UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

ELISA DOMINGUES COELHO

O romance secundário no decênio de 30

CAMPINAS
2010

Elisa Domingues Coelho

O romance secundário no decênio de 30

Monografia apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Letras – Português.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Arnoni Prado

CAMPINAS

2010

Dedico este trabalho aos meus pais,
Rossana e Jair, pela dedicação de
toda uma vida, amor incondicional,
compreensão dos muitos momentos
de ausência e, especialmente,
por me ensinarem o valor inigualável que
devemos dar à Educação.

"Comparada às grandes, a nossa literatura é pobre e fraca. Mas é ela, não outra, que nos exprime. Se não for amada, não revelará sua mensagem; e se não a amarmos, ninguém o fará por nós. Se não lermos as obras que a compõem, ninguém as tomará do esquecimento, descaso ou incompreensão. Ninguém, além de nós, poderá dar vida a essas tentativas débeis, outras vezes fortes, sempre tocantes, em que os homens do passado, no fundo de uma terra inculta, em meio a uma alimação penosa da cultura européia, procuraram estilizar para nós, seus descendentes, os sentimentos que experimentavam, as observações que faziam, - dos quais se formaram os nossos."

Antonio Candido

Resumo

Este trabalho visa resgatar alguns romances do que se constituiu como o “romance secundário de 30”, que, sob o signo de grandes obras de escritores como Graciliano Ramos, José Lins do Rego e outros, foram esquecidos pela crítica. O nosso intuito é dar uma primeira contribuição para a Crítica Literária, analisando estes autores e suas respectivas obras dentro do contexto do Movimento Modernista dos decênios de 20 e 30.

Abstract

This work aims to rescue some of the novels which constituted the "30's secondary novel", which under the shadow of the great works of writers like Graciliano Ramos, José Lins do Rego and others, have been forgotten by the critics. Our aim is to give a first contribution to the Literary Criticism, analyzing these authors and their works within the context of the Modernist Movement in the decades of 20 and 30.

Sumário

Sumário 6

Introdução 7

Capítulo 1 – Os Modernismos 8

A nossa literatura 8

O Modernismo de 22 9

O Modernismo de 30 13

Capítulo 2 – Os Romances de 30 20

O conhecido Romance de 30 20

O desconhecido Romance de 30 22

Autores e obras 22

O Gororoba, Lauro Palhano 22

Paracoera, Lauro Palhano 28

Os Corumbas, Amando Fontes 33

A rua do Siriri, Amando Fontes 36

Os três sargentos, Aldo Nay (João F. de A. Prado) 39

Maria Luiza, Lúcia Miguel Pereira 41

Amanhecer, Lúcia Miguel Pereira 44

Semelhanças e diferenças no Romance Secundário de 30 46

Capítulo 3 – Badu 51

Uma obra de destaque 51

O autor 51

A obra 51

Algumas questões iniciais 54

Conclusão 59

Referências 61

Bibliografia 61

Introdução

Foi o Modernismo momento literário dos mais complexos que tivemos, visto as inúmeras e profundas questões envolvidas durante os decênios que o constituíram.

Olhando para a Primeira Geração, que realizou a Semana de 22, podemos citar o desafio que seus idealizadores tomaram para si de recriar nossa arte diante do panorama de academicismo e mimese da estética européia que enfrentávamos. Desta forma, é um momento de grande revolução estética e inauguração de uma nova tradição literária.

A Geração seguinte, de 1930, chamada pela crítica como a Geração mais madura e de cunho ideológico, foi a que consolidou as conquistas estéticas de 22 e assumiu o desafio de lidar também com a matéria da poesia: é a época de recriar o objeto literário e de tentativas várias do trabalho estético com o sujeito que estava à margem da sociedade.

Dentro deste panorama tão complexo, cuja análise plena de seus elementos foge a este trabalho, tencionamos resgatar obras da chamada Segunda Geração Modernista que ficaram na sombra de grandes escritores do período, tais como José Lins do Rego e Graciliano Ramos, mas que muito têm a acrescentar ao estudo deste Movimento Literário.

Por último, ainda dedicamos espaço especial dentro do trabalho para *Badu*, de Arnaldo Tabayá: romance que se destaca dos demais estudados, deixado no esquecimento tanto da obra quanto do autor – que veio a falecer prematuramente –, foi objeto de uma análise diferenciada por sua complexidade, intentando assim com estes dois capítulos de análise um estudo inicial sobre estes romances secundários.

Capítulo 1 – Os Modernismos

A nossa literatura

Como todas as demais literaturas coloniais, tivemos em nossa constituição literária características herdadas de nossa metrópole que foram definidoras também para nossa história social.

De início, basta pensarmos que fomos colonizados por um país que, assim como a Espanha, ocupava lugar periférico na Europa, tendo problemas sociais e atrasos já não encontrados em países como França ou Inglaterra.

Dentre os vários aspectos que poderíamos ressaltar aqui, nos interessa em especial os aspectos da educação ou, melhor falando, a desigualdade no que diz respeito à alfabetização e o conseqüente elitismo da produção cultural.

Em primeiro lugar, tivemos nossa formação literária marcada por uma maioria da população analfabeta e que, mesmo com o avanço das políticas educacionais, não passou a ter acesso à produção literária, tendo sido absorvida antes pela cultura massificada.

Aliado a este fator, temos a situação precária da imprensa e dos mecanismos de difusão, que dificultaram a própria existência material de maiores tiragens de nosso acervo literário. Debilitado na produção e no consumo de bens culturais, nosso país teve um desenvolvimento literário para além da elite cultural muito aquém do que potencialmente poderia ter.

Outro fator que dá contorno à literatura tal qual os modernos a encontraram é o imaginário que aqui se formou desde 1500: assim como nossa imagem de país tropical onde "tudo dá" que sempre nos acompanhou, o psicológico de nossos escritores fará algo semelhante com a relação entre nosso país e a imprensa, como afirma Antonio Candido (1987, p. 147):

> "Não espanta, pois, que a idéia já referida, segundo a qual o Novo Continente estaria destinado a ser a pátria da liberdade, haja sofrido uma adaptação curiosa: ele estaria destinado igualmente a ser a pátria do livro. (...) Graças a ela, esses intelectuais

construíram uma visão igualmente deformada da sua posição em face da incultura dominante. Ao lamentar a ignorância do povo e desejar que ela desaparecesse, a fim de que a pátria subisse automaticamente aos seus altos destinos, eles se excluíam do contexto e se consideravam grupo à parte, realmente 'flutuante', (...) Flutuavam, com ou sem consciência de culpa, acima da incultura e do atraso, certos de que estes não os poderiam contaminar, nem afetar a qualidade do que faziam. Como o ambiente não os podia acolher intelectualmente senão em proporções reduzidas, e como os seus valores radicaram na Europa, para lá se projetavam, tomando-a inconscientemente como ponto de referência e escala de valores; e considerando-se equivalentes ao que havia lá de melhor."

Com a comparação entre as ilusões de liberdade, progresso político e cultural, Candido nos dá um interessante aspecto sobre este elemento definidor de nossa literatura do descobrimento ao parnasianismo e simbolismo, que é a função mimética.

Segundo o crítico, teríamos vivido duas realidades literárias em uma mesma pátria: a correspondente aos aspectos primeiros citados, de aculturação, analfabetismo e ignorância; e a presente na citação acima, dos intelectuais isolados em seu círculo literário, olhando para a Europa, imitando-a e tentando a ela se igualar sem incluir em sua "fórmula literária" nossos problemas sociais.

O Modernismo de 22

Esta literatura mimética, isolada, de forte vínculo acadêmico e fraquíssimo vínculo social ou nacional foi a antecessora do movimento Modernista, mas antes de passarmos à discussão literária do que foi e significou o decênio de 20, tentaremos entender alguns elementos fomentadores do Movimento.

Em primeiro lugar, o Modernismo teve suas origens nos movimentos intelectuais da Europa assim como os Movimentos Literários que o antecederam. Neste caso, o que está na raiz do movimento, são os movimentos de vanguarda do início do século, tal como o Cubismo, o Futurismo e o Expressionismo, que trouxeram para o mundo a mudança daquele consagrado prestígio da arte parnasiana e abertura para a desfiguração e a inventividade da estética moderna.

E, como sabemos, a formação de nossos intelectuais não ocorria em solo nacinal,uma vez que não havia condições para tal. Toda nossa elite teve sua formação na

Europa, sendo através desta estabelecido o contado da nossa inteligência com os movimentos literários e filosóficos europeus.

Com o Modernismo não foi diferente: a Semana de 22 nadou de braçada nas tendências modernas européias, com o diferencial de que não se tratou de um momento mimético, mas antropofágico. Aliado ao Nacionalismo, as tendências européias permitiram aos nossos intelectuais a reinvenção de nossa estética.

Agora, é importante entendermos como se situou no momento econômico e político que o país estava vivendo o Movimento Modernista.

Mário de Andrade (1974, p. 236) afirma:

> "Junto disso, o movimento modernista era nitidamente aristocrático. Pelo seu caráter de jogo arriscado, pelo seu espírito aventureiro ao extremo, pelo seu internacionalismo modernista, pelo seu nacionalismo embrabecido, pela sua gratuidade antipopular, pelo seu dogmatismo prepotente, era uma aristocracia do espírito."

Esta passagem diz muito a respeito de qual era o respaldo social do Modernismo. Vivíamos um momento em que a tradicional oligarquia cafeeira sofria com as mudanças no país, tais como a abolição do regime escravocrata, os surtos industriais, imigrações que trouxeram não só trabalhadores, mas deram início a uma outra classe: a burguesia industrial. Esta, composta pelos estrangeiros, ameaçava o lugar conseguido pela oligarquia tradicional e trazia para esta aristocracia do café a necessidade de uma arte nova e nacional.

Embora fosse o setor social da tradição, era também quem tivera poder financeiro para educar seus filhos na Europa e, portanto, estavam propícios às novas tendências estéticas. E, mais importante do que isso, o Nacionalismo que constituiria o nosso Modernismo era o elemento de afirmação nacional, a legitimação de que os nossos cafeicultores estavam precisando para se afirmar contra "os invasores" industriais.

Esta aliança com a oligarquia foi em grande parte o que possibilitou a Semana, pois foi seu grande apoiador ideológico e financeiro. E de certa forma marcou também a produção literária quando, por exemplo, em *Macunaíma*, o pano de fundo que repousa nas entrelinhas é a busca por nossa nacionalidade, tendo como adversário um gigante italiano.

Sobre este ponto, afirma Lafetá (1974, p. 14):

"O surto industrial dos anos de guerra, a imigração e o conseqüente processo de urbanização por que passamos nessa época, começam a configurar um Brasil novo. A atividade de industrialização já permite comparar uma cidade como São Paulo, no seu cosmopolitismo, aos grandes centros europeus. Esse dado é decisivo já que a literatura moderna está em relação com a sociedade industrial tanto na temática quanto nos procedimentos (a simultaneidade, a rapidez, as técnicas de montagem, a economia e a racionalização da síntese). É de se notar, entretanto, que no Brasil a arte moderna não nasce com o patrocínio dos capitães-da-indústria; é a parte mais refinada da burguesia rural, os detentores das grandes fortunas de café que acolhem, estimulam e protegem os escritores e artistas da nova corrente."

Deste modo, vemos o Movimento Modernista em um interessante paradoxo: mesmo que esteticamente identificado com a era industrial, ideologicamente se situa junto à aristocracia do café.

Ter as bases de apoio aqui explicitadas não significou, todavia, um terreno amistoso para a nova estética que se apresentava. Sabemos como a Semana foi caracterizada pelas intensas vaias do público, tendo Mário de Andrade (1974, p. 232 – 233) chegado a afirmar:

"Como tive coragem para participar daquela batalha! (...) Mas como tive coragem para dizer versos diante duma vaia tão bulhenta que eu não escutava no palco o que Paulo Prado me gritava da primeira fila das poltronas?... Como pude fazer uma conferência sobre artes plásticas, na escadaria do Teatro, cercado de anônimos que me caçoavam e ofendiam a valer? (...) Apesar da confiança absolutamente firme que eu tinha na estética renovadora, mais que confiança, fé verdadeira, eu não teria forças nem físicas nem morais para arrostar aquela tempestade de achincalhes. E si agüentei o tranco, foi porque estava delirando."

Foi a década de 20 período de grande enfrentamento, mas tivemos dois outros marcos que são interessantes para completar o panorama desta fase do Modernismo.

Em 1917, Anita Malfatti realizou sua exposição, que serviria como primeiro aglutinador do grupo que realizaria a Semana de 22. Após a Semana, foi realizado o 38º

Salão de Belas Artes, em 1931, idealizado por Lúcio Costa que, ao não impor restrições às inscrições, transformou a exposição em palco para os modernistas e a vitória conseguida após a retirada dos academicistas em protesto, tornou-se um marco da conquista de espaço no país pela estética moderna.

A estética trazida pelo Modernismo é, sem dúvida, elemento mais marcante da Geração de 22, visto que seu foco foi, essencialmente, o combate à poética passadista, inovação da expressão artística embebida das fontes estéticas européias já citadas, libertação da velha forma... mas, é importante ressaltar aqui que não é mérito só da década de 30 um projeto maior englobando as produções do período.

O "carro chefe" do movimento Modernista foi primeiramente o desafio de se reinventar a poética brasileira, repensar nossos meios de expressão e inventar uma arte genuinamente brasileira. Mas a formação do projeto do Modernismo foi a junção das inovações estéticas e do projeto ideológico do Nacionalismo.

