se, por exemplo, as crendices de Fabiano. Em "Fabiano" elas servem para apaziguá-lo. Já no início do capítulo, incapaz de encontrar uma novilha perdida, ele reza para que ela reapareça e satisfaz sua consciência. Em "O mundo coberto de penas" elas o inquietam, são fantasmas que lhe causam horror: "Sabia lá se a alma de Baleia andava por ali, fazendo visagem?" (p. 177)

tinha seu Tomás da bolandeira. Esse desejo em si já aponta para a idéia de segurança naquele lugar, já que a cama é um objeto que não pode ser transportado num período de seca e só pode desejá-lo quem pode figurar um futuro de fixação num determinado lugar. Assim como Fabiano, nesta primeira parte do romance sinha Vitória, livre de problemas mais imediatos, pode exercitar sua fantasia e pensar até em executá-la. Chega a fazer planos com Fabiano e, mesmo demonstrando saber das dificuldades práticas que teria para conseguir o dinheiro suficiente, acaba atribuindo aos entusiasmos apenas temporários de Fabiano o possível fracasso.

Mas ainda há outros sinais de estabilidade. A comida mais uma vez é fator notável. O capítulo se abre com sinha Vitória acendendo o fogo para preparar o almoço. A falta de comida deixa de ser problema e a preocupação passa a ser o tempero ou o perigo de a comida se queimar, já que ela se distrai com seus pensamentos. Há até uma despensa abastecida:

> Foi levantar o testo, recebeu na cara vermelha uma baforada de vapor. Não é que ia deixando a comida esturrar? Pôs água nela e remexeu-a com a quenga preta de coco. Em seguida provou o caldo. Insosso, nem parecia bóia de cristão. Chegou-se ao girau onde se guardavam combucos e mantas de carne, abriu a mochila de sal, tirou um punhado, jogou-o na panela. (p. 60)

Não é preciso mais do que pensar na cena do capítulo inicial em que sinha Vitória recebe Baleia, que havia caçado um preá, para que se note como, na vida da personagem, este é um momento de segurança:

> Sinha Vitória beijava o focinho de Baleia, e como o focinho estava ensangüentado, lambia o sangue e tirava proveito do beijo. (p. 14)

Mesmo Fabiano, com quem sinha Vitória está furiosa porque não dá suficiente apoio a seus projetos de adquirir uma cama de couro, aquieta seu medo perene das secas ao dormir na

mais absoluta tranqüilidade: o mesmo ronco que a uma certa altura a incomoda é prova concreta de que não há perigo de seca. Não é preciso insistir muito sobre esse ponto, uma vez que o próprio narrador indica explicitamente ser essa a sensação dominante na personagem:

> Tudo ali era estável, seguro. O sono de Fabiano, o fogo que estalava, o toque dos chocalhos, até o zumbido das moscas, davam-lhe um sensação de firmeza e repouso. (p. 63)

No capítulo "Contas", ao contrário, será mostrada a fragilidade dessa segurança, que só pode existir porque restrita ao espaço íntimo da casa. As certezas de Fabiano e sinha Vitória são desmentidas na prática, no contato com a vida social fora do círculo familiar. Este é o capítulo da *insegurança*. O capítulo se abre com a preparação que o casal faz para que Fabiano vá acertar as contas com o patrão. Ele é incapaz de fazer contas, mas sinha Vitória, lançando mão de diferentes grãos, consegue chegar ao valor que Fabiano deverá receber. Ao se apresentar ao patrão, descobre que as contas não batem. Inicialmente, confiando na mulher, ele se revolta:

> Não se conformou: devia haver engano. Ele era um bruto, sim senhor, via-se perfeitamente que era um bruto, mas a mulher tinha miolo. Com certeza havia um erro no papel do branco. Não se descobriu o erro e Fabiano perdeu os estribos. (p. 141)

Curiosamente, o patrão em nenhum momento contesta a correção das contas do empregado. A razão da diferença vem de um elemento externo, que Fabiano não consegue entender: são juros. Remoendo sua raiva, vai se lembrar de episódio parecido que ele já vivera. Matara um porco e tentara vender a carne na cidade, mas um fiscal lhe cobrou impostos. Tentou enganar a fiscalização e acabou tendo que pagar, além dos impostos, uma multa. Neste

caso também uma certeza se revela frágil quando confrontada com as regras vigentes "na cidade", "entre os brancos".

É como se para essa família a segurança e a prosperidade só fossem possíveis num espaço muito restrito. Isso é confirmado pelo desenvolvimento de "Inverno". O momento de maior alegria e, até certo ponto, expansão em todo o livro decorre todo dentro de casa. Eles não estão livres da desgraça, afinal de contas, a água subiu, há uma enchente. Mas nem isso importa:

> A água tinha subido, alcançado a ladeira, estava com vontade de chegar aos juazeiros do fim do pátio. Sinha Vitória andava amedrontada, Seria possível que ela topasse os juazeiros? Se isto acontecesse, a casa seria invadida, os moradores teriam de subir o morro, viver uns dias no morro, como preás. (p. 97)

O máximo que poderia acontecer era uma vida dura por alguns dias. Mesmo assim, a fogueira acesa, as pessoas se aquecendo umas nas outras, as histórias incompreensíveis e contraditórias de Fabiano, tudo é sinal de segurança, de alegria, que só é possível no espaço restrito da vida familiar.

Outro par de capítulos a interessar aqui é composto por "O menino mais novo" e "Baleia", quinto e nono capítulos. É difícil ver alegria ou segurança na frustrada tentativa de montar um bode empreendida pelo menino mais novo. O que há de positivo é que tudo são promessas, projetos para o futuro, ao contrário do que se narra no capítulo dedicado à cachorra. "O menino mais novo" é, portanto, *um início de vida*, enquanto "Baleia" é *um término*. Isso fica evidente desde o primeiro período de cada um deles. Em "O menino mais novo":

> A idéia surgiu-lhe na tarde em que Fabiano botou os arreios na égua alazã e entrou a amansá-la. (p. 69)

Em "Baleia":

> A cachorra Baleia estava para morrer. (p. 127)

No quinto capítulo, algo surge, começa. É claro que não é nada mais que uma idéia que, mais tarde, se revelará apenas um vago desejo. Vago, mas importante. Pela primeira vez o menino vislumbra a possibilidade de ser como o pai, ou seja, ser gente[47]. "Baleia" vai num caminho oposto, narra a morte do animal. Confirma isso o fato de Fabiano servir como ponto de referência tanto para o menino como para a cachorra, mas em sentidos opostos. Ao final de "O menino mais novo", após cair do lombo do bode, ser ridicularizado pelo irmão e nem sequer contar com o apoio da cachorra, o menino se volta para o futuro, e o que ele vê é a exata descrição de Fabiano feita no segundo capítulo do livro:

> Quando fosse homem, caminharia assim, pesado, cambaio, importante, as rosetas das esporas tilitando. Saltaria no lombo de um cavalo brabo e voaria na catinga como pé de vento, levantando poeira. Ao regressar, apear-se-ia num pulo e andaria no pátio assim, torto, de perneira, gibão, guarda-peito e chapéu de couro com barbicacho. (p. 78)

Para Baleia se apresenta a imagem de um Fabiano que pertence ao passado, à origem mesma:

> Não poderia morder Fabiano: tinha nascido perto dele, numa camarinha, sob a cama de varas, e consumira a existência em submissão, ladrando para juntar o gado quando o vaqueiro batia palmas. (133)

---

[47] Lembre-se que criança, neste livro, não é propriamente gente. É Fabiano que expressará claramente isso no último capítulo: "Menino é bicho miúdo, não pensa" (p. 190). Mesmo que sinha Vitória pense diferentemente e chegue a abalar a convicção de Fabiano, as atitudes de indiferença dos adultos diante das crianças – de que um exemplo aparece nitidamente em "O menino mais velho" – e a própria ausência de nome, de identidade própria dos meninos confirmam essa visão da infância.

É certo que Baleia inclui Fabiano em suas visões finais do paraíso. Mas ali ele já perde sua importância específica, uma vez que pertence a um todo do qual fazem parte também os meninos, o ambiente da fazenda, a situação de submissão e até mesmo os preás, que vêm em sua mente em primeiro lugar, antes mesmo de Fabiano:

> Baleia queria dormir. Acordaria feliz, num mundo cheio de preás. E lamberia 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. (136)

Por fim, é preciso admitir que o tom dos dois capítulos também confirma essa oposição. "O menino mais novo" pode ser lido com um episódio cômico – o único do romance. Há uma cena de comédia-pastelão, com o menino mais novo dando com as fuças no chão em sua tentativa de ser um vaqueiro-mirim. "Baleia", ao contrário, é o desfecho trágico de uma vida – e a incompreensão de seu destino aproxima a cachorra Baleia dos grandes heróis trágicos, que vêem a desgraça desabar-lhes sobre a cabeça sem saber exatamente como mereceram tamanha ira dos deuses.

Restaram o sexto e o oitavo capítulos, "O menino mais velho" e "Festa". Neles a idéia de satisfação estará ligada ao domínio de um espaço físico – e a impossibilidade de conforto fora da vida familiar se desenvolverá mais que em qualquer outro ponto do livro.

O capítulo "O menino mais velho" trata de um *mundo pequeno*, totalmente conhecido, e se desenvolve a partir de uma pergunta que o filho faz a Sinha Vitória. Tendo ouvido sinha Terta falar em *inferno*, palavra que achara bonita, quer saber seu significado. Custa a crer que um lugar tão horrível pudesse ser designado por palavra tão bela, deseja um testemunho

confiável e pergunta à mãe se ela já esteve lá. É castigado e volta ao pátio. Como o inferno é um lugar ruim, ele começa a pensar nos lugares que conhece:

> Todos os lugares conhecidos eram bons: o chiqueiro das cabras, o curral, o barreiro, o pátio, o bebedouro – mundo onde existiam seres reais, a família do vaqueiro e os bichos da fazenda. Além havia uma serra distante e azulada, um monte que a cachorra visitava, caçando preás, veredas quase imperceptíveis na catinga, moitas e capões de mato, impenetráveis bancos de macambira – e aí fervilhava uma população de pedras vivas e plantas que procediam como gente. Esses mundos viviam em paz, às vezes desapareciam as fronteiras, habitantes dos dois lados entendiam-se perfeitamente e auxiliavam-se. Existiam sem dúvida em toda parte forças maléficas, mas essas forças eram sempre vencidas. (p. 85)

O inventário do menino inclui todo o mundo que ele conhece e lhe incute grande confiança: não há nada de ruim que possa atingi-lo. O mal não está no espaço, mas no tempo, já que "antigamente os homens tinham fugido à toa, cansados e famintos" (p. 85). Por isso mesmo a existência do inferno lhe parece tão trágica: por lançar uma pequena centelha de dúvida nessa total confiança no mundo.

Já em "Festa", o mundo se alarga e se converte num *mundo exageradamente grande*, sobre o qual não se tem domínio nenhum. A situação é de uma visita à cidade em razão da festa de Natal. As dificuldades de adaptação a esse outro mundo já começam com a roupa que têm que vestir. Com camisas, paletós e principalmente sapatos, eles se sentem desconfortáveis e têm que se livrar de parte desse aparato para conseguir caminhar até a cidade. Muitas vezes se faz uma comparação entre a situação vivida naquele instante e a vida na fazenda: "Os meninos estreavam calça e paletó. Em casa usavam camisinhas de riscado ou andavam nus" (p. 108).

Ao chegarem à cidade, a relação com o capítulo "O menino mais velho" se estabelece tanto pelo fato de se privilegiar a visão das crianças sobre a cidade como pela clara confrontação que se faz com os lugares mencionados lá:

> Os dois meninos espiavam os lampiões e adivinhavam casos extraordinários. Não sentiam curiosidade, sentiam medo, e por isso pisavam devagar, receando chamar a atenção das pessoas. Supunham que existiam mundos diferentes da fazenda, mundos maravilhosos na serra azulada. Aquilo, porém, era esquisito. Como podia haver tantas casas e tanta gente? (p. 111)

Tudo se torna ameaçador para eles. Se aceitam com tranqüilidade as excursões de Baleia à caça de preás nas proximidades da fazenda, fora do alcance da vista, aqui se apavoram com o possível sumiço da cachorra:

> Indiferentes à igreja, às lanternas de papel, aos bazares, às mesas de jogo e aos foguetes, só se importavam com as pernas dos transeuntes. Coitadinha, andava por ali perdida, agüentando pontapés. (p. 122)

Se o conflito do menino mais velho havia começado por causa do nome de um lugar, a angústia com o novo lugar vai desembocar numa dúvida lingüística:

> Nova dificuldade chegou-lhe ao espírito, soprou-a no ouvido do irmão. Provavelmente aquelas coisas tinham nomes. O menino mais novo interrogou-lhe 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? (p. 123)

Uma a uma, as inquietações levantadas em "O menino mais velho" são retomadas em "Festa", mas com ressonâncias muito diferentes no espírito das personagens. Lá, prevalecia a confiança no mundo, um mundo pequeno, conhecido. Aqui, essas inquietações vêm corporificar ameaças e dificuldades, comprovando apenas que o mundo é enorme e ameaçador.

Essa tendência se observa também nos adultos. Sinha Vitória precisa urinar e fica hesitante, sem saber bem onde fazê-lo. Fabiano dorme, mas não é mais um sono tranqüilizador. Tudo perde seu ar de familiaridade, até mesmo as pessoas:

[Fabiano] sonhava, agoniado, e Baleia percebia nele um cheiro que o tornava irreconhecível. (p. 124)

Assim como aconteceu nos outros pares de capítulos, aqui um capítulo responde ao outro, descrevendo um movimento que se desenha seqüencialmente no livro como um todo. Uma leitura feita em qualquer outra ordem destruirá esse movimento e romperá uma unidade elaborada de forma sutil, mas sempre identificável. É por isso que se pode dizer que *Vidas Secas* é um romance cuidadosamente montado, a partir de peças fabricadas com perfeição. Aparentemente perfeitas em si mesmas, essas peças compõem uma arquitetura tão precisa que qualquer mudança no arranjo produzirá alguma coisa que não é *Vidas Secas*. Portanto, não é possível considerá-lo desmontável – a menos que se chame de desmontável aquele relógio que o menino curioso abre, remonta e que continua funcionando por alguns minutos, apesar das peças que sobraram, dando a falsa impressão de não há tantos segredos assim na arte da relojoaria.

## 5. O romance do outro: *Vidas Secas* (2- O sentido da montagem)

Se faz sentido pensar que *Vidas Secas* foi organizado da maneira que se descreveu aqui, é preciso perguntar o que o autor quis com essa estrutura. Um professor norte-americano, Frederick G. Williams, em artigo de 1973, já havia feito uma leitura que está muito próxima da que se propôs aqui, enxergando a mesma relação especular entre os capítulos. Ele opera a partir de dois pressupostos. O primeiro é o de que o livro reproduz "a

forma cíclica da seca e das chuvas torrenciais", na qual "a idéia do inalterável é básica"[48]. O segundo é o de que há três tipos de capítulos no romance, referentes às três formas de acesso que o autor tem para representar o mundo do sertanejo : "a) capítulos que são episódios; b) capítulos que são situações, e c) capítulos que são monólogos interiores"[49]. Antes de discutir o primeiro pressuposto, que está mais ligado ao sentido da estrutura para o sentido geral do romance, é preciso dizer que ele não consegue provar a correlação entre todos os capítulos a partir da divisão em tipos de capítulo. A idéia é de que a um capítulo de um tipo corresponderia outro, do mesmo tipo, na segunda metade da obra. Mesmo aceitando essa tipologia dos capítulos de *Vidas Secas* e concordando que eles se aplicam ao texto tal como o crítico propõe, há buracos na formulação. O próprio autor admite que o sexto capítulo, "O menino mais velho", seria um monólogo interior e o oitavo, "Festa", um episódio. Para resolver o problema, inventa uma unidade própria para os três capítulos centrais, dizendo que eles "formam um núcleo composto pelos três acessos usados por Graciliano para pintar a vida do sertanejo"[50]. O problema aqui é o de pensar de forma muito rígida. Dizer que um determinado capítulo de *Vidas Secas* é composto por um episódio ou um monólogo interior, por exemplo, é bastante redutor. Um capítulo como "Cadeia" começa como um episódio e termina como um monólogo interior. "Festa", por sua vez, é um episódio em que a todo momento se faz uso do monólogo interior. A proposta de Williams se conserva válida se pensarmos em termos de *tendência*, o que é natural, pois se os pares de capítulos são especulares, faz sentido que o método narrativo se repita.