Estes elementos configuram, na realidade, a tensão que se agravará no decênio seguinte entre a estética e o conteúdo engajado. Sobre este aspecto, Gilda de Mello e Souza (1980, p. 276) afirma:

> "O Nacionalismo apresentou, por conseguinte, vantagens muito grandes, se encararmos a arte do ponto de vista da funcionalidade social; mas à medida que foi um programa artístico imperioso e programático, dificultou a livre expressão do impulso criador. (...) Para aqueles cujo impulso artístico assumia caráter indomável, mantendo ligações com as forças profundas da personalidade, o Nacionalismo não foi propício: para Lasar Segall constituiu um perigo que ele soube evitar; para Ismael Nery, um movimento que ele ignorou; para Anita, uma linguagem em total desacordo com seu tumulto interior.
>
> Dos artistas analisados, apenas Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti deram-se bem com o Nacionalismo. São duas personagens harmoniosas, sem graves tensões psicológicas (como Anita) ou um corpo muito preciso de idéias, como era o caso de Ismael Nery. Para ambos o Nacionalismo representou solução adequada, a que aderiram espontaneamente. No entanto, a obra que realizaram não revela afastamento apreciável da Europa; trai a filiação muito próxima dos mestres europeus e mesmo certos esquemas artísticos eruditos, camuflados sob a aparência selvagem dos temas."

Assim, com a explanação da autora, conseguimos dar término a essa breve análise do Movimento de 22 sem simplificações, frisando este caráter dialético do movimento de projeto estético e ideológico convivendo e se completando.

O Modernismo de 30

Lafetá[1] usa em um dos sub-tópicos de sua Introdução o termo "fase heróica" para se referir à Geração de 22 e é esta uma nomeação satisfatória, pois sintetiza o caráter da década de 20 de inauguração de grandes enfrentamentos, tendências e contradições. Destas, não houve maior tensão do que a entre estética e projeto político-ideológico, que veio a ser a principal caracterização dos anos 30.

Abordando de forma mais ampla, podemos dizer que o decênio de 30 foi momento de aprofundamento das questões inauguradas em 20 e de acirramento das tensões sociais, que vieram agravar a já colocada tensão forma e projeto ideológico. Sobre o primeiro aspecto, afirma Candido (1987, p. 153):

> "No caso brasileiro, os criadores do nosso Modernismo derivam em grande parte das vanguardas européias. Mas os poetas da geração seguinte, nos anos de 1930 e 1940, derivam imediatamente deles – como se dá com o que é fruto de influências em Carlos Drummond de Andrade ou Murilo Mendes. Estes, por sua vez, são inspiradores de João Cabral de Melo Neto apesar do que este deve, também, primeiro a Paul Valéry, depois aos espanhóis seus contemporâneos."

Na passagem acima, Candido coloca a questão do aprofundamento aliada à da literatura nacional em uma interessante leitura: se pensarmos no Modernismo de 22, ainda não podemos falar em uma literatura genuinamente nacional, visto que a inovação estética foi feita com os olhos postos nas correntes artísticas européias. No entanto, como afirma o autor, a geração seguinte cumpre o intento da nacionalidade por seu diálogo com seus antecessores. Deste modo, mesmo que tenha inspirações européias, o cerne de seu material

[1] LAFETÁ, João Luiz Machado. 1930: a crítica e o modernismo. São Paulo, Duas Cidades, 1974.

literário repousa na experiência estética de 22, iniciando neste momento uma literatura de objeto e estética nacionais.

O segundo aspecto citado, a mudança de perspectiva, é ainda abordado por Candido em seu ensaio *Literatura e subdesenvolvimento*[2]:

> "O que os caracteriza, todavia, é a superação do otimismo patriótico e a adoção de um tipo de pessimismo diferente do que ocorria na ficção naturalista. Enquanto este focalizava o homem pobre como elemento refratário ao progresso, eles desvendam a situação na sua complexidade, voltando-se contra as classes dominantes e vendo na degradação do homem uma conseqüência da espoliação econômica, não do seu *destino* individual. (...) Apesar de muitos desses escritores se caracterizarem pela linguagem espontânea e irregular, o peso da consciência social atua por vezes no estilo como fator positivo, dando lugar à procura de interessantes soluções adaptadas à representação da desigualdade e da injustiça."

Desta forma, da visão de construção de uma nação, com todas as potencialidades da pátria do progresso, surge uma visão pessimista daqueles que começam a ver as conseqüências da nova ordem mundial: a desigualdade, a miséria, a espoliação econômica do homem pelo homem.

Com este novo mundo que se abria aos olhos de nossos intelectuais, novas questões entrarão em voga para a criação literária. Se Oswald de Andrade se questionava sobre a "literatura popular", que seria produzida para estar ao alcance dessa massa popular, a literatura de 30 vai trazer a relação com este outro segregado para o momento da concepção da obra literária.

Assim, esta será uma década em que o intelectual não só começa a enxergar o sujeito à margem, mas questiona a relação da literatura com este outro e responderá fazendo do elemento popular objeto literário. Todavia, esta relação não se resolve com este simples movimento. Estando a relação intelectual-povo ainda no início, o lugar de cada um dentro da obra não será homogêneo; por muitas vezes aparecerá transcrito nos diferentes discursos da ficção, na relação estabelecida pelo autor com as personagens populares e sua fala. Mas será este tópico melhor explanado nos capítulos de análise.

---

[2] In. CANDIDO, Antonio. Educação pela noite. São Paulo, Ed. Ática, 1987.

Estes conflitos – existentes simplesmente pela percepção das transformações pelas quais o mundo passava – serão intensificados pela polarização política que caracterizará a época.

Os escritores se colocarão senão radicalmente à esquerda ou à direita, ao lado do romance social ou do intimista (católico) e farão destes partidos sua linha guia para o romance que, se tomava como matéria os problemas sociais, tinha como uma de suas finalidades a tentativa de resposta para as questões filosóficas do tempo, como, por exemplo, quando Lúcia Miguel Pereira sugere a religião como único meio de conforto ou Jorge Amado aponta em seus "romance proletários"[3] a militância política como solução para os problemas sociais.

> "Surgem então os primeiros livros brasileiros de orientação marxista: o polêmico Mauá; de Castro Rebelo (1932), e sobretudo Evolução política do Brasil, de Caio Prado Júnior (1934). E assim como o espiritualismo atingiu largos setores não-religiosos, o marxismo repercutiu em ensaístas, estudiosos, ficcionistas que não eram socialistas nem comunistas, mas se impregnaram da atmosfera "social" do tempo. Daí a voga de noções como "luta de classes", "espoliação", "mais-valia", "moral burguesa", "proletariado", ligados à insatisfação difusa em relação ao sistema social dominante. Foram muitos os escritores declaradamente de esquerda, como Graciliano Ramos, Jorge Amado, Raquel de Queirós, Abguar Bastos, Dionélio Machado, Oswald de Andrade; ou simpatizantes, como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, José Lins do Rego (este, ex-integralista); ou que não eram uma coisa nem outra, mas manifestavam a referida consciência "social", que os punha um grau além do liberalismo que os animava no plano consciente, como Érico Veríssimo, Amando Fontes, Guilhermino César." (Antonio Candido, 1987, p. 189 – 190)

A passagem acima demonstra de forma ampla a intensidade da polarização que dominou os anos 30, para que assim possamos compreender mais profundamente a interferência destas orientações ideológicas nos rumos que tomaram o romance neste decênio.

[3] Coloco aspas aqui, pois é a classificação deste gênero muito polêmica, com inúmeras discordâncias sobre quais obras comporiam de fato este gênero.

Como afirma Candido, não foi a orientação ideológica posicionamento que se restringiu aos intelectuais de esquerda assumidos como Graciliano Ramos ou Jorge Amado, mas se estendeu por toda a intelectualidade brasileira, que se viu obrigada a se posicionar.

Todos que tiveram alguma orientação à esquerda, é importante pensar, tiveram a necessidade de tematizar o sujeito segregado intensificada e isto foi definidor para a vastíssima produção do romance social ocorrida nos anos 30.

Foram muitos que tentaram reportar a vida miserável da população do Nordeste – temática que centralizou o chamado "romance regionalista" –, do Pará, dos centros industriais. Mas, à exceção de uns poucos, o tom que esta prosa assumirá será o do pessimismo. O registro feito destes miseráveis será sempre no intuito de retratar estes sujeitos, vítimas de um mundo cruel que não abre brechas e os destina à mesma vida miserável, não importando as imigrações e mudanças feitas: ele será espoliado e permanecerá miserável em qualquer lugar, pois este é um problema universal.

Os romances que tenderão a apresentar alguma perspectiva senão de solução, de conforto, serão os romances intimistas do grupo católico.

Esta influência que teve a polarização política nos interessa por ser este o principal ponto de crítica à ficção de 30.

Ficcionista emblemático desta polêmica será Jorge Amado, muito criticado justamente por ter feito simplificações estéticas em prol de sua opção ideológica, tendo assim curvado o romance ao seu programa "revolucionário".

Mas é importante lembrar que esta polêmica não é exclusiva deste escritor. Será uma problemática em voga para todos os escritores deste decênio. E, lembrando que esta questão já existia no decênio de 22, na relação entre a estética modernista e o Nacionalismo, o que houve foi uma intensificação e sacrifício – na maioria dos casos, não podemos englobar aqui Gracialiano Ramos ou José Lins do Rego, por exemplo – da forma em prol do conteúdo.

Para entender com mais propriedade o que se passou nos anos 30 e 40, basta pensarmos nestes escritores que já enxergavam a literatura como instância de atuação e, motivados pela intensa movimentação política da época, rapidamente fizeram a ficção funcionar em função do projeto ideológico, com o detrimento da preocupação estética.

Pouquíssimos foram os escritores que conseguiram enxergar a contradição estética deste funcionamento da prosa em toda sua complexidade, sendo o exemplo de um dos que mais profundamente a entendeu um dos maiores idealizadores do Modenismo: Mário de Andrade.

Já nos anos 20, Mário se ocupava da tensão entre a estética e o projeto ideológico. Ao mesmo tempo que tinha clareza tal sobre a reinvenção da língua que, em seu *Prefácio Interessantíssimo*, utiliza-se de recursos lingüísticos no próprio âmbito da teoria, fazendo, por exemplo, sua explanação teórica em versos. Ele mostrava então já ter domínio sobre os artifícios de reinvenção da língua para além de tematizá-los em poemas, mas os utiliza em seus escritos.

Mesmo assim, no decênio de 20, antes e depois da Semana de 22, ele ainda se encontrava na busca por um equilíbrio entre os dois elementos.

Sobre isto, afirma Lafetá (1974, p. 137):

> "Foi isso naturalmente que aconteceu com Mário de Andrade: procurando 'dar um valor' às novas regras e preceitos estéticos buscou, na psicologia e no caráter social da literatura, a justificativa para os procedimentos literários que utilizava. Como, entretanto, jamais perdeu de vista o caráter estético desses procedimentos, não se pode acusá-lo de grandes desvios. Pelo contrário: ao romper com uma poética que já não atendia às exigências do real e ao procurar no real as bases de sua nova poética, demonstrou possuir uma visão abrangente da arte, que a quer ao mesmo tempo estrutura estética, expressão do indivíduo e função social."

Deste modo, em sua busca, Mário de Andrade se manteve o intelectual consciente que sempre foi: não ter encontrado de pronto o equilíbrio que buscava nunca significou simplificações de sua parte, mas demonstrava o comprometimento que tinha tanto com o projeto estético quanto com o Nacionalismo – do qual ele fez sua busca pessoal de uma vida inteira.

Em meados de 30, Mário já passava a enxergar que o Nacionalismo não poderia servir enquanto projeto estético pelas limitações que apresentava – como também o sentiram Lasar Segall, Ismael Nery e Anita Malfatti – e, diante do novo projeto ideológico

dos anos 30, sua posição será de reafirmação da estética, curvando a participação política à literatura.

Com *O carro da miséria*, Mário conseguirá aliar projeto estético e ideológico, fugindo ao didatismo da poética engajada e atuando através da dilaceração da linguagem embutida de conceito ideológico.

No entanto, como já foi dito, pouquíssimos conseguirão colocar a literatura em primeiro plano como o fez Mário, pois as necessidades políticas eram tais que a estética que parecia responder aos chamados do tempo era aquela didática, claramente engajada, sem maior trabalho poético.

Mesmo que o decênio de 30 tenha sido momento de grandes simplificações, que certamente Mário não compartilhou, foi igualmente anos de grande envolvimento político e entrada deste na literatura.

É neste aspecto que vemos a aprovação do autor, que, desde a Semana de 22, já tinha em seu projeto de busca da nacionalidade ambições maiores do que a inovação formal intentada. E é esta ambição que vê com bons olhos o engajamento dos anos 30.

Todavia, quais foram os resultados desta intensa atividade intelectual? Poucos.

É certo que a intensa produção artística ampliou o nosso meio cultural, assim como a consciência daqueles que faziam arte: da visão aristocrática e conformada com o caráter elitista de nossa cultura, inaugurou-se uma visão democrática dos bens culturais.

Nossos artistas passaram a enxergar o acesso a esses bens como um direito de todos e a sentir o mal-estar que perdura até hoje da falta de acesso da maioria da população a essa produção. Mas, para além disso, pouquíssimo se alargou, pouquíssimo foi "deselitizado".

Para a grande parte da população, não houve aquela revolução de padrões na arte, não houve a socialização cultural. E, neste sentido, a ambição dos dois maiores idealizadores do Modernismo está esperando ser concretizada.

O que podemos concluir como resultante do decênio de 30 é uma significativa mudança para as classes médias, mas quase nula para maioria da população, assim como afirma Candido (1987, p. 194):

"De maneira geral a repercussão do movimento revolucionário de 1930 na cultura foi positiva. Comparada com a de antes, a situação nova representou grande progresso, embora tenha sido pouco, em face do que se esperaria de uma verdadeira revolução. Se pensarmos no 'povo pobre' (como diria Joaquim Manuel de Macedo), ou seja, a maioria absoluta da Nação, foi quase nada. (...) Se, finalmente, pensarmos nas chamadas elites, verificaremos o grande incremento de oportunidades para ampliar e aprofundar a experiência cultural (...) Mas sob o ponto de vista estritamente cultural, podia ser oportunidade de servir como veículo possível para manifestar os interesses e necessidades de expressão dessas camadas. Desde o pensador político que formula um ideário radical, até o artista que constrói estruturas por meio das quais se manifesta o humano, acima dos interesses de classe, muitos setores da elite puderam (e podem) encontrar uma alta justificativa para a sua atividade."