---

[48] WILLIAMS, Frederick G. *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos. Aspectos de una obra maestra del realismo. In: *Revista de Cultura Brasileña*, dez 1973 (36), p. 75 e 77, respectivamente. Traduzi para citar.
[49] WILLIAMS, Frederick G. *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos. Aspectos de una obra maestra del realismo. In: *Revista de Cultura Brasileña*, dez 1973 (36), p. 76.
[50] WILLIAMS, Frederick G. *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos. Aspectos de una obra maestra del realismo. In: *Revista de Cultura Brasileña*, dez 1973 (36), p. 76-77.

O outro pressuposto, de que a estrutura circular remete diretamente ao ciclo da seca, é redutor porque transforma a representação fiel da realidade, o realismo como ele o chama, no grande objetivo de *Vidas Secas*. O sentido acanhado do livro seria o de retratar a vida do sertanejo de modo a mostrar sua dignidade humana. E Graciliano faz isso, é claro, mas faz mais do que isso. Além do mais, quando associa o ciclo natural a uma inalterabilidade do destino das pessoas, chega perto de atribuir um caráter fatalista, quase determinista, a *Vidas Secas*, que é um livro do seu tempo, e lida com o fracasso, é inegável, mas não em termos de um inalterável absoluto.

É no impasse da representação do outro que encontraremos o sentido da estrutura global de *Vidas Secas*. O pressuposto seria, portanto, totalmente diverso. Assim, *Vidas Secas* deve ser visto como uma tentativa de solucionar a difícil equação da figuração do outro – especialmente para uma obra que havia tratado diretamente da dificuldade que é enxergar, entender minimamente e, finalmente, representar o outro. Se a aproximação unilateral como a que se vê nos romances de Jorge Amado não serve, a única possibilidade radical é tentar fazer o oposto dela. Ao invés de aproximar-se do outro – o que, como já se viu, leva a uma redução do outro, como a que se operou em *Capitães da Areia*, em que o proletário é dirigido pelo intelectual – a solução seria a de assumir integralmente a separação. Para preservar o outro e ao mesmo tempo evitar a falsa simpatia, é preciso representá-lo como outro mesmo, distante como todo outro é em *Angústia*. O desafio seria construir um discurso em que as duas vozes ecoassem independentemente. E o caráter absolutamente único de *Vidas Secas* vem exatamente daí: em todos os seus níveis de organização, as duas vozes convivem, construindo uma substância única, mas na qual se pode identificar os dois elementos que a formam.

Esse aspecto já foi muito discutido pela crítica no que diz respeito ao uso do chamado discurso indireto livre. Rui Mourão já disse, com acerto, que a voz do narrador é centralizadora, chegando a afirmar:

> É fora de dúvida que esse romance não se insere naquela linha de criações mais atualizadas que procuram escamotear a participação do romancista e oferecer ao leitor a objetividade de um texto que se inventa, com movimentos livres e desenvoltos[51].

De fato, há uma voz narrativa que tudo comanda e que, como se apontou em *Os Ratos*, é a voz que dirige seu olhar ao outro. Há um eu – que não precisa ser identificado com o autor – que olha para um outro, e o faz com seus próprios olhos e com seu próprio discurso. Por outro lado, esse discurso, se é centralizador, é também flexível, construindo-se em diversas modalidades. Assim, a voz do narrador, o discurso indireto, pode muito bem dar corpo, pelo discurso indireto livre, à voz do outro. Mas as modalidades não são apenas essas e um estudioso como Fábio Freixeiro, ao discutir o problema do estilo indireto livre no capítulo "Fabiano", se vê na necessidade de criar subcategorias – o estilo indireto livre puro e o expressivo –, já que enxerga diferentes níveis de interiorização na representação que faz dos pensamentos dos personagens o narrador de *Vidas Secas*. Ainda assim, observa: "é difícil, mesmo, delimitar-lhes as fronteiras"[52]. Dessa maneira, o narrador se coloca de forma a dar vazão ao discurso do outro ao invés de atribuir-lhe um discurso. Veja-se o encerramento do capítulo "O soldado amarelo":

> Aprumou-se, fixou os olhos nos olhos do polícia, que se desviaram. Um homem. Besteira pensar que ia ficar murcho o resto da vida. Estava acabado? Não estava. Mas para suprimir aquele doente que bambeava e só queria ir para baixo? Inutilizar-se por causa duma fraqueza fardada que vadiava

[51] MOURÃO, Rui. *Estruturas*, p. 118.
[52] FREIXEIRO, Fábio. O Estilo Indireto livre em Graciliano Ramos. In: BRAYNER, Sônia (org.). *Fortuna Crítica – Graciliano Ramos*, p. 247.

na feira e insultava os pobres! Não se inutilizava, não valia a pena inutilizar-se. Guardava a sua força.

Vacilou e coçou a testa. Havia muitos bichinhos assim ruins, havia um horror de bichinhos assim fracos e ruins.

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. 162-163)

Num trecho como este, o discurso indireto e o indireto livre aparecem juntos. Os dois primeiros parágrafos se abrem com um período em que a voz do narrador olha para fora e, por isso, usa o estilo indireto. Logo no segundo período volta a olhar para dentro, e o estilo indireto livre é retomado. Como é comum acontecer no livro todo, a transição entre as duas modalidades do discurso procura uma zona de indefinição: de onde vem aquele "um homem"? Poderia vir da voz narrativa ou da voz narrativa que dá existência ao discurso de Fabiano. O leitor, assim que passa o estranhamento, terá facilidade em identificar que se trata do segundo caso, até porque as cogitações de Fabiano em se considerar um homem ou um bicho tomaram conta de parte substancial do segundo capítulo do livro. Mais adiante, surge um uso curioso de uma terceira modalidade, o discurso direto. Aparece o travessão e não sabemos se aquele parágrafo é algo que foi dito ou pensado por Fabiano. As duas coisas cabem, e o efeito final desta transição de uma modalidade para outra não é diferente da anterior: o de misturar as modalidades e, com isso, a origem do discurso.

O entrelaçamento das diversas modalidades discursivas é constante e permite ao narrador que se constitua como um eu que, não obstante se mantenha íntegro, se misture a um outro, que também permanece isolado e inteiro. É como se, para ver de fato o outro fosse preciso ser-se tão integralmente um eu que, em contrapartida, figurasse um outro de maneira a ele também ser-se integralmente, de tal forma que, ao final da operação, um outro íntegro, não reduzido ao eu, finalmente surgisse para ser visto.

Esse processo se verifica também no desenho do tempo no romance, fator constitutivo daquela estrutura especular descrita. Não é muito difícil entender Frederick G. Williams quando ele dá tamanha importância a um desenho cíclico do tempo em *Vidas Secas*, relacionando-o a uma representação direta da vida do sertanejo. Se pensarmos num sistema binário em que de um lado estaria a natureza e no outro a civilização, é fácil argumentar que, quanto mais próximo estiver um homem da natureza, cujo tempo é cíclico, maior será a possibilidade de esse homem ter uma noção circular da passagem do tempo. As estações, o período de floração e de frutificação, o cio dos animais, enfim, todos os elementos naturais que integram a vida desse homem têm um desenho circular, que ele acabará adotando. Uma concepção linear, ao contrário, depende de um certo afastamento da natureza – ou de um aprofundamento na civilização – já que corresponde a uma abstração. Basta pensar, nesse sentido, que a física clássica, newtoniana, exemplar enquanto modelo de pensamento abstrato, tem uma concepção linear do tempo, de tal forma que o representa graficamente por uma reta num plano cartesiano. Essa percepção transforma os ciclos naturais em marcos a partir dos quais se registram as unidades lineares de tempo, como os anos. É essa visão que nos permite ter consciência precisa de nossa idade, por exemplo, coisa que Fabiano e sinha Vitória não têm.

Ora, se *Vidas Secas* de fato faz aquela complexa mistura-separação de um eu e de um outro, é preciso que essas duas noções de tempo de alguma maneira participem da construção do romance. A introdução de uma marcação linear de tempo – aquele "um ano" que aparece no capítulo "O soldado amarelo"– serviu mesmo de ponto de partida para a descrição que se fez do movimento especular da construção de *Vidas Secas*. É como se o narrador surpreendesse, no desenho circular do tempo em que estão inscritos os personagens em profunda dependência da natureza, uma corda – para usar a linguagem da geometria –

escolhida por um critério linear – a noção de ano – e figurasse com mais detalhe um período único na vida dessa família, ao passo que o que há de circular nela, início e final de seca, ocupa o espaço do romance que fica fora do ano recortado. Como não poderia deixar de ser, o período escolhido é estratégico e, ao mesmo tempo que se contagia do movimento circular ao nos mostrar a passagem da carência para a satisfação e daí o retorno à carência, repensa o universo do outro em confronto com o seu próprio, de forma a evidenciar o quanto há de carência nele.

Este, aliás, é um ponto que não pode ser relativizado em *Vidas Secas*. A proximidade da natureza é fator limitante na vida dos homens. Não por ela em si, mas porque pode ser instrumentalizada pela exploração econômica. Tal concepção, inclusive, dá existência a um dos aspectos mais marcantes de *Vidas Secas* dentro da tradição do romance brasileiro: ele não é um romance da seca. As *vidas* são secas – e não a terra. O ambiente em que circulam os personagens não é o de seca – com a exceção óbvia do capítulo inicial. Por incrível que possa parecer, a maior parte do enredo se passa em tempos de fartura. E a contundência do texto enquanto obra que assume um dos pólos ideológicos de seu tempo se revela bem aí. Mais do que a seca, fenômeno natural, e como tal, acima dos homens, oprime a família de Fabiano um fenômeno social. Assim, seja durante os ciclos da natureza no sertão nordestino, seja num espaço linear de tempo, contado no calendário, num período em que não há evidência de seca imediata, a situação dessas pessoas é de limitação. Não é a um ciclo natural, ou à falta de assistência do governo, ou à intervenção de gente inescrupulosa na gestão dos recursos enviados para essa assistência – aspectos tão marcantes em romances sobre a seca na virada do século XIX para o XX – que se pode creditar a miséria constante em que vivem Fabiano, sinha Vitória e os meninos. Nem muito menos, a uma idéia de inevitável, como propõe Frederick G. Williams. Aquelas pessoas podem até estar

condenadas à miséria, mas isso, dentro do romance, não tem nada a ver com o ciclo natural da seca e da chuva.

O parágrafo final do livro, que alguns críticos consideraram uma queda de nível dentro do romance porque ali o político teria vencido o artista, é na verdade, a prova final de que *Vidas Secas* é uma resolução perfeita para a equação da representação do outro nos anos 30. Sinha Vitória imagina os filhos noutra ocupação, muito diferente da do marido. Embora Fabiano considere aquilo tudo fantasia dela – assim como procedera em relação à cama –, não deixa de admitir também para si próprio um futuro diferente, já que, apesar de tudo, "o mundo é grande" (p. 189). Depois de instaurado esse novo tipo de esperança, o romance se encerra:

> Não sentia a espingarda, o saco, as pedras miúdas que lhe entravam nas alpercatas, o cheiro de carniças. As palavras de sinha Vitória encantavam-no. Iriam para diante, alcançariam uma terra desconhecida. Fabiano estava contente e acreditava nessa terra, porque não sabia como ela era e nem onde era. Repetia docilmente as palavras de sinha Vitória, as palavras que sinha Vitória murmurava porque tinha confiança nele. E andavam para o sul, metidos naquele sonho. Uma cidade grande, cheia de pessoas fortes. Os meninos em escolas, aprendendo coisas difíceis e necessárias. Eles dois velhinhos, acabando-se como Baleia. Que iriam fazer? Retardaram-se temerosos. Chegariam a uma terra desconhecida e civilizada, ficariam presos nela. E o sertão continuaria a mandar gente para lá. O sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, sinha Vitória e os dois meninos. (p. 196-197)

Apesar da seca, que fecha um ciclo, o final da trajetória daquele período bom específico ensaia um movimento para além do ciclo de sucessivas secas. Ao invés de desenhar um ciclo fechado, o tempo, ao final do romance, acaba tomando a forma de espiral que volta ao ponto inicial do círculo anterior numa dada dimensão, mas noutra se distancia dele. O tempo cíclico do homem ligado à natureza sofreu um desvio, portanto, com a sutil introdução de uma noção linear – que se deve a sinha Vitória, no âmbito dos

personagens, mas que se desenhara estruturalmente pela incidência do tempo linear do narrador no desenvolvimento do romance.

No plano das modalidades discursivas mobilizadas, o discurso indireto se impõe. "Fabiano não sentia", eis uma construção perfeita para instituir um momento em que a voz narrativa se levanta para mostrar algo que não é dado ver nem mesmo a sinha Vitória: o destino pouco acalentador que a grande cidade lhes reserva – o que aliás, só confirma a idéia de que o desenho do romance é espiral, pois a família está prestes a entrar num novo círculo de exploração, repetindo seu movimento, mas num outro nível.

Com *Vidas Secas*, Graciliano Ramos deu um xeque-mate no romance proletário, deixando a nu as suas limitações, ao mesmo tempo que o elevou a um grau de realização que jamais seria alcançado de novo. Sem deixar de ser romance engajado, o livro é a demonstração cabal de que a fatura artística pode servir para impulsionar o conteúdo político de uma obra, mas o contrário é muito difícil de acontecer. Dentro do horizonte ideológico de toda essa geração de escritores, ninguém conseguiria dar uma resposta tão completa ao problema da arte que se quer fator atuante no seu tempo. Ninguém figuraria o outro de uma forma tão complexa no plano do pensamento e ao mesmo tempo tão orgânica no plano da arte, porque ninguém fora capaz de preservar o outro como outro, com toda sua complexidade e com suas razões, e assim, nessa inteireza, interessar-se por ele. Precisaríamos de uma visão sobre o homem pobre brasileiro construída noutro horizonte mental para que surgisse, com Guimarães Rosa, outra solução estética eficaz para a figuração do outro dentro da ficção brasileira.

**BIBLIOGRAFIA**

**1. Romances brasileiros dos anos 30.**


ALMEIDA, José Américo. *A Bagaceira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 27ª ed., 1989. Edição crítica por PAIVA, Milton, MADRUGA, Elisalva de Fátima e AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. (1ª ed.: 1928)

_____. *O Boqueirão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1935.

_____. *Coiteiros*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935.

ALPHONSUS, João. *Totônio Pacheco*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935.

_____. *Rola-Moça*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938.

ALMEIDA, Miguel Osório de. *Almas sem Abrigo*. Rio de Janeiro: Ariel, 1933.

AMADO, Jorge. *No País do Carnaval*. Rio de Janeiro: Schmidt, 2ª ed., 1932. (1ª ed.: 1931)

_____. *Cacau*. Rio de Janeiro: Ariel, 2ª ed., 1934. (1ª ed.: 1933)

_____. *Suor*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2ª ed., 1936. (1ª ed.: 1934)

_____. *Jubiabá*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1935.

_____. *Mar Morto*. São Paulo: Martins, 2ª ed., 1944. (1ª ed.: 1936)

_____. *Capitães da Areia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937.

AMARAL, Rubens do. *Terra Roxa*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1934.

AMORIM, Clóvis. *O Alambique*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1934.

ANDRADE, Cordeiro de. *Cassacos*. Rio de Janeiro: Adersen, 1934.

_____. *Brejo*. Rio de Janeiro: Athena, 1936.

_____. *Tônio Borja*. Rio de Janeiro: Coeditora Brasílica, 1940.

ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 5ª ed., 1978. (1ª ed.: 1933)

ANJOS, Cyro dos. *O Amanuense Belmiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2ª ed., 1938. (1ª ed.: 1937)

ÁVILA, Bastos de. *No Pacoval do Carimbé*. Rio de Janeiro: Calvino Filho, 1933.

BARRETO FILHO. *Sob o Olhar Malicioso dos Trópicos*. Rio de Janeiro: Record, 2ª ed., 1934. (1ª ed.: 1929)

BASTOS, Abguar. *Terra de Icamiaba*. Rio de Janeiro. Adersen, 2ª ed., 1934. (1ª ed., com o título *A Amazônia que Ninguém Sabe*: 1931)

_____. *Certos Caminhos do Mundo*. Rio de Janeiro: Hersen, s/d. (1934)

_____. *Safra*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937.

CAMPOS, Flávio. *Planalto*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1939.

CARDOSO, Lúcio. *Maleita*. Rio de Janeiro: Schmidt, 1934.

_____. *Salgueiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1935.

_____. *A Luz no Subsolo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.

_____. *Mãos Vazias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938.

CARNEIRO, Cecílio J. *Memórias de Cinco*. Rio de Janeiro: Vecchi, 1939.

CARVALHO, José Cândido de. *Olha para o Céu, Frederico*. Rio de Janeiro: Vecchi, 1939.

CECÍLIO, Elias. *Demônios e Semideuses*. Rio de Janeiro: Schmidt, 1933.

CÉSAR, Guilhermino. *Sul*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1939.

CICCO, Januário. *Eutanásia*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1937.

CONSTANTINO, Antônio. *Embrião*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938.

_____. *A Casa sobre Areia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1939.

CORDEIRO, João. *Corja*. Rio de Janeiro: Calvino Filho, 1935.

DELGADO, Luís. *Inquietos*. Recife: Tipografia Livraria Universal, 1929.

DUARTE, Nestor. *Gado Humano*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1937.

FARHAT, Emil. *Cangerão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1939.

FARIA, Octávio de. *Mundos Mortos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2ª ed., 1949. (1ª ed.: 1937)

_____. *Os Caminhos da Vida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1939.

_____. *O Lodo das Ruas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1942.

FERRAZ, Enéas. *Uma Família Carioca*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1934.

FIGUEIREDO, Guilherme. *30 Anos sem Paisagem*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1939.

FIGUEIREDO, Jackson de. *AEvum*. Rio de Janeiro: Centro D. Vital, 1932.

FONTES, Amando. *Os Corumbas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 13ª ed., 1979. (1ª ed.: 1933)

_____. *Rua do Siriri*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937.

GALVÃO, Patrícia. *Parque Industrial*. São Paulo: Alternativa, 2ª ed., s/d. (fac-símile da 1ª ed., de 1933, assinada com o pseudônimo de Mara Lobo)

GOMES, José Bezerra. *Os Brutos*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1938.

JOÉ, Iago. *Bagunça*. São Paulo: J. Fagundes, 3ª ed., 1936. (1ª ed.: 1932)

_____.*Incenso e Pólvora*. São Paulo: J. Fagundes, 1937.

LESSA, Orígenes. *O Joguete*. Rio de Janeiro: Brasil, 1937.

_____. *O Feijão e o Sonho*. São Paulo: Saraiva, 3ª ed., 1949. (1ª ed.: 1939)

LIMA, Jorge de. *Salomão e as Mulheres*. Rio de Janeiro: Paulo Pongetti & C., 1927.

_____.*O Anjo*. Rio de Janeiro: Cruzeiro do Sul, 1934.

_____. *Calunga*. Porto Alegre: Globo, 1935.

_____. *A Mulher Obscura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1939.

MACAGGI, Nenê. *Chica Banana*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1938.

MACHADO, Dyonélio. *Os Ratos*. São Paulo: Ática, 14ª ed., 1992. (1ª ed.: 1935)

MARÇAL, Heitor. *Sinhá Dona*. Rio de Janeiro: Record, 1934.

MARIZ. Ignez. *A Barragem*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937.

MARTINS, Cyro. *Sem Rumo*. Porto Alegre: Movimento, 2ª ed., 1977. (1ª ed.: 1937)

_____. *Enquanto as águas correm*. Porto Alegre: Globo, 1939.

MARTINS, Fran. *Ponta de Rua*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1936.

_____. *Poço dos Paus*. Fortaleza: Edésio Editor, 1937.

MARTINS, Luís. *Lapa*. Rio de Janeiro: Schmidt, 1936.

_____. *A Terra Come Tudo*. Rio de Janeiro: Schmidt, 1937.

_____. *Fazenda*. Curitiba: Guaíra, 1941.

MOOG, Viana. *Um Rio Imita o Reno*. Porto Alegre: Globo, 1939.

MOURA, Reinaldo. *A Ronda dos Anjos Sensuais*. Porto Alegre: Columbia, s/d. (1936)

_____. *Noite de Chuva em Setembro*. Porto Alegre: Globo, 1939.

NABUCO, Carolina. *A Sucessora*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2ª ed.,1940. (1ª ed.: 1939)

NAY, Aldo (pseudônimo de Yan de Almeida Prado). *Os Três Sargentos*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2ª ed., 1932. (1ª ed.: 1931)

OLIVEIRA, Armando de. *Carvão da Vida*. Rio de Janeiro. José Olympio, 1937.

OLIVEIRA, Martins de. *Sangue Morto*. Rio de Janeiro: Marisa, 1934.

OLIVEIRA, D. Martins de. *Caboclo d'Água*. Rio de Janeiro: Schmidt, 1938

PALHANO, Lauro (pseudônimo de Juvêncio Campos). *O Gororoba*. Rio de Janeiro: Terra de Sol, 1931.

_____. *Marupiara*. Rio de Janeiro: Schmidt, 1936.

_____. *Paracoera*. Rio de Janeiro: Schmidt, s/d. (1939)

PEIXOTO, Mário. *O Inútil de Cada Um*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2ª ed., 1996. (1ª ed., assinada com o nome de Mário de Brevis: 1934)

PENNA, Cornélio. *Fronteira*. Rio de Janeiro: Ariel, 1935.

_____. *Dois Romances de Nico Horta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1939.

_____. *Romances Completos*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.

PEREIRA, Batista. *A Ilusão Russa*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1932.

PEREIRA, Jayme R. *Renúncia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1939.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Maria Luiza*. Rio de Janeiro: Schmidt, 1933.

_____. *Em Surdina*. Rio de Janeiro: Ariel, 1933.

_____. *Amanhecer*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938.

PINHEIRO, Aurélio. *Macau*. Rio de Janeiro, Adersen, 1934.

PRATA, Ranulpho. *Navios Iluminados*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937.

PONTES, Eloy. *Esforço Inútil*. Rio de Janeiro: Record, 1934.

QUEIROZ, Dinah Silveira de. *Floradas na Serra*. Rio de Janeiro: José Olympio, 6ª ed., 1952. (1ª ed.: 1939)

QUEIROZ, Rachel de. *O Quinze*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2ª ed., 1931. (1ª ed.: 1930)

_____. *João Miguel*. Rio de Janeiro: Schmidt, 1932.

_____. *Caminho de Pedras*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937.

_____. *As Três Marias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1939.

RAMOS, Graciliano. *Caetés*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2ª ed., 1947. (1ª ed.: 1933)

_____. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 45ª ed, 1985. (1ª ed.: 1934)

_____. *Angústia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2ª ed., 1941. (1ª ed.: 1936)

_____. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938.

REBELO, Marques (pseudônimo de Eddy Dias da Cruz). *Marafa*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935.

_____. *A Estrela Sobe*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1939.

REGO, José Lins do. *Menino de Engenho*. Rio de Janeiro: Adersen, 1932.

_____. *Doidinho*. Rio de Janeiro: José Olympio, 3ª ed., 1937. (1ª ed.: 1933)

_____. *Bangüê*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1934.

_____. *O Moleque Ricardo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2ª ed., 1936. (1ª ed.: 1935)

_____. *Usina*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.

_____. *Pureza*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 10ª ed., 1985. (1ª ed.: 1937)

_____. *Pedra Bonita*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938.

_____. *Riacho Doce*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1939.

_____. *Água-Mãe*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2ª ed., 1941. (1ª ed.: 1940)

_____. *Fogo Morto*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2ª ed., 1943. (1ª ed. do mesmo ano)

REIS, Nélio. *Subúrbio*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937.

RODRIGUES, Sylvio. ... *e a peça continua*. Rio de Janeiro: Schmidt, 1938.

SAMPAIO, Newton. *Remorso*. In: *Revista Letras*. Curitiba, n. 50, p. 95-134, jul-dez 1998. Editado por Luís Bueno (1ª ed. 1935, em folhetins do jornal *O Dia*, de Curitiba).

SALGADO, Plínio. *O Estrangeiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 8ª ed., 1972. (1ª ed.: 1926)

_____. *O Esperado*. São Paulo: Panorama, 4ª ed., 1949. (1ª ed.: 1931)

_____. *O Cavaleiro de Itararé*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2ª ed., 1937. (1ª ed. 1937)

TABAYÁ, Arnaldo. *Badu*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1932.

VERGARA, Telmo. *Figueira Velha*. Rio de Janeiro: Schmidt, 1936.

_____. *Estrada Perdida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1939.

VERÍSSIMO, Érico. *Clarissa*. Porto Alegre: Globo, 1933.

_____. *Caminhos Cruzados*. Porto Alegre: Globo, 1960. (1ª ed.: 1935)

_____. *Música ao Longe*. Porto Alegre: Globo, 2ª ed., 1937. (1ª ed.: 1935)

_____. *Um Lugar ao Sol*. Porto Alegre: Globo, 6ª ed., 1940. (1ª ed.: 1937)

_____. *Olhai os Lírios do Campo*. Porto Alegre: Globo, 6ª ed., 1939. (1ª ed.: 1938)

_____. *Saga*, Porto Alegre. Globo: 1940.

VIEIRA, José. *Espelho de Casados*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938.

VIEIRA, José Geraldo. *A Mulher que Fugiu de Sodoma*. Rio de Janeiro: Schmidt, 1931.

_____. *Território Humano*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.

**2. Outras obras de ficção. Poesia.**

ALENCAR, José de. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Reunião*. Rio de Janeiro: José Olympio, 10ª ed., 1980.

ANDRADE, Mário de. *Amar, Verbo Intransitivo*. Belo Horizonte: Villa Rica, 19ª ed., 1993.

_____. *Macunaíma*. Belo Horizonte: Itatiaia/ São Paulo: Martins, 17ª ed., 1980.

ARINOS, Afonso. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: INL, 1968.

ASSIS, Machado de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

BELLO, José Maria. *Os Exilados*. Rio de Janeiro: Companhia de Livros e Papéis, 1927.

BRANCO, Camilo Castelo. *Amor de Perdição*. São Paulo: Ática, 16ª ed., 1991.

CARDOSO, Lúcio. *Crônica da Casa Assassinada*. Madri: Alca XX/ São Paulo: Scipione, 1997. Ed. crítica por GUIMARÃES, Júlio Castañon. Organização do volume de CARELLI, Mario.

CARVALHO, José Cândido de. *O Coronel e o Lobisomem*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1964.

COELHO NETO. *Sertão*. Porto: Lello, 6ª ed., s/d.

DOSTOIÉVSKI, Fédor. *Crime e Castigo*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1941. Tradução de J. Jobinski revista por Marques Rebelo.

FARIA, Octávio de. *O Retrato da Morte*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1961.

GLADKOV, Fédor. *Cimento*. São Paulo: Unitas, 1933. Sem indicação de tradutor.

GOLD, Michael. *Judeus sem Dinheiro*, São Paulo: Cultura Brasileira, 1934. Tradução de Cid Franco.

LIMA, Jorge de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.

MELO NETO, João Cabral de. *Sevilha Andando*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

MERCIO, Bayard de Toledo. *Longe do Reno (Uma resposta a Vianna Moog)*. Ed. do autor, 1940.

OLYMPIO, Domingos. *Luzia-Homem*. Rio de Janeiro: Castilho, 2ª ed., 1929.

PAIVA, Manuel de Oliveira. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Graphia, 1993.

POMPÉIA, Raul. *O Ateneu*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1905.

PRATA, Ranulpho. *Dentro da Vida*. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, 1922.

PROUST, Marcel. *O Tempo Redescoberto*. Porto Alegre: Globo, 8ª ed., 1988. Tradução de Lúcia Miguel Pereira.

QUEIRÓS, Eça de. *Obras*. Porto: Lello, 3 v., s/d.

RAMOS, Graciliano. *Histórias Incompletas*. Porto Alegre: Globo, 1946.

_____. Baleia. *In*: *O Jornal*, Rio de Janeiro, 23/05/1937, 4ª seção, p. 1-2.

REBELO, Marques. *Oscarina*. Rio de Janeiro: Schmidt, 1931.

_____. *Três Caminhos*. Rio de Janeiro: Ariel, 1933.

SALLES, Antônio. *Aves de Arribação*. São Paulo: Compahia Editora Nacional, 2ª ed., 1929.

SANTIAGO, Silviano. *Em Liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

SETTE, Mário. *Senhora de Engenho*. Recife: Imprensa Industrial, 2ª ed., 1921.

SILONE, Ignacio. *Fontamara*. São Paulo: Atena, 1942. Tradução de Aristides Lobo.

SILVEIRA, Waldomiro. *Os Caboclos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/ Brasília: MEC, 4ª ed., 1975.

TEÓFILO, Rodolfo. *A Fome – Violação*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

**3. Sobre romances e romancistas dos anos 30. Crítica, História e Teoria Literária.**

ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. *Jorge Amado: Política e Literatura*. Rio de Janeiro, Campus, 1979.

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A Tradição Regionalista no Romance Brasileiro*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981.

ANDRADE, Fábio de Souza. A prima pobre dos versos. *In*: *Caderno Mais – Folha de São Paulo*. São Paulo, 25/01/1998.

ANDRADE, Mário de. *O Empalhador de Passarinho*. São Paulo, Martins, s/d.

_____. *Vida Literária*. São Paulo, Hucitec/Edusp, 1993. Edição de Sonia Sachs.

_____. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins, 5ª ed., 1974.

ANDRADE, Oswald de. "Bilhetinho a Paulo Emílio". *In*: GOMES, Paulo Emílio. *Paulo Emílio – Um Intelectual na Linha de Frente*. São Paulo: Brasiliense/ Brasília: Embrafilme, 1986.

_____. *Ponta de Lança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 3ª ed., 1972.

ANSELMO, Manuel. *Família Literária Luso-Brasileira*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1943.

BAPTISTA, Abel Barros. Na torre da igreja uma coruja piou. *In*: *Colóquio Letras*. Lisboa, julho-dezembro 1993 (129/130).

BARBOSA, Francisco de Assis. "Graciliano Ramos, aos cinqüenta anos". *In*: *Achados do Vento*. Rio de Janeiro: INL, 1953.

BARROS, Jayme de. *Espelho de Livros*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.

BASTOS, Hermenegildo. *Memórias do Cárcere: Literatura e Testemunho*. Brasília, Editora UnB, 1998.

BOOTH. Wayne C. *A Retórica da Ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980. Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro.