Capítulo 2 – Os Romances de 30

O conhecido Romance de 30

Em todas as épocas de nossa história literária tivemos simplificações do que veio a consistir o chamado cânone literário; nem sempre foram justas ou necessárias, mas muitas intrínsecas ao desafio metodológico de ensinar tradição tão vasta como é o patrimônio literário da humanidade.

Assim, conhecemos de nossos movimentos literários seus autores mais importantes e significativos da época, ou seja, aqueles que tiveram mais repercussão na constituição de nossa tradição literária.

O Modernismo, como os demais movimentos, teve seus pares: da Semana de Arte Moderna, conhecemos seus principais idealizadores tais como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Anita Malfatti, Graça Aranha, Menotti del Picchia, Sérgio Milliet, entre outros.

Mesmo ele, que consistiu um movimento de uma pequena vanguarda, significando um caso muito peculiar em nossa história literária, tem ainda suas figuras-chave como Mário de Andrade e Oswald de Andrade que, sem dúvida, ocupam lugar de destaque dentro da vanguarda modernista.

Da vastíssima produção dos decênios que se seguiram à Semana, poucos ficaram consagrados em nossa literatura, mas é sobretudo com base nesses poucos que são contadas as gerações de 30 e 40.

Deste modo, o romance tido como marco inicial do "romance social" da década de 30 é *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida, que não tem méritos por quaisquer inovações estéticas em si, mas pela importância que teve em nossa história ao estrear a temática da seca, a tentativa de aproximação com a linguagem coloquial e trazer um olhar crítico – característico do Movimento chamado por alguns de "neo-realismo" –, que verá a realidade brasileira como uma estrutura baseada na exploração do pobre. Será, em suma, um olhar caracterizado pela nostalgia da pobreza e fundo pessimismo, que só será quebrado

por alguns dos romances “proletários”, como aqueles assim caracterizados de Jorge Amado.

Dentro deste novo tipo romanesco que surgia, um dos nomes que ficarão consagrados será o de Rachel de Queiroz, que assumirá importância também por ser uma mulher escrevendo um romance de conteúdo “sério”, ou seja, que não tivesse se dedicado a motivos folhetinescos.

Em sua obra, terão importância seus romances ambientados no Ceará, que se aproximarão muito do que se tornou o romance neo-realista e revelarão as principais características de cronista da autora. Outro romance importante de ser citado é “O Caminho das Pedras”, representativo dos romances engajados pelo seu teor político, mesmo que, no caso, os problemas do plano psicológico ganhem grande relevo ao longo do romance.

Autor importantíssimo foi também José Lins do Rego, cujo romance cíclico ficou marcado como um dos mais característicos da década. A importância que esses romances conquistaram em nossa tradição literária deve-se a vários fatores que José Lins conseguiu coordenar em seus escritos.

Em primeiro lugar, suas obras mostram meticuloso trabalho de observação aliado à experiência pessoal do autor, o que constituiu o registro mais expressivo da região açucareira. Entrelaçado a esse registro primoroso, há a estética com a qual ele foi realizado: uma expressão que destrói muitas barreiras entre o coloquial e o literário, trazendo à linguagem dos personagens a oralidade que lhes é própria.

Jorge Amado foi, ao mesmo tempo, um dos escritores mais populares de seu tempo e também um dos mais polêmicos para a crítica literária.

A princípio, o autor se caracterizou pelo registro focado nos marginalizados e o primor com que transformou em literatura seu objeto de análise. No entanto, muito se discute sobre os méritos estéticos de seus romances, em especial os que caracterizam sua fase engajada, em que – para a grande parte da crítica – sujeitou o desenvolvimento de seus romances a suas intenções políticas; e outros aspectos que conferiram a sua obra forte tom novelesco, e, por isso, de extrema popularidade.

Autor que compartilhou da popularidade de Jorge Amado foi Érico Veríssimo. Sua obra não guarda méritos de grande inovação estética, mas a constituição de sua

narrativa pelo tom mesclado de psicologismo e retrato social legou importantes figuras representativas de nossa sociedade à tradição literária, mais conhecidas na região Sul, como se espera de um autor gaúcho.

Mas, analisando esta década, de todas as tentativas – que não foram poucas – que tivemos, nenhuma sintetizou e superou mais as tendências da época que a obra de Graciliano Ramos.

Os seus personagens são marcados por intensa tensão com o mundo: enquanto José Lins constrói seus romances se baseando na nostalgia da infância e descrição fiel da realidade que viveu, Graciliano vê a relação com o mundo através da opressão do pobre, do marginalizado. No entanto, seu viés não se resume ao aspecto social e faz demorado trabalho psicológico enredado às relações de oprimido e opressor como constituintes da sociedade, resultando em trabalho dos mais bem acabados e ricos da literatura.

O desconhecido Romance de 30

Por trás da cortina do cânone literário, muito se passou, muitos autores e obras surgiram, tentaram o que puderam e, como muitos, também erraram. Mas, contribuíram para o desenvolvimento do gênero que surgia sem, por isso, terem seu lugar em nossa história literária reconhecido.

A intenção deste capítulo, antes de narrar os feitos dos grandes nomes da década de 30, é relembrar alguns destes que, com sua literatura frágil e primitiva, ajudaram na construção da literatura moderna e não tiveram o merecido reconhecimento.

Autores e obras

O Gororoba[4], Lauro Palhano

[4] Publicado em 1931

Antes do início do romance, o narrador cria uma máscara, nas justificativas, de um escritor proletário que não tem domínio das letras, na qual se nota o primeiro aspecto do romance: a intenção de criar um narrador-proletário, que irá narrar sua realidade, distanciando-se da possibilidade do intelectual que tenta retratar a realidade do trabalhador e, em sua maioria, não o consegue com a fidelidade necessária.

Dentro disto, é elaborado um retrato da desgraça da seca – esta, como era de se esperar, retratada em toda sua dimensão social –, na qual a maior desgraça não consiste na iminência da morte em si, mas no ser brasileiro, ou seja, na vida desgraçada e sofrida que une toda essa população.

O romance se inicia com o farmacêutico e professor Mestre Amaro adotando um órfão que perdeu a mãe no parto. Ele o batiza de José e será conhecido por todos como Cazuza Amaro e mais tarde por Gororoba – personagem principal do livro.

Durante a aprendizagem do ofício de ferreiro, Cazuza foi aprendiz de um mestre bruto, sem escrúpulos e que atrapalhava seus auxiliares com o intuito de obter serviço gratuito. Essa passagem serve também como um relato das explorações a que o povo tem de se sujeitar na busca de um ofício que lhe garanta o sustento.

Cazuza leva uma surra do mestre e se revolta com suas constantes brutalidades. A morte de seu tutor favorece um desapego de sua terra enquanto os seringais amazonenses se ofereciam como um meio de riqueza fácil.

O narrador faz uma descrição cuidadosa da noite equatorial e do amanhecer do dia com a movimentação rotineira dos operários. Aborda o trabalho pela descrição da relação do operário com a máquina e do movimento mecânico realizado no trabalho enquanto pensa na família e na vida que não pode desfrutar.

Em uma dessas manhãs de trabalho, Cazuza é admitido numa oficina mecânica, onde ganha o apelido de Gororoba, que iria acompanhá-lo pelo resto da vida. Será destinado um capítulo para explicar o significado de Gororoba: termo dado no Pará para uma pessoa “mole” - característica que ele teria herdado dos pais.

A personagem Zefa é apresentada como um exemplo dessas meninas afastadas do auxílio nos negócios da família para continuar os estudos. O núcleo familiar gira toda ao

redor dos sacrifícios para que ela seja professora enquanto os irmãos mal foram alfabetizados.

O personagem Garnier discute sobre mulheres e representa um choque com os valores morais de Cazuza. Ele ainda afirma sobre Zefa que de nada adiantaria todo o esforço da família, pois a riqueza que ela poderia conseguir não sendo de berço não era válida, duvidando da utilidade de instruir uma mulher, cuja finalidade seria se tornar mãe e cuidar do lar. A opinião deste personagem é também representativa da época em que se conflitavam a crença no estudo como ascensão social e o papel doméstico que era dado à mulher para o qual muitos achavam ser absoluto desperdício o estudo.

Cazuza recebe o primeiro serviço de responsabilidade do seu ofício. Compara-se a Ventura – amigo de sua terra natal -, lembrando do processo de alfabetização. Consiste em uma passagem em que o personagem compara a utilidade do conhecimento das letras com o do ofício, chegando à conclusão – representativa do raciocínio dos que dependem do trabalho braçal para sobreviver – de que de nada servia o conhecimento intelectual.

Para Cazuza, após a decepção com Cotinha, o lugar desta passa a ser tomado por Zefa e ele busca estudar para se graduar em engenharia para poder ser visto como merecedor da mão da moça. No entanto, sem apadrinhamento nem dinheiro, suas ambições são frustradas e tem de se contentar em cursar um curso técnico para maquinistas.

Na observação da vida comercial e econômica do Pará, Cazuza percebeu um ambiente de convivência de classes distintas, vivendo a situação precária do trabalhador ao ter de arranjar outros serviços extras para pagar suas despesas.

No casamento de Beiçola e Raimunda, Garnier e Cazuza falam sobre o matrimônio e há o registro de uma visão de casamento do explorado: o casal pobre tem sua união resumida à luta do homem pelo alimento e da mulher para prepará-lo para o trabalho. Ao mesmo tempo tem-se uma opinião mais semelhante à visão da classe média: o casamento depende na verdade da mulher, pois, sumindo seu encanto, acabaria o casamento.

Cazuza começa a freqüentar a escola técnica, sempre motivado pelo amor a Zefa. Com a proximidade das eleições, seu mestre – cabo eleitoral – se aproximou e lhe ofereceu um posto de supervisão que lhe rendeu uma congestão e um salário mais elevado.

No entanto, Beiçola se aloja na casa dos sogros depois do casamento e Cazuza precisa mudar-se, mas com os gastos para vestir-se melhor e freqüentar os espaços culturais para diferenciar-se, sua situação financeira se complica. Uma alternativa surge quando um ex-companheiro lhe oferece um quarto de aluguel em sua casa.

No serviço, Cazuza preferia a companhia dos mais velhos no intervalo: ao se referir ao discurso dos companheiros, tenta grafar a linguagem coloquial, mas o discurso dele é construído em tom erudito. Assim como no grupo, o narrador tinha o destaque de mais intelectual de todos.

Por ocasião do banquete oferecido pelo candidato a deputado pelas organizações operárias aos ex-colegas, Cazuza vai representando a oficina de máquinas. Inicia-se a discussão da prática da venda de votos: João conta sua história de serviço à pátria e miséria, traçando a "vida severina" de todo proletário, Braz fala da graça de Deus para um operário como ele, que foi não ter filhos – discurso do operário preocupado com o sustento da família –.

Braz ainda fala que o hábito de leitura na verdade é luxo para o pobre, que vive uma vida que João compara à de um porco. Já Cazuza insiste em que a saída para uma vida melhor está em eleger deputados do povo e é chamado de tolo pelos colegas, pois das urnas só saíam os candidatos que o governo quisesse, e mesmo que fosse diferente, nada mudaria. A conversa tem seu desfecho com Guilhermino falando que a única necessidade era a garantia dos direitos dos trabalhadores e Cazuza sem palavras.

Cazuza conclui o segundo ano de seu curso, tendo que se separar de Zefa para fazer a parte prática. No íntimo, contava abrir uma escola de maquinistas e arranjar emprego com seus amigos políticos.

A virada do século XX Cazuza passa a bordo do navio em que se matriculara para o curso prático, com destino ao Amazonas. A presença de cantigas neste capítulo parece servir para mais uma vez trazer a linguagem coloquial ao romance.

Chegando ao fim da viagem, Cazuza decide ficar em Manaus à espera da carta de Garnier com a resposta da mãe de Zefa sobre seu pedido de casamento. Quando a carta chega Cazuza recebe o golpe do não, que foi justificado não apenas por sua pobreza, mas também por sua cor.

A desilusão traz para o personagem a crueldade da educação, dos bons modos, da moral não valer o peso do dinheiro e amaldiçoa a sociedade branca e rica e até mesmo sua própria raça.

A fartura de Manaus se acaba para ele e os demais marujos que, sem emprego, voltam a viver a ameaça da fome.

Tempos depois, seu olhar para o Amazonas não era o mesmo – inocente – de antes, já enxergava a disputa gananciosa de todos os lugares: no madeira-aimoré, viu o mundo nas raças dos proletários, as mesmas ambições e agentes provocadores do vício do álcool.

Com o declínio da borracha, aqueles que não emigraram foram consumidos pela miséria. Todas as associações operárias discutiam a crise iminente, falava-se em greve, mas não se partia para a ação: ela eclodiu quando os maquinistas a fizeram sozinhos – os únicos contra a greve foram Cazuza e André, presidente do Grêmio.

A greve termina sem conquistas. A guerra necessita que se continue a produzir borracha sem com isso aumentar o preço e a emigração se intensifica.

Cazuza segue em uma embarcação como chefe dos maquinistas; a embarcação é vendida e toma destino dos portos do Sul. Cazuza saía do Norte sem suas esperanças, sem dinheiro e com o coração pesado – uma imagem de fracasso após uma imigração que é recorrente neste tipo de romance.

Durante a viagem encontra Abigail, mulher que conhecera cinco anos atrás casada com um seringueiro, agora estava rica e casada com um gringo. Ela declara-lhe que se separaria do marido para casar-se com ele, que não consegue pensar na possibilidade de amor em sua idade, por isso decide ficar no Rio, também para evitá-la.

Chegando ao cais, encontra um amigo de escola que lhe apresenta o Rio: o forrobodó e o mangue, Cazuza acaba contagiado pela alegria das ruas e fica “de vez” na cidade. Nas visitas às oficinas, o operário carioca lhe pareceu mais triste que o nortista, com uma luta mais dura que este a vencer. Notou também a desigualdade entre os operários: a uns faltava serviço, outros o tinham de sobra e salário de menos, viviam mal, assolados pelo comércio: era o mesmo operário precarizado do Norte, mas com mais instrução e mais patriota.