BORBA, Osório. *A Comédia Literária*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2ª ed., 1959.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasiliera*. São Paulo: Cultrix, 3ª ed., 1989.

BRAYNER, Sônia. (org.) *Fortuna Crítica – Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

BROCA, Brito. *Românticos Pré-Românticos Ultra-Românticos*. São Paulo: Polis/INL/MEC, 1979.

BRUNO, Haroldo. *Rachel de Queiroz*. Rio de Janeiro: Cátedra/ Brasília: MEC, 1977.

BUENO, Luís. Um desbravador original. *In*: *Caderno Mais! – Folha de São Paulo*. São Paulo, 22/02/1998.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. São Paulo, setembro de 1997 (4). Número dedicado a Rachel de Queiroz.

CAMPOS, Haroldo de. Poesia e modernidade: o poema pós-utópico. *In*: *Folhetim – Folha de São Paulo*. São Paulo, 14/10/1984 (404).

_____.Haroldo de. Poética Sincrônica. *In*: *A Arte no Horizonte do Provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

_____. Texto e História. *In*: *A Operação do Texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira (Momentos Decisivos)*. Belo Horizonte: Itatiaia, 6ª ed., 1981.

_____.*Brigada Ligeira e Outros Escritos*. São Paulo: Editora da Unesp, 1992.

_____. *Ficção e Confissão – Ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: 34, 1992.

_____. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 7ª ed., 1985

_____. *Vários Escritos*. São Paulo, Duas Cidades, 1970.

_____. *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

_____. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CARDOSO, Patrícia. *Ficção e Memória em* O Amanuense Belmiro. Campinas: IEL/UNICAMP, 1994. Dissertação de Mestrado.

_____. Hoje Amanuense. Amanhã Diplomata? – A Memória em *O Amanuense Belmiro* e *Memorial de Aires*. *In*: *Revista Letras*. Curitiba: Editora da UFPR, 1° sem. 1997 (47).

CARELLI, Mario. *Corcel de Fogo*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

CARVALHO, Lúcia Helena. *A Ponta do Novelo (Uma interpretação de* Angústia, *de Graciliano Ramos)*. São Paulo: Ática, 1983.

CASTELO, José Aderaldo. *José Lins do Rego: Modernismo e Regionalismo*. São Paulo: Edart, 1961.

CASTRO. Moacyr Werneck de. *Mário de Andrade: Exílio no Rio*. Rio de Janeiro, Rocco, 1989.

CERQUEIRA, Nelson. *A Política do Partido Comunista e a Questão do Realismo em Jorge Amado*. Salvador: Casa de Jorge Amado, 1988.

CHAVES, Flávio Loureiro. *Érico Veríssimo: Realismo e Sociedade*. Porto Alegre: Globo/SEC-RS, 1976.

_____. *Érico Veríssimo: O Escritor e seu Tempo*. Porto Alegre: Escola Técnica UFRGS, 1996.

_____. (org.). *O Contador de Histórias*. Porto Alegre: Globo, 4ª ed., 1980.

COUTINHO, Afrânio (org). *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 3ª ed., 1986.

_____. *A Polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965.

_____ & SOUSA, J. Galante de. Enciclopédia de Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: MEC/FAE, 1990, 2v.

CRISTÓVÃO, Fernando. *Graciliano Ramos: Estrutura e Valores de um Modo de Narrar*. Rio de Janeiro, José Olympio, 3ª ed., 1986.

CRUZ, Cláudio. *Literatura e Cidade Moderna – Porto Alegre 1935*. Porto Alegre: EDIPUCRS/ IEL, 1994.

D'ANDREA. Moema Selma. *A Tradição Re(des)coberta: Gilberto Freyre e a Literatura Regionalista*. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

DELA BRUNA, Vitório. A Sociologia de Amando Fontes em *Os Corumbas*. *In*: *Letras Hoje*. Porto Alegre: junho de 1976 (20).

DOURADO, Autran. *Uma Poética de romance: Matéria de Carpintaria*. São Paulo: Difel, 1976.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Jorge Amado: Romance em Tempo de Utopia*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

DUTRA, Lia Corrêa. *O Romance Brasileiro e José Lins do Rego*. Lisboa: Seara Nova, 1938.

FILHO, Adonias. *O Romance de 30*. Rio de Janeiro: Bloch, 1969.

FRANCO, Afonso Arinos de Melo. *Mar de Sargaços*. São Paulo, Martins, 1944.

FREITAS, Bezerra de. *Forma e Expressão no Romance Brasileiro*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1947.

FREYRE, Gilberto. *Heróis e Vilões no Romance Brasileiro*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1979.

_____. A Propósito de Telurismo. *In*: *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 25/03/1950.

FUSCO, Rosário. *Política e Letras*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1940.

_____. *Vida Literária*, São Paulo: SEP, 1940.

GENÓFRE, Edmundo Mourão. *Homens e Livros*. São Paulo: Brasil, 1939.

GIL, Fernando C. *O Romance da Urbanização*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *O Moleque Ricardo* e a Aliança Nacional Libertadora. *In*: *Paulo Emílio – Um Intelectual na Linha de Frente*. São Paulo: Brasiliense/ Brasília: Embrafilme, 1986.

GONÇALVES, Floriano. Graciliano Ramos e o Romance – Ensaio de Interpretação. *In*: RAMOS, Graciliano. *Caetés*, Rio de Janeiro: José Olympio, 2ª ed., 1947.

GRIECO, Agripino. *Evolução da Prosa Brasileira*. Rio de Janeiro: Ariel, 1933.

_____. *Gente Nova do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2ª ed., 1948.

HATOUM, Milton *et alii*. *O Espaço Geográfico no Romance Brasileiro*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O Espírito e a Letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. Organização, introdução e Notas: Antonio Arnoni Prado.

IGLÉSIAS, Francisco (org.). *História da Literatura*. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: A Crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

LIMA, Alceu Amoroso. *Estudos – 2ª série*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2ª ed., 1934.

_____. *Estudos - 3ª Série*. Rio de Janeiro: A Ordem, 1930.

_____. *Estudos - 4ª Série*. Rio de Janeiro: Centro D. Vital, 1931.

_____. *Estudos - 5ª série*, Rio de Janeiro/São Paulo, Civilização Brasileira/Companhia Editora Nacional, 1933.

LIMA, Benjamin. *Esse Jorge de Lima!*. Rio de Janeiro: Adersen, 1933.

LIMA, Luiz Costa. *A Perversão do Trapezista*. Rio de Janeiro: Imago/ São Paulo: Secretaria da Cultura, 1976.

_____."A Reificação de Paulo Honório". *In*: *Por que literatura?*. Petrópolis: Vozes, 1966.

_____. Um romance ímpar. *In*: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 06 de dezembro de 1997.

LINHARES, Temístocles. *História Crítica do Romance Brasileiro*. São Paulo: Edusp/Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

LINS, Álvaro. *Os Mortos de Sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

LOPES, Edward. "Coisas e paixões na ficção de Cornélio Pena". *In*: *A Palavra e os Dias*. São Paulo: Editora da Unesp/ Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

LUBBOCK, Percy. *A Técnica da Ficção*. São Paulo: Cultrix/ Edusp. 1976. Tradução de Octávio Mendes Cajado.

LUCAS, Fábio. A angústia da dependência. *In*: *Caderno Mais! - Folha de São Paulo*. São Paulo, 29/12/1996.

LUKÁCS, Georg. *Ensaios sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. Tradução de Leandro Konder e Giseb Vianna Konder.

MALARD, Letícia. *Ensaio de Literatura Brasileira – Ideologia e Realidade em Graciliano Ramos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1976.

MARQUES, Xavier. *A Arte de Escrever*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1913.

MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira*. São Paulo: Cultrix/ Edusp, 7v., 1977-1978.

MENDES, Oscar. *Seara de Romances*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1982.

Merquior, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides – Breve História da Literatura Brasileira – I*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2ª ed., 1979.

MEYER, Augusto. *À Sombra da Estante*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos Escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: Edusp, 1992.

MONTEIRO, Adolfo Casais. *O Romance (Teoria e Crítica)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.

MONTENEGRO, Olívio. *O Romance Brasileiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2ª ed., 1953.

MOTTA, Arthur. *José de Alencar (o escritor e o político) – Sua vida e sua obra*. Rio de Janeiro: Bruguiet, 1921.

MOURÃO, Rui. *Estruturas – Ensaio sobre o romance de Graciliano*. Rio de Janeiro: Arquivo/ Brasília: INL, 2ª ed., 1971.

OLINTO, Antônio. *A Verdade da Ficção*. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Artes Gráficas, 1966.

PAES, José Paulo. *A Aventura Literária – Ensaios sobre Ficção e Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PEREIRA. Lúcia Miguel. *Prosa de Ficção (De 1870 a 1920)*, Rio de Janeiro: José Olympio, 2ª ed., 1957.

_____. *A Leitora e seus Personagens*. Rio de Janeiro: Graphia, 1992.

_____. Tendências e Repercussões Literárias do Modernismo. *In*: *Cultura*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, dezembro 1952 (III, 5).

PEREIRA, Maria Rachel Abreu Lima e. *Retórica e Verdade In O Amanuense Belmiro*. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 1976. Dissertação de mestrado.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

PINTO, Rolando Morel. *Graciliano Ramos - Autor e Ator*. Assis: Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 1962.

PONTES, Eloy. *Romancistas*. Curitiba: Guaíra, 1942.

PORTELLA, Eduardo et alii. *O Romance de 30 no Nordeste*. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 1983.

PRADO, Antonio Arnoni. *1922 – Itinerário de Uma Falsa Vanguarda*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PRAGANA, Maria Elisa Collier. *Literatura do Nordeste: Em Torno de sua Expressão Social*. Rio de Janeiro: José Olympio/ Brasília: INL, 1983.

RAMOS, Graciliano. *Linhas Tortas*. São Paulo, Martins, 1962.

RAMOS, Ricardo. *Graciliano: Retrato Fragmentado*. São Paulo: Siciliano, 1992.

REGO, José Lins do. *Gordos e Magros*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1947.

_____. *Poesia e Vida*. Rio de Janeiro: Universal, 1945.

_____. *Homens, Seres e Coisas*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1952.

_____. *Presença do Nordeste na Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1957.

REICHMANN, Ernani. *O Trágico de Octávio de Faria*. Curitiba: Editora da UFPR, 1978.

RESENDE, Beatriz. O Rio de Janeiro e o Cânone Modernista. *In*: *Cânones & Contextos – Anais do 5º Congresso ABRALIC*. Rio de Janeiro: Abralic, 1997.

RIBEIRO, João. *Crítica – Os Modernos*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1952.

ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Garnier, 2ª ed., 2v., 1902-1903.

SAMPAIO, Newton. *Uma Visão Literária dos Anos 30*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1979.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Leituras Estruturais de Romances Brasileiros*, Petrópolis, Vozes, 6ª ed., 1984.

SANT'ANA, Moacir Medeiros. *A Face Oculta de Graciliano Ramos (Os 80 Anos de um Inquérito Literário)*. Maceió: Arquivo Público de Alagoas, 1992.

SANTIAGO, Silviano. A aula inaugural de Clarice. *In*: *Caderno Mais! – Folha de São Paulo*. São Paulo, 07 de dezembro de 1997.

SANTOS, Cássia dos. *Polêmica e Controvérsia: o itinerário de Lúcio Cardoso de* Maleita *a* O Enfeitiçado. Campinas: IEL/Unicamp, 1997. Dissertação de mestrado.

SCHÜLER, Donaldo (org.). *O Romance de 30*. Porto Alegre: Movimento, 1983.

SCHWARZ, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 2ª ed., 1981.

_____. *O Pai de Família e Outros Estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SENNA, Homero. *República das Letras*. Rio de Janeiro: São José, 1957.

SIMÕES, João Gaspar. *Crítical – A prosa e o romance contemporâneos*. Porto: Latina, 1942.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira – Seus Fundamentos Econômicos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 5ª ed., 1969.

SÜSSEKIND, Flora. Tal Brasil, Qual Romance? Rio de Janeiro: Achaiamé, 1984.

TÁTI, Miécio. *Jorge Amado: Vida e Obra*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1962.

VÁRIOS AUTORES. *Jorge Amado Povo e Terra – 40 Anos de Literatura*. São Paulo: Martins, 1972.

VELLINHO, Moysés. *Letras da Província*. Porto Alegre: Globo, 1944.

VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1916.

WILLIAMS, Frederick G. *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos. Aspectos de una obra maestra del realismo. *In*: *Revista de Cultura Brasileña*. Madrid: Embajada del Brasil en España, dezembro de 1973 (36).

WISNIK, José Miguel. Introdução. *In*: MATOS, Gregório de. *Poemas Escolhidos*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

ZAGURY, Eliane. A Novela Clássica do Modernismo Brasileiro. *In*: *A Palavra e os Ecos*. Petrópolis: Vozes, 1971.

ZOLA, Émile. *O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1982. Introdução, tradução e Notas de Italo Caroni e Célia Berretini.

**4. História. Ciências Sociais. Memórias. Correspondência**

AMADO, Jorge. *Navegação de Cabotagem*. Rio de Janeiro: Record, 1992.

_____. Em 1933 viajei do Rio para Maceió com o objetivo único de conhecer o romancista Graciliano Ramos. *In*: *Exu*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, novembro/dezembro de 1989 (12).

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A Lição do Amigo – Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

ANDRADE, Mário de. *Cartas a Murilo Miranda*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.

_____. *Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1968. Organização e notas de Lygia Fernandes.

_____. *Cartas de Trabalho*. Brasília: MEC – SPHAN, 1981.

_____. *Correspondente Contumaz – Cartas a Pedro Nava*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

ANTELO, Raul. *Literatura em Revista*. São Paulo: Ática, 1984.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Mitologia da Mineiridade – O imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

BELLO, José Maria. *Panorama do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.

_____. *História da República (1889-1954)*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 4ª ed., 1959.

BELLO, Júlio. *Memórias de um Senhor de Engenho*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938.

CARONE, Edgard. *Revoluções do Brasil Contemporâneo (1922-1938)*. São Paulo: Difel, 3ª ed., 1977.

_____. *A República Nova (1930-1937)*. São Paulo: Difel, 1974.

_____. *O Estado Novo (1937-1945)*. São Paulo: Difel, 1977.

CASTRO, Moacyr Werneck de. *Mário de Andrade: Exílio no Rio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

CHASIN, J. *O Integralismo de Plínio Salgado – Forma de regressividade no capitalismo hipertardio*. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1978.

DECCA, Edgar de. 1930 – O silêncio dos vencidos. São Paulo: Brasiliense, 5ª ed., 1992.

DUTRA, Eliana. *O Ardil Totalitário – Imaginário Político no Brasil dos Anos 30*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/ Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

FARIA, Octávio de. *Machiavel e o Brasil*. Rio de Janeiro: Civlização Brasileira, 2ª ed., 1933.

_____. *Destino do Socialismo*. Rio de Janeiro: Ariel, 1933.

_____. *Cristo e César*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937.

_____. *Fronteiras da Santidade*. Rio de Janeiro: Cadernos da Hora Presente, 1940.

FAUSTO, Boris. *A Revolução de 30*. São Paulo: Brasiliense, 10ª ed., 1986.

FIGUEIREDO, Jackson de. *Correspondência*. Rio de Janeiro: ABC, s/d. Introdução de Barreto Filho e Estudo de Tristão de Athayde.

FONTES, José Silvério Leite. *Razão e Fé em Jackson de Figueiredo*. Aracaju: EDUFS, 1998.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. Rio de Janeiro: Record, 34ª ed., 1998.

_____. *Manifesto Regionalista de 1926*. Rio de Janeiro: MEC, 1955.

_____. *Região e Tradição*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1941.

_____. *Interpretação do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947. Tradução de Olívio Montenegro.

GITAHY, Maria Lucia Caira. *Ventos do Mar – Trabalhadores do porto, movimento operário e cultura urbana em Santos, 1889-1914*. São Paulo: Editora da Unesp/ Santos: Prefeitura de Santos, 1992.

HOBSBAWN, Eric. *Era dos Extremos – O breve século XX – 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 2ª ed., 1998. Tradução de Marcos Santarrita.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 12ª ed., 1978.

IGLÉSIAS, Francisco. *História e Ideologia*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

QUEIROZ, Rachel de & QUEIROZ, Maria Luiza. *Tantos Anos*. São Paulo: Siciliano, 1998.

MACHADO, Dyonélio. *O Cheiro de Coisa Viva*. Rio de Janeiro: Graphia, 1995.

MENEZES, Djacir. *O Outro Nordeste*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: Difel, 1979.

_____. *Imagens Negociadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

PÉCAUT, Daniel. *Os Intelectuais e a Política no Brasil: Entre o Povo e a Nação*. São Paulo: Ática, 1990. Tradução de Maria Júlia Goldwasser.

PINHEIRO, Paulo Sérgio. *Estratégias da Ilusão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2ª ed., 1992.

PRADO JÚNIOR, Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Martins, 1942.

RAMOS, Graciliano. *Cartas*. Rio de Janeiro: Record, 8ª ed., 1994.

_____. *Memórias do Cárcere*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

_____. *Infância*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1945.

REVISTA USP – Dossiê Intérpretes do Brasil. São Paulo, jun-jul-ago 1989 (38).

RIBEIRO, Darcy. *O Povo Brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ROOUGEMONT, Denis de. *O Amor e o Ocidente*. Rio de Janeiro: Guanabara: 1988. Tradução de Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz.

SADEK, Maria Tereza Aina. *Machiavel, Machiavéis: A Tragédia Octaviana*. São Paulo: Símbolo, 1978.

SANTA ROSA, Virgínio. *O Sentido do Tenetismo*. São Paulo: Alfa-ômega, 3ª ed., 1976.

SODRÉ, Nelson Werneck.. *A Intentona Comunista de 1935*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.

_____. *O Tenentismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985.

_____. *A Coluna Prestes*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

TRINDADE, Hélgio. *Integralismo (o fascismo brasileiro na década de 30)*. Porto Alegre: URGS/ São Paulo: Difel, 1974.

VIANNA, Marly de Almeida Gomes. *Revolucionários de 35 – Sonho e Realidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

WAACK, William. *Camaradas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

**5. Artigos em revistas dos anos 30.**

**5.1. *Anuário Brasileiro de Literatura*. Rio de Janeiro: Pongetti.**

nº 1, 1937

FRIEIRO, Eduardo. Carta literária do Brasil, p. 15-17.

SERRA, Iturbides. O romance real, p. 75-76.

NEVES, J. L. Costa. A Ilustração no Livro Brasileiro, p. 81-86.

MELLO, Arnon de. Um romance do Nordeste, p, 140-141.

CHIACCHIO, Carlos. Gado Humano, p. 205-207.

Movimento Bibliográfico de 1936, p. 295-312.

nº 2, 1938

AMADO, Jorge. Acompanhamento de Pinheiro Viegas, p. 33-34.

REIS, Nélio. Dois Romancistas, p. 39-40.

D'ALVAREZ, Martins. O romance do essencial, p. 65-66.

MATOS, Lobivar. O futuro próximo das letras e o escritor em face do estado, p. 104-106.

(Trecho de *Poço dos Paus*, de Fran Martins, p. 145-146)

(Trecho de *Vidas Secas*, p. 148-149 – cap. Sinha Vitória como "Trecho de Romance")

VITOR, D'Almeida. Como trabalha o intelectual, p. 177-189.

SALLES, Antônio. Regionalismo, p. 337-339.

LINS, Edison. Subúrbio, p. 352.

ROCHA, Cecílio. O humano de certos livros, p. 363-364.

O que se lê no Brasil?, p. 401-408.

Movimento Bibliográfico de 1937.

nº 3 – 1939

PICCHIA, Menotti del. Como "AQUILO" aconteceu, p. 10-20.

FARHAT, Emil. Notícia dos Escritores do Rio, p. 25-28.

FIGUEIREDO, Guilherme. Alguns Romances de 38, p. 71-77.

LOUSADA. Wilson. Romantismo e Modernismo, p. 122-124.

PUTNAM, Samuel. Literatura Brasileira – Apanhado Geral, p. 353-355.

RAMOS, Graciliano. Baía de Todos-os-Santos, p. 97

nº 4 – 1940

AMADO, Jorge. O Romancista de Minas, p. 39.

BARROS, Jaime de. Tendências do Romance Brasileiro, p. 53-54.

FARHAT, Emil. Escritores Desumanos, p. 57-58.

RAMOS, Graciliano. Os Sapateiros da Literatura, p. 59.

RUBEM, João. As Mulheres na Obra de Érico Veríssimo, p. 209-211.

PUTNAM, Samuel. Literatura Brasileira – Apanhado Geral, p. 313-315.

### 5.2. *Boletim de Ariel*. Rio de Janeiro: Ariel

Dirigido por Gastão Cruls e Agripino Grieco

nº 1, Outubro de 1931

NOGUEIRA, Hamilton. A Mulher que Fugiu de Sodoma, p. 3.

GRIECO, Agripino. Oscarina, p. 15.

nº 3, Dezembro de 1931

ANDRADE, Rodrigo M. F. de. Um Romance Paulista, p. 14. (sobre *Os Três Sargentos*, de Aldo Nay).

Nota sobre *O Gororoba*, p. 20

nº 4, Janeiro de 1931

AMADO, Gilberto. A Crise de Livre Crítica no Brasil, p. 1

QUEIROZ, Rachel. Papangus, p. 3-4. (conto)

REBELO, Marques. O País do Carnaval, p. 16.

nº 5, Fevereiro de 1932

PEIXOTO, Afrânio. O Crepúsculo da Literatura, p. 1.

Nota sobre *Nas Serras e nas Furnas*, de Waldomiro Silveira, p.3.

nº 7, Abril de 1932

FARIA, Octávio de. O Novo Romance de Rachel de Queiroz, p. 8.

ANDRADE, Mário de. Berimbau, p. 10-11.

nº 8, Maio de 1932

FARIA, Octávio de. Grasset, e a morte do romance francês, p. 6.

CRULS, Gastão. Badu, p. 20.

nº 9, Junho de 1932

ALMEIDA, Miguel Ozório de. Alguns momentos de fadiga, p. 1

FARIA, Octávio de. O romance de Jackson de Figueiredo, p. 7

CAVALCANTI, Valdemar. "Menino de Engenho" novela de José Lins do Rego, p. 19.

Nota sobre 3ª ed. de *Tigipió*, de Herman Lima, p. 27.

nº 10, Julho de 1932

RAMOS, Alberto. Louros Literários, p. 2

(Trecho de *Menino de Engenho*, p. 20)

CAVALCANTI, Valdemar. A Seca e o Romance Nordestino, p. 21.

nº 11, Agosto de 1932

Um romancista do norte, p. 3 (sobre Rodlpho Theóphilo, morto há pouco).

MURAT, Thomaz. Badu, p. 7

FARIA, Octávio de. O Lenine de Fançois Porché, p. 9

FILHO, Francisco Venâncio. A Glória de Euclides, p. 12-13.

AMADO, Jorge. "Brasil – Prosa e Verso" (panfleto de Pinheiro Viegas), p. 16.

REIS, V. de Miranda. Burgueses e Proletários, p. 19-20

nº 12, Setembro de 1932

MARÇAL, Heitor. Literatura Proletária, p. 19.

Ano II, nº 1, Outubro de 1932

CRULS, Gastão. Menino de Engenho, p. 14.

Ano II, nº 2, Novembro de 1932

MENDES, Murilo. Apresentação de "Galinha Cega", p. 14.

AMADO, Jorge. Sinhá Dona, p. 42

Ano II, nº 3, Dezembro de 1932

AMADO, Jorge. Raul Bopp, Macumbeiro, p. 73

Ano II, nº 4, Janeiro de 1933

Nota sobre *O País do Carnaval*, p. 89.

ANTUNES, Hugo. Literatura e Revolução, p. 102-103.

Nota sobre *Garimpos*, de Herman Lima, p. 104.

Ano II, nº 5, Fevereiro de 1933

AMADO, Gilberto. A Nossa Literatura, p. 109.

FARIA, Octávio. Ludwig e Mussolini, p. 115.

CARNEIRO, Saul Borges. A Dança sobre o Abismo, p. 120.

Ano II, nº 6, Março de 1933

BANDEIRA, Manuel. Tragédia Brasileira, p. 138

AMADO, Gilberto. Augusto Frederico Schmidt, p. 148-149.

CAVALCANTI, César Luís. "Poemas Escolhidos", de Jorge de Lima, p. 149

MONTENEGRO, Olívio. Um Romance Brasileiro, p. 153-154. (sobre *Menino de Engenho*)

(Trecho de *Em Surdina*, p. 158)

Ano II, nº 7, Abril de 1933

FARIA, Octávio de. Um Novo Crítco Literário, p. 167.

AMADO, Jorge. Um Juiz, p. 170.

(Trecho de *Os Corumbas*, p. 173)

Sobre "O País do Carnaval", p. 192

Ano II, nº 8, Maio de 1933

FARIA, Octávio de. Mauá e os Marxistas, p. 207-208.

VIDAL, Adhemar. Diante da "Realidade Brasileira", p. 211.

AMADO, Jorge. Um mestre e um discípulo, p 215.

Nota sobre *Destino do Socialismo*, p. 219.

Ano II, nº 9, Junho de 1933

AMADO, Jorge. Dois Ensaístas, p. 225. (Octávio de Faria e Arthur Ramos)

Nota sobre *Maria Luíza*, p 229.

(Trecho de *Três Caminhos*, p. 234-235)

"Livros a aparecer", p. 240. (*Três Caminhos* e *Cacau*)

Ano II, nº 10, Julho de 1933

MACHADO, Aníbal. História do Brasil, p. 260-261

CRULS, Gastão. Maria Luíza, p. 264.

Notinha sobre *A Bagaceira*, p. 264.

(Trecho de *Cacau*, p. 268)

VELLOSO, Paulo. "O Menino de Engenho" através da psicanálise, p. 273-274.

Ano II, nº 11, Agosto de 1933

Nota sobre *Doidinho*, p. 281.

FARIA, Octávio de. Três Caminhos, p. 285.

GUIMARÃES, Alberto Passos. A Propósito de um Romance: "Cacau" p. 288.

AMADO, Jorge. P.S., p. 292. (sobre *Os Corumbas*)

(Trecho de *Doidinho*)

Ano II, nº 12, Setembro de 1933

REGO, José Lins do. Gordos e Magros, p. 305-306.

CARNEIRO, Saul Borges. Serafim Ponte Grande, p. 312.

AMADO, Gilberto. Os Corumbas, p. 313.

AMADO, Jorge. Feira Desigual, p. 315.

MENDES, Murilo. Nota sobre Cacau, p. 315.

TABAYÁ, Arnaldo. Os Contos de Marques Rebelo, p. 327.

Ano III, nº 1, Outubro de 1933 - IEL - AEL

FARIA, Octávio de. Jorge Amado e Amando Fontes, p. 7-8.

Notas sobre *Três Caminhos* e *Cacau*, p. 13.

Nota sobre *Serafim Ponte Grande*, p. 15.

COSTA, Dante. Nota Sobre "Boca Suja", p. 16.

TABAYÁ, Arnaldo. Um Romance Proletário, p. 20.

AMADO, Jorge. Notas sobre Agripino Grieco, p. 21

Nota sobre *Machiavel e o Brasil*, p. 25.

Nota sobre *Os Corumbas*, p. 28.

Ano III, nº 2, Novembro de 1933 - IEL – AEL - OK

SCHMIDT, Augusto Federico. Nota sobre "Doidinho", p. 30.

REGO, José Lins do. O Próximo Livro de Gilberto Freyre, p. 35.

COSTA, Dias da. Cacau, p. 36.

AMADO, Jorge. Nascimento, Grandeza e Decadência das Palavras, p. 38.

CRULS, Gastão. Escritores do Norte, p. 44.

(Trecho de *Corja*, p. 48)

Notas sobre *Casa Grande e Senzala* e *Em Surdina*, p. 53.

Nota sobre *No Pacoval de Carimbé*, de Bastos Ávila. p. 54.

Ano III, nº 3, Dezembro de 1933

FARIA, Octávio de. José Lins do Rego, p. 61.

MARÇAL, Heitor. Dois títulos e um romance..., p. 65.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. Um livro nervoso e um escritor inquieto, p. 68.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. Machiavel e o sr. Octávio de Faria, p. 69.

AMADO, Jorge. O Gororoba, p. 71.

COSTA, Dante. Dois Escritores do Brasil, p. 72.

CAVALCANTI, Valdemar. O Romance "Caetés", p. 73.

(Trecho de *Lampeão*, de Ranulpho Prata, p. 74-75)

(Trecho de *Caetés*, p. 81)

Ano III, nº 4, Janeiro de 1934

CAVALCANTI, Valdemar. Descoberta do Mundo, p. 90.

CRULS, Gastão. Clarissa, p. 92.

VIEIRA, Gastão. Escritores do Norte, p. 93.

AMADO, Jorge. Em Surdina, p. 97.

FREITAS, Bezerra de. Teoria do Romance Moderno, p. 98

FREITAS, De Cavalcanti. Sobre um Romance que Ainda Não Acabou, p. 99

CAVALCANTI, Valdemar. O Novo Livro de Jorge de Lima, p. 101.

A Propósito de "Três Caminhos", p. 110.

Nota sobre *Corja*, p. 112.

Ano III, nº 5, Fevereiro de 1934

PINTO, Roquette. Casa Grande e Senzala, p. 116.

REGO, José Lins do. O Anjo, p. 121.

Nota sobre *Sinhá Dona*, p. 126.

HOLLANDA, Auréio Buarque de. Caetés, p. 127-129.

FALCÃO, Ildefonso. Um livro brasileiro, p. 130.

COSTA, Dias da. Doidinho, p. 134.

Ano III, nº 6, Março de 1934

BEZZERA, Alcides. A Autonomia da Literatura Nacional, p. 141-142.

CARNEIRO, Saul Borges. A Língua do Nordeste, p. 144-145.

AMADO, Jorge. A Selva, p. 149.

AZEVEDO, Raul. Uma Romancista, p. 158-159.

KARACIK, Raul. A Evolução Política do Brasil, p. 158-159.

FREITAS, De Cavalcanti. Caetés, p. 160.

Ano III, nº 7, Abril de 1934

FARIA, Octávio de. Romance e Exercício Psicológico, p. 173.

COSTA, Dante. Notas sobre "Em Surdina", p. 180.

COELHO, Arthur. Itabayana speaks!, p. 186-187.

GUIMARÃES, Alberto Passos. A respeito de "Casa Grande e Senzala", p. 189-191.

Ano III, nº 8, Maio de 1934

CASTRO, Eugênio de. Paulística, p. 199-202.

Nota sobre *Terra de Icamiaba*, p. 207.

Nota sobre *O Anjo*, p. 210.

JUREMA, Aderbal. Literaturas Reacionária e Revolucionária, p. 211.

FILHO, Rocha. Doidinho, p. 218.

(Trecho de *Suor*, p. 219)

MELLO NETO, José Antônio G. Casa Grande e Senzala, p. 221.

Ano III, nº 9, Junho de 1934

CASCUDO, Luiz da Câmara. Mário de Andrade, p. 233-234.

PIMENTEL, Osmar. Estudos, p. 236-237.