Abigail aparece no quarto que alugara no Rio, passam a morar juntos. Com essa nova situação, não é mais possível se manter na pensão e eles se mudam para um antigo bairro nobre em decadência, antes de ir para a periferia. Moravam lá vários casais, se assemelhando a um imenso cortiço.

Abigail descobre que suas jóias eram falsas e lhe resta se debruçar no ferro e no tanque, se segue uma descrição do cotidiano do cortiço que mais uma vez descreve a miséria. A vida, presenciando toda aquela miséria humana e privado da leitura, lhe era pesada. Um dos operários da casa lhe oferece uma casa em Jacarepaguá, que era longe e "mais bem servida". As redondezas eram habitadas por operários do cais, marítimos e dos frigoríficos.

A fazenda arrendada, sublocada a Cazuza e a outros, satisfez Abigail pela proximidade com o mato e Cazuza conseguia ter uma boa relação com o dono pela sua passividade e assim aprendera a deixar a vida se conduzir: integraram-se à família Vieira, faltando para Abigail apenas o pedido de casamento de Cazuza.

Deolinda, uma vizinha, encontra Abigail no tanque e envenena seu amor por Cazuza, lhe enchendo de dúvidas sobre o motivo de Cazuza não lhe pedir em casamento. No baile de carnaval, Abigail é a mais bonita e também a mais triste, pois seu único pensamento era Cazuza lhe traindo – Deolinda conseguira roubar a tranqüilidade e felicidade de Abigail.

Cazuza tenta falar com ela, pois a acha infeliz, mas não consegue compreendê-la e decide pela separação, lhe faltando coragem para tal.

As ofensas e a mudança de comportamento de Abigail aumentam e um resto de princípios a resguarda de seguir completamente Deolinda e vir a se prostituir. Cazuza toma coragem para uma conversa derradeira e Abigail lhe conta que está grávida.

A participação do Brasil na guerra traz um surto de trabalho, mas não um aumento de salário. A guerra aumentava a exploração do empregado e a miséria do desempregado.

O armistício deu cabo ao crescimento econômico, engrossando a massa dos desempregados e os tempos difíceis atingem também Tertuliano e Cazuza, pai agora e com

o segundo filho por nascer, com a possibilidade de "corte" cada dia maior. Com a suspensão do auxílio do governo aos particulares, o corte chegou e atingiu Cazuza.

Demitidos, Cazuza, Tertuliano e Neves conversam sobre a desgraça da miséria que faz o operário não conseguir nada de seu ao fim da vida: as leis trabalhistas são falhas, não melhoram a vida do operário, tendo talvez só piorado.

Sofrendo, desiludido, pensando em Zefa pela falta de amor de Abigail, vai à igreja se confessar, encontra Garnier, agora como frei. Falando da mulher e de Zefa, fala desta como fonte de conforto através da história bíblica.

Paracoera[5], Lauro Palhano

O autor faz uma descrição detalhada do período de cheia e de seca, do rio e suas vazantes e do comércio.

Mestre Chico, exímio mecânico de Pirapora, alerta o protagonista, sendo ludibriado pela imagem de gringo que este criara, de que no sertão nada funcionava igual à terra dele, era um mundo a parte.

Em visita à casa de máquinas do "Orania", o maquinista mostra as inovações e quantos foguistas elas economizariam à empresa. O protagonista vê nessas máquinas todos os empregos tirados, lhe parecendo serem mais "tramas diabólicas" do que tecnologia: pensa em todos os novos desamparados e aqueles que se esforçavam por criar mais redutores de empregos, insensivelmente.

Durante a viagem, o rapaz que Mestre Chico pedira que ajudasse revela conhecer-lhe e saber de sua falsa "gringuês" e lhe entrega seu diário como lembrança. O protagonista julga o diário tão preciso em suas descrições que decide recontá-lo.

O início do relato do diário se dá em uma discussão com o patrão que o faz sair do emprego e, depois, mesmo arrependido, seu orgulho o impede de voltar atrás. As oficinas e fábricas foram fechando e o proletariado perdendo a alegria.

Romualdo – autor do diário -, assim como todo o artista, passou anônimo na multidão estudantil. Vendeu sua biblioteca mínima para poder comer e beber e partiu tendo

[5] Publicado em 1936

apenas sua ferramenta de trabalho. No entanto, encontrou amigos no caminho e se juntou à bebedeira, esquecendo momentaneamente a tristeza e segue na cantoria com o grupo.

Com o desvio da volta para casa, sua mãe morre lhe esperando. Romualdo sente a perda do único afeto real que possuía e também seu último laço com sua terra e começa a pensar na migração.

Decide migrar para o sertão por conservar na memória as imagens das histórias contadas, que tinham um "Sertão Ideal". Todavia, no caminho só vê construções em ruína e já percebe a terra pobre e sem cultivo, muito diferente do lugar das histórias que ouvira. Durante sua caminhada, sua percepção não muda e não consegue ver o lugar sonhado em que o homem do sertão é um rei próspero.

Por fim, chega a Bonfim sujo e sem recursos no dia em que os ferroviários declaravam greve. Ele adere ao movimento e por sua excelente oratória torna-se líder já no segundo dia, ficando aos cuidados do comitê.

Os passageiros, impedidos pela greve, não se revoltavam, eram solidários aos grevistas e as notícias do movimento eram cantadas por um violeiro – um jornal cantado. Mas os dias de greve logo trazem privações e ao seu término Romualdo já passava fome novamente.

Ele é acolhido por uma mulher e para continuar na boa vida faz-se de paralítico e surdo-mudo, mas a farsa acaba quando lhe escapa um grito quando estava sendo transportado para um hospital.

Retorna à peregrinação e continua a não encontrar o sertão de que lhe falaram. O autor se utiliza do artifício de dar os números do quanto Romualdo ainda tinha de percorrer e os dados demográficos das cidades por que passava para intensificar o "realismo" do romance.

Chegando a Joazeiro, descreve a vida do município: a tentativa de imitar o carioca nos costumes, nas brigas e nas rivalidades políticas. Menciona o salitre e faz uma extensa nota sobre a história da cidade, descrevendo também minuciosamente o comércio local.

Partindo para a navegação, descreve a discrepância do luxo do "gaiola" (tipo de embarcação) amazonense para a precariedade da de São Francisco: a rota, sua capacidade, os passageiros, as esmolas pedidas no porto.

As fazendas dos ricos compunham os arredores da cidade, sendo em geral famílias tradicionais da região, que tem como maior praga a seca. Descreve a atividade econômica e insere novamente a crítica à administração pública que, segundo ele, só se faz presente no fisco – e usa para tanto uma cantiga popular –.

Neste aspecto de miséria e dificuldade de ganhar o sustento, assemelha o sertão às cidades amazônicas, descrevendo ainda as dificuldades pelas quais passa o sertanejo que muitas vezes acaba seguindo a vida do cangaço.

Na descrição do ambiente a ser percorrido, constrói uma imagem de desolação em oposição à cidade.

A averiguação da mentalidade dos cavadores ser igual a dos trabalhadores do litoral o faz pensar no papel das escolas profissionalizantes e se se estas pessoas fossem, de fato, instruídas se submeteriam à ordem social vigente.

Constata que não tem mantimentos para mais de dois dias e busca pelo Dr. Carneiro, que haviam dito poder lhe ajudar com um emprego. Enquanto almoça, fica sabendo da vida de todos, muitos falam do Dr. Carneiro, mas ninguém parece acreditar no benefício sem nada em troca.

Romualdo consegue o emprego, começa o serviço como vigia e aproveita o tempo ocioso do dia para conhecer melhor a cidade. Ele observa ser a água principal emprego feminino – as aguadeiras – e relata ser a falta de qualidade da água grande causa de mortalidade infantil e doenças. Neste ponto, nota-se uma troca de voz: deixa de ser a do personagem da ficção para ser a do autor que critica a falta de iniciativa para solucionar o problema da água.

Em época de chuva, o costume local era o de furtar o santo de alguém se o inverno atrasasse e, quando viessem as chuvas, era preciso devolvê-lo para que passassem. Era também a época em que "o negócio da água" caia, não era possível dormir ao relento e as casas pobres ficavam superlotadas. No entanto, ninguém reclamava, pois predominava

no sertão o "fetichismo" da chuva mesmo que a situação miserável permanecesse (o gado morria tanto pela falta como pelo excesso de água).

Romualdo habitua-se à nova morada, começa a freqüentar o clube comercial, onde encontra Guilherme Campbell, filósofo pobre americano, que vivia errante dos serviços que arranjava.

Em discussão com o gringo, o autor põe em confronto a visão individualista do protagonista com a coletiva do gringo, mostrando aquela como errada. No entanto ambos compartilham o mesmo objetivo de se fixar em um lugar isolado e viver por seus próprios meios, com a diferença de que para o gringo a fuga não era permeada pela revolta contra a injustiça social, mas pela busca pela tranqüilidade.

Campbell recebe proposta de trabalho de um antigo cliente fazendeiro, ele e Romualdo partem para Santa Maria do Corrente. Durante a viagem, o autor apresenta a família do fazendeiro para quem começarão a trabalhar, com acentuada atenção para Tidinha: bela jovem, a caçula da família, que chama a atenção de Romualdo desde o princípio.

Em palestra com o patrão, Campbell fala da máquina de consumir que é a civilização e vitimiza principalmente aqueles que não têm meios para esse consumo. Trata-se, novamente, da estratégia do autor de criar situações na narrativa para abordar assuntos que lhe interessa.

Romualdo, com os sentimentos revirados por Dona Tidinha, presencia o início de uma serenata: o povo embrutecido, permanece com a alma como de uma criança, sendo muito comum esses momentos de canções populares. Ele acaba por participar da serenata, canta com um sentimento a mais que nem ele sabe muito bem de onde vem; o som da serenata chega à Tidinha e a deixa também com os sentimentos revirados.

O mal de Romualdo começa a se desfocar de sua situação financeira para recair em seus sentimentos por Tidinha.

A viagem na barca consiste em uma parte significativa da narrativa. O principal não é a ação, mas sim consiste um meio propício para o desenvolvimento de discussões e reflexões, pois estas não chegam ao leitor através da construção da narrativa, mas pela atribuição aos personagens do discurso colocado pelo autor.

No capítulo feito apenas sobre conversas e fofocas do povo, ou seja, quase em sua totalidade constituído de diálogos, há o prevalecimento da grafia da linguagem coloquial.

Nas reflexões de Tidinha, revela-se para o leitor o conhecimento dela do "cálculo" feito pelo pai para avaliar suas possibilidades de casamento. Ela revela ter percebido desde o início os sentimentos de Romualdo, mas imaginando que ele não passasse no exame do pai, tentou desiludi-lo.

Chegados de viagem e já estabelecidos na fazenda, o autor dedica-se à descrição da família do coronel. Este comumente se ocupava de palestras político-econômicas, que trazem ao livro os temas que o autor deseja, tal como a proposta de prefeitura específica para aquela região do S. Francisco e rebatizá-la com o nome da terra: Paracoera (Antigo Pará).

Após um tempo, Campbell, tendo terminado o que fora fazer a princípio, permanece apenas por insistência do coronel e pelas aulas de inglês que está ministrando à Tidinha: ele quer partir enquanto Romualdo se esquiva do assunto, na esperança que a invenção do patrão o segure lá até que possa pedir a mão da filha.

Com a partida de Campbell, Romualdo fica um pouco perdido ao pensar no futuro: se fracassasse aquela aventura, naquelas terras tudo era incerteza, diferente de quando estava na cidade.

A ansiedade do coronel pelo resultado de sua invenção é justificada pelo autor pelos problemas pelos quais passava o Pará: caso ela vingasse, seria a solução para o cultivo da região.

Ele prepara uma festa para a inauguração da invenção, enquanto os últimos preparativos são feitos, as relações entre Romualdo e Tidinha também avançam: eles já conversam em público e planejam o pedido de casamento para depois da festa.

No dia da festa o invento funciona – para a surpresa de todos – e a figura mais gloriosa de todos é a de Romualdo, que quase ofusca o coronel. No entanto, ele se embebeda e põe sua reputação a perder aos olhos do patrão.

O coronel despede Romualdo e o expulsa da fazenda. Na passagem seguinte, é revelado para o leitor que a verdadeira causa da dispensa de Romualdo fora muito mais

racional: o coronel descobrira o segredo da invenção sem sua ajuda e, depois de usá-lo, dispensara-o.

O retorno de Romualdo acaba em naufrágio, ele é salvo e novamente tem de começar do zero. Descobre que do escândalo da festa, tudo fora acobertado. Ele tenta trabalhar como lenhador em uma vida miserável e errante. No momento em que se inicia o romance, ele já estava no segundo dia de fome após ter ido em busca de emprego .

Com a carta de recomendação dada pelo protagonista, Romualdo vai para o Rio de Janeiro. Os dois se encontram no Rio e ele acha Romualdo como locutor de rádio, "feliz da vida". Nesse momento Tidinha passa por eles, acompanhada.

Os Corumbas[6], Amando Fontes

O livro se inicia com a descrição da seca do Nordeste, na espera da chuva de inverno. Com a chegada da chuva, João Piancó dá uma "festança" para a qual chama Geraldo Corumba, que lá conhece Josefa, com quem se casaria dois anos depois.

Na seca violenta de 1905, Piancó não consegue salvar as criações e morre de desgosto. Geraldo e Josefa não podendo mais lutar contra a miséria, migram com os três filhos para o Engenho Ribeira, onde vivem dezessete anos. A maioria de seus filhos eram mulheres, o que não era bom para o trabalho do engenho: a família toda trabalhava e o dinheiro não era suficiente para as despesas.

Com a baixa no preço do açúcar, os usineiros diminuem o pagamento e Josefa sugere mudarem todos para Aracaju, pois na cidade eles encontrariam emprego melhor.

O primeiro retrato que o leitor tem da cidade é o de um quarto miserável numa noite fria: as camas são feitas sempre de tábuas duras, mas há a associação da cama ao conforto. Na rua, a ida dos operários ao trabalho não é uma caminhada, mas uma marcha.