AMADO, Jorge. "O Alambique" e Clóvis Amorim, p. 244-245.

CARNEIRO, Édison. Caetés, p. 245.

MORAES, José Mariz de. Perspectiva de "Em Surdina", p. 246-247.

Ano III, nº 10, Julho de 1934

ROCHA, Dâmaso. "Clarissa", de Érico Veríssimo, p. 264-265.

CAVALCANTI, Valdemar. "Bangüê" de José Lins do Rego, p. 266-267.

AMADO, Jorge. "O Homem e o Cavalo", p. 269.

COSTA, Dias da. "O Anjo", p. 275.

(Trecho de *O Alambique*, p. 278)

Ano III, nº 11, Agosto de 1934

Nota sobre *Esforço Inútil*, de Eloy Pontes, p. 285.

REIS, V. de Miranda. "Suor" e a Crítica, p. 286.

BEZERRA, Alcides. Análise Folclórica de um Romance, p. 291-293. (sobre *Menino de Engenho*)

AMADO, Jorge. Dois Escritores Gaúchos, p. 294.

MONTENEGRO, Olívio. Em torno de "Bangüê", p. 299-300.

Nota sobre *Mocambo*, de O. Emboaba, p. 302.

Ano III, nº 12, Setembro de 1934

PEREIRA, Lúcia Miguel. Poetas e Romancistas, p. 317-318.

AMADO, Jorge. Notícia de "Matupá", p. 320.

LEVIN, Willy. Saudação a Murilo Mendes, p. 321.

FARIA, Octávio de. Maleita, p. 322-323.

Nota sobre *São Bernardo*, p. 324.

(Trecho de *São Bernardo*, p. 325-326)

JUREMA, Aderbal. O Novo Livro de Jorge Amado, p. 331.

Ano IV, nº 1, Outubro de 1934

AMADO, Jorge. Vizinhança, p. 3.

JÚNIOR, Pregrino. Apologia do regionalismo, p. 11.

BEZERRA, Alcides. À Margem de uma Novela Psicanalítica, p. 20-21.

COSTA, Dante. Suposições sobre Livros e Revistas, p. 22.

LEMOS, Pinheiro de. Das Estepes às Caatingas, p. 26.

Nota sobre *Maleita*, p. 31.

COSTA, Dias da. Suor, p. 34.

Ano IV, nº 2, Novembro de 1934

CÉSAR, Guilhermino. Brejo das Almas, p. 40.

FARIA, Octávio de. O Inútil de Cada Um, p. 48-49.

Nota sobre *O Bota-Abaixo*, de José Vieira, p. 55.

Ano IV, nº 3, Dezembro de 1934

JUREMA, Aderbal. "São Bernardo", de Graciliano Ramos, p. 68.

REIS, V. de Miranda. Desobriga, p. 76-78.

AMADO, Jorge. Angyone Costa, p. 84.

CORDEIRO, João. Notas sobre o "Alambique", p. 88-89.

Ano IV, nº 4, Janeiro de 1935

Nota sobre *São Bernardo*, p. 119.

Ano IV, nº 5, Fevereiro de 1935

(Trecho de *O Boqueirão*, p. 122)

AMADO, Jorge. "São Bernardo" e a Política Literária, p. 134-135.

CARNEIRO, Édison. Fronteiras, p. 136-137.

JUREMA, Aderbal. Subindo a Escada Vermelha, p. 141.

GABRIEL, Antônio. O Espírito em face da Revolução Mundial, p. 142-143.

Ano IV, nº 6, Março de 1935

CARNEIRO, Saul Borges. Um Livro Premiado, p. 149-150.

VIDAL, Adhemar. Belazarte me contou, p. 157.

AMADO, Jorge. A Volta de um Romancista, p. 159

Ano IV, nº 7, Abril de 1935

COSTA, Dante. Os "Donos do Assunto", p. 181.

PEREIRA, Astrojildo. Espelho da Família Burguesa, p. 182-183.

COUTINHO, A. de Moraes. Rotina e Revolução, p. 197.

SANTA ROSA, Virgínia. Duas Novelas que se dizem romances, p. 199-200.

Ano IV, nº 8, Maio de 1935

BARBOSA, Francisco de Assis. Antônio de Alcântara Machado, p. 215.

FREYRE, Gilberto. Pingos em certos ii, p. 216-217.

MENDONÇA, Renato. O Alambique, p. 221.

AMADO, Jorge. Retrato do Intelectual. p. 222.

JUREMA, Aderbal. Poesia e Saudosismo, p. 224-225.

NAPOLEÃO, Aluizio. A Estréia de uma Romancista, p. 227.

Ano IV, nº 9, Junho de 1935

FARIA, Octávio de. Salgueiro, p. 236-237.

WELLISCH, Maurício V. Uma Família Carioca, p. 240-241.

Ano IV, nº 10, Julho de 1935

REGO, José Lins do. Poesia, p. 261-262.

FARIA, Octávio de. Excesso de Norte, p. 263-264.

BANDEIRA, Manuel. Impressões de um Cristão-Novo do Regionalismo, p. 266.

Nota sobre *O Moleque Ricardo*, p. 267.

FILHO, Odylo Costa. Roberto, Herói, p. 276.

GOMES, José Bezerra. Notícia sobre o Grupo Modernista de Minas, p. 280.

JUREMA, Aderbal. O Romance Contemporâneo, p. 283.

Ano IV, nº 11, Agosto de 1935

PINTO, Roquette. A Esquerda e a Direita Literárias, p. 289-290.

MENDES, Murilo. Calunga, p. 291.

Resultado do prêmio Machado de Assis, p. 296.

(Trecho de *Jubiabá*, p. 298-299)

COSTA, Dante. "Caminhos Cruzados", romance de Érico Veríssimo, p. 300.

PEREIRA, Vera. Lúcio Cardoso – "Salgueiro", p. 304-305.

RIBEIRO, Joaquim. Uma Novela Cerebral, p. 309.

Nota sobre *Calunga*, p. 315.

Nota sobre *Caminhos Cruzados*, p. 316.

Ano IV, nº 12, Setembro de 1935

(Trecho de *Marafa*, p. 323)

CORDEIRO, João. Notícia de um Grande Romance, p. 325.

PEREIRA, Vera. "O Moleque Ricardo, de José Lins do Rego, p. 326.

NAPOLEÃO, Aluizio. Comentários sobre "O Boqueirão", p. 326.

Ano V, nº 1, Outubro de 1935

FREYRE, GILBERTO. Um Agricultor Sentimental Escreve Suas Memórias, p. 1-3.

AMADO, Jorge. Favela dos Meus Amores, p. 10-11.

(Trecho de *Música ao Longe*, p. 12-13)

(Trecho de *Totônio Pacheco*, de João Alphonsus, p. 16)

Ano V, nº 2, Novembro de 1935

PEREIRA, Lúcia Miguel. Jubiabá, p. 29-30.

SALDANHA, Rubens. Notas sobre o Sentido da Arte Moderna, p. 34-35.

MENDES, Murilo. Manoel Bandeira cai no conto do vigário, p. 38.

REGO, José Lins do. Jubiabá, p. 39.

RIBEIRO, Joaquim. Numa Festa de Intelectuais, p. 43.

BEZERRA, Alcides. O Romancista da Várzea da Paraíba (a propósito de "Moleque Ricardo"), p. 46-47.

Ano V, nº 3, Dezembro de 1935

FREYRE, Gilberto. Saint Hilaire no Rio Grande do Sul, p. 61.

MENDES, Murilo. A Poesia e os Confusionistas, p. 63.

COSTA, Dante. O Romance "Jubiabá", p. 71.

NAPOLEÃO, Aluizio. O Novo Romance de José Lins do Rego, p. 76.

Ano V, nº 4, Janeiro de 1936

FREYRE, Gilberto. O que foi o Congresso Afro-Barsileiro do Recife, p. 89.

Nota sobre *Fronteira*, p. 89.

FALCÃO, Luís Aníbal. O Romance, p. 91.

AMADO, Jorge. Romancistas do Sul, p. 94-95.

FARIA, Octávio de. Tentativa de um Panorama, p. 99-100.

COSTA, Dias da. O Mundo de "Jubiabá", p. 101.

Ano V, nº 5, Fevereiro de 1936

AMADO, Jorge. Raul Pompéia Vivíssimo, p. 115.

LATIF, Mirian de Barros. A Renascença Católica, p. 116-117.

VIDAL, Adhemar. Tendências do Romance Moderno, p. 130-131.

NAPOLEÃO, Aluísio. Estilo, p. 131.

Ano V, nº 6, Março de 1936

FARIA, Octávio de. O Prêmio Felipe d'Oliveira de 1935, p. 141-142.

RAMOS, Arthur. Questões de Mítica Negra, p. 144

MORAES, Raymundo. Gente Nova do Brasil, p. 145-146.

GOMES, José Bezerra. Os Melhores Romances do Ano Passado, p. 155.

CALDO, German Quiroga. "Território Humano" – Um Romance Universal, p. 158-159.

MORAES, Raymundo. Marupiara, p. 162-163.

PACHECO, Ruth. "Fronteira", de Cornélio Penna, p. 164.

Ano V, nº 7, Abril de 1936

AMADO, Jorge. Livros Escravos e Reedições, p. 171.

JUREMA, Aderbal. Notícia de "Território Humano", p. 186-187.

RIBEIRO, Ivan. Dois Romances, p. 191.

Ano V, nº 8, Maio de 1936

VIDAL, Adhemar. Prata da Casa, p. 202-203.

COSTA, Dias da. Memorialistas, p. 206-207.

MENDONÇA, Renato. Língua e Literatura Regional, p. 208-209.

JUREMA, Aderbal. De "Conteur" a Romancista, p. 212-213.

Ano V, nº 9, Junho de 1936

(Trecho de *Usina*, p. 230)

Notas sobre *Usina* e *Território Humano*, p. 232.

TAVARES, Odorico. A Poesia Ainda Vive, p. 239.

RIBEIRO, Alves. O Romance e o Conto em 1935, p. 242-243.

Nota sobre *Bagunça*, de Iago Joé, p. 252.

Ano V, nº 10, Julho de 1936

(Trecho de *Angústia*, p. 255)

(Trecho de *Mar Morto*, p. 257)

Nota sobre *Angústia*, p. 263.

JUREMA, Aderbal. Conversa com Livreiros, p. 270.

XAVIER, Raul S. Decadência da literatura, p. 272.

Ano V, nº 11, Agosto de 1936

FREYRE, Gilberto. Prefácio para o Livro de Flávio de Carvalho "Os Ossos do Mundo", p. 283.

ANDRADE, Rodrigo M. F. de. "Usina" e a Invasão dos Nortistas, p. 286-287.

AMADO, Jorge. Mana Maria, p. 292-293.

Nota sobre *Fábrica*, de Edgar Carvalho, p. 301.

Ano V, nº 12, Setembro de 1936

FARIA, Octávio de. Fronteira, p. 314-315.

CORREA, Alberto Alves. A Mensagem Literária e a Nossa Época, p. 320-321.

CAVALHEIRO, Edgard. Os Ratos, p. 325.

COSTA, Dias da. Uma Viagem no Reino da Poesia, p. 330-331.

Notas sobre *Angústia* e *A Luz no Sub-Solo*, 336.

Ano VI, nº 1, Outubro de 1936

BANHOS, Affonso. Um novo livro de Antônio Salles, p. 2.

(Trecho de *Os Brutos*, p. 7)

VIDAL, Adhemar. O Julgamento de um Crítico, p. 12.

Ano VI, nº 2, Novembro de 1936

JOBIM, José. Livros no Brasil e Livros no Japão, p. 37-39.

COSTA, Dante. Notas de um Leitor Retardatário, p. 39.

Nota sobre *Mar Morto*, p. 41.

AMADO, Jorge. Notícia de Dois Romances, p 42-43.

CAVALHEIRO, Edgard. Um Romance do Mar, p. 53.

Ano VI, nº 3, Dezembro de 1936

BANDEIRA, Manuel. Velórios, p. 66.

AMADO, Jorge. O Jovem Feiticeiro, p. 68-69.

COSTA, Dante. Um Tema de Romance, p. 69. (sobre *Lapa*, de Luís Martins)

JUREMA, Aderbal. Um Romancista da Cana-de-Açúcar, p. 72.

PUTNAN, Samuel. Literatura Brasileira, p. 74-75.

(Trecho de *Gado Humano*, de Nestor Duarte, p. 78-79)

Ano VI, nº 4, Janeiro de 1937

FARIA. Octávio de. Emílio Moura e Minas Gerais, p. 99.

VIEIRA, Gastão. Sobre as "Histórias da Amazônia", p. 112-113.

GRAÇA, Lydia de Alencastro. "Angústia", p. 115.

Ano VI, nº 5, Fevereiro de 1937

REIS, V. de Miranda. Raízes do Brasil, p. 129-130.

Ano VI, nº 6, Março de 1937

SAMPAIO, Newton. Presença de Machado de Assis, p. 162.

(Trecho de *Pureza*, p. 146)

AMORIM, Clóvis. O Moleque do Canavial, p. 175.

CAVALHEIRO, Edgard. Um Romancista do Sul, p. 179.

Nota sobre *Caminho de Pedras*, p. 181.

Nota sobre *Bahia*, p. 188.

Ano VI, nº 7, Abril de 1937

ANDRADE. Almir de. O "Humano" na Literatura Brasileira, p. 208-209.

RAMALHETE, Clóvis. Receita completa dum romance moderno, p. 211.

Ano VI, nº 8, Maio de 1937

PEREIRA, Lúcia Miguel. Pureza, p. 228.

FARIA, Octávio de. Geografia Sentimental, p. 231.

CRULS, Gastão. Arnaldo Tabayá, p. 235.

Ano VI, nº 9, Junho de 1937

AMADO, Jorge. Um Romance Corajoso, p. 267.

ANDRADE, Almir de. Caminho de Pedras, p. 274-276.

NAPOLEÃO, Aluísio. Pureza, p. 277.

Ano VI, nº 10, Julho de 1937

FARIA, Octávio de. O ódio na atual literatura nacional, p. 291.

AMADO, Jorge. Uma Revista para a América, p. 301.

VIDAL, Adhemar. O primeiro livro de Rodrigo M. F. de Andrade, p. 306.

HOLLANDA, Guy de. Um novo livro sobre a Amazônia: "O Anfiteatro Amazônico" de Raymundo de Moraes", p. 312-313.

Ano VI, nº 11, Agosto de 1937

AMADO, Jorge. Na América espanhola a poesia não é abacaxi..., p. 328

GIUDICE, Manlio. Sem Rumo, p. 339.

Ano VI, nº 12, Setembro de 1937

MOOG, Vianna. O Drama dos Intimistas, p. 356.

(Trecho de *Capitães de Areia*, p. 357)

ANDRADE, Almir de. Mundos Vivos e Mundos Livres, p. 358-360.

AMADO, Jorge. Papelaria Modelo, p. 370-371.

Notas sobre *A Barragem*, de Ignez Mariz, e *Classe Média*, de Jader de Carvalho, p. 384.

Ano VII, nº 1, Outubro de 1937

Notas sobre *Ponta de Rua*, de Fran Martins, e *Morro do Moinho*, de Martins d'Alvarez, p. 11.

FRANCO, Cid. O Joguete, p. 22-23.

Ano VII, nº 2, Novembro de 1937

MONTELLO, Josué. A Realidade das Personagens de "Subúrbio", p. 43.

Nota sobre *Teatro*, de Oswald de Andrade, p. 48.

Nota sobre *Subúrbio*, de Nélio Reis, p. 51.

(Trecho de *Os Igaraúnas*, de Raymundo de Moraes, p. 52-53.)

LEIRIA, J. O. Nogueira. Sem Rumo, p. 54.

Ano VII, nº 3, Dezembro de 1937

SAMPAIO, Newton. O Sr. Jorge de Lima, p. 75.

(Trecho de *Mulher sem Marido*, de Newton Belleza, p. 80-81.)

LESSA, Orígenes. A aventura de Cid Franco, p. 82-84.

RIBEIRO, Ivan. O Fenômeno Mineiro e "O Amanuense Belmiro", p. 85.

Ano VII, nº 4, Janeiro de 1938

JÚNIOR, Peregrino. Romances de Hoje, p. 97-98.

CARNEIRO, J, Fernando. Sergipanas e Francesas (A propósito do último livro de Amando Fontes), p. 110.

Nota sobre edição argentina de *Jubiabá*, p. 117.

SOUSA, Octávio Tarqüínio de. Sem Título, p. 123. (sobre *O Amanuense Belmiro*, extraído de *O Jornal* de 31/10/36)

Ano VII, nº 5, Fevereiro de 1938

BANHOS, Afonso. Letras do Ceará, p. 144.

Ano VII, nº 6, Março de 1938

VIDAL, Ademar. Alguns Romances, p. 156.

BASTOS, Danilo. A Propósito do Romance, p. 162.

COSTA, Dias da. Pinheiro Viegas, p. 166.

CAVALHEIRO, Edgard. Navios Iluminados, p. 168-169.

MONTEIRO, Adolfo Casais. Pureza, p. 174. (transcrito de *Presença*, número de dezembro de 1937)

Ano VII, nº 7, Abril de 1938

(Trecho de *Pedra Bonita*, p. 196-198)

Ano VII, nº 8, Maio de 1938

AMADO, Jorge. João Ribeiro, p. 217-218.

PEREIRA, Lúcia Miguel. Vidas Secas, p. 221.

(Trecho de *Marco Zero*, p. 235)

Nota sobre Pinheiro Viegas, p. 235.

KANT, Elfriede. A Respeito de "Pureza", p. 236. (Transcrito do Ibero-Amerikanische Rundschau de dezembro de 1937)

ANDRADE, Almir de. Três Romances, p. 237-238.

Nota sobre *Vidas Secas*, p. 248.

Ano VII, nº 9, Junho de 1938

SISNANDO, Jayme. Letras Brasileiras, p. 255.

(Trecho do romance *Trapiche*, de João Cordeiro. p. 256.)

Ano VII, nº 10, Julho de 1938

ANDRADE, Almir de. O que passa e o fica na Literatura, p. 276-278.

AMADO, Jorge. Elogio do que sabe ser Amigo, p. 293.

BASTOS, Umberto. Literatura e Economia, p. 294.

MENDONÇA, Dejard de. O Maior Romance da Amazônia, p. 303. (extraído de *O Estado do Pará* de 16/05/38)

Nota sobre a morte de João Cordeiro, p. 304.

Ano VII, nº 11, Agosto de 1938

COSTA, Dante. Os Igaraúnas, p. 306.

(Trecho de *Amanhecer*, p. 313-314)

BASTOS, Danilo. A Propósito de uma Personagem, p. 321.

AMORIM, Clóvis. O Romance, a Vida e a Ficção, p. 328.

Ano VII, nº 12, Setembro de 1938

BORBA, Osório. Assu e Pedra Bonita, p. 339.

REGUEIRA, Salazar. Embrião, p. 352-353.

(Trecho de *O Rio Corre para o Mar*, de Nélio Reis, p. 356-357.)

SENDA, Affonso de Castro. Panorama Literário do Brasil, p. 364-365. (transcrito de *O Diário de Lisboa* de 26/06/38)

Ano VIII, nº 1, Outubro de 1938

RIBEIRO, Ivan. Do Romance (Considerações sobre o gênero e sobre alguns autores), p. 8-9.

CAVALHEIRO, Edgard. Algumas notas sobre Romances e Romancistas, p. 10-11.

GOMES, José Bezerra. O meu Estado também tem homens de letras, p. 18.

Ano VIII, n° 2, Novembro de 1938

CAVALHEIRO, Edgard. O Romancista Amadeu de Queiroz, p. 33.

NEMÉSIO, Vitorino. Uma Literatura Nova, p. 52. (transcrito de *O Diário de Lisboa* de 29/09/38)

Ano VIII, n° 3, Dezembro de 1938

FONSECA, Mário Borges da. Idílios de Ontem e de Hoje, p. 62.

(Trecho de *Vila de Santa Luzia*, de Omer Mont'Alegre, p. 66-67)

SETTE, Mario. Um ensaio sobre a economia de Alagoas, p. 70.

Ano VIII, n° 4, Janeiro de 1939

SOARES, José Carlos de Macedo. "Jornalismo e Literatura", p. 83.

### 5.3. *Cadernos da Hora Presente*. Rio de Janeiro.

Dirigido por Tasso da Silveira

n ° 1 – maio de 1939

SALLES, Almeida. Graciliano Ramos, p. 153-159.

ETIENE FILHO, J. Alguns livros de 1938, p. 175-183.

ESCOREL, Lauro. Amanhecer, p. 183-184.

SILVEIRA, Tasso da. Olhai os Lírios do Campo, p. 185-186.

n ° 3 – julho-agosto de 1939

SILVEIRA, Tasso da. Desenvolvimento orgânico da literatura brasileira, p. 44-64.

MILHOMENS, Jônatas. Romance russo-brasileiro, p. 149-152.

n ° 4 – setembro de 1939

ADONIAS FILHO. Os romances de Lúcio Cardoso, p. 57-86.

n ° 7 – março de 1940

ADONIAS FILHO. Entre os romances de Cornélio Penna, p. 107-120.

PENNA, Cornélio. Situação d humildade, p. 127-128.

n ° 8 – junho de 1940

ADONIAS FILHO. Considerações sobre a crítica, p. 121-130.

n ° 9 – julho-agosto de 1940

LINHARES, Temístocles. Léon Bloy, o humano, p. 121-124.

### 5.4. *Lanterna Verde*: Rio de Janeiro.

Órgão da Sociedade Felippe d'Oliveira.

nº 1, Maio de 1934

AMADO, Jorge. Apontamentos sobre o moderno romance brasileiro, p. 47-50.

ALMEIDA, Renato. O romance dos Corumbas, p. 51-55.

JÚNIOR, Peregrino. Sobre alguns livros, p. 56-62.

A entrega do prêmio Felipe d'Oliveira [a Amando Fontes], p. 107-116.

nº 2, Fevereiro de 1935

PENNA, Cornélio. Itabira, tesouro fechado de homens e mulheres, p. 88-90.

AMADO, Jorge. Personagens, p. 91-93.

ALMEIDA, Renato. A Literatura em 1934, p. 99-107.

nº 3, Fevereiro de 1936

PEREIRA, Lúcia Miguel. Literatura e Cultura, p. 53-57.

REGO, José Lins do. Natal de um menino de engenho, p. 61-62.

nº 4, Novembro de 1936

FRANCO, Affonso Arinos de Mello. Poesia, 1936, p. 9-14.

FREYRE, Gilberto. Sociologia e Literatura, p. 15-18.

LIMA, Jorge de. Voz da Terra, p. 19-26.

PEREIRA, Lúcia Miguel. Depoimento Feminino, p. 27-29.

ABREU, Manoel de. Acabou o Modernismo no Brasil?, p. 30-42.

MENDES, Murilo. O Eterno nas Letras Brasileiras, p. 43-48.

FARIA, Octávio de. Mensagem Pós-Modernista, p. 49-67.

ALMEIDA, RENATO. Ronald de Carvalho e o Modernismo, p. 68-84

ATHAYDE, Tristão de. Síntese, p. 85-98.

nº 5, Julho de 1937

ANDRADE, Almir de. Tendências atuais do romance brasileiro, p. 37-50.

RAMOS, Graciliano. O Relógio do Hospital, p. 64-70.

BARROS, Jayme de. A indústria do livro no Brasil, p. 71-73.

CARDOSO, Lúcio. Sobre um poeta, p. 90-92.

SOUZA, Octávio Tarqüínio de. Literatura para ricos, p. 121-122.

CORRÊA, Roberto Alvim. Um dos problemas do romance e "Pureza" de José Lins do Rego, p. 123-126.

nº 6, Abril de 1938

RAMOS, Graciliano. Festa, p. 74-81.

REGO, José Lins do. Espécie de história literária, p. 94-96.

JARDIM, Luís. O Castigo, p. 100-112.

(Trecho de *A Estrela Sobe*, p. 120-122)

### 5.5. Literatura – Rio de Janeiro

Dirigida por Augusto Frederico Schmidt, Manuel Bandeira (até o número 7) e Sabóia de Medeiros.

Ano I, nº 1, Rio de Janeiro, 05/07/1933

AMADO, Jorge. Maria Luiza, p. 3

Ano I, nº 2, Rio de Janeiro, 20/07/1933

CUNHA, Tristão da. Ouro das Horas, p. 1.

ALMEIDA, Renato. O Homem e a Literatura, p. 1.

CARNEIRO, Édison. Destino do Socialismo, p. 5. (1ª parte)

Ano I, nº 3, Rio de Janeiro, 05/08/1933

BARRETO FILHO. Os Corumbas, p. 3.

SCHMIDT, Augusto Frederico. Cacau, p. 3

BANDEIRA, Manuel. Serafim Ponte Grande, p. 3.

ANDRADE, Rodrigo M. F. de. Menino de Engenho, p. 3.

CARNEIRO, Édison. Destino do Socialismo, p. 5. (2ª parte)

Ano I, nº 4, Rio de Janeiro, 20/08/1933

SILVEIRA, Tasso da. Os Corumbas de Amando Fontes, p. 1-2.

Ano I, nº 5, Rio de Janeiro, 05/09/1933

DANTAS, Pedro. Três Caminhos, p. 3.

REBELO, Marques. Cacau, p. 3 e 6.

Ano I, nº 6, Rio de Janeiro, 20/09/1933

AMADO, Jorge. José Lins do Rego, p. 1.

BARRETO FILHO. Cacau, p. 3.

Ano I, nº 7, Rio de Janeiro, 05/10/1933

FARIA, Octávio de. Um Poeta, p. 1 e 5.

CARNEIRO, Édison. Cacau, p. 2.

NOGUEIRA, Hamilton. Os Corumbas, p. 2.

Ano I, nº 8, Rio de Janeiro, 20/10/1933

SANTA ROSA, Virgínio. Marques Rebelo, p. 1.

Trecho de *Chapéu de Couro*, de Heitor Marçal.

COSTA, Dante. Cacau, p. 2

Nota sobre Caetés, p. 2

FARIA, Octávio de. A Resposta do Norte, p. 3. (1ª parte)

LIMA, Jorge de. Precisa-se, p. 6. (poema)

Ano I, nº 9, Rio de Janeiro, 05/11/1933

GALLOTTI, Antonio. Destino do Socialismo, p. 1 e 4.

AMADO, Jorge. Oswald de Andrade, p. 1 e 2.

SALLES, Antonio. Os Corumbas, p. 2.

FARIA, Octávio de. A Resposta do Norte, p. 3. (2ª parte)

REGO, José Lins do. Casa Grande & Senzala, p. 6

Ano I, nº 10, Rio de Janeiro, 20/11/1933

FARIA, Octávio de. A Resposta do Norte, p. 3. (3ª parte)

MELLO, Mário Vieira de. O Caminho para a Distância, p. 4

Ano I, nº 11, Rio de Janeiro, 05/12/1933

CASTRO, Almir. O Caminho para a Distância, p. 1.

COSTA, Dias da. Os Corumbas, p. 4

AMADO, Jorge. Corja e Caetés, p. 4.

FARIA, Octávio de. Dois Romances de Escândalo, p. 3.

Ano I, nº 12, Rio de Janeiro, 20/12/1933

FARIA, Octávio de. Três Romancistas Católicos, p. 3.

MONTENEGRO, Olívio. O Romance de uma Vida de Colégio, p. 4.

Ano I, nº 14, Rio de Janeiro, 20/01/1934

NABUCO, Carlos Gustavo. Escrever bem - Conceito de romance, p. 1.

PRADO, Yan de Almeida. Casa Grande & Senzala, p. 1

REGO, José Lins do. Os Corumbas, p. 4

PAURÍLIO, Carlos. Doidinho, p. 4.

Notas sobre *Três Caminhos* e *Em Surdina*, p. 4.

ANDRADE, Almir de. Através da Ciência e da Filosofia, p. 5-6.

SOUZA, J. Barreto de. A Lição de Os Corumbas, p. 6.

Ano I, nº 15, Rio de Janeiro, 05/02/1934

ANDRADE, Almir de. À Margem do Romance, p. 1 e 6.

REGO, José Lins do. Caetés, p. 2

CARNEIRO, Édison. Corja, p. 4.

AMADO, Jorge. O Anjo, p. 4.

Ano I, nº 16, Rio de Janeiro, 20/02/1934

REGO, José Lins do. Casa Grande & Senzala, p. 1

FARIA, Octávio de. Itinerário de um poeta, p. 3.

Ano I, nº 17, Rio de Janeiro, 05/04/1934

CARDOSO, Lúcio. Marcha Fúnebre, p. 2. (conto)

FARIA, Octávio de. Manuel Bandeira, p. 3.

CARNEIRO, Édison. Sinhá Dona, p. 4.

ROCHA FILHO. Caetés. p. 4.

CARNEIRO, A. J. de Souza. Corja, p. 4.

Ano I, nº 18, Rio de Janeiro, 20/06/1934

RAMOS, Graciliano. Um Romancista do Nordeste, p. 1.

PEIXOTO, Mário. Aquele meu amigo, p. 2. (conto)

FARIA, Octávio de. Estilo e Romance, p. 3. (sobre o discurso de Amando Fontes)

COSTA, Dias da. Caetés, p. 4.

TAVARES, Odorico. Gente de Alagoas, p. 5.

Trecho de *Maleita*, p. 7.

### 5.6. *Momento Crítico-Bibliográfico* – Recife e João Pessoa (último número)

Direção de Aderbal Jurema e Odorico Tavares

Ano I, nº 1, Novembro de 1933

GRIECO, Agripino. Literatura Proletária, p. 1.

Nota sobre Almas sem Abrigo, p. 5.

JUREMA, Aderbal. Um novo romancista, p 8-10.

TAVARES, Odorico. Doidinho, p. 11.

AZEVEDO, Danilo Ramires. Teatro Social, p. 13.

Ano I, nº 2, dezembro de 1933

AMADO, Jorge. A Academia e o Brasil Integral, p. 1

JUREMA, Aderbal. O Norte e a Literatura, p. 5.

JARDIM, Luís. Doidinho, p. 8-9.

(Capítulo VII de *Caetés*, p. 10-11)

REGO, José Lins do. Os Corumbas, p. 12.

Ano I, nº 3, Março de 1934

Nota sobre *Em Surdina*, p. 2.

Nota sobre *Corja*, p. 3.

(Trecho de *Memórias de Um Senhor de Engenho*, p. 3)

MENEZES, Olímpio de. Lampeão, p. 4.

JUREMA, Aderbal. Nota sobre "Caetés", p. 5

AMADO, Jorge. Uma Revista Literária, p. 6

Ano I, nº 4, Agosto de 1934

CARNEIRO, Édison. Evolução Política do Brasil, p. 2.

(Trecho de *Alambique*, p. 5)

TAVARES, Odorico. "Bangüe", de José Lins do Rego, p. 7.

ALBUQUERQUE, Moacir de. Arte Proletária, p. 8.

(Trecho de *São Bernardo*, p. 11)

GOMES, José Bezerra. Um novo entre os novos de sua geração, p. 12.

ANDRADE, Mário de. Momento Pernambucano, p. 13.

Nota sobre *Suor*, p. 13.

JÚNIOR, Diégues. Notas sobre um grande livro, p. 14.