Albertina sofre assédio no serviço e quer largar o emprego: enquanto o pai a apóia pensando na honra da família, a mãe tenta encontrar uma alternativa pensando no orçamento do mês. Mesmo Albertina continuando, o conflito se agrava e a palavra que

[6] Publicado em 1933.

permanece é a do contramestre e ela perde o emprego; depois de algum tempo desempregada eles vão procurar o Dr. Barros, conhecido por auxiliar os necessitados.

As duas filhas chegam tarde em casa e, no meio da bronca, Josefa fala pela primeira vez em arrependimento de ter ido para a cidade.

Rosenda começa a namorar Cabo Inácio, mas os pais desaprovam o namoro por ele ser um "cantador de modinhas". Maria Pirambú – conhecida fuxiqueira do bairro – vai visitar Josefa e fala que Rosenda andava com o Cabo o tempo todo, inclusive a noite, e o povo já começava a falar. Josefa cobre a filha de pancadas quando ela chega em casa.

Rosenda foge com Inácio. Um ano depois nada mudara, mas os Corumbas já estavam mais aclimatados: Pedro evolui na carreira e inicia com leituras noturnas. José Afonso, seu incentivador, passa a narrar como aprendera a ler e tomara contato com os movimentos operários através dos jornais, passou a ler os livros que tratavam da injustiça social e a atuar nos centros operários.

Quando conheceu Pedro estava no auge de sua carreira no jornal e serviu-lhe de tutor nas leituras, que acabaram por inflamar-lhe.

Ocorre o casamento de Benedita, amiga de Albertina. Os Corumbas sentem inveja, não por ser sinônimo de felicidade, sabem que o casamento não livra da pobreza; no entanto, conseguindo casar as filhas teriam dignidade, não importando se passassem fome ou não.

Pedro se torna contramestre e reclama da má remuneração pelo serviço. A mãe o reprime e teme que algo aconteça ao filho.

É instituído o turno noturno sem aumento de salário e começa a ocorrer uma revolta entre os operários, mas os patrões contavam com a necessidade dos humildes e não se amedrontam. Junto ao movimento estavam os contrários ao presidente da câmara, que conseguira muitas inimizades e a opinião pública fica ao lado da oposição.

O presidente dá um golpe e declara apoio aos operários. A fábrica continua funcionando, considerando ter operários suficientes para o primeiro serão, mas os grevistas agridem os operários. Os patrões percebem o perigo e se unem à polícia. De nada adianta, no entanto, e o serão pára no fim da semana.

O presidente acaba por ceder pelas pressões políticas e ordena que a greve seja apaziguada e o delegado, antes detentor das promessas aos grevistas, se torna delator. Pedro é um dos nove presos e deportados.

Sem o ordenado do filho e com a doença do pai, colocam uma das mais novas na fábrica. A doença da menor se agrava e eles não têm dinheiro para o remédio, o orçamento mal dava para a comida.

Zefa recebe notícias da filha Rosenda que, largada pelo cabo, caiu na vida. A doença de Bela se agrava e Albertina resolve ir ao médico da fábrica mesmo com o alerta de Do Carmo que Dr. Fontoura era conhecido por "papa-moça" e, de fato, quando este conhece Albertina, lhe "come com os olhos".

Com as dificuldades aumentando, a caçula tem de largar a escola faltando apenas dois anos para se formar. Albertina e Caçulinha vão pedir uma carta de recomendação para Dr. Barros.

No domingo, Do Carmo e Albertina vão passear, há a descrição do espaço da rua, com pessoas conversando, brincando, etc. Elas encontram o Dr. Fontoura que já há dois meses perseguia Albertina.

As investidas de Fontoura têm resultado e Albertina não recusa mais seus amores; ele, por sua vez, percebe ter chegado a hora dos presentes e das promessas e se felicita, pois percebe que ela agora é sua.

Bela piora, quase não se mexe mais e morre como quem dorme. A dor da família é tranqüila, aliviada pela morta que não sofria mais.

É aniversário da colega de trabalho de Caçulinha, ela conhece Zeca – o mais animado da festa.

O namoro de Albertina e Dr. Fontoura estava "mal falado" por todos e "mal visto" pelos pais também, que lhe alertavam contra o namorado. Com a ameaça da desgraça de Albertina, Zefa pede a Geraldo que fale com a filha, mas ele confia que nesse destino só Deus possa interferir.

Albertina mente para a mãe e passa a noite com Fontoura, Zefa e Geraldo sentem por mais uma filha levada pela prostituição.

Caçulinha e o sargento Zeca começam a namorar, ele a pede em casamento e dá nova alegria aos Corumbas com um namoro feliz e inocente entre os dois.

Após cinco meses Fontoura abandona Albertina, que vai morar na rua do Siriri, principal centro de prostituição da cidade. Maria Pirambú dá a notícia à Josefa que não tem coragem de contar a Geraldo.

Caçulinha avista Albertina, "lívida de sofrimento e vergonha", e sofre com a sorte das irmãs. Ela e Zeca se beijam e isso inicia uma fase mais ardente do noivado deles.

Caçulinha vai fazer compras e encontra Zeca, seguem juntos durante o dia. Ele a convida à sua casa e ela acaba cedendo. Ela sai de lá aos prantos.

Depois de a desgraçar, Zeca titubeia nas dúvidas mais egoístas e eles brigam, ele nitidamente inferior à postura franca e decidida dela. Ela mergulha em sofrimento e pranto constante e acaba contando à mãe, que tem um surto nervoso.

Zefa insiste para que ela dê queixa do sargento e ela acaba cedendo. Na polícia, os oficiais comentam, quando mãe e filha vão embora, que ela está perdida para sempre.

Com a denúncia, Caçulinha é demitida. A família do sargento se mobiliza inteira para protegê-lo e em defesa Caçulinha só resta Gustavo de Oliveira, um dos homens da polícia.

Ele lhe confessa depois sua paixão e ela resolve aceitar viver como sua amante – seu caso na justiça já estava perdido.

Zefa vai visitar Caçulinha para lhe dizer que ela e Geraldo vão retornar ao Ribeira: seis anos após a família migrar para Aracajú, os dois estavam retornando, sem as melhoras prometidas e com as filhas desgraçadas.

A rua do Siriri[7], Amando Fontes

A narração começa com um edital no jornal que obrigava a mudança das prostitutas para a rua do Siriri, o que gera enorme discussão entre elas. Essa medida governamental refletia o abandono a que estavam relegadas e a perseguição sofrida.

[7] Publicado em 1937

A mudança causa grande “burburinho” e se assemelha à jornada dos retirantes – os sem saúde, sem dinheiro, levavam eles mesmos seus móveis. Com essa mudança e a distância a que passaram ficar, os fregueses começam a rarear e o dinheiro a faltar e elas vão à rua em busca de fregueses.

O movimento do livro será de narração da história das personagens principais e da rotina das prostitutas.

Novas medidas policiais fazem as mulheres se mudarem novamente. O estabelecimento comercial “Gato Preto” escapa da polícia graças à influência de poderosos que freqüentavam o lugar.

Tita conhece lá Horácio, a relação dos dois retrata a tristeza da paixão que não conta com o dinheiro do homem para o sustento e a mulher não pode ter o “luxo” de se dedicar por prazer, pois é da relação amorosa que ela sobrevive.

Ela acaba tendo um surto nervoso com o fim da relação: perde seu amor e seu cliente – mostra como a mulher é a mais prejudicada no rompimento.

Na nova paixão de Tita, Esmeralda tenta aconselhá-la de que mulher-dama não pode se prestar a uma vida de paixões, se for assim é melhor deixar “a vida”.

Sá Gertrudes, famosa por encaminhar as moças perdidas, recebe Neném, que só buscava um abrigo, mas acaba indo para a rua do Siriri por causa da falta de emprego e da insistência da velha, o que reflete o caminho seguido pela maioria das moças desgraçadas.

As paixões de Tita suscitam a discussão sobre a relação das mulheres da vida com seus clientes: elas viam com maus olhos o excesso de carinho na relação, pois raramente acabava em casamento, de resto as mulheres só eram usadas.

Chega cliente procurando Neném, que tenta se fingir de doente para não recebê-lo. Na confusão que se cria entram em choque o racismo – que o cliente acusa estar sofrendo – e o preconceito contra as meretrizes.

O caso de Mariana acaba quando ela tem de atender outro cliente, o que mostra como eram frágeis as paixões daqueles clientes: bastava um mínimo desagrado para eles as deixarem.

O autor faz um relato do reflexo da rebelião de 24 na economia e, portando, no comércio e na rua do Siriri.

Pequena, nova moradora da casa, traz conflito pela sua procedência e esse choque evidencia a existência de um código interno das meretrizes, que têm sua honra e suas regras próprias.

Chega o Natal: é uma festa que dá alegria às mulheres, mas um desgosto pelo tratamento recebido pelas famílias e vigia acirrada da polícia.

Chega Madá, mulher da vida que tinha seus santos e sempre que podia se recolhia para rezar, não perdia a missa – mais um elemento que completa o mosaico que o autor forma com as personagens.

Rosa morre. Angelina retorna, muito bem arranjada na vida no Rio com seus amantes, traz notícia de conhecidas que também saíram de Aracaju para se amigarem. Nos seus dias de visita, foi muito requisitada pelos homens e comentada até nas casas de família.

Elas recebem notícia de que Neném vai se casar. Chega em uma das casas Albertina, personagem do livros "Os Corumbas" – a segunda filha que se perdeu -, estabelecendo um diálogo entre os livros.

Tita se mata e as mulheres comentam que sua mania de viver se apaixonando só era defeito por ela ser mulher da vida, que não pode se "dar ao luxo" de uma paixão sequer.

A polícia começa a permitir estabelecimento de zonas de prostituição em outras ruas e Branca sai da casa, deixando as outras, que já começavam a sofrer pela idade.

A situação da casa piora depois do Carnaval. Com a piora da doença de Mariana e das finanças, elas acabam tendo de interná-la no hospital.

Mariana morre, as duas prostitutas que ainda haviam permanecido na casa falam em sair dali e ir para outro lugar onde elas conseguissem se sustentar: Esmeralda não tinha nada, nem sua juventude e não queria continuar ali e morrer como Mariana. Para ter outro destino, qualquer emprego que lhe desse o que comer era válido.

Não há esperança ou perspectiva no final, o romance termina como iniciou: mudança forçada pelas circunstâncias e dificuldade, de certa forma é também um ciclo da migração – como em *Os Corumbas* –.

Os três sargentos[8], Aldo Nay (João F. de A. Prado)

O jardim da luz – onde se inicia o romance – mostra-se um parque do flerte, povoado por pessoas das mais diversas: no mesmo parque de amores, havia o namoro e os clientes das mulheres da vida se dividindo em "zonas".

E na confusão que a zona "da vida" representava, uma mulatinha (nem negra nem burguesa) tentava se esconder dos homens e avistar as amigas quando chama a atenção de três sargentos da Força Pública (os três representando origens distintas que se misturavam na farda em comum).

Cândido volta para tentar encontrá-la e a vê no caminho. Durante o flerte, ao mesmo tempo em que a personagem parece encarar a menina como uma aventura e se impacienta com a demora da conversa, olha-a com olhares mais admiradores, típicos de namorado.

Ele a leva para uma área deserta e a violenta e mesmo assim, admira no ato a beleza dela e tenta convencê-la a lhe perdoar.

A passagem seguinte narra as impressões e a experiência pessoal de Antônio na revolução legalista, mesmo não sendo um trecho plenamente introspectivo, destoa do resto do romance.

O enfoque do relato é a barbárie que se instalou, em que ocorreram roubos, saques e arrombamento dos armazéns por gente de vários níveis sociais (principalmente burgueses cobiçosos).

Na revolução legalista, a unificação se dava no combate ao governo, sem que o povo fizesse melhor juízo dos generais e comandantes. No discurso dos líderes revolucionários, o autor salienta a incompreensão dos militares sobre o trabalho do povo, o qual desconhecem também. Na constituição desse povo, os negros são numerosos, mas sua maioria está à margem da sociedade.

Durante a batalha, os bordéis ficavam lotados, pois abrigavam os soldados sequiosos por diversão. A batalha trazia também sucessivas violências, em especial às mulheres, que eram suas principais vítimas.

[8] Publicado em 1931

Antônio se enamora da mulher do alfaiate e graças ao caos que estava o bairro e à doença deste, conseguem ter encontros, assim como muitos, que tiveram seus amores e encontros facilitados pela revolução, quando todos se permitiam mais.

Os companheiros falam a Cassiano do cortiço, onde as mulheres se divertiam e não "faziam pouco caso" dos soldados. Durante a narrativa das noites do cortiço, faz referência a'*O Cortiço*, de Aluísio Azevedo.

A excessiva imigração para São Paulo transforma o caráter da vizinhança – que a princípio era solidária – para uma relação de indiferença uns com os outros e expulsa os operários para as várzeas devido à especulação imobiliária.

A obra retrata também como a revolução legalista dificultou a vida das prostitutas, tendo que sair nas ruas "à cata" de clientes e quanto mais velhas, mais jogadas à miséria eram, não conseguindo sequer despertar piedade nos homens.

Ocorre o baile de Amaro no barracão e nas conversas que Cassiano ouve se fala de doenças transmitidas nas "aventuras", que se alastravam mais em São Paulo, mas era também onde havia mais auxílio.

O retorno do bombardeio faz todos ajudarem a transformar o barracão em uma hospedaria.

A mulata que Cândido conhecera no jardim procura-o a pedido das patroas, assustadas com o tiroteio. Ao ficarem a sós, ele pensa não conseguir mais se aproximar dela pela violência que cometera (mas afirma que dentro da "contradição feminina" poderia ter-lhe agradado mesmo ela não demonstrando), mas com a proteção que presta às patroas tem a oportunidade de ficar perto da moça.

O barracão em que Amaro dera sua festa vira o centro da fanfarronice e Cândido pensa num jeito de levar a mulatinha para lá assim que as patroas fossem embora: ele continua a olhá-la com um olhar dúbio entre o sexual e o apaixonado.

Cândido sai em busca de automóvel para as velhas, mas com a revolução se tornara impossível, tendo inclusive conflito com outro soldado em sua busca. Mas com o seu fim, todos que se aproveitaram dela se sentem ameaçados.

Ele consegue levar a mulatinha ao barracão graças ao verdureiro que dera transporte às velhas e lá encontra todos bêbados. O fim da revolução faz o barracão ficar

entregue a vagabundos, que em uma briga acabam matando a mulatinha e os três sargentos não conseguem fugir e são pegos pelos legalistas.

Eles se reencontram tempos depois, a paisana, agora como empregados e não como oficiais. Vão ao mesmo Jardim dos Amores e lá todos pareciam marcados pela Revolução que acabara para dar lugar a outra... interminável. Depois da Grande Guerra, São Paulo se enchera de imigrantes dos mais diversos, do Oriente ao Ocidente e esta diversidade dava novas cores ao parque dos amores.

Maria Luiza[9], Lúcia Miguel Pereira

O romance traz o retrato da família cristã, guiada pela concepção de pecado. Assim, Maria Luiza – a personagem principal – é descrita como uma mulher perfeita em suas obrigações sociais, no entanto sua relação com Artur, seu marido, é estabelecida através do sentimento de rebaixamento deste.

Entre Maria Luiza e Lola – viúva de seu cunhado –, por sua vez, a relação era de animosidade, pois sobre esta corriam boatos e para a protagonista era insuportável ter laços familiares com alguém de respeitabilidade duvidosa e sua obrigação familiar era descobrir a verdade e se posicionar.

Ao falar de Dr. Lemos, pai de Maria Luiza, apresenta a resignação como a maior das virtudes cristãs e segredo existencial da maioria das mulheres.

Quando fala de sua infância, deixa transparecer o juízo de valor do narrador que a define como "ambiente deprimente" e trata o casamento dela como a porta de entrada para o mundo e início de sua vida verdadeira. Assim, mesmo que fale do casamento como uma prisão para as mulheres, nega-lhe o caráter nocivo; a personagem se mostra acomodada à vida limitada pelo matrimônio.

Artur é também retratado como alguém que sempre se relaciona com as pessoas pelo sentimento de superioridade ou inferioridade.

A falência de Lola deixa-a prostrada, a única que consegue reerguê-la é Maria Luiza, cujo espírito prático substitui o frívolo de Lola.

[9] Publicado em 1933

Em visita dos parentes à casa, mostra-se algumas figuras femininas: a mãe submissa, a tia solteirona, a esposa que comanda a casa.

A família parte em férias para um hotel no campo após séria discussão entre Maria Luiza e Artur, que vem a quebrar a idéia dela do casal uno e dá início ao sentimento de Maria Luiza de estar amarrada a um estranho, com o peso de uma repentina existência em vão.

Durante as férias, ela é dominada pela sensação de ócio e solidão: sente falta de obrigações como a missa – não pela prática religiosa que representa, mas pela obrigação social.

As cartas que recebe do marido e da mãe trazem para ela o conforto das relações familiares.

Artur não consegue ir para junto da família, pois se torna prisioneiro de seu sentimento de servidão ao amigo Flávio e não consegue negar seus pedidos. No entanto, com a doença do amigo, ele o convence a se recolher no hotel no interior, mas os seus negócios, por sua vez, o impedem de ir com o amigo.

Com a chegada de Flávio, Maria Luiza fica acanhada com seus modos simples e amáveis, que se opõem à má figura que imaginara pelos relatos de Artur. Flávio, por sua vez, vence as ressalvas dela, mas com o único intuito de massagear seu próprio ego: ela representava a figura admirada e impressionada que ele estava procurando.

Maria Luiza é tomada por uma sensação revigorante com a iniciação intelectual que Flávio promove, despertando um outro lado dela, que se punha contra a rotina e com aspirações várias. Quando Artur finalmente chega, ela o recebe friamente.

Em seguida, surge o remorso por ter cedido aos encantos de Flávio e revolta contra o marido que de nada desconfiou nem foi capaz de despertar o mesmo nela: passa a depositar no marido a repulsa que estava sentindo por ela mesma.

Revolta-se também contra o universo de aparências em que vivia e contra a educação inocente que a fez ignorar seus instintos até aquele momento. Sua prostração só tem fim após jantar em que Flávio narra sua maior paixão e a vaidade dela se recupera e a recupera daquele estado. O fim da saudade da “traição” deixa lugar para a vergonha.

Ela se afasta dos filhos com medo de "contaminá-los", sente uma relação de insegurança com o marido – que é recíproca – por não saber o que ele sabe e o que condena. Na relação com Lola, é um dos momentos em que se contrasta a mulher julgadora de antes e a de agora.

Maria Luiza continua com as atividades de antes não por vontade própria, mas pelo fingimento a que o social obrigava. Na reunião da associação beneficente, sentiu a velha senhora de antes retornar e agir e dizer coisas que ela não acreditava mais.

Tudo que mais lhe atormenta é o "mal" que descobriu através de Flávio e que agora julga estar em tudo e em todos, passa a enxergar o mundo através do fantasma da convenção. Só atinge a tranqüilidade passando a naturalizar o fingimento social: começa a enxergar o mundo pior e com isso não se sente inferiorizada.

Artur pára de se mortificar no momento em que consegue paz de consciência pelo mal estar da esposa não ser culpa sua.

Com a crise de 29 e revolução de 30, o sentimento de insegurança que atinge a todos e a visão da pátria padecendo despertam Maria Luiza para a vida pública, ela passa a sentir o sofrimento coletivo.

No entanto, com o fim da revolução e o início do governo, ela é tomada pela ânsia de tirar a culpa de suas costas, pelo sentimento de solidão e foge através dos livros.

Nas obras de caridade, dava dinheiro, trabalhava, mas não podia suportar o contato com aqueles a quem beneficiava.

Ela toma contato com a crença de uma criança cega de que Deus a faria ver no dia da comunhão e isto desperta nela a lembrança Dele e ela passa a ter esperança de que Ele também curaria seu mal.

Todavia, durante a missa, ela fica impassível e insensível a tudo, sente sua dor misturada à dor dos outros.

Artur menciona retornar ao mesmo lugar para passar as férias e as lembranças voltam a atormentá-la e ela afasta-se da figura de Deus, mas vai à missa mesmo assim e se sente tentada a confessar.

Ela espera encontrar no confessor a figura humana piedosa que a compreenderá, indiferente ao gesto religioso.

Ela se confessa, recebe o perdão e reza – desta vez não pelo ato formal, mas pelo sentimento religioso – e, mais do que a reza, sente a revelação do entrelaçamento da vida terrena e eterna, sente-se purificada.

Nas férias em Petrópolis sente muita paz e ternura, sente o despertar virtuoso que a fez querer ensinar ao marido não julgar as faltas alheias. Ela sabe que a tempestade não havia passado, mas estava em paz, pois aprendera a se salvar pela religião.

Amanhecer[10], Lúcia Miguel Pereira

A protagonista do livro é a "Casa Verde", retratada como o principal acontecimento da cidade: quando ela é alugada, Aparecida vai até lá e tenta impressionar Sônia, a filha do casal.

As relações de Aparecida eram mais fortes com as colegas do colégio do que com seus pais. Sua melhor amiga foi Luísa, empregada de sua mãe que a ouvia e só isso já lhe dava a sensação de intimidade a ponto de, ao ficar sabendo do filho que ela teve, sentir-se culpada por não tê-la aconselhado, não ter salvo sua alma.

Enquanto isso Sônia trata os empregados como a animais, elas retratam uma a moral cristã e outra a leviandade.

Aparecida sente atração e repulsa pelo que Sônia representa e se incomoda em pensar o resto de sua vida naquela cidade. Com a convivência, Sônia se torna mais brincalhona, mais criança e Aparecida perde seu medo.

Com a volta ao Rio de Sônia, Aparecida sente que a vida da amiga havia tomado o lugar da sua e é surpreendida com a chegada do primo de Sônia – Antônio – muito parecido com o enteado da morta da Casa Verde e sente uma empatia natural, sente-se ligada a ele.

Quando Sônia conta a história de Antônio, Aparecida faz a imagem errada e idealizada dele pela qual se apaixonaria. Com o início do romance entre eles, ela se sente culpada pelas liberdades dele, fica passiva e resistente, pois a ligação que existia entre eles não ecoa nos carinhos. Ele lhe dá leituras de esquerda.

[10] Publicado em 1938

Ela o vê beijando Sônia e em resposta ele tenta explicar-lhe uma moral libertária que em nada tinha a ver com ela e, a partir de então, sente-o como seu sofrimento já predestinado.

A morte do pai de Aparecida reata seu romance com Antônio, mas, sentindo o pai mais perto, tem força para resistir a ele e pensa que assim salvará sua alma.

A amante de seu pai aparece com seus filhos e a descoberta da infidelidade dele acaba por matá-lo para Aparecida e acabar com a resistência a Antônio.

Nos últimos dias de permanência de Antônio em São José, ela ainda se indigna com a expectativa de sua vida naquela cidade e ele lhe explica que jamais se casará para não perder sua liberdade. Com sua partida, Aparecida percebe que sua vida havia sofrido uma transformação e que uma vida nova já se iniciara, a vida que fora trazida por Antônio.

Sônia fica doente após ter feito um aborto e, ao melhorar, se encontra transformada e enxerga toda a felicidade verdadeira vinda do sofrimento e tudo emanando de Deus.

Quando Aparecida se apercebe julgando a nova espiritualidade de Sônia, vê que os pensamentos de Antônio agora eram seus e relembra cada frase dele, sentindo que fazem sentido e que já as cumpriu – sente-se livre.

Sônia sofre uma tentativa de estupro e em sua narrativa duas coisas ganham relevo: o agressor ser negro e o ocorrido ser um castigo divino. Sônia parte para o Rio e seu agressor é preso: acuado, feito um bicho, Aparecida se sente atingida pela humilhação sofrida por ele.

Ela vai ao Rio a convite de Sônia e é muito bem recebida em sua casa, sente-se em paz, mas com a visita de Antônio os conflitos reaparecem. Ela nunca mais o vê, mas, no íntimo, sabe que o espera.

Com o anúncio de Sônia de que iria se tornar freira, a família fica mais hostil com Aparecida, ela sente-se uma estranha e vai procurar Antônio. Ela sai da casa e vai morar em uma pensão e depois em um apartamento, para o qual Sônia lhe dá os móveis quando vai para o convento.

As últimas páginas são um relato da submissão em que vive, sempre na espera de Antônio: sua conclusão é que ele matou sua alma, seu antigo eu e se sente incompleta.

Sônia lhe fala que, entre elas, a mais livre é ela, pois se tem que dar muito a Deus, recebe em troca e Aparecida nada recebia em troca de Antônio.

Aparecida se volta então para Nossa Senhora, reafirmando-a como sua protetora, e pergunta-lhe se será realmente só esse seu destino.

Semelhanças e diferenças no Romance Secundário de 30

Como pode ser constatado com a leitura dessas primeiras sínteses das obras estudadas, elas possuem suas especificidades, mas há também alguns elementos que demonstram esforços de cada autor para responder a desafios estéticos que estavam em voga neste período.

Um primeiro aspecto interessante – presente em *Paracoera* – é a dedicatória que abre o livro, pois nela vemos um comentário acerca da recepção crítica a este "tipo de romance" (o romance proletário) que estava surgindo.

N'*O Gororoba* – um dos primeiros "romances proletários" de nossa literatura – há ainda o esforço do narrador para criar a máscara de um escritor proletário, sem domínio das letras.

Esta tentativa pode ser compreendida no contexto dos questionamentos da relação entre o literário e estes elementos populares que começavam a se tornar objeto de literatura e, em face das tendências neo-realistas, traziam o desafio da técnica que tornasse essa nova literatura que surgia a mais verossímil possível.

Um dos artifícios utilizados é o descritivismo, que será por muitas vezes exacerbado. Exemplo significativo disto são *O Gororoba* e *Paracoera*, de Lauro Palhano, que, ao inaugurar o retrato social da seca, no primeiro, e explorar o universo dos "gaiolas" amazonenses, no segundo, pecarão por um preciosismo que tornará o livro por muitas vezes enfadonho.

Como exemplo, podemos relembrar em *O Gororoba* a descrição cuidadosa da noite equatorial, ou, em *Paracoera*, a descrição recorrente durante a migração de Romualdo da quilometragem que percorrera e que ainda percorreria, além dos dados demográficos das cidades pelas quais passava.

As obras de Amando Fontes, *Os Corumbas* e *A rua do Siriri*, já terão seu desenvolvimento narrado em uma estilística que se prende mais aos acontecimentos que compõem seu enredo, assumindo uma leitura mais dinâmica e despertando, em alguns momentos, a memória da escrita rude de um Graciliano Ramos quando, por exemplo, o autor narra a ida rotineira dos operários ao trabalho chamando sua caminhada de "marcha".

Em Aldo Nay também não há o preciosismo de Lauro Palhano, mas há um traço bastante singular em sua narrativa: diversas passagens revelam um eco de certa influência naturalista, trazendo o conceito de hierarquia de raça para o romance, que perpassa todos os momentos em que trata de negros e prostitutas, estabelecendo um distanciamento entre quem narra e o objeto narrado.

Passagem em que isto se tornará mais evidente será em sua última página quando, ao descrever a volta dos ex-sargentos à praça dos amores, afirma não poder reproduzir todos os vocativos utilizados pelas prostitutas em livro tão recatado como o dele.

Respeitadas as diferenças, podemos afirmar ainda sobre a técnica narrativa um elemento que unifica esses romances: todos se utilizam, em seu início, de uma descrição direta do ambiente do romance sem antes fazer qualquer introdução. O leitor lida com o que podemos chamar de "mergulho na cena": na cena do Sertão, da cidade, da praça de namoros e, no caso específico dos dois últimos romances apresentados, de Lúcia Miguel Pereira, a cena será feita pelos sentimentos da personagem que guiarão o leitor antes mesmo da ordem dos acontecimentos do enredo.

Em *Maria Luiza*, serão marcantes os períodos curtos, as passagens introspectivas em todos os capítulos, iniciando-os muitas vezes, instaurando não raramente a falta de continuidade entre eles.

Em *Amanhecer*, a ligação entre os capítulos já não fica tão prejudicada, constituindo um relato linear, mas, por não deixar de ser marcada pelas mesmas passagens introspectivas, lembra ao leitor a estética de *Maria Luiza*.

Todavia, o ponto estético que julgo da maior importância é a presença da linguagem coloquial nestes romances. É este um aspecto muito relevante se pensarmos nos desafios que marcaram nosso Modernismo desde a geração de 22, que fez da expressão da língua brasileira – a falada na rua – uma de suas grandes batalhas.

Nesta literatura, o que podemos notar são tentativas de representação da linguagem popular. Lauro Palhano intenta retratar o universo proletário tanto no relato como na linguagem das personagens, mas o efeito final foi um discurso no qual se entrecruzam diferentes vozes, como nas passagens da memória literária do protagonista, nas quais mesclam-se os clássicos literários e as histórias populares.

Há o discurso dialetal, mas há também o formal, o lugar de cada um não fica claro, ambos se confundem, de modo que o formal acaba também por "infectar" o dialetal, traindo a tentativa de uma suposta fidelidade à língua popular.

Outro elemento esclarecedor desta dubiedade no autor é a diferença na grafia do discurso do protagonista e dos colegas de trabalho com os quais discutia, sendo que estes são identificados por uma fala popular enquanto Gororoba tem uma fala mais erudita, correspondente ao destaque intelectual que tinha no grupo.

Essas correspondências entre lugar social e discurso das personagens nos deixa a hipótese de que este outro que o intelectual começava a enxergar e tentava apropriar-se de sua linguagem ainda era o outro oprimido, desfavorecido e ignorante; a barreira entre o intelectual e o popular permanecia muito sólida para o autor, transparecendo em sua obra.

Para completar o quadro, se pensarmos em *Paracoera*, perceberemos a presença de elementos populares como no capítulo *Favela*, em que há uma clara sobreposição da medicina popular em relação à tradicional, ou nas passagens das histórias populares ou fofocas do povo, em que há uma grafia diferenciada e, por vezes, tão exagerada que nos deixa dúvida do objeto empírico que teria inspirado essa transcrição literária da fala.

Este fator reforça a impressão de uma tentativa falha por falta de um conhecimento aprofundado do povo que se propunha a desenhar, e de um próprio posicionamento ainda muito titubeante sobre a relação entre o popular e o literário.

Em *Os três sargentos*, nota-se a mesma tentativa titubeante na grafia do discurso das personagens populares, mas é possível apreender também o mesmo distanciamento que o autor resguarda destas personagens ao descrevê-las. Em momentos de grafia da fala como a apresentação entre aspas da palavra *guindastre* – variante do vocábulo

"guindaste" -, a impressão para o leitor é a de que ele assume aquela grafia como errada e não se apropria dela em seu discurso.

Um segundo aspecto que assume relevância na lógica da representação do *outro* – já abordada por Luís Bueno em *A história do romance de 30* – é a presença da figura feminina, que ganha relevo para a crítica em especial em *Os três sargentos* e *Badu* – romance que será abordado separadamente no próximo capítulo –, mas que não por isso está ausente nos outros romances.

N'*O Gororoba*, há três mulheres principais: Cotinha – personagem da terra natal do protagonista e por quem foi apaixonado –, Zefa – que veio substituir seu antigo amor e transformou-se em uma nova decepção amorosa – e Abigail – mulher de seu passado que ele reencontra, passam a viver amigados e, influenciada por Deolinda (apresentada como mulher mal falada e promíscua, antagônica a Abigail), torna-se outra decepção ao ser dominada por um ciúme infundado.

Em *Paracoera*, a figura central é *Tidinha*, menina rica que vê seu "destino amoroso" manipulado pelo pai, mas não é capaz de enfrentá-lo por seu amor a Romualdo e se submete à separação que ele lhe impõe.

Em ambos os romances, as figuras femininas têm seus lugares sociais muito bem demarcados: ou são namoradas e esposas ou prostitutas. As obras de Amando Fontes funcionarão na lógica deste segundo lugar social: todas as mulheres em *Os Corumbas* são pobres que raramente escapam ao fatídico destino de serem ludibriadas pelos namorados e verem a esperança de uma vida decente ser engolida pelo caminho da prostituição. Assim será em *A rua do Siriri*, quando o autor mostra o caminho inverso: parte da prostituição já consumada e mostra ao leitor o caminho que cada uma traçou, chegando ao seu destino comum.

Nos romances de Lúcia Miguel Pereira temos, em *Maria Luiza*, os dramas de uma personagem consciente do seu papel de mulher católica e mãe de família exemplar que é atormentada pelo pecado que julga ter cometido; e em *Amanhecer*, as figuras de duas mulheres – a religiosa e a promíscua – na trajetória pelo amor em que ao final a protagonista termina em absoluta desilusão ao trocar o amor divino pelo mundano imperfeito.

Mas, no já citado *Os três sargentos,* este lugar social da mulher encontra-se indefinido na personagem da mulatinha. Assim como sua raça é indefinida para o autor, por todo o romance o olhar que ela desperta em Cândido é indefinido: ele a violenta e seu trajeto é o da tentativa de reconciliação, mas é esta relação permeada pelo olhar para a mulher-prostituta, cujo desejo é resolvido pela força, e para a mulher-namorada, cuja beleza ele admira e a relação é mais complexa, sendo chamada, ao fim do romance, de "amor" pelo autor.

De todos os romances abordados, os finais dados por cada autor convergem para certo pessimismo e divergem nas "alternativas" apresentadas: Gororoba – personagem do nosso primeiro romance proletário – termina desiludido, amparando-se na religião não como solução, mas único conforto possível em um desfecho infeliz. Enquanto Romualdo, personagem de romance do mesmo autor, tem seu final feliz após virar praticamente um andarilho, assumindo assim um pessimismo no lugar destinado ao pobre na resolução do conflito, mesmo que um golpe de sorte e uma indicação o tirem da miséria.

Nas obras de Amando Fontes, a lógica é semelhante: os enredos que iniciam com a migração – forçada em *A rua do Siriri* e em busca de melhores condições de vida em *Os Corumbas* – terminam exatamente na mesma migração, sem vitórias, mais desiludidos e desgraçados do que antes, formam essencialmente o ciclo da desilusão na busca por melhoria de vida.

Nos romances de Lúcia Miguel Pereira tampouco há um final feliz, ambas as protagonistas encerram sua trajetória conformando-se com sua infelicidade através da religião, esta é a solução para o mal apontada pela autora.

Como afirma a nossa literatura, o espírito do romance de 30 é um neo-realismo embutido no pessimismo do entreguerras e suas diferentes filiações não fazem mais do que apontar tentativas de conformismo – como em *O Gororoba* e *Maria Luiza* – ou a simples verificação da desgraça – como nos romances cíclicos de Amando Fontes –. No entanto, há muito a ser investigado no percurso destes romances, como quis este capítulo demonstrar ao abordar alguns dos ricos elementos que compõem estas obras e ultrapassam o limite da análise das alternativas intentadas por estes autores para os males sociais vivenciados na década de 30.

Capítulo 3 – Badu

Uma obra de destaque...

Durante o processo de análise, fez-se necessário a separação da mesma nestes dois capítulos devido à diferenciação literária de *Badu*, de Arnaldo Tabayá, que não se encaixa nos padrões nem do romance social nem do intimista.

Não compartilhando os limites e características dos romances analisados no capítulo anterior e, pelo contrário, indo para além do que estes chegaram, impôs também uma análise mais singular.

O autor

Arnaldo Tabayá tornou-se tão ou mais desconhecido para nossa tradição literária do que sua obra. O que sabemos sobre este talento promissor de nossa literatura são raríssimas obras e uma morte prematura.

Chamava-se, na verdade, Miguel Pereira da Motta Filho, médico e escritor cuja morte data de 1937. Sabe-se que era amigo de Marques Rebelo, com quem escreveu uma cartilha – única obra sua conhecida além do romance em questão – e de quem recebeu a dedicatória do livro *A Estrela Sobe*.

Segundo o que é sabido na crítica, para além desta cartilha e de *Badu*, Tabayá não deixou legado e o que deixou foi raramente pautado por nossa historiografia literária.

A obra[11]

O início se dá em tom introspectivo que recupera o momento em que o narrador conhece Badu: diferente dos anteriores, há uma importância para além da cena, ocorre o registro do envolvimento psicológico do narrador ao conhecer Badu.

[11] Publicado em 1932

Em um segundo encontro, ele consegue vencer o abismo entre os dois lhe devolvendo a lição de moral que ela lhe dissera. O remorso pela aventura adúltera ocorre apenas quando ele se encontra na companhia da mulher – alma boa e confortável – mas não surge antes como impeditivo.

Ele volta a visitá-la, confessando seu amor. Em outro encontro, o leitor começa a ter contato com o jeito simples e firme das crenças de Badu.

No momento do beijo, ele faz a vez do romântico que acredita ser ela seu destino (mesmo sendo uma aventura fora do casamento) enquanto ela ainda tenta negar antes de acabar cedendo.

O narrador assume repetidas vezes o discurso romântico, mas Badu se nega a dar uma resposta "a toa", somente para seguir o discurso dele.

Eles passam a noite juntos e o momento em que ele descobre ter sido a primeira vez de Badu é de desespero por não ter imaginado isso antes. No entanto, no dia seguinte ela não mostra sinais de arrependimento, era a mesma de antes.

Ele se atrasa para encontrar sua esposa e sente que ela desconfiava, que era o início de seus problemas. Mesmo assim, ele inventa um serviço e vai, com um casal amigo, passar o dia com Badu na praia.

O grupo passa o dia em um tom de simplicidade e inocência; os dois são como dois namorados e ele pensa esporadicamente em sua família porque, afinal, eles não sabendo de nada, que mal poderia ter aquela aventura?

Tia Bem sofre uma piora e menciona o nome de Rosinha – esposa do narrador – e seu remorso surge novamente.

Rosinha acha a falsa aliança que Badu dera, mas não fala nada, aconchega-se ao marido, que permanece em conflito.

O tratamento dado ao elemento popular no livro é de elogio da simplicidade, não se detém em descrevê-lo demoradamente.

O narrador aluga um quarto para Badu na praça Mauá, nesse novo lugar chegarão os melhores tempos: os dois se divertiam com jogos e conversas à toa. Ele narra que mesmo Badu mudando seu jeito de se vestir, nada apagava seu gosto popular.

Ele sente que é preciso que o romance acabe: crescera demais o amor e era impossível conviver com aquela vida dupla. No entanto, não tinha coragem de abandoná-la, passa a maltratá-la para que ela o deixe: mas não tinha idéia do impacto do que fizera e, tarde demais, sente o amor morrendo.

Ele pede perdão, ela o perdoa, mas lhe alerta que aquela decepção lhe tirara alguma coisa... ela não era mais a mesma, Badu sente-se como morta.

Ele torna-se tirano, faz de tudo para que ela faça o que ele quer, até lhe faz deixar o emprego que lhe era tão precioso, no entanto, acaba cedendo para que ela permaneça e seja promovida e, por isso, sente-se "generoso".

Eles saem para um passeio, ele reclamando como sempre. Quando ela se despede, diz adeus: percebera que o amor quebrara e era-lhe pesada demais. Depois, por mais que a procurasse, de nada adiantava, ela não lhe oferecia mais que sua amizade.

Ela volta para sua antiga casa, a separação lhe dói: vê-la indo depressa para um destino que não cruza o seu era muito penoso. Ele a procura novamente, pedindo sua amizade, mas o seu desejo fala mais forte e a abraça envergonhado de sua fraqueza.

Rosinha parece triste, fica a falar frases que se não revelam o conhecimento da traição do marido, deixam a dúvida no ar.

Ele torna a visitar Badu aos sábados, ela o recebe sempre com enfado e ele mantém a esperança de que, mesmo assim, ela ficava a esperá-lo.

Na semana seguinte, ele resiste e não vai vê-la e manda devolver tudo que ainda tinha dela. Depois, fica sabendo que Badu suicidara-se, queimada, no domingo.

Ele volta fora de si para casa, embarca para Magé sem dar explicações à Rosinha e adoece no hotel. Melhora, mas passa ainda algum tempo sem rumo, sem passado nem futuro, até que vem a lembrança da família e ele volta para casa.

Rosinha lhe recebe normalmente, passa a noite querendo ter certeza que ele realmente não iria embora e a vida volta ao normal. Ela se compadece do marido, tenta alegrá-lo com passeios, mas, além disso, não diz nada.

Ele volta ao morro, precisava rever a casa de Badu, mas tudo estava mudado. Ele sente a sombra da lembrança de Badu em toda parte.

O romance termina com uma conversa cúmplice entre ele e Rosinha, que sempre soube de tudo. Mas, quando ele lhe pergunta se perdoou por amor demais ou de menos, ela só lhe diz: "não sei", deixando margem para, antes de tudo, pensarmos no peso das convenções e do casamento regendo as atitudes tanto dela quanto dele no lugar do amor que deveria uni-los.

Algumas questões iniciais

De início, o romance já apresenta um tom diferenciado, pois se seu estilo é introspectivo, não se assemelha a Lúcia Miguel Pereira em suas inúmeras divagações. O autor constrói o estado de espírito e o envolvimento da personagem com os acontecimentos ao mesmo tempo em que os narra, como vemos em sua primeira página, quando ele vê Badu pela primeira vez:

> "Não me posso lembrar. Já tenho feito esforços de memória, quero refazer o cenário, recompor a luz, o ambiente, mas é em vão. Sei apenas que estava triste, num desses momentos que a alma cai dentro de nós desanimada, cansada de monotonia, quando a vi na minha frente, diversa de todas as outras. Os pensamentos maus desapareceram como nas mágicas, e ela, como a fada que transforma tudo, que mata até o tédio incurável de nós mesmos, ficou só deante de meus olhos encantados. Querendo falar certo, achei-a linda." (Badu, p. 7)

Vemos neste trecho não só um tratamento diferenciado do enredo e do personagem, como uma linguagem mais apurada em sua literariedade: desfocando a preocupação do descritivismo extremo, vai além do relato mais conciso de Amando Fontes, e dota a narrativa de claro traço autoral e literário.

Outro elemento é a complexidade que permeia o desenrolar do enredo: não se trata de um romance típico, tampouco há personagens simples ou previsíveis.

O primeiro diálogo do protagonista com Badu foge do flerte bem sucedido: o narrador é surpreendido por uma fala áspera e que revela uma mulher ciente de seu lugar frágil e desprotegido na sociedade, e tenta se defender:

"Foi então que ela falou:

- O senhor é inconveniente. Não seja assim. É tão covarde acompanhar uma moça que vai só e sem auxilio.

- Mas eu não estou lhe acompanhando. A senhora está perdendo o seu discurso.

- Não. Sei o que falo. A moralidade cabe em toda parte e eu vejo que o senhor não é um cavalheiro. Não faça mais desses papeis na vida." (Badu, p. 9)

Aparentemente uma cena de uma tentativa de conquista qualquer, o romance se desenrolará com as características que marcam este diálogo: ele a procurará e ela resistirá até não conseguir mais.

Mas o mais essencial da dubiedade deste envolvimento amoroso será a aparência de namoro que assumirá e a centralidade que ocupará em sua vida, enquanto o seu casamento – seu relacionamento oficial – torna-se apenas uma sombra. A aventura torna-se amor e o que deveria ser amor limita-se à convenção.

Percebe-se na construção das personagens de *Badu* a mesma complexidade das relações estabelecidas entre elas. De todas, sem dúvida, a mais complexa, que beira a incompreensão, é Badu: seu jeito é a mistura de crenças várias com a força com que as defende.

O narrador não só a ama na medida em que admira este ser incompreensível, como também nunca conseguirá destinar-lhe um lugar social determinado: ela é mais namorada que amante, e suas atitudes tampouco podem ser enquadradas ou esperadas.

"Quando nos encontramos, pensei que fosse um capricho, como tantos outros, mas o tempo nos foi prendendo, e quando dei por mim o feitiço estava feito. Você acordou-me o silêncio dos sentidos. A realidade aí está. Entra pelos olhos. É palpável, você vê e finge não ver. Você é mulher e tem um coração também. A sensualidade é afoita e dolorosa. Eu e você. Que vale o mundo? Que vale a sociedade? E de que serve resistir á vida que é natural, boa como o dia que nasce, doce como o sapoti maduro.

Badu ouvio, quieta sem um gesto. Depois de muito tempo ela falou como o farrapo de um longo pensamento:

- Chamava-se Catarina a empregada que fugio?...

- Todo dia foge uma mulher...

O silencio caiu de novo.

- E este amor é para toda vida?

- Meu bem, para que quer você uma resposta atôa?"(Badu, p. 46)

A resposta dada por Badu a um discurso romântico de promessas de toda uma vida revela esta personalidade tão poética, embutida de extrema sinceridade e força, que se opõe à personalidade do próprio narrador.

Ele, acometido por forte paixão por Badu, a persegue até conseguir que ela o permita fazer parte de sua vida. Segue sem pestanejar na conquista, a paixão torna-se amor maior do que ele poderia agüentar e se acovarda: vê a urgência de se pôr um fim naquele amor, mas é incapaz.

> "Era preciso acabar. Crescera de mais aquele amor. Mas como? Badu me fazia falta como um mau costume. Não era possível terminar assim. Imaginava que fora mais feliz antes de conhecê-la, numa vida sem cor, banal, mas sem remorsos, sem tristezas. Deixá-la era uma ingratidão impossível; ficar, era perder a felicidade de Rosinha, de Guida e com estas, a minha própria. (...) Se eu pudesse fazer com que Badu me abandonasse?
>
> Então sim. Então eu pediria que me quisesse e ela implacável diria que não, que ia embora, que eu não a procurasse mais.
>
> Esse sofrimento externo, evidente, a que eu teria de me curvar, não era tão impossível como o outro.
>
> E então comecei a maltratar Badu." (Badu, p. 100)

Tal atitude constrói o contraste entre as personalidades do casal: enquanto ele maltrata Badu para que ela se zangue e ponha o fim que ele não é capaz de pôr, ela não toma qualquer atitude agressiva, simplesmente morre aos poucos com as agressões sofridas e, em silêncio, vê aquele amor imenso morrer.

Ele consegue seu objetivo, ela termina o namoro – não podendo mais suportar as ofensas e grosserias –, mas tampouco o faz do modo esperado: termina mansa e profunda, com uma mágoa intensa.

> "Constrangida, triste, amofinada, veio e aí sem saber como dizer, os olhos molhados, falou:
>
> - Este é o momento do adeus. Vou-me embora. Já vi quanto sou pesada e aborrecida. Amanhã voltarei para o quarto de Marta, voltarei para o morro.
>
> - Será uma boa razão para você fugir de mim?
>
> - Não. É uma verdade apenas. Há muito que eu venho compreendendo e sempre procuro turvar o que é tão claro. Agora, "Quebrou".
>
> - Ah! Bem sabia que você não gostava de mim.

Não replicou. Apertou-me a mão resoluta, incapaz de voltar atrás. Os olhos estavam cheios d'água." (Badu, p. 122)

Digna e fiel aos seus sentimentos, ela segue seu caminho; ele, incapaz de lidar com o fato almejado e, agora, consumado diante de si, sem as ofensas e raiva esperadas. Volta a procurá-la, incapaz de tirá-la de sua vida como pretendia, e tenta contentar-se com sua amizade. Incapaz também disto, abandona a ex-amante.

Abandonada, Badu mais uma vez age longe do lugar da amante ou da namorada, segue seu sofrimento de pessoa simples e morta sem o amor, que lhe fora arrancado: põe fogo em seu quarto e é encontrada gemendo, carbonizada sobre a cama.

Morte dolorosa, solitária e decidida, como sempre fora Badu, deixa o narrador mais uma vez sem ação. Ele adoece e abandona a família em seu martírio, sufocado pela culpa e pela dor: fraco até o fim em qualquer situação de conflito.

Ao voltar para a família, Rosinha recebe o marido, parece querer se certificar de que agora ele permaneceria ao seu lado. No entanto, o autor encerra em grande estilo com sua construção das relações sociais: não é o sentimento que redime, é a simples convenção do casamento.

"- 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! Fala, Rosinha, eu não me zango, porque foi?
E ela fechando os olhos sonhadores e mansos como a noite apagando a mancha azul de um lago encantador:
- Não sei..." (Badu, p. 159)

A esposa, retratada como uma personalidade pacífica, acomodada e obediente aos deveres matrimoniais, não demonstra qualquer reflexão ou sofrimento pela traição, talvez sequer possamos chamar de perdão: ela apenas ignora o feito do marido e o recebe como uma boa esposa.

Romance de complexidades várias, destacou-se e, infelizmente, foi esquecido. Sem se prender e se empobrecer pelas tendências da década, trata-se de um romance que

poetizou as relações e personalidades soltas no mundo: com mão de literato, trabalhou e expressou, sem jamais simplificar.

> Prefaciado por Afrânio Peixoto, é assim definido: "Não gosto da crítica por comparação. É a mais mofina. Mas não sou crítico. Um amigo deu-me uns originais a ler, e pediu-me um prefácio.
>
> Sei bem que é isto. Ordinariamente é uma homenagem discreta, que se recebe. Tenho direito de pensar assim. Estreei aqui, nas letras, prefaciando "Miss Kate", de Araripe Júnior, o consagrado crítico, porque ele o quis.
>
> Era um livro complicado e eu era alienista: estava explicado, com a amizade. Este é o contrário, um livro simples, mas o autor é também amigo.
>
> Sou também leitor e me comovo como os outros.
>
> Sem querer comparar, lendo-o, lembrava-me que, se Machado de Assis não tivesse nascido velho, se podesse esquecer os seus clássicos, se fosse moço e rebelde algum dia, bem poderia escrever um livro assim... Um livro de ternura e de reserva, de amor e de piedade, de saudade e de consolo, um belo livro novo como esta "Badu", doce fruta brava do Norte que Arnaldo Tabayá provou e não pôde mais esquecer, como acontecerá aos seus leitores, a principiar por mim.
>
> Fui sincero, e querendo ser simples não direi mais. Disse tudo."

Nada seria mais lisonjeiro à memória de um romancista como esta comparação feita por Afrânio Coutinho de Tabayá a Machado de Assis. É igualmente verdadeiro que poucas críticas seriam mais parciais do que esta.

Todavia, a história desculpa muitas faltas, e esta é uma: em meio à escassez de argüições sobre esta obra e à presença de um prefácio que circulou no mesmo volume que o romance, torna-se válido a discussão de uma crítica enquanto testemunho.

Mas se há algo enriquecedor para a pesquisa iniciante, é o levantamento de questões – obtusas ou não que venham a se tornar – e como indagação para a busca científica, é válido repetir o que disse Afrânio Coutinho: teria sido Tabayá um outro Machado de Assis mais terno e enraizado no popular das terras do Norte? Não sabemos. Não houve mais tempo e obras para que se descobrisse e desvendasse seu estilo, mas, nesta sua única obra, já nos deixa elementos e enriquece a visão dos anos 30, que ainda têm muito a oferecer à crítica.

Conclusão

As tendências artísticas que revolucionaram a Europa no século XX significaram de pronto grande tumulto nas concepções que predominavam no campo artístico até então: a tradição calcada na expressão do belo que nos acompanhava desde a Antigüidade Clássica passou a conviver com a poética da transgressão, seriamente perturbada pela dinâmica da vida moderna.

Cubismo, Expressionismo, todos estes movimentos estéticos vieram para questionar e modificar o que até então havia significado fazer arte. No entanto, esta movimentação torna-se muito mais complexa se pensarmos o que ela significou para o Brasil – país em atraso e crise literária.

Se para as vanguardas européias, estas novas tendências significaram transgressão da arte já consolidada, para Oswald de Andrade, por exemplo, significavam novidades que não apenas deviam ser trazidas para o país, como elementos primorosos para a inovação estética que traria a verdadeira literatura nacional.

Portanto, nosso Modernismo passou primeiramente por este momento de refutar a cópia já consolidada da tradição européia e, em um movimento antropofágico, absorver as novas tendências neste projeto de uma literatura genuinamente nacional.

Podemos, por isso, dizer que o primeiro momento modernista, localizado na década de 20, focou-se essencialmente na problemática da Nacionalidade, não sendo, entretanto, necessariamente a década da literatura nacional.

Aparentemente paradoxal, esta afirmação justifica-se pelo fator antropofágico que caracterizou a Geração da Semana de 22: o projeto era de uma literatura nacional, mas ela em si ainda não o era.

A década seguinte, todavia, trabalhando todas as questões e contradições do tempo – entreguerras, polarização política, etc – constituiu uma Geração que já teve suas bases calcada em território nacional, ou seja, no legado deixado pelos intelectuais idealizadores da Semana.

Com estes elementos, puderam estes romances voltar-se para a re-significação do objeto literário, dando-lhe o tom genuinamente nacional ao voltar-se para nossa sociedade e buscar nela seus protagonistas.

Dentre a vasta produção literária de 30, esta pesquisa tentou trazer à luz alguns romances que ainda repousavam no limbo literário e buscar nestas obras seu valor: descobriu-se de fato páginas de uma estética frágil, mas que revelam em suas linhas a construção literária do Modernismo.

E, imersa nestas tentativas débeis e repletas de significado histórico, foi possível redescobrir obras de grande valoração estética, representada aqui por *Badu* – obra de grande presença literária e que talvez muito ainda possa contribuir na pesquisa da prosa modernista.

Como intentamos esclarecer, não foram estas questões minimamente ou brilhantemente resolvidas. Ao contrário: elas ficaram nas linhas destas obras, vivas, pulsantes, constituindo estes livros por tentativas por vezes insatisfatórias, contradições, relações ainda não resolvidas. Foi esta riqueza deste nosso objeto de análise que o trabalho tentou explorar e enxergar como fonte para as análises vindouras.

Referências

Obras Ficcionais

FONTES, Amando. **A rua do Siriri.** Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1968. 253 p.

_____. **Os Corumbas.** Rio de Janeiro: J. Olympio, 1996. 172 p.

PALHANO, Lauro. **O Gororoba: cenas da vida proletária do Brasil.** Rio de Janeiro: Terra do Sol, 1930. 379 p.

_____. **Paracoera.** Rio de Janeiro: Schmidt, 1936. 322 p.

PEREIRA, Lucia Miguel. **Amanhecer.** Rio de Janeiro: J. Olympio, 1938. 232 p.

_____. **Maria Luiza.** Rio de Janeiro: Schmidt, 1933. 303 p.

PRADO, João F. de A. **Os três sargentos.** São Paulo: Clube do Livro, 1932. 272 p.

TABAYÁ, Arnaldo. **Badu.** Rio de Janeiro: Guanabara, 1932. 159 p.

Bibliografia

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira.** São Paulo: Martins, 1974. 266 p.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira.** São Paulo: Editora Cultrix, 1990. 582 p.

BUENO, Luís. **Uma História do Romance de 30.** São Paulo; Campinas: Edusp; Editora da Unicamp, 2006. 712 p.

CANDIDO, Antonio**. A educação pela noite.** São Paulo: Editora Ática, 1987. 223 p.

_____. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880.** Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007. 800 p.

_____. **Literatura e Sociedade.** São Paulo: T. A. Queiroz/Publifolha, 2000. 182 p.

CARPEAUX, Otto Maria. **Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira.** Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1955, 297 p.

LAFETÁ, João Luiz Machado. **1930: a crítica e o modernismo.** São Paulo: Duas Cidades, 1974. 214 p.

SOUZA, Gilda de Mello e. **Exercícios de leitura.** São Paulo: Duas Cidades, 1980. 286 p.