JUREMA, Aderbal. "Brejo das Almas" e "O Anjo", p. 19-20.

JURANDIR, Dalcídio. João Ribeiro, Mestre e Santo, p. 23.

Ano II, nº 1, Outubro de 1935

BARBOSA, Orris. Romances do Norte, p. 3.

JURANDIR, Dalcídio. Os Camponeses de Marajó, p. 10.

JUREMA, Aderbal. Literatura do Nordeste, p. 10.

GOMES, José Bezerra. Espírito de Contradição, p. 14.

JUREMA, Abelardo Araújo. Calunga, p. 15-16.

Nota sobre *Calunga*, p. 23.

### 5.7. *Revista Acadêmica*: Rio de Janeiro.

Dirigida por Murilo Miranda

Obs.: a maior parte dos números não traz indicação do número da página.

nº 9, s/d. (março de 1934)

ANDRADE, Mário de. Voto Secreto.

CARDOSO, Lúcio. Único Poema de Amor.

GOMES, José Bezerra. Nota sobre o Romance de Clóvis Amorim.

LACERDA, Carlos. S. Bernardo e o cabo da faca.

nº 10, Ano II, Abril de 1935

LACERDA, Carlos. Grandeza e miséria do Espírito Todo Poderoso.

A.N. Reflexões semi integralistas ou supra integralistas.

JUREMA, Aderbal. Sobre os Campos do Norte.

CASTRO, Moacyr Werneck. Sobre um romance do norte.

nº 11, Ano II, Maio de 1935

VIDAL, Adhemar. O Romance do Nordeste.

LACERDA, Carlos. In Memoriam de Murilo Mendes.

GOMES, José Bezerra. A Decadência da Demagogia.

nº 12, Ano II, Junho de 1935

(Trecho de *Moleque Ricardo*)

JUREMA, Aderbal. Feira Livre.

nº 13, Ano II, Agosto de 1935

GLADKOV, Fedor. Os escritores revolucionários falam de si mesmos, p. 2, 4 e 22.

TAVARES. Odorico. A Técnica de Caminhos Cruzados, p. 6.

LACERDA, Carlos. O Cordeiro de Deus Sai da Lama, p. 7-8.

MIRANDA, Murilo. A Propósito de Dois Romances, p. 12-13.

JURANDIR, Dalcídio. O Patrão em São Bernardo, p. 22-23.

nº 14, Ano III, Outubro de 1935

CORDEIRO, João. Calunga, p. 4 e 23.

MIRANDA, Murilo. Sobre "Jubiabá", p. 8-9.

JURANDIR, Dalcídio. As Vacilações do sr. José Américo, p. 16.

ARAÚJO, Barreto de. A Propósito de "Moleque Ricardo", p. 17-18.

nº 15, Ano III, Novembro de 1935

AMADO, Jorge. Poeta sem Assunto, p. 6 (sobre *Figueira Velha*, de Telmo Vergara)

CARNEIRO, Édison. Amor, p. 10 e 16. (conto)

Nota sobre *Marafa*, p. 14.

nº 16, Ano 3, Janeiro de 1936

GOMES, José Bezerra. Fogo no Pasto, p. 11.

(Trecho de *Prostituição*, de Luís Martins, p. 3)

GOMES, José Bezerra. Fogo no Pasto, p. 11.

Nota sobre *Território Humano*, p. 15.

nº 17, Ano 3, Março de 1936

FREITAS, Lúcia. Os Ratos, p. 11.

nº 18, s/d

VIEIRA, José Geraldo. Casa Grande e Senzala, p. 6.

(Trecho de *Usina*, p. 12)

JUREMA, Aderbal. O Doente da Cama nº 4, p. 13-14. (conto)

nº 19, Ano 3, Junho de 1936

CARNEIRO, Édison. S.O.S., p 4-6 e 21.

(Trecho de *Capitães de Areia*, p. 7-8)

(Trecho de *Angústia*, p. 9)

CARDOSO, Lúcio. A Distante Presença, p. 21. (poema)

MADRUGA, Newton. Jubiabá, p. 21.

nº 20, Ano 3, Julho de 1936

BRAGA, Rubem. JUBIABÁ parece uma enchente e uma banda de música, p. 2.

TAVARES, Caio Júlio César. USINA - um livro para sempre, p. 2

GOMES, José Bezerra. O Romance da Cana, p. 13.

SILVA, João. A Fala de um Cético, p. 14-15.

JUREMA, Aderbal. Escrita Fácil e Escrita Difícil, p. 18.

nº 21, Ano 3, Agosto de 1936

MIRANDA, Murilo. Nota sobre "Usina", p. 7.

MONTEZUMA, Nicolau. Romances, p. 16.

nº 22, Ano 3, Setembro de 1936

FREITAS, Bezerra de. Função Social do Escritor, p. 5 e 17.

nº 23, Ano 3, Novembro de 1936

ANDRADE, Mário de. Lapa, p. 8. (carta a Luís Martins)

COSTA, Dias da. Dez Anos de Trabalho, p. 15-16. (conto)

MONTEZUMA, Nicolau. Angústia, p. 23.

FILHO, Calvino. O problema do livro no Brasil, p. 26-28.

nº 25, Ano 3, Janeiro de 1937

MIRANDA, Murilo. "Angústia" é um Conforto, p. 15.

MONTEZUMA, Nicolau. Balanço do Modernismo.

nº 26, Ano 3, Março de 1937

(Trecho de *Pureza*, p. 3 e 7)

CARDOSO, Lúcio. Deusa, p. 7 (poema)

(Trecho de *Marco Zero*, p. 8)

nº 27, Ano 3, Maio de 1937

Os membros do júri falam sobre "Angústia", p. 3

BRAGA, Rubem. Luiz da Sílva e Julião Tavares, p. 3-4.

JÚNIOR, Peregrino. O romance introspectivo de Graciliano Ramos, p. 3.

MELLO, João da Silva. Homenagem, p. 4.

BASTOS, A. D. Tavares. A "Angústia" não-euclidiana de Graciliano Ramos, p. 4.

GOMES, José Bezerra. Bilhete Aberto a Graciliano Ramos, p. 5.

FARÁ, Emil. Solidariedade para Luiz da Silva, p. 5

SARAIVA, Paulo. O Romancista Gracliano, p. 5.

FERRAZ, Aídano do Couto. Graciliano Ramos, Romancista de Costumes, p. 6.

FREITAS, Bezerra de. Graciliano e o Romance Brasileiro, p. 7.

Notas de Jorge Amado (p. 4) e Oswald de Andrade (p. 7).

ANDRADE, Oswald de. O navio do marinheiro atraca no mangue, p. 8. (do *Santeiro do Milagre*)

nº 28, Junho de 1937

RAMOS, Graciliano. Uma carta de Graciliano Ramos, p. 4.

nº 29, Agosto de 1937

TAVARES, Júlio. Carta aos Atores, Autores, e Cientistas do País.

nº 30, Setembro de 1937

RAMOS, Arthur. A Propósito de "A Paraíba e seus problemas" de José Américo.

Em defesa de Lúcio Cardoso.

nº 32, Novembro de 1937

(Trecho de *Vidas Secas*, p. 3)

nº 33, Março de 1938

(Trecho de *Pedra Bonita*, p. 1)

nº 34, Abril de 1938

ANDRADE, Mário de. Rua do Sririri, p. 7. (carta a Amando Fontes)

LEITE, Otávio Dias. Vidas Secas, p. 10.

RIBEIRO, Joaquim. O Romance de S. Luís, p. 23.

nº 35, Maio de 1938

TAVARES, Júlio. Sugestões de "Vidas Secas", p. 11-13.

nº 37, Julho de 1938

ANDRADE, Mário de. Pedra Bonita.

Nota sobre *Os Brutos*, de José Bezerra Gomes.

PASTOR, Gildo. Vidas Secas.

nº 41, Dezembro de 1938

(Trecho de *Cangerão*)

BANDEIRA, Manuel. Poetas.

nº 43, Abril de 1939

MIRANDA, Murilo. Quais os dez melhores contos brasileiros?

nº 43, abril de 1939

Resultado final do inquérito de contos

nº 44, Junho de 1939

OBS.: Aqui se inicia o inquérito sobre os dez melhores romances brasileiros.

Literárias, 1939.

nº 45, Agosto de 1939

MIRANDA, Murilo. Trinta Anos sem Paisagem.

_____. Notas sobre o Inquérito de Romances.

(Trecho de *Ventura Galego*, de Sérgio Milliet)

nº 46, Setembro de 1939

CASTRO, Moacyr Werneck de. A Estrela Sobe.

MIRANDA, Murilo. Notas sobre o Inquérito de Romances.

_____. Notas sobre Rachel de Queiroz.

nº 47, Novembro de 1939

LACERDA, Carlos. Literatura e Realidade da Terra.

ANDRADE, Mário de. Um Inquérito.

MIRANDA, Murilo. Riacho Doce.

SODRÉ, Nélson Werneck. A Propósito de "Cangerão".

nº 48, Fevereiro de 1940

DANTAS, Pedro. O Romance Brasileiro.

CARLOS, Hélio. Nota sobre "A Mulher Obscura".

nº 49, Maio de 1940

DANTAS, Pedro. O Romance Brasileiro. (continuação)

LACERDA, Carlos. Concedido a "Cangerão", do Sr. Emil Farhat, o prêmio Lima Barreto.

Opiniões sobre o romance Cangerão.

nº 50, Julho de 1940

DANTAS, Pedro. O Romance Brasileiro. (continuação)

MIRANDA, Murilo. Qual o seu melhor livro?

nº 51, Setembro de 1940

MIRANDA, Murilo. Qual o seu melhor livro?

DANTAS, Pedro. O Romance Brasileiro. (continuação)

nº 52, Novembro de 1940

FREYRE, Gilberto. Sapê.

nº 53, Fevereiro de 1941

FARIA, Octávio de. Saudação ao Futuro do Poeta.

CARDOSO, Lúcio. Depoimento

nº 54, Maio de 1941

RAMOS, Graciliano. Uma Tentativa de Explicação.

ANDRADE, Mário de. Fazenda. (romance de Luís Martins)

COUTO, Ribeiro. Sobre "Fazenda" e outros dramas.

nº 55, Junho de 1941

Como se manifestou a crítica sobre "Fazenda", romance de Luís Martins.

PONTIFEX, Ernesto. O Novo Romance Brasileiro.

Balanço do inquérito

### 5.8. Artigos esparsos em outros periódicos

AMADO, Jorge. Maleita. *In*: *O Jornal*. Rio de Janeiro, 07/10/1934, 2ª seção, p. 1

AMARAL, Azevedo. O Intelectual e o Estado Novo. *In*: *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, 10/03/1938 (II, 41), p. 2.

BRAGA, Rubem. Vidas Secas. *In*: *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 14 de agosto de 1938, 1º suplemento, p. 3.

BROCA, Brito. Da Imaginação à Realidade – A palavra de Lúcio Cardoso. *In*: *Dom Casmurro*, 09/06/1938 (II, 54), p. 2.

_____. Nota. *In*: *Dom Casmurro*, 23/06/1938 (II, 56), p. 2.

_____. A minha palestra com Lúcio Cardoso. *In*: *Dom Casmurro*, 06/08/1938 (II, 62), p. 2.

CAMPOS, Luís de Mello. Caminho de Pedras. *In*: *O Jornal*. Rio de Janeiro, 07 de março de 1937, 4ª seção, p. 7.

CARDOSO, Lúcio. À Margem de *Mundos Mortos*. *In*: *O Jornal*. Rio de Janeiro, 29/08/1937, 4ª seção, p. 1 e 5.

_____. Nota. *In*: *Dom Casmurro*, 16/06/1938 (II, 55), p. 2.

_____. Uma retificação. *In*: *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, 28/07/1938 (II, 61), p. 2.

_____. Perto do Coração Selvagem. *In*: *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 12/03/1944, p. 3.

CARNEIRO, Édison. Nota sobre *Suor*. *In*: *O Jornal*. Rio de Janeiro, 21/10/1934, 2ª seção, p. 2.

CASTRO, Moacyr Werneck de. Os Literatos em Crise. *In*: *Rumo*. Rio de Janeiro, julho-agosto 1934 (9/10), p. 3.

FARIA, Octávio de. O defunto se levanta... *In*: *O Jornal*. Rio de Janeiro: 30/05/1937, 4ª seção, p. 1-2.

_____. Resposta a um crítico. *In*: *O Jornal*. Rio de Janeiro, 05/09/1937, 4ª seção, p. 1.

FUSCO, Rosário. Pureza. *In*: *O Jornal*. Rio de Janeiro: 18/04/1937, 4ª seção, p. 2.

_____. A *Barragem*. *In*: *O Jornal*. Rio de Janeiro, 01/08/1937, 4ª seção, p. 2.

GRAÇA, Lydia de Alencastro. Um novo romance do sr. José Lins do Rego. *In*: *O Jornal*. Rio de Janeiro: 02/05/1937, 4ª seção, p. 3.

LACERDA, Carlos. o que é o integralismo – plínio salgado. *In*: *Rumo*. Rio de Janeiro, julho de 1933 (3), p. 5.

_____. evolução política do brasil – caio prado jr. *In*: *Rumo*. Rio de Janeiro, agosto de 1933 (4), p. 7.

MENDES, Murilo. O Catolicismo e os Integralistas. *In*: *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, 05/08/1937 (I, 13), p. 2.

MENDES, Murilo. Integralistas, Mística Desviada. *In*: *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, 12/08/1937 (I, 14), p. 2.

MENDES, Murilo. Resposta aos Integralistas. *In*: *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, 12/08/1937 (I, 15), p. 2.

NAPOLEÃO, Aluízio. Graciliano Ramos e *Angústia*. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 06/06/1937, 4ª seção, p. 3.

PALHANO, Lauro. Maleita. *In*: *O Jornal*. Rio de Janeiro, 09/09/1934, 2ª seção, p. 1.



UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

PEREIRA, Daniel J. Pureza. *In*: *O Jornal*. Rio de Janeiro: 23/05/1937, 4ª seção, p. 2.

PEREIRA, Lúcia Miguel. Maleita. *In*: *O Jornal*. Rio de Janeiro, 09/09/1934, 2ª seção, p. 3.

RAMOS, Graciliano. A Decadência do Romance Brasileiro. *In*: *Literatura*. Rio de Janeiro, setembro de 1946 (I, 1).

REBELO, Marques. Arnaldo Tabayá. *In*: *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, 14/04/1938 (II, 46), p. 8.

SAMPAIO, Newton. Encruzilhismo. *In*: *O Dia*. Curitiba, 18/09/1934, p. 3.

_____. Muito bem, rapazes. *In*: *O Dia*. Curitiba, 17/04/1935, p. 3.

_____. Modernismo. *In*: *O Dia*. Curitiba, 14/06/1936, e In: *A Nação*. Rio de Janeiro, 15/11/1936

SCHMIDT, Augusto Frederico. O Quinze. *In*: *Novidades Literárias, Artísticas e Científicas* I (4), p. 1.

SOUZA, Octávio Tarqüínio de. "Vida Literária", coluna semanal publicada em *O Jornal*. Rio de Janeiro.

a) 21/03/1937, 4ª seção, p. 3.

b) 28/03/1937 – 4ª seção, p. 3. : sobre *Pureza*.

c) 18/06/1937 – 4ª seção, p. 3.: sobre *O Joguete* e *Classe Média*.

d) 15/08/1937 – 4ª seção, p. 3.: sobre *Barragem* e *Sem Rumo*

e) 29/08/1937 – 4ª seção, p. 3.: sobre *Mundos Mortos*.

TREVISAN, Dalton. Notícia de Newton Sampaio. *In*: *Joaquim*. Curitiba, junho de 1947 (11).

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE