



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

FRANKLIN FARIAS MORAIS

A RUÍNA À ESPREITA: LEITURAS DO ROMANCE DE 30

CAMPINAS,

2021

FRANKLIN FARIAS MORAIS

A RUÍNA À ESPREITA: LEITURAS DO ROMANCE DE 30

Tese de doutorado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de doutor em Teoria e História Literária na área de Teoria e Crítica Literária.

Orientador: Prof. Dr. Alfredo Cesar Barbosa de Melo

Este exemplar corresponde à versão final da Tese defendida pelo aluno Franklin Farias Morais e orientada pela Prof. Dr. Alfredo Cesar Barbosa de Melo.

CAMPINAS,

2021

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Leandro dos Santos Nascimento - CRB 8/8343

M792r Morais, Franklin Farias, 1990-
A ruína à espreita : leituras do romance de 30 / Franklin Farias Morais. –
Campinas, SP : [s.n.], 2021.

Orientador: Alfredo Cesar Barbosa de Melo.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Estudos da Linguagem.

1. Romance de 30. 2. Romance social - Brasil. 3. Modernismo (Literatura) -
Brasil. 4. Ciclo romanesco. I. Melo, Alfredo Cesar Barbosa de, 1979-. II.
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III.
Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The lurking ruin : readings from the novel of 30

Palavras-chave em inglês:

Novels of the 30s

Social novel - Brazil

Modernism (Literature) - Brazil

Romanesque cycle

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Doutor em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Alfredo Cesar Barbosa de Melo [Orientador]

Emílio Carlos Roscoe Maciel

Mário Luiz Frungillo

Simone Rossinetti Rufinoni

Luis Gonçales Bueno de Camargo

Data de defesa: 04-06-2021

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0001-8190-982X>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/9275484030894757>



BANCA EXAMINADORA:

Alfredo Cesar Barbosa de Melo

Mario Luiz Frungillo

Luís Gonçales Bueno de Camargo

Simone Rossinetti Rufinoni

Emilio Carlos Roscoe Maciel

**IEL/UNICAMP
2021**

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

“Escuto os alicerces que o passado
tingiu de incêndio: a voz dessas ruínas
de muros de ouro em fogo evaporado”.

Cecília Meireles, *Romanceiro da Inconfidência*

À memória de Guilherme Figueiredo dos Santos Ivo
e de Pedro Morais Filho

AGRADECIMENTOS

Ao professor Alfredo Cesar Melo, pela orientação delicada e eficiente, pela abertura larga ao diálogo;

Ao professor Mario Luiz Frungillo, pela leitura atenta e sugestões na qualificação;

Ao professor Francisco Foot Hardman, pela inspiração dos antigos modernistas, pela escrita encantada, pela participação na qualificação;

A Katerine Iraci, que me acompanhou na escrita do projeto, por todo afeto dispensado, sem o qual essa tese seria outra, carinho profundo;

A Juliana Zanetti, Robson Oliveira, Jorge Henrique e Carolina Ramkrapes, queridos amigos, pelo que produzimos afetivamente (e pelo que gargalhamos!);

A Roberto Silva, malungo de biblioteca, pangaré de alta camaradagem, por sua força tietê;

A Júlia Rodrigues, amiga preciosa, pelo cuidado e delicadeza;

A Gheu Teixeira, por ser a pessoa bonita que gosto tanto;

A Luciana Araújo, pelos papos gracilfânicos, pelos encontros alegres;

A Bárbara Luísa e Kássio Moreira, pela acolhida em Campinas, pela amizade;

A Caio Resende, pelo vasto de sua existência, por estar próximo a mim sempre, por seu meu amigo-irmão;

A Maria Nazaré, mulher potente de fibra sertaneja, pela acolhida gentil, todo carinho e gratidão;

A Eduardo Toro, pela terna amizade, pelos cigarros proseados;

A Bruna Guerra, Lucas Santos, Giulia Gambassi, Marcos Paulo, Lua Gil, Rodrigo Cardoso, João Paulo Lima, Nina Amaral, Natasha Magno, Paula Fazzio, queridos (de gangue!) do IEL;

A Emílio Maciel, pela generosidade incontida, pela fraterna parceria, pelas palavras de incentivo que carrego em mim;

A Simoni Reis, Isaac Bonfim, Lu Rosário, Tyrone Chaves, Graça Amaral e Milena Pereira, pela amizade tenaz que se estende vida afora (que me alegra muito);

A Yuri Zacra, pelas vivências na biblioteca Antonio Candido;

A Ivana Ivo, amiga e professora;

A Cristiano Santos, pela cordialidade e cigarros partilhados, pela presteza gentil nos serviços da biblioteca;

A Nayra Marinho, querida de tanto;

A Aline Gusmão, pelo que vivemos;

A Júnior Ferro e Leidiane Moreira, amigos diletos, parceiros de baianidade em SP, pelo cuidado e delicadeza, axé;

A Platini Pereira, por não estar nem aí pra tudo isso;

A Jéssica Sande, flor brotada do coração, pela grande escuta, pela sabedoria terna dos gestos;

A Nelson Gonçalves, pela leal parceria, pelo cuidado fraterno;

A Eder Amaral, pela amizade, pela inteireza nos encontros;

A Matheus Pazos, por ser o tenaz cabralino que é, sem nunca perder a ternura;

A Marie-Lou Lery-Lachaume, por ser querida e brilhante como é;

A Paulo Sérgio de Souza Jr., por me ajudar a estar mais próximo de mim;

A Gabriela Almeida.

Aos funcionários/as e professores/as do IEL, por fazerem do instituto o que é;

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior -Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

RESUMO

Em análises que se pretendem cerradas (minuciosas), “A ruína à espreita” objetiva investigar livros de quatro — Jorge de Lima, Cornélio Penna, Lúcio Cardoso e Graciliano Ramos — dos principais autores do ciclo literário conhecido como “romance de 30”. Organizados em capítulos de cinco sessões, os estudos problematizam aspectos/dimensões especiais da narrativa, valendo-se sobretudo de paráfrases comentadas, indicações em relação à forma narrativa e/ou relações com questões de crítica e história literárias. A tônica teórica da investigação tende a priorizar aspectos literários e sociológicos, embora sempre aberta a questões de outras naturezas, inclusive biográficas, algumas das quais levadas (direta ou indiretamente) ao plano das discussões. O tema da decadência (dos ciclos econômicos e das iniciativas individuais) é processado junto à caracterização dos personagens e da disposição e andamento dos enredos — fundamentalmente no sentido de seus efeitos para a fatura das narrativas.

A leitura de *Calunga* (1935) de Jorge de Lima comporta uma abordagem que gira em torno de uma dimensão sincrética, na incorporação de palavras e temas do repertório indígena, da linguagem literária. Os intentos modernizantes do narrador-protagonista misturam-se à sua própria origem miscigenada (cambembe), constituindo-se como eixo dramático de sua auto caracterização. A análise, entre outras coisas, mapeia esses movimentos relacionando-as ao andamento da narração e à forma narrativa.

A análise de *Fronteira* (1935) de Cornélio Penna mira os procedimentos narrativos a estilizar uma linguagem literária próxima à uma “escrita de si”, que corrobora com uma narração em primeira pessoa a revelar os eventos em andamento. A tematização da mineração como fator de devastação da paisagem física torna-se motivo para a perscrutação subjetiva das personagens, da protagonista Maria Santa especialmente, elo afetivo do narrador. A relação entre os minérios/minerais do enredo e o conjunto de signos mineralógicos que se voltam à “análise” psicológica das subjetividades consuma-se, pois, como problema decisivo da leitura interpretativa.

O capítulo sobre *Maleita* (1934), primeiro livro de Lúcio Cardoso, escrito em grande medida sob a forma do “romance social”, mobiliza aspectos de sua biografia para entender a ficcionalização da trajetória aventureira de seu pai, que ensejou o enredo da narrativa. Aspectos da interiorização do país pelo rio São Francisco e da fundação da

cidade de Pirapora são tematizados na narrativa, que privilegia uma elocução realista, mas uma elocução já timbrada pela dimensão poética que atravessara o estilo romanesco do autor. A relação conflituosa com os nativos quilombolas e indígenas é enfocada também através de uma abordagem sociológica e linguística.

A discussão sobre *São Bernardo* (1934), único clássico do *corpus*, encerra o trabalho retomando a discussão (coetânea à publicação) da suposta inverossimilhança em torno do protagonista do romance de Graciliano Ramos. A escalada social de Paulo Honório e o desenvolvimento da propriedade adquirida revertem-se nesta leitura numa insólita decadência (mais moral que econômica, embora também). Os motivos centrais do enredo são analisados em conjunção às dinâmicas narrativas e às peculiaridades do irascível e volúvel narrador.

O epílogo serve ao propósito de explicitar aspectos da trajetória do doutorando em relação aos livros e à literatura. É uma espécie de crônica afetiva a propósito da tese.

Palavras-chave: romance de 30; romance social; modernismo brasileiro; ciclo romanesco.

ABSTRACT

Through analysis intended to be narrow, “A ruína à espreita’ aims to investigate books written by four of the main authors — Jorge de Lima, Cornélio Penna, Lúcio Cardoso, and Graciliano Ramos — of the literary cycle known as “novels of the 1930s”. These studies organized in chapters of five sections discuss the special aspects/dimensions of the narrative, mainly using annotated paraphrases, annotations regarding the narrative form and/or connections to literary criticism and history issues. The theoretical emphasis of this investigation prioritizes literary and sociological aspects, although other kind of questions, including biographical issues, remain on the horizon — some of which are directly or indirectly approached by the discussions. The topic of decadence (of the economic cycles and also of the individual initiatives) is elaborated together with characters’ composition and plots dispositions and progression — fundamentally in the sense of how it affects the narratives’ manufacture.

An examination of *Calunga* (1935), by Jorge de Lima, approaches a syncretic dimension of the literary language that incorporate words and themes from the indigenous repertoire. Modernizing intentions of the protagonist-narrator are mixed with his own miscegenated origin (*cambembe*), which constitutes the dramatic axis of his self-characterization. At this analysis, these movements, among other aspects, are mapped and connected to the narration progression and the narrative form.

Analysis of Cornélio Penna’s *Fronteira* (1935) is focused on the narrative procedures used to create a literary language style close to a “writing of the self”, endorsing the first-person narration that reveals the ongoing events. The theme of mining as a generator factor for the physical landscape devastation becomes a motive for a subjective scrutiny of characters, especially the protagonist Maria Santa, to whom the narrator nurtures an affective bond. Connection between the plot’s ores/minerals and the set of mineralogical signs oriented to the psychological “analysis” of subjectivities becomes a fundamental matter of the interpretative reading.

The chapter on *Maleita* (1934), Lúcio Cardoso’s first book mainly written in the form of a “social novel”, some aspects of the author’s biography are brought up in order to enlighten how the adventurous trajectory of his father is fictionalized, inspiring the narrative plot. As some aspects of country’s expansion process to the countryside through

São Francisco River and also the foundation of the city of Pirapora are raised as narrative themes, a realistic elocution is privileged; however, it is marked by the poetic dimension that traverses the author's romanesque style. The conflicting relationship with *quilombolas* and indigenous natives is also focused through a sociological and linguistic approach.

Finally, a debate on *São Bernardo* (1934), the only classic integrating this *corpus*, resume the discussion (coetaneous to the publication) of the supposed lifelikeness that involves the protagonist of Graciliano Ramos' novel. Within this analysis, Paulo Honório's social climbing and the development of the property acquired by him are reverted into an unusual decadence (mainly moral, but also somewhat economic). Plot's central motifs are analyzed together with the narration dynamics and the peculiarities of the irascible and voluble narrator.

At the epilogue, some aspects of the doctoral student's trajectory are put in perspective with Literature and the books. It is a kind of affective chronicle about the thesis.

Keywords: novels of the 1930s, social novel, brazilian modernism, romanesque cycle.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
CAPÍTULO 1: Secando a lama impossível: <i>Calunga</i> (1935) de Jorge de Lima	22
1.1 – As mutações limianas	22
1.2 – O retorno do cambembe	32
1.3 – A lama inclemente	43
1.4 – A modernização relutante	51
1.5 – Mundéu (o tropel dos estropiados)	55
CAPÍTULO 2: Minerar a alma mineral: <i>Fronteira</i> (1935) de Cornélio Penna	58
2.1 – O microcosmo violado	58
2.2 – O alarido interior	66
2.3 – A mineração fugaz	70
2.4 – No limiar da publicação	79
2.5 – Um rosto para Cornélio Penna	88
CAPÍTULO 3: O pátrio-heroísmo bandeirante: <i>Maleita</i> (1934) de Lúcio Cardoso	95
3.1 – A voz do testemunho filial	95
3.2 – Sentidos da luta	105

3.3 – Batuques coagidos	110
3.4 – Pirapora, ruína precoce	115
3.5 – A juvenília diante da crítica	120
CAPÍTULO 4: A irônica reversão do declínio: <i>São Bernardo</i> (1934) de Graciliano Ramos	125
4.1 – Literatura e tapeação	125
4.2 – O charco aterrado	136
4.3 – Paulo Honório, dínamo emperrado	142
4.4 – Dois casos	150
4.5 – A revolução no romance.....	155
EPÍLOGO	160
BIBLIOGRAFIA	163

INTRODUÇÃO

“Um espírito malicioso definiu a América como sendo uma terra que passou da barbárie à decadência sem conhecer a civilização. Poderíamos, com mais razão, aplicar essa fórmula às cidades do Novo Mundo: vão da frescura à decadência sem se deterem no antigo”.

Claude Lévi-Strauss, *Tristes trópicos*

“Vapor barato, mero serviçal do narcotráfico
Foi encontrado na ruína de uma escola em construção
Aqui tudo parece que é ainda construção e já é ruína
Tudo é menino e menina no olho da rua
O asfalto, a ponte o viaduto ganindo pra lua
Nada continua”.

Caetano Veloso, *Fora da ordem*

O fenômeno do romance de 30 — uma serie literária de volumes de autores/as variados/as expandindo o emergente mercado editorial brasileiro na década de 1930¹ — pode comportar uma ambivalência básica, aparentemente óbvia, que ajuda a definir os sentidos do ciclo: a diversidade temática de abordagens de aspectos problemáticos da vida social brasileira a partir duma forma romanesca (o romance social e/ou regionalista) a implicar o emprego duma linguagem própria ao português brasileiro — incorporando aspectos das variantes populares e alienando-se de cacoetes narrativos da tradição literária europeia. A diversidade temática do ciclo expressaria, deste ponto de vista, a própria vastidão/complexidade das questões sociopolíticas e econômicas da sociedade brasileira no interior da Primeira República (1889-1930). As leituras contidas nesta tese baseiam-se numa metodologia que busca efetuar análises de algumas dessas narrativas ligando-as a paráfrases comentadas de seus enredos e forma narrativa. O intento do método foi produzir, por assim dizer, “passes discursivos” que se intercalam com informações de

¹ Da exitosa publicação de *A bagaceira* (1928), de José Américo de Almeida, à baila do culminante *Fogo morto* (1943), de José Lins do Rego, parecem balizas do intervalo cronológico àquilo que se convencionou designar como “romance de 30”. Para efeito de exposição didática, poder-se-ia referir ao ciclo dentro do contexto histórico da Era Vargas (1930-1945).

cunho histórico/historiográfico ou sociológico (também curiosidades pessoais das biografias dos autores), algumas das quais exploradas em notas de rodapé.

O conjunto de temas “progressistas” (objeto privilegiado de representação do romance de 30) desdobrar-se-ia literariamente em relação às desigualdades socioeconômicas; à posição social da mulher; aos modelos dominantes de agricultura; às crises sanitárias (desastres climáticos, chagas, epidemias); aos processos de incremento à infraestrutura; às rotas e modos de interiorização do país; às relações de trabalho (no eito, indústria e/ou rua); às relações pautadas pelo legado escravocrata-colonial (em especial racismo às populações de matriz afro e indígenas); à corrupção estatal; à hegemonia da cultura bacharelesca entre outros. São aspectos problemáticos da realidade brasileira na pauta literária da época e que despertam a curiosidade do emergente público leitor: a série de volumes do romance de 30 — que hoje entendemos quase consensualmente enquanto “unidade na diversidade” — consolida e desenvolve, pelo incremento expressivo a tiragens e vendas, o então insipiente mercado editorial da prosa de ficção brasileira².

Entendido para Alfredo Bosi como o momento histórico mais fecundo da literatura brasileira no terreno da prosa de ficção (e isso já é hoje quase um consenso historiográfico), o fenômeno do romance de 30 carrega consigo a “dimensão empenhada” — a que variados/as historiadores da literatura já assinalaram — duma postura manifestamente crítica dos escritores/as diante de aspectos problemáticos da sociedade. Configurando-se como um movimento quase geracional de representação literária em aspectos decisivos da vida nacional, o espectro da “questão social” — a expressão que se torna uma espécie de chavão jornalístico da época — espalha-se através de variados ideais modernizantes, figurados pelos intentos e/ou vontades dos narradores-protagonistas.

A recorrência de personagens marcados pelo fracasso duma experiência pessoal no conjunto das narrativas foi, como se sabe, um dos pontos centrais do balanço de Mário de Andrade em relação à prosa de ficção em seu importante texto *Elegia de abril*. Tratando entre outras coisas da mudança de espírito provocada pela Revolução de 30, e da forma como inexistia corpo orgânico de ideias a respeito do fazer literário (sendo a técnica de seu ponto de vista confrontada pela premência duma “arte social”), Mário escreve: “de uns dez anos pra cá, sem a menor intenção de escola, de moda literária ou imitação, numerosos escritores nacionais se puseram cantando (é bem o termo!...) o tipo

² Cf. HALLEWELL, Laurence. O livro no Brasil: sua história. Trad. Maria Villalobos e Lólio Oliveira. São Paulo: ed. da Universidade de São Paulo, 1985.

do fracassado”³. Como forma designativa do tópico na prosa de ficção do período, o escritor e crítico então observa (e questiona) uma “literatura dissolvente” a evidenciar talvez o homem brasileiro “às portas de desistir de si mesmo”⁴, numa sugestão da literatura como sintoma possível da debilidade/fragilidade das experiências coletivo-sociais. Como Lula Bernardo de *Calunga* ou Joaquim de *Maleita* (ou mesmo Carlos de Melo do ciclo da cana-de-açúcar de José Lins, citado no texto), o fracasso da iniciativa pessoal poderia reproduzir, direta ou indiretamente, a decadência dum projeto coletivo — por vezes falhado depois da emergência, por vezes efeito duma (por assim dizer) ruína precoce. Na obra do autor de *Fogo morto*, trata-se talvez duma espécie de lenta corrosão do capital econômico, político e simbólico — na esteira das transformações em torno da indústria do açúcar — que faz declinar a família da aristocracia rural.

De outro lado, Sérgio Miceli sustenta a hipótese — *em Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)* — de que em grande medida a experiência moderna/modernista nas letras brasileiras se constituíra a reboque da tematização do descenso político e econômico das famílias da “aristocracia rural”, em especial as cafeiras do Vale do Paraíba e do oeste paulista. Miceli produziria uma análise no sentido de mostrar como fração expressiva dos escritores/as modernos/modernistas teriam advindo de famílias em declínio no decênio de 1920. Constituindo-se como geração de prosadores/as de acento crítico aos aspectos problemáticos do país, os escritores deste ponto de vista buscariam aparelhar simbolicamente a experiência de fragilidade dos esquemas socio-político-econômicos em vigência na Primeira República, gerando por vezes um efeito de assincronia cronológica, percebido pelos personagens, traço em certa medida comum a diversos livros do romance de 30.

Mas não é possível entender o romance de 30 sem, todavia, circunscrevê-lo dentro (ou partir) do contexto dos movimentos modernistas em emergências nos anos 1920, e aqui o plural do termo faz-se peremptório. Nesse sentido, consolidou-se como modelo explicativo o entendimento proposto por João L. Lafetá em *1930: a crítica e o modernismo* — trabalho referido em diversas passagens desta tese — segundo o qual o modernismo literário constituir-se-ia de dois grandes movimentos: o primeiro de experimentação e transformação radical dos meios expressivos pela busca de uma linguagem brasileira; o segundo de forte acento de criticidade em relação a aspectos

³ ANDRADE, Mário. Elegia de abril. In: *Aspectos da literatura brasileira*. 5ª edição. São Paulo: Martins, 1974., p. 189.

⁴ ANDRADE, Mário. *Op. cit.* p. 191.

problemáticos (as tais mazelas nacionais) da realidade brasileira. Entre os dois — painel do modernismo brasileiro no campo das letras — uma teoria que estabelece os nexos de uma passagem entre o “projeto estético” dos anos de vanguarda e o “projeto ideológico” do ciclo de romances dos anos 1930. No limiar da passagem, um movimento de transição entre um mundo rural em decadência (cujo declínio é contraparte da urbanização e industrialização de grandes centros do país) e a emergência de novas formas de vida nas cidades — num contexto de fascínio pela modernização crescente de aspectos da vida nacional, que voltaria a se acentuar fortemente durante os anos 1950. Não foi Oswald de Andrade quem escreveu que “nossos pais vinham do patriarcado rural, nós inaugurávamos a era da indústria”⁵? O trabalho de Lafetá também assinala esta dimensão de transição do rural para o urbano como veio temático do modernismo brasileiro.

O fundamental *Uma história do romance de 30* de Luís Bueno — que tem como estudo fundamental a tese de doutorado defendida no IEL/Unicamp —, para além do mapeamento do vasto conjunto de obras que o ciclo representa, e de dar uma explicação sobre como textos de estilos variados passam a compor um mesmo *corpus* de livros no sentido historiográfico (e de estudos específicos de autores centrais do ciclo), o livro dá conta também dos sentidos de uma explicação geracional em relação aos escritores/as, fornecendo uma chave de interpretação que passa em certo ponto pela questão aqui abordada — a representação de tipos fracassados e/ou decadentes com ligações às classes rurais (a “aristocracia rural”) em declínio. Esse processo social (da decadência), deste ponto de vista, se associa na teoria de Bueno ao “dilema específico entre campo e cidade no romance de 30, que iria desembocar na criação de personagens que, frutos de uma aristocracia rural decadente, já estão desligados da vida rural e, ao mesmo tempo, não conseguem se integrar à vida urbana”⁶. Seria o exatamente o caso do protagonista de *Calunga*, Lula Bernardo, objeto de estudo no primeiro capítulo, que volta ao torrão natal munido dos intentos modernizantes, fracassando ao fim retumbantemente. O autor o menciona, junto a Luís da Silva de *Angústia* e Belmiro Borba de *O amanuense Belmiro*.

⁵ ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976, p. 74.

⁶ BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: ed. da Universidade de São Paulo; Campinas: ed. da Unicamp, 2015, p. 101.

Transcorria o ano de 1940 quando Getúlio Vargas, sob a ditadura do Estado Novo (1937-1945), veiculava, pelo rádio, o seguinte discurso: “os povos vigorosos, aptos à vida, necessitam seguir os rumos de suas aspirações, em vez de se deterem na contemplação do que desmorona e tomba em ruína; marchamos para um futuro diverso do que conhecíamos em matéria de organização econômica, social ou política. E sentimos que os velhos sistemas e fórmulas antiquadas estão em declínio”⁷.

Endossando a onda autoritária das forças do eixo nazifascista então fortalecidas, o chefe do governo brasileiro atribui de modo velado à democracia liberal o epíteto daquilo que, pela decadência moral da experiência dos governos, “desmorona e tomba em ruína” — inútil pois aos brasileiros e brasileiras, poder-se-ia inferir sem grande dificuldade. Dez anos depois de chegar ao poder na esteira da Revolução de 30 — cujo mote político fundamental fora o desgaste e descrédito dos modelos de organização política da democracia liberal na Primeira República (1889-1930) —, o recrudescimento do poder discricionário lhe permitia então mais fortemente concentrar, com certa legitimidade social, fratura expressiva do poder político.

As ideias que subjazem a noção de “decadência” têm atravessado séculos no interior da história da cultura e do pensamento. Disjuntivo, difuso, maleável, muitas vezes operando metaforicamente como divisão extensiva das etapas da vida humana (sob analogia do ocaso da velhice, última idade), servindo a domínios diversos do pensamento ocidental (ciências naturais, filosofia, historiografia, retórica), as ideias mobilizadas pela noção passaram por transformações recorrentes de escopo de sentido e aplicabilidade historiográfica, formulando-se ao longo do tempo em conceitos de epistemologias de matrizes variadas, traduzindo-se muitas vezes de maneira confusa ao público leitor, conforme lhe descreveu o historiador francês Jacques Le Goff (1924 - 2004)⁸.

Segundo Le Goff, “os termos latinos que melhor expressam a ideia de decadência são muito concretos: *labes* e *ruina*, ‘queda’ e ‘ruína’”⁹. Eles fariam parte de um movimento cuja ordem traduzir-se-ia pela passagem do deslize (*labente*) à queda (*lapsi*), encerrando-se sob a ideia do aniquilamento (*praecipites*). Note-se como esses movimentos de observação, consagrados a partir de experiências sociais de civilizações longevas e consistentes, podem contrastar com a experiência brasileira em relação à fugacidade (ou

⁷ Discurso extraído do podcast “Presidente da Semana”, produzido por Rodrigo Viseu para o *jornal Folha de São Paulo*. Episódio: *Getúlio Vargas, revolução e ditadura*. 2 jul. 2018.

⁸ Cf. LE GOFF, Jacques. *Decadência*. In: *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão. 7ª ed. Campinas: ed. da Unicamp, 2013.

⁹ LE GOFF, Jacques. *Op. cit.*, p. 344.

à aceleração) de seus processos socioeconômicos de desenvolvimento (minérios, café, cacau, borracha etc.) — lembre-se o axioma do antropólogo francês que palmilhou extensa porção do país, segundo o qual “construção” e “ruína” tenderiam a misturar-se na observação da paisagem física de cidades brasileiras — e São Paulo em especial.

Ora, o que isso contribui para discutir/explicar do fenômeno do romance de 30, objeto de estudo desta tese? Qual seria a relação entre a erosão da democracia liberal no decorrer dos anos 1920 e o *boom* romanesco a ocorrer no período “democrático” do regime varguista (1930-1937), conforme mapeara Luís Bueno em *Uma história do romance de 30*¹⁰? Por que o fenômeno do romance de 30 é tão especial, talvez único?

Base doutrinária da primeira experiência republicana da democracia liberal entre nós, o direcionamento da explicação dessas questões passaria necessariamente pela revisão teórica do Positivismo pelos escritores, jornalistas e classe política brasileiras neste arco do período histórico: de 1922 à eclosão da Segunda Guerra em 1937. Na feliz expressão de Wilson Martins, o Positivismo tornara-se em meados dos anos 30 um “fóssil político e religioso”¹¹, rejeitado dos integralistas aos comunistas passando pelos católicos. A preponderância deste modelo de pensamento passara progressivamente — a partir duma época tumultuária de levantes tenentistas, vanguardas estéticas, modernismos e até mesmo uma revolução (talvez a única na história brasileira em que a aplicação do termo adere com alguma justeza) — a mostrar-se em xeque e/ou em iminente colapso.

As representações da decadência na história do romance brasileiro moderno encerram certa contradição: como a literatura de uma nação nascida das expansões marítimas poderia produzir uma autoimagem tão distante duma sociedade em construção (em seu primeiro regime republicano), ela mesma quase fadada ao desenvolvimento — dada a extensão e qualidade de seu território e recursos naturais? Como o último país a adotar o regime republicano na América Latina mostrar-se-ia, no interior de sua literatura novecentista, tão pessimista, fracassado e/ou decadente diante de representações de si mesmo (seus seres, instituições, espaços sociais)? Por que a nascente “civilização brasileira” fora representada, por importantes escritores modernos e modernistas, não enquanto país a construir-se, mas de certo modo decadentemente, em última instância como espécie de ruína precoce? Ao contrário do que se poderia supor, o romance

¹⁰ BUENO, Luis. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: ed. da Universidade de São Paulo; Campinas: ed. da Unicamp, 2015.

¹¹ MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. Vol. VII (1933-1960). São Paulo: Ed. Cultrix, 1977-78, p. 539.

brasileiro no século XX não é, deste ponto de vista, como bem observou Otto Maria Carpeaux, “o de um mundo novo em eclosão, como parecem acreditar os leitores estrangeiros, mas o de um velho mundo em decomposição”¹². Um velho novo mundo?

A cultura decadente do açúcar em *São Bernardo* pela visão de Paulo Honório e a mineração fantasmagórica de *Fronteira* são motivos trabalhados, de alguma forma, nas análises. E a decadência do patriarcado rural, tema central na obra sociológica de Gilberto Freyre e tão importante à origem desta pesquisa, faz-se tematicamente decisiva, por exemplo, no ciclo de romances de José Lins do Rego, no sentido da representação literária da lenta decadência dos engenhos de açúcar no interior do Nordeste, que é acompanhada pela perda progressiva de poder político dos antigos coronéis.

A biblioteca do romance de 30 é, pode-se talvez dizer, para além do *corpus* de representação literária desta espécie de envelhecimento precoce do país, em especial em relação às súbitas reversões (ou declínios) de ciclos econômicos (ouro, café, açúcar, borracha, cacau etc.) na história brasileira (lembre-se das paralisias insólitas como o significado da expressão “cidades mortas” de Monteiro Lobato), a biblioteca do romance de 30 seria então uma espécie de concretização bibliográfica do momento extraordinário que o fenômeno representa para a literatura brasileira. As leituras interpretativas contidas nesta tese buscam ampliar esse ponto de discussão e, entre outras coisas, embasá-lo. A expressão “a ruína à espreita”, que cunha o título da tese, não é senão uma imagem que busca expressar a dimensão surpreendente do problema, desta espécie de estado permanente de xeque — usando a imagem do xadrez — como artilosa ruína a espreitar.

¹² CARPEAUX, Otto Maria. Autenticidade do romance brasileiro. In: *Ensaaios reunidos: 1946-1971*. Prefácio de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro. UniverCidade: Topbooks, 2005.

CAPÍTULO 1

SECANDO A LAMA IMPOSSÍVEL: *CALUNGA* (1935) DE JORGE DE LIMA

“Lagoas foram mundo novo, coisa descoberta, invenção de orfeu pois que essas terras primitivas são como heróis de poemas, fortes, perversas, implacáveis, donas da vida, escravizando, dominando, minando as existências, soberbas, tirânicas como os heróis de antigamente.”

Jorge de Lima, *Minhas memórias*

“SEQUEI O MAR, matei os peixes,
venho do vício, da lama escura,
quero de braços cair no chão,
tirar meus olhos, deixar que o fogo
venha lamber meu coração.”

Jorge de Lima, *Tempo e eternidade*

1.1 AS MUTAÇÕES LIMIANAS

Quem vier a consultar alguns dos principais compêndios de história literária da literatura brasileira à procura de informações sobre a “segunda geração modernista” — cuja historiografia geralmente situa entre o estopim da Revolução de Outubro e o fim da II Guerra Mundial e o colapso do Estado Novo em 1945 —, não encontrará senão vestígios da ruidosa repercussão, ocorrida no primeiro semestre de 1935, em razão da publicação de *Calunga*.¹³ Sendo este moderado contraste — entre a repercussão coetânea ao período de publicação e a fortuna crítica que do romance vingou dentro do “ciclo” do romance de 30 — a espécie de mola de propulsão do argumento proposto, inicia-se por uma tentativa de entendimento da posição da obra diante do polarizado ambiente sociopolítico desta importante década.

¹³ LIMA, Jorge. *Calunga*. 1ª ed. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1935.

Faltavam pouco menos de dois meses para a instituição do Estado Novo pelo presidente constitucional Getúlio Vargas, quando o jovem jornalista José Condé esforçava-se para sintetizar, nas páginas da revista *O Cruzeiro*, a posição do romance de seu entrevistado Jorge de Lima na ordem do *boom* romanesco que viviam: “‘Calunga’ foi um romance dos mais discutidos até hoje, no Brasil”¹⁴, sentenciava o jornalista sem maiores explicações — muito embora as incontáveis ocorrências relacionadas ao romance fixadas na hemeroteca da Biblioteca Nacional não o desmintam de todo. Afirmado (ou sugerido maledicentemente) como um “romance de esquerda”, ao ser inquirido sobre a questão Jorge de Lima refluía à uma classificação peremptória, afirmando que *Calunga* seria um “romance cristão” de quem, por viver “sob o sol da igreja”, teria a “obrigação da denúncia”.¹⁵ Embora o caráter taxativo da resposta indique o alinhamento do autor à Igreja Católica e aos ideais cristãos (e, em certo sentido, à direita no espectro político-ideológico), ela por outro lado demonstra como a inescapabilidade da “tomada de posição ideológica” (para usar a expressão de José L. Lafetá)¹⁶ — que desta perspectiva orientava a relação dos escritores e intelectuais no interior do debate público da época — fora reordenada discursivamente com o propósito de afirmar sua posição engajada — de cristão católico e médico pesquisador — face à uma desigual e injusta ordem social.

O romance fora a prelo em edição da Livraria do Globo, sediada em Porto Alegre, vindo à público no primeiro semestre de 1935. À altura da publicação (então com 43 anos), Jorge de Lima consolidava-se como um dos escritores mais expressivamente polivalentes e inventivos da geração modernista¹⁷. A partir da cronologia exposta na obra completa da editora José Aguillar, junto a sistemas de bibliotecas públicas do país e a jornais e periódicos disponíveis na hemeroteca da Biblioteca Nacional, é possível quase inteiramente reconstituir o arco de volumes que — de editores diversos e gêneros variados (poesia, novela, romance, ensaio) — vinha desde 1914 sendo publicados.¹⁸

¹⁴ CONDÉ, José. Ouvindo uma geração. *O Cruzeiro*. 18 set. 1937.

¹⁵ CONDÉ, José. *Op. cit.* p. 32.

¹⁶ LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

¹⁷ Para além da atividade literária, o médico Jorge de Lima atendia, pintava e recebia amigos no famoso consultório que manteve à Praça Floriano, no Rio de Janeiro. Alvo de perseguição política em Alagoas em razão das lutas políticas movidas pela Revolução de Outubro, muda-se com a família para a capital federal abandonando a carreira política. Possuindo vasto conhecimento da língua alemã e volumes celebrados de poesia, torna-se um dos escritores mais respeitados da geração modernista. LIMA, Jorge. *Obra completa*. Cronologia. 1ª ed. Rio de Janeiro: ed. José Aguillar, 1959, p. 172.

¹⁸ Em ordem cronológica, tratam-se das publicações: *XIV Alexandrinos* (Rio de Janeiro, 1914); *A comédia dos erros* (Rio de Janeiro: editor Jacintho Ribeiro dos Santos, 1923); *Salomão e as Mulheres* (Rio de Janeiro: Pongetti, 1927); *Poemas* (Maceió: Casa dos Trigueiros, 1927); *Essa Negra Fulô* (Maceió: Casa dos Trigueiros, 1927); *Novos Poemas* (Pimenta de Mello: Rio de Janeiro, 1929); *Dois Ensaios* (Maceió: Casa



FONTE: LIMA, Jorge de. *O anjo*. Rio de Janeiro: Cruzeiro, 1934; LIMA, Jorge de. *Calunga*. Porto Alegre: Globo, 1935.

Eleito em 1921 pelo jornal *Correio da Tarde* (AL) o “príncipe dos poetas alagoanos” (seu soneto “O acendedor de lampiões” rendeu querelas em relação a dúvidas de autoria, terminando por consagrá-lo como habilidoso poeta parnasiano), Jorge de Lima passaria a transitar pelo verso livre, irreverência e coloquialidade a partir do folheto de *O Mundo do Menino Impossível* (1928)¹⁹. Desde então, o escritor passaria a densamente incorporar expressões e palavras extraídas de variantes orais e populares da língua ao trabalhar poeticamente temas da cultura afro-nordestina (que desaguariam em experiências como a do poema fenômeno de traduções mundo afora “Essa Negra Fulô”),

Ramalho, 1929); *Poemas Escolhidos* (Rio de Janeiro: Adersen editores, 1932); *O Anjo* (Rio de Janeiro: Cruzeiro do Sul, 1934); *Anchieta* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1934); *Tempo e Eternidade* (Porto Alegre: Livraria do Globo, 1935). LIMA, Jorge. *Cronologia*. *Op. cit.* pp. 170-73.

¹⁹Na cronologia das obras completa da editora José Aguillar (1958), este é o marco que situa a ruptura do autor com o “passadismo” até à adesão ao modernismo. Ao enunciar a quebra dos brinquedos infantis pelas travessuras de um garoto irrequieto (na recusa dos brinquedos estrangeiros a que tanto brincou), o poema acaba por aludir — pela liberdade formal do verso livre — à uma nova forma de escrita de poesia. Portanto, o período de entre a publicação ‘O mundo do menino impossível’ e ‘Essa negra Fulô’ torna-se paradigmático na fortuna crítica do autor, como assinala, entre outros aspectos, Alfredo Bosi: “Se ‘O mundo do menino impossível’ significou a mudança consciente da poética de Jorge de Lima para o espírito e a letra do modernismo, ‘Essa negra Fulô’ pode ser considerado a pedra angular de uma construção do que viria a ser a chamada poesia negra, produzida o longo dos anos 1930 e 1940, em consonância com um movimento poético afro-hispânico, que se consolidava nessas décadas”. Cf. BOSI, Alfredo. Jorge de Lima poeta em movimento (de ‘O mundo do menino impossível’ ao *Livro de sonetos*). In: *Estudos Avançados*. São Paulo: 2016, p. 186.

além de processar técnicas de paródia, auto ironia e colagem junto a uma aceleração do ritmo da narrativa (simulando a superaceleração do ritmo da vida moderna em razão do desenvolvimento técnico-científico deflagrado a partir século XIX) — instrumentos e imaginário caros à “fase heroica” do modernismo brasileiro —, em síntese talvez gradativamente “atualizando-se” à uma nova ordem de critérios estéticos. *O anjo* (1934), mais fortemente experimental no sentido espaço-temporal, incorpora algumas destas características e valores, enquanto *Calunga* (1935), fixado mais profundamente no terreno da prosa de ficção dos anos 30, adere ao elemento de regionalidade e, principalmente, ao caráter de denúncia social.²⁰

Abordando irreverentemente o tema da luta do homem frente às forças naturais, em *O Anjo* a epidemia de malária a assolar pescadores de sururu do território alagoano — entre desejos caprichosos e peripécias de um protagonista Herói cercado e superprotegido pelo amigo cabeçudo Anjo (que o fará retornar ao Rio de Janeiro depois da visita à família em Alagoas) — será um tema que ganhará tratamento mais grave e problemático na moldura do romance social a que *Calunga* de alguma forma se projeta.²¹

A relativa unidade entre poesia e prosa no sentido de temas e motivos não parece algo a que Jorge de Lima tenha conscientemente alienado de sua obra; antes, o movimento da memória afetiva na reconstituição do sistema sócio-político do Nordeste oligárquico da Primeira República (1889-1930) — à sombra da influência de intelectuais e escritores conterrâneos, sobretudo José Lins do Rego e Gilberto Freyre — refaz-se tanto em prosa de ficção quanto em poesia, borrando os limites convencionais de uma escrita que se erige numa obra tão exuberante em procedimentos e gêneros literários quanto em considerável

²⁰ Em *Jorge de Lima (o roteiro de uma contradição)*, Antônio Rangel Bandeira explora as dimensões de contradição na obra de Jorge de Lima, atrelando aspectos ficcionais a elementos biográfico-testemunhais (como notadamente o próprio autor fizera em relação à construção de sua obra em prosa), na invenção de uma narrativa que tenta entender os pressupostos ideológicos — sobretudo em relação à diáspora africana e a influência da cultura afro-nordestina — nas obras do autor alagoano. Expressando numa imagem as incoerências que enxerga, Bandeira escreve: “mal comparando, a obra de Jorge de Lima lembra uma enguia. Quando tentamos agarrá-la, num de seus aspectos essenciais, eis que ela desliza por entre os nossos dedos e perde-se nos meandros de nosso pensamento. É sempre um campo no qual as maiores contradições se entrechocam, se interpenetram e se negam mutuamente”. Cf. BANDEIRA, Antônio R. *Jorge de Lima (o roteiro de uma contradição)*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959, p. 43.

²¹O Herói reflete a respeito dos modos de vida efetuados pelas populações locais, que se tingem de suspeita de propiciar as endemias: “(...) eu vi os meninos pobres que iam tirar sururu. Um bandão deles. Uns tinham doze ou treze anos e pareciam ter oito. Amarelos. Perto de Satuba tem um massapê ótimo. Eles amassam, fazem balas. Cozidas são mais gostosas que sururu. E quem não sabe comer barro não sabe tirar sururu com gosto. Comer terra! Quando a bala vermelhinha, cor de telha, toca a língua, a boca enche-se d’água para a bala se embeber. Os meninos amarelos têm água na boca. Gosto de terra não é gosto de comida, de sal, de açúcar, de carne. É gosto diferente. De terra! É um gosto doente como gosto de maleita”. LIMA, Jorge. *O Anjo*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 48-9.

coesão temática. De certa forma, é o que descreve Alfredo Bosi ao operar uma bela síntese do conjunto da obra limiana, principalmente aquela situada entre as décadas de 1920 e 1930:

O conjunto das obras, apesar da diferença de qualidade estética e dos desníveis de alcance ideológico, chama a atenção pelo que significava de reconhecimento de uma identidade física e social marginalizada: o Nordeste em face da crescente hegemonia do capitalismo industrial paulista. Não cabe aqui fazer o mapeamento das vertentes ideológicas em presença. A grande síntese de Gilberto Freyre, *Casa grande & senzala*, de 1933, deu substância a um pensamento entre realista (pela riqueza ímpar de observação) e conservador, pela apologia do estilo tradicional de vida no engenho. Do lado oposto, a exposição da pobreza em toda a região, ferida pela sobrevivência de uma semiescravidão, serviu para denunciar as iniquidades do sistema econômico e político, o que alentou uma posição de esquerda em alguns núcleos de intelectuais da província. Nessa rede de contrastes, a poesia regional de Jorge de Lima oscilou entre o saudosismo da paisagem natural e social vivida na infância e a denúncia da opressão que pesava sobre o negro, o cambembe e o proletário. Denúncia que se mostraria lancinante no seu romance *Calunga*, publicado em 1935, quadro sem retoques da miséria e da violência dominante no interior de Alagoas. Daí vem o duplo registro da escrita poética feita ora de evocação, ora de invocação (BOSI, 2006, p. 184).

Possuindo característica de forte apelo denunciatório em relação àqueles socialmente vulneráveis (ao mesmo tempo em que apela a desvios de grafia estigmatizantes no modo de enunciação dos personagens socialmente subalternos), *Calunga* todavia não pode ser entendido (como quiseram atrelá-lo) como a pura aplicação de uma fórmula literária — sintetizada sob a ideia de “romance social”, que prevê, entre outras características, anotações de viagem como um protocolo de criação —, mas sim como a construção de uma narrativa que se abre a uma difusa simbiose entre os dois modelos políticos de prosa de ficção. À semelhança do poeta que constrói imagens disparatadamente surrealistas ao “restaurar a poesia em Cristo” — mote de *Tempo e Eternidade*, livro escrito a quatro mãos com Murilo Mendes —, a dualidade talvez será uma de suas características definidoras: tanto no sentido temático — com a propensão do protagonista de restaurar o ambiente físico e ser narcoticamente tragado pela lama que a terra e a água do meio produzem —, como no sentido da narração, pela variação do emprego de técnicas de detalhamento da paisagem (através de designativos descritivos) até o emprego de técnicas de discurso indireto livre e fluxo de consciência.

Este procedimento — a implicar dois recursos narrativos dentro de um mesmo “compósito textual” — permite a *Calunga* ser um romance de natureza híbrida, que

buscaria uma flexibilização entre as chamadas correntes romanescas da época, de tendência de psicologismo à direita e, por outro lado, neorrealismo à esquerda.



FONTE: LIMA. Calunga. *O anjo*. 3ª ed. Capa e ilustrações Poty. Rio de Janeiro: Agir, 1959.

Considerando que este “hibridismo” permite demonstrar a potente assimilação literária das demandas sociopolíticas — que emergiam aos escritores e intelectuais nos primeiros anos de florescimento da Era Vargas —, por outro lado a confusão de motivos e modos de linguagem operada gerou também reações negativas, como a de Octávio Tarquínio de Souza na coluna Vida Literária para *O Jornal* (RJ); nela, o crítico se incomoda de não poder classificar o livro dentro dos modelos de prosa política (romance social, regionalista, intimista etc.), somente absolvendo-o por uma eficaz “poetização” da narrativa, efeito do talento do grande poeta sobre um romancista à sua vista ainda confuso.

A “hibridez” que assinala a diversidade dos procedimentos narrativos efetuados é também expressão da imagem — os seres visgando no massapê, confundidos entre pés, braços, dorsos na lama — do cambembe sururuzeiro flagrado como expressão em fusão de entre humano e crustáceo. A edição conjunta de *O anjo* e *Calunga*, pela editora Agir (de 1959) — ilustrada por Poty Lazarotto — demonstra-lhe: a gravura como que delineia os traços que tornam possível o rosto fundido do homem-crustáceo — ou nativo e caranguejo — compõem a híbrida silhueta: o rosto desvelando-se por entre puãs robustas (patas de unhas pontiagudas) com garras que apontam a direções contrárias, abaixo e acima do semblante conturbado de cabelos desgrenhados e pálpebras dilatadas.

Tarquínio conclui a coluna: “como romance ‘*Calunga* é uma obra que não aumenta a glória do sr. Jorge de Lima e está indicar que esse não é seu verdadeiro caminho”.²²

Poder-se-ia talvez afirmar que *Calunga* tenha sido, para Jorge de Lima, a experiência de criação a se mostrar em “terreno” mais potencialmente minado: o enquadramento do livro enquanto “romance social” a denunciar (ou “testemunhar”) uma realidade sociopolítica eminentemente atrasada — cujo subdesenvolvimento se expressaria pela ineficácia do Estado frente à concentração fundiária, pelos modelos arcaizantes de produção e, sobretudo, pelas endemias das populações em razão da precária infraestrutura sanitária e de práticas rituais efetuadas no interior de uma cultura “cambembe” —, este “atraso”, visto desta perspectiva, tornou-se o ponto de partida preferido de grande parte dos críticos que compõe sua fortuna crítica inicial²³, criando um terreno comum de conceitos e ideias que fundamenta o debate no interior do ambiente eletrificado ideologicamente que os anos 1930 (e especialmente o ano de 1935) encerram,

²² SOUSA, Octávio Tarquínio de. Vida literária. *O Jornal*. 1 set. 1935.

²³ Enunciando no jornal *A Offensiva* (veículo de comunicação do movimento integralista), Almeida Salles critica ferozmente as realizações tanto de *O anjo* quanto de *Calunga*, ao genericamente acusar Jorge de Lima de possuir um “temperamento literário fundamentalmente incapaz de viver na atmosfera do romance”. Sem precisar o que seria a “alma do romance” a que o autor deveria perseguir, Salles, contudo, amargamente explicita duas questões candentes à *Calunga*: a reincidência da tópica euclidiana do embate entre homem-natureza e o emprego mais preciso das variantes dialetais das populações subalternizadas: “*Calunga*, pintando o drama do homem em luta com a natureza nas lagoas do nordeste, revelou apenas duas preocupações absorventes: a ânsia do testemunho, muito do agrado dos romancistas da hora e a volúpia do emprego das formas dialetais da língua, que justificou no Macunaíma o esforço inteligente do sr. Mário de Andrade”. Cf. SALLES, Almeida. Jorge de Lima e o moderno romance brasileiro. *A Offensiva*. 23 ago. 1936.

como evidencia o importante texto de Carlos Lacerda publicado pela *Revista Acadêmica*.²⁴

Os exemplos deste modo de interpretação são variados. Murilo Mendes escreveria: “Calunga é um esquema poderoso da vida miserável do Nordeste. É um documento social de grande alcance”²⁵, justificando-se que um intelectual conservador poderia perfeitamente expressar uma compreensão social da literatura, uma vez que não haveria nenhuma espécie de literatura que não fosse também social; em coluna em *A Manhã*, Idelfonso Falcão ressaltaria a dimensão de denúncia social (um inquisitivo “*j’acuse*”) trazida à tona: o “retrato” de uma sociedade rural, constituinte de modos de vida de “tipos” do interior do estado de Alagoas²⁶; Jorge Amado, introdutor do romance de tese abertamente de esquerda no país, elogiaria rasgadamente *Calunga* atribuindo-lhe não as características de uma arte propriamente revolucionária (i.e. “proletária”, como propugnava), mas aquelas de um “profundo” drama “social” e “local” — epítetos de modo característico atribuídos ao romance social e regionalista do Nordeste:

(...) não sei se houve qualquer espécie intenção política de Jorge de Lima ao escrever ‘Calunga’. Mas sem dúvida ele não agradará muito àqueles que vivem hoje, quase historicamente, clamando pelo romance de reação ao social e ao local. ‘Calunga’ é social e é local. Não é um romance revolucionário. Quando termina o livro não se enxerga nenhum caminho. Ficou somente a água. Mas é o romance de miséria daqueles todos que moram ali. Social, local, mas profundamente humano e universal. Um drama de vida em lutas com o ambiente. Homens que lutam contra alguma coisa mais forte que eles: — a água. São vencidos e perecem nessa peleja onde não há igualdade de forças (AMADO, 1935, p. 3).

À direita, Lúcia Miguel Pereira (em “Personagens e bonecos: Jorge de Lima, romancista”, nas páginas da *Gazeta de Notícias*) faria um severo questionamento em

²⁴ Para o Carlos Lacerda comunista de 1935, a veia reivindicatória do romance de cunho revolucionário (classificado como “literatura do Nordeste”) expressar-se-ia pela reconstituição, pelas mãos do intelectual burguês, dos dramas exploratórios das populações subalternizadas, com vistas a reformar os elementos de fratura da sociedade e reconstituir um horizonte mais alvissareiro de justiça social. Dissertando sobre Jorge de Lima (e mobilizando elementos a endossar a polarização política refletida no meio literário do momento), prenuncia a ele um futuro de desdobramentos esquerdistas: “Um escritor que descreva o que está nele, com tanta intensidade, com tamanha vibração, mostrando as carnes torturadas do homem, o poder esmagador da lama, (...) um escritor assim não tem para onde fugir. Ou será um cínico monstruoso, ou será um escritor revolucionário”, ao que conclui com uma irônica admoestação: “médico, pode curar as doenças. Intelectual, e com o seu valor, pode esclarecer as superstições e combater a miséria. Mas não de cima, protetor benévolo. Assim apenas se acentua o cinismo dessa existência de miséria, de superstições e de moléstias. Mas lado a lado, mão na mão do proletariado. (...) Não te afaste dele, não procure a capelinha”. LACERDA, Carlos. O cordeiro de deus sai da lama. In: *Calunga*. São Paulo: Cosac Naify, 2014 [publicado pela Revista Acadêmica, n. 13, ago. 1935].

²⁵ MENDES, Murilo. Sobre Calunga. In: *Calunga*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 187 [publicado por Boletim de Ariel, n. II, ago. 1935].

²⁶ Cf. FALCÃO, Idelfonso. “Calunga”. *A Manhã*. 13 jul. 1935.

relação à uma (por assim dizer) “defasagem” de concepção cristã no protagonista Lula Bernardo — um curioso “não” ao fatal desfecho de um homem decaído diante da inexorabilidade de um meio natural que a ele se sobrepõe ferozmente, vergando-o sob o peso da lama, tragando-o sob o vórtice do calunga abaixo. O texto de Lúcia Miguel Pereira, passando ao largo das sucessivas abordagens maledicentes publicadas coetaneamente sobre o romance — a sugerir que Jorge de Lima com *Calunga* apenas aproveita-se do prestígio de público e crítica do romance social —, enuncia uma doce provocação na qual atribui ao “apreciável” poeta a responsabilidade pela publicação de um romance que — à sua interpretação — rebaixa a moral da concepção cristã da condição humana:

Nesta mesma seção tive, há bem pouco tempo, o prazer de poder manifestar o meu apreço pela poesia de Jorge de Lima e pela iniciativa que, com Murilo Mendes, tomou de restaurar a poesia em Cristo. E justamente porque acredito na sinceridade de sua poesia é que discordo do seu novo romance. Não que o julgasse na obrigação de, por ser cristão, fabricar romancinhos de piedade, cheirando a incenso e sacristia. Isso nunca. Mas a sua concepção da vida não pode deixar de ser uma concepção cristã, baseada na existência das forças morais. E não é essa a que se depreende do seu último livro, que se apoia na fraqueza do homem diante das forças naturais, e, além disso se detém demais em minúcias escabrosas (PEREIRA, 2005, p. 130).

Diante da repercussão renitente sob o calor da primeira edição em 1935 (se estava ou não convertendo-se à alguma “causa vermelha”), Jorge de Lima ofereceu respostas diplomaticamente inteligentes neutralizando a possibilidade duma resposta peremptória. Alguns anos depois, (em “Autorretrato intelectual”, ensaio publicado pela revista *Leitura* em 1943), respondendo indiretamente a questões levantadas no bojo da publicação da segunda edição²⁷, ele esboça como que uma espécie de teoria de sua atividade literária:

Há quem me acuse de não compreender a missão social do escritor, nos dias de hoje, em que as forças da opressão pretendem sufocar a liberdade e os direitos humanos. Há nisto engano. Meus poemas, o romance *Calunga*, *A túnica inconsútil*, finalmente toda a minha obra literária, é social, porque nela eu falo dos homens, de sua presença no mundo, de suas lutas e sofrimentos, de suas inquietações e de seus desejos. Aliás, ninguém pode fazer um romance dizendo de início: ‘Vou

²⁷ Sobre a pequena história editorial do romance, Luis Bueno esclarece em todos os pontos: “(...) O livro teve cinco edições, três delas em vida do autor. A primeira foi publicada pela Editora Globo de Porto Alegre em 1935. A segunda, revista, foi feita pela Editora Alba do Rio de Janeiro em 1943. A terceira, lançada pela editora Konfino, em 1952, foi tirada com os mesmos fotolitos da segunda e traz, portanto, o mesmo texto, com exceção da nota final, que foi excluída. A quarta (creditada como terceira) fez parte da publicação conjunta dos romances de Jorge de Lima realizada pela Editora Agir em 1959, num volume que também trazia a novela *O anjo* (1934). A republicação mais recente de *Calunga* [afora a edição a que o próprio Bueno organizara] foi lançada em 1998 pela Civilização Brasileira, de acordo com o texto da primeira edição”. LIMA, Jorge. *Calunga*. Org. Luis Bueno. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 159.

já, já escrever um romance social'. Puro engano. O romance é que emerge social, revolucionário, católico, etc. impresentidamente, como se revelasse ao escritor sua alma grafada em letra de forma (LIMA, 1959, p. 64-5).

À vista da citação, não haveria uma definição rigorosa e peremptória a incorporar-se à *Calunga*, já que, no juízo de Jorge de Lima, o que tem emergência no romance enquanto ato de criação literário é um modelo essencialmente híbrido (social, revolucionário, católico) que se imporia ao escritor “impresentidamente”. “Híbridez”, portanto, que, tornando-se um conceito importante quando se trata da obra de Jorge de Lima, se abre enquanto forte chave-de-leitura de *Calunga* diante das ideias principais da biblioteca do romance de 30.

1.2 O RETORNO DO CAMBEMBE

“NA NOITE, aziaga, na noite sem fim,
 quibundos, cafuzos, cabindas mazombos
 mandigam xangô.
 Oxum! Oxalá. Ô! Ê!

Dois feios calungas — Taió e Oxalá rodeados de
 contas, contas, contas, contas.

No centro o Oxum!”

Jorge de Lima, *Poemas negros*

Inicia-se o romance com o retorno de Lula Bernardo de Recife à terra natal, o “começo da terra”²⁸, a Bebedouro de mangues, charcos, brejos, gamboas, lagoas etc; a ilha de Santa Luzia será um desdobramento deste reencontro, espaço no qual ele se assentará. Lula regressa na locomotiva da Great Western Brazilian Raywails — companhia de capital inglês que monopolizou o transporte ferroviário no Nordeste de 1873 a 1950 — e, no transcurso da viagem, a imaginação do protagonista põe-se a fabular a imagem do nativo, de seu conterrâneo, aquele a que se diz “esmagado pelas ferragens dos engenhos: sob a ferragem dos engenhos, os tríplices efeitos e as turbinas e vácuos das usinas, e em cima disso tudo, de quebra, trens da Inglaterra e automóveis dos Estados Unidos”.²⁹

Enfocando a relação ambígua entre modernização e arcaísmo (“faces dialéticas” do debate político-cultural dos anos 1930), a introjeção da voz narrativa na consciência de Lula Bernardo passa a realçar uma relação entre “passado” e “futuro”, à medida que, levado pela locomotiva inglesa, símbolo moderno do desenvolvimento técnico-científico — “aquela que já fora celebrada como deusa do progresso”³⁰, como lembra Francisco Foot — mais o protagonista, impulsionado por seu sonho modernizador, se aproxima de sua terra natal: “Lula acordou, viu o trem indo danado, rolando sobre a terra poeirenta

²⁸ LIMA, Jorge. *Calunga*. Org. Luis Bueno. São Paulo: Cosac Naify; editora Jatobá, 2014, p. 17.

²⁹ LIMA, Jorge. *Op. cit.*, p. 16.

³⁰ HARDMAN, Francisco Foot. *Trem fantasma: a modernização na selva*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 39.

daqueles lugares saudosos; parecia voar para o futuro, risonho como todo futuro. Passado é que é tristonho, saudoso, doentio. O trem dentro da tardinha correu alegre para o futuro”.

Então no percurso, a voz narrativa vai informando das impressões deste filho ansioso pelo torrão; “Lula percebeu de verdade que os homens das estações, dos campos, das feiras, eram cada vez mais despidos”.³¹ Na confusão entre o passado que se quer reencontrar e o futuro a que se almeja, o que se mostra a Lula enquanto visão é esta espécie de imagem de transfusão entre homem e terra: “Lula viu também o manguê prendendo a terra, croas surgindo, ilhas aparecendo como boiando n’água, o povo comendo terra, num incesto medonho, o começo da terra, a terra nascendo”.³² As olarias, fábricas de cerâmica, desfilam pela atenção nostálgica do “homem saudoso” — caracterização da voz narrativa — que agora só poderia enxergar a “triste” e “soturna” modernidade fabril da Usina Leão; sua existência reafirmaria “a lenda triste dos banguês dominadores no passado e hoje deglutidos pelas usinas”, tema tão caro ao ciclo de romances da cana de açúcar de José Lins do Rego.³³

À medida que a viagem se torna mais familiar — entre as idas e vindas de Lula a espiar e interagir no vagão da segunda classe — e que os incidentes vão se revelando, a GWBR vai-se conformando como espécie de símbolo da convivência entre o poder público ocupado pela elite oligárquica e o grande capital estrangeiro. A ineficiência da gestão das linhas não apenas se revela pelo modo de trabalho dos “cossacos”, mas no incidente de descarrilamento: “de repente, passa-se uma estripulia dos seiscentos mil diabos: o trenzinho pula da linha, os primeiros carros descarrilam, a balduína amunheca no massapê da margem”.³⁴ As “máquinas esganhadas”³⁵ refazem-se aos trilhos, mas para voz narrativa a consequência será a perpetuação do modelo de predativismo ambiental efetuado pela companhia inglesa, o que é explicitado logo no terceiro e quinto parágrafos: “o descaso do governo permitia que as balduínas da companhia inglesa comessem nossas árvores”³⁶; “a GWBR é que devorava os rios, a terra e um bocado bom das posses daqueles mundos”.³⁷

³¹ LIMA, Jorge. *Op. cit.*, p. 17.

³² LIMA, Jorge. *Op. cit.*, p. 17.

³³ LIMA, Jorge. *Op. cit.*, p. 13. Evidenciando o processo de mecanização da produção de açúcar na região, a imagem da deglutição — que é recorrente nos romances do ciclo da cana de açúcar, em especial *Banguê* (1934), de José Lins do Rego — “enforma” esteticamente o processo histórico.

³⁴ LIMA, Jorge. *Op. cit.*, p. 19.

³⁵ LIMA, Jorge. *Op. cit.*, p. 15.

³⁶ LIMA, Jorge. *Op. cit.*, p. 11.

³⁷ LIMA, Jorge. *Op. cit.*, p. 11.

A voz narrativa mensura como a Lula o privilégio da posse larga da terra promove poderes quase irrestritos aos proprietários, e como a exploração da mão de obra cambembe se efetua como uma prática paternalista no jogo de forças entre “patrões” e “compadres”, ainda que os últimos também logrem em relação aos primeiros; enunciado pelo “homem cordial” que recolhe e acolhe ao interior da casa-grande os moradores da propriedade, o discurso de proteção paternal serve como justificativa para o modelo exploratório de relações sociais que, tendendo a perpetuar-se, faz Lula Bernardo — filtrado pelo discurso indireto livre — lembrar quase dramaticamente os episódios vividos na infância:

Lula lembrava episódios revoltantes e grotescos daquelas bandas: os moços do Clube dos Mexicanos, nus, em Palmares, dançando de Adão, fechando o povoado a bala. Noutros lugares, famílias exterminadas por questões de terra. Senhores de engenho tomando as terras dos moradores, botando os pobres para fora dos domínios, apoderando-se de suas safras, de seus roçados, de seus milharais, de suas melancias. Quando as coisas não eram tomadas com processos de saque, a exploração arranjava um jeitão de proteção e bondade que surtia efeito. Meninas admitidas para educar, para criar, trabalhando noite e dia em labutas domésticas, engomando para os senhores, fazendo quitutes, cuidando dos meninos e até dos cachorros da casa, viviam escravas de hoje, sem poderem casar, nem ao menos sair de casa, olhando a rua entre as frinchas das venezianas, aos domingos. Outras vezes eram trabalhadores, operário de engenho e dos eitos admitidos nas mesas dos padrões, considerados como compadres, para melhor lhes serem sonogados os salários já mesquinhos. Estes pensamentos subiam à cabeça de Lula em tumulto, diante das reações que nasciam simples das coisas e das paisagens. Todo aquele chão, aquelas propriedades, plantações, cercados de criar tinham sua história de espoliação e tirania (LIMA, 2014, p. 13).

Lula acredita que pode cumprir a função de modernizador do ambiente paralisado que o surpreende ao chegar ao seu destino final, a ilha de Santa Luzia. Como o “futuro” ali não chegara, ele mesmo se incube de trazê-lo. Em suas terras (Varginha), ele propõe modificações nas técnicas de produção, nas relações interpessoais, nos hábitos sanitários etc. A partir da crença do sujeito que se aburguesa, ao conceber os pressupostos vinculados à cidadania e os costumes da civilização técnica, Lula almeja aplicá-los sob a forma de empreendimento pastoril (criação de carneiros), protegendo seus trabalhadores com aparatos (luvas, botas), no interior de um meio físico e moral que a despeito disso vai paulatinamente se mostrando refratário às inovações. Isso porque o meio físico (dos mangues, praias, gamboas, brejos, lagoas etc.) é figurado na e pela relação com a cultura ancestral dos povos tradicionais, a partir de uma evocação velada dos povos caetés, à semelhança de uma espécie de cena primeva e anticivilizacional a que o presente

miscigenado a um só tempo repete e contradiz: “lá estão, patrício, vossos catolezais, onde os antepassados caetés foram perseguidos; onde vos tomaram as terras a vossos avós, ó caboclo civilizado”.³⁸

No ambiente da casa-grande da fazenda Varginha, Lula cerca-se de aliados acreditando fazer prosperar a empresa agrícola; para lhe auxiliar nos assuntos locais, traz o cambembe Zé Pioca (que se tornará responsável pela proteção da propriedade); Ana, ex alvo de uma ação cangaceira do bando de Lampião, criatura maltratada pela má fortuna a que Lula dá guarida (não sem aproveitar-se de seu “beijo bambo”), ela vai paulatinamente se tornando a senhora da propriedade, a quem Pioca passa a referir como “dona Donana”; Joaquina, a sobrinha de Lula (a única remanescente da família quase extinta pelo tempo), encontrada enquanto “agregada” na propriedade do Canindé, é acolhida amorosamente à casa-grande; a Varginha tem como vizinha de cercas o Canindé, onde o poder é exercido autoritariamente pelo parálítico Totô, o senhor das terras, cercado por mulheres de peitos de fora, a quem o latifundiário “acolhera”, e pelos cambembes do eito e da bagaceira. Entre duas as propriedades, surgirá um êxodo de penitentes religiosos a seguir o Santo — um possível “beato do padre Cícero”³⁹ emigrado do Crato —, passando pela Varginha em direção ao Canindé, onde o coronel Totô aceita o ajuntamento do Santo com a promessa de ser curado da paralisia das pernas. No rastro de devastação deixado pela passagem do “magote” de devotos instalados no Canindé (“melanciais arrasados”, “ervas como que torradas”⁴⁰), a mensuração da umidade da terra — “a terra úmida secou” — torna-se uma espécie de feição em paroxismo de um ambiente trespassado pelo fervor — entre caos e júbilo, desgraça e festa — do fanatismo religioso que o Santo inspira:

como verdadeira sucureli, a cobra humana tinha deixado o lugar, onde estivera agasalhada, inteiramente devastado; em redor não ficara mangaba nem coco verde no pé, os roçados da macaxeira tinham sido revolvidos, os melanciais arrasados, nem rama de jerimum existia. As ervas ínfimas restavam como que torradas; a terra úmida secou. Preteavam no solo montes de cascas de sururu (LIMA, 2014, p. 90).

Quando Lula decide ir à Maceió tentar resolver “com uns antigos companheiros da escola”⁴¹ — explicitando a formação bacharelesca das elites oligárquicas locais — as querelas intensificadas entre os cambembes das duas propriedades, que se obstinavam em

³⁸ LIMA, Jorge. *Op. cit.*, p. 39.

³⁹ LIMA, Jorge. *Op. cit.*, p. 85.

⁴⁰ LIMA, Jorge. *Op. cit.*, p. 90.

⁴¹ LIMA, Jorge. *Op. cit.*, p. 109.

resolver na ponta do punhal o que o reformador gostaria de solucionar pelo diálogo diplomático e pela instrução de hábitos sanitários, ele se depara com a prostituta Mosquitinha, que procura ajudá-lo a tratar-se dos efeitos da malária que então já reclamavam sobre seu corpo combalido. Iluminando um imaginário de degradação no qual o baixo meretrício intimamente se relaciona com a lógica governamental dos bacharéis da classe dirigente — “o sexo era a primeira preocupação dos homens do governo; as prostitutas arranjavam emprego para seus xodós”⁴² —, Lula passa a conjecturar respostas práticas às querelas deflagradas na ilha (o conflito armado entre os capangas cambembes das duas propriedades) à maneira tradicional: “era voltar e resolver a questão como Pioca queria. O cambembe conhecia mais do que ele a terra que abandonara”⁴³. Surge deste modo, fora do ambiente da ilha, o sintoma primeiro do declínio iminente: o reformador titubeia nos métodos de luta pelos modos de vida, abrindo campo largo ao triunfo da violência.

“Guemguerê, oia o congo do má,
Gira, calunga,
Manu que vem lá”.⁴⁴

Importa sobremaneira ressaltar a polivalência semântica do próprio título do livro. Enquanto substantivo comum, “calunga” expressa uma miríade de significados que, latente em alguns casos, dialoga com o modelo de empreendimento reformador de Lula, com fenômenos de natureza climatérica, e com mitos e ritos próprios às tradições religiosas afro-brasileiras cultuadas no Nordeste pelas populações da diáspora africana.

Os empregos do vocábulo (nos empregos coetâneos à publicação da obra e em relação àqueles posteriormente por extensão dicionarizados) estendem-se por campos lexicais às vezes rigorosamente diferentes: de “trabalhador braçal que se ocupa da carga ou descarga de caminhões ou carretas”⁴⁵ (uma acepção que muito circulou nos jornais a informar sobre os acidentes a que esses trabalhadores estavam sujeitos); à designação

⁴² LIMA, Jorge. *Op. cit.*, p. 119.

⁴³ LIMA, Jorge. *Op. cit.*, p. 119.

⁴⁴ Canto popular que remonta a festas de carnaval do período colonial. Cf. SGARBI, Octavio. O carnaval de outrora através da crônica e da caricatura. *Vida Doméstica*. fev. 1937.

⁴⁵ Cf. Priberam dicionário versão digital.

botânica de árvores e arbustos da família simarubácia (cuja espécie *Simaba Ferruginea* é nativa do Nordeste); até ao conjunto de significados — mais fortemente sintomático à luz do romance — ligado à mitologia bantu: tanto entidades secundárias de orixás (de Iemanjá, Olokum, Olossá)⁴⁶ que efetuam forças naturais de mar e águas, como imagens materiais sacralizadas (o fetiche da ingestão de “bonecos de lama”, no contexto da fatura do romance) que representam estas mesmas divindades africanas. No entanto, é como “sumidouro” — escoadouro em vórtice produzido pela força em espiral das águas — que o vocábulo assume sua conotação mais fortemente flagrante no contexto do romance: é nele que se esvai o último lampejo de força vital de Lula, que é fatalmente tragado pelo “calunga” da lagoa; cumulado pela febre da “mãe-maleita”, quando então Lula Bernardo sucumbe na esteira da força pujante das águas a partir do encontro da maré a encher avançando foz adentro;⁴⁷ são as linhas finais que dão corpo ao destino derradeiro daquele que, a certa altura da narrativa, flerta com o desejo mórbido de padecer no interior do âmago fatal do calunga: “a canoa de Lula vogava em plena lagoa, na escuridão lambida de instante pelo facho branco e vermelho da farol de Jacutinga”, até que Lula “sentiu que a canoa rodava, rodava um círculo ligeiro, puxando-a para a morte. Era o redemoinho, sim, senhor. Estava em cima do Calunga, mesmo”.⁴⁸

Poder-se-ia porventura dizer que a densidade lexical do “calunga” extrapola os limites da cultura dominante colonial para servir de signo referencial da cultura afro-brasileira: seria a palavra uma espécie de senha à “evocação” de entidades espirituais de orixás da cultura bantu? Incorporando o ritmo musical das toadas tristes dos desterrados pelo sistema escravagista (“calunga-ê”), talvez seja a isto — entre outros fenômenos — o que se depreende do complexo poema ‘Benedito Calunga’, uma figura que vai perdendo suas referências culturais e que é desdobrada enquanto mote nos *Poemas Negros* do autor:

Benedito Calunga
calunga-ê
não pertence ao papa-fumo,

⁴⁶ Cf. VERGER, Pierre Fatumbi. *Lendas africanas de orixás*. 4ª ed. Salvador: Corrupio, 1997.

⁴⁷ Já o escritor e editor Roberto Alvim Corrêa enunciara esta espécie de homologia entre título e motivos do enredo, na esteira da ideia de superioridade da natureza frente ao homem: “‘Calunga’ o título do livro, é também o nome de um rio que é o rio da morte, e tem a significação de um mito. O autor nos conta a história da luta do homem contra a natureza vitoriosa. É o mito oposto ao de Prometeu, é a natureza-jiboia, que devora lentamente o homem”. Cf. CORRÊA, Roberto A. Poeta-romancista. *A manhã*. 25 jun. 1943. Este texto fora readaptado para a publicação do livro *Anteu e a crítica*, de 1938, no qual o crítico, em meio a paráfrases que recontam os sucessivos eventos — desdobrados pelas iniciativas reformistas de Lula —, prioriza a questão das determinações do ambiente natural sobre o ambiente moral — no bojo da coletividade — a estabelecer-se como um dos motivos centrais do romance. Cf. CORRÊA, Roberto A. Jorge de Lima. In: *Anteu e a crítica*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1948.

⁴⁸ LIMA, Jorge. *Obra completa*. 1ª ed. Rio de Janeiro: ed. José Aguilar, 1959, p. 156.

nem ao quibungo,
nem ao pé de garrafa,
nem ao minhocão.

Benedito Calunga
calunga-ê
não pertence a nenhuma ocaia nem a nenhum tati
nem mesmo a Iemanjá
nem mesmo a Iemanjá

Benedito Calunga
calunga-ê
não pertence ao Senhor
que o lanhou de surra
e o marcou com ferro de gado
e o prendeu com lubambo nos pés

Benedito Calunga
pertence ao banzo
que o libertou,
pertence ao banzo
que o amuxilou,
que o alforriou
para sempre em Xangô.
Hum-hum (LIMA, 1958, p. 358-9).

As matrizes étnico-culturais que subjazem os significados da palavra — mais fortemente associáveis à cultura afro-brasileira — não escondem, por outro lado, as relações da narrativa e do enredo com o tupi antigo e com as práticas rituais dos povos caetés.⁴⁹ Na verdade, as relações só reforçam o caráter de miscigenação e sincretismo a compor os caracteres dos agentes subalternizados que movem o empreendimento que Lula aspira coletivizar, as populações “cambembes”.

A mão-de-obra objeto de disputa, do ponto de vista das ideias políticas que o romance suscita, é, portanto, a dos “cambembes” (etimologicamente, a confluência entre “caa” mato + “mambi” gaita⁵⁰), os trabalhadores rurais mestiços cuja ascendência

⁴⁹ Em acepção do tupi antigo, o substantivo ka'aeté designa “mata verdadeira”; enquanto etnônimo, a palavra tem como significado — de acordo com as informações fornecidas em *Tratados da terra e gente do Brasil*, de Fernando Cardim — “nome de antiga nação indígena da costa”. Uma outra acepção interessante, ainda que por extensão, é a de “parte da floresta amazônica que só se inunda quando das grandes enchentes”. Cf. NAVARRO, Eduardo de Almeida. *Dicionário de tupi antigo: a indígena clássica do Brasil*. Prefácio Ariano Suassuna. 1ª ed. São Paulo: Global, 2013, p. 208.

⁵⁰ Em texto de comentário e divulgação do romance, Jorge de Lima explicita aos eventos a que étnica e historicamente o vocábulo remontaria: “Dir-vos-ei o que é cambembe. Eis a história: o primeiro bispo do Brasil — D. Pero Fernandes Sardinha gastou todo o seu tempo de Bahia arengando com o governador Duarte da Costa. De viagem para a Europa, esse bispo naufragou; e de repente de virou de arenguento em mártir (...). O caso do naufrágio: D. Sardinha com umas cem pessoas ia para Portugal. Tinha viajado quatorze dias quando uma tempestade de ventos de travessia ‘envoltos em escuridão, trovões, coriscos assaltou a nau. O piloto mandou ferrar pano, mas o mar deu bem na popa do barco tamanho baque que não

remontaria aos povos autóctones da parte alagoana do litoral nordestino — “terras chatas, terras nascendo, era uma nação a dos cambembes descendentes dos caetés”⁵¹ —, em que virtudes guerreiras herdadas torna-se-iam gradativamente diminuídas em favor da atividade de subsistência pela coleta de sururu (e mariscos em geral, moluscos e crustáceos comestíveis), e do tocar pífano como “atividade” lúdico-cultural — contrariando a infusão belicista da música executada enquanto preâmbulo para as “guerras” antropofágicas entre nações indígenas (o que é vazado narrativamente como espécie de “cena primeva” na preparação para o conflito entre trabalhadores da Varginha e do Canindé).

Assim, se se pode presumir que o emprego polissêmico do vocábulo, no contexto do romance, expressa os processos sócio históricos de aculturação e mestiçagem que nesta região historicamente se desenvolveram, a figuração promovida pelo romance é a de que as virtudes — digamos — “mais nobres” dos povos caetés (a criatividade belicista, os gestos de vocação antropofágica), uma vez passando a interagir com outras matrizes étnico-raciais, transformam-se dentro de uma espécie de processo de conspurcação — que se projeta enquanto imagem literária no desleixo da lama pelos corpos dos cambembes, efeito da malária endemicamente difundida. O potencial político de discussão do tema da incorporação da camada “cambembe” da população às casas-grandes das fazendas e engenhos locais poder levar a crer que Jorge de Lima tenha se sentido premido a oferecer explicações teóricas sobre a formação étnico-racial dos cambembes — em nota de adendo à primeira edição —, explicações que em sua citação remetem à obra *Viçosa de Alagoas* (1914) do historiador Alfredo Brandão:

do livro ‘VIÇOSA DE ALAGOAS’ do Sr. Alfredo Brandão Filho retiro a explicação do termo com que designam o povo da minha história. ‘O vocábulo *cambembe* serve hoje (...) para designar o povo baixo do campo. Tal designação é recebida quase como uma afronta, vendo-se,

se pode lançar ferro, âncoras e amarras lá se foram pras profundas. Isso se deu nas costas das Alagoas, entre os rios Coruripe e o de São Francisco. Mulheres, crianças, homens válidos, que puderam se salvar chegaram à mansa praia dos baixios de D. Rodrigo. Caetés os acolheram para em seguida matá-los a flechadas e a tacape. O bispo não escapou deram com uma maçã nesse prelado, abriram-lhe a cabeça pelo meio, para o pasto de seus ventres’. Aí o massacre foi vingado com tremenda perseguição pelos brancos contra a guerreiríssima nação Caeté. Raça de caetés não se sujeita à escravidão: morre lutando por liberdade. Caetés eram os mais valentes de todo esse enorme litoral nosso (...). Parte dos caetés perseguidos pela vingativa dureza dos perós assentou pouso às margens das alagoas Manguaba e Mundaú. Nas águas das alagoas encontraram sururu — molusco saboroso, fácil de apanhar no fundo raso. Encontrando pão ali tão pertinho, Caeté pensou: adeus, guerra! Quem tem pão tão facilzinho, tão gordo que nem sururu, para que guerrear? Ficaram ali, ficaram pescadores de mariscos, ficaram moles. Ficaram líricos, tocando gaitas de bambu, comendo goiamun, bagre, aratu, curimã, comendo sururu. Poetas”. LIMA, Jorge. *Op. cit.* p. 115-6. Publicado originalmente: LIMA, Jorge. Caeté, Cambembe, Caeté. *A noite*. 12 jan. 1937.

⁵¹ LIMA, Jorge. *Calunga*. Org. Luis Bueno. São Paulo: Cosac Naify; editora Jatobá, 2014, p. 67.

portanto, que ela pertenceu a uma raça que se degradou. Segundo penso, a palavra *cambembe* é uma corruptela de *caambemby*, vocábulo indígena que se decompõe em *caa* — mato e *memby* — flauta, gaita ou busina. Literalmente a tradução será: mato de gaitas, de businas ou de flautas. Desta etimologia depreendo que os *Cambembes* deveriam ser um povo de música. É bem possível que haja alguma identidade desses índios com os bardos dos Caetés, os quais, conforme relata Fernando Diniz, acompanhavam nas pelejas, incitando-os com seus cantos. Ainda hoje entre os caboclos descendentes dos *Cambembes* (...) encontram-se exímios tocadores de pífano'. (...) A subtribo dos *Cambembes* espalhou-se no mundo (LIMA, 1935, p. 187-8).

No contexto do enredo, os “cambembes” como que se desdobram a meio caminho entre o serviço da criação de reses e lavoura e os serviços de capangagem (proteção de limites e posses do latifúndio); esta dupla função vinca ambivalentemente os caracteres de Pioca, espécie de braço direito de Lula na direção dos rumos da Varginha, a quem ele nutre grande simpatia. Por outro lado, a ascendência étnica dos cambembes — submetidos a um processo de aculturação em favor do mercado colonial e semicolonial de tipo servil, monocultor e latifundiário — é tematizada através da constituição de uma imagem de umidade e viscosidade da lama do mangue: essa imagem remeteria à uma dimensão metafísica da gênese da terra, do começo do mundo, a que eles, cambembes, móveis desta ancestralidade, ascenderiam.

Deste modo, surge no horizonte de possibilidades sugeridas pela voz narrativa a ideia do homem enquanto presa da natureza — “a terra chata tinha o homem no seu plano”⁵² — que encontraria na “perversão” da relação ancestral — “o incesto com a mãe terra”⁵³ — seu elemento corrosivo. A descrição dos hábitos culturais e dos modos de trabalho do “sururuzeiro” de alguma maneira demonstra os limites de resistência da reforma almejada, o que basicamente transcorre a partir do capítulo oitavo, quando as forças de reação do protagonista ao meio começam a manifestar seus primeiros sinais de enfraquecimento — “Lula percebeu que seus instintos de reação tinham diminuído”⁵⁴ — e que diz assim:

Nas lagoas os sururuzeiros trabalhavam do mesmo modo, dentro da lama e debaixo da chuva. Mas os miseráveis aquecidos por dentro, de maleita, estavam de sensibilidade embotada, minados de verminose, o gosto pervertido, viciados a mascar bolões de barro cozido, cacos de telha, balas de bodeque. O hábito de comer terra era natural entre os cambembes: nas bodegas do Pontal da Barra se vendia ao lado da meia-quarta de bacalhau, dos dois tostões de sabão marmorizado, o tijolinho de massapê cozido, vermelhinho, até doce; tinha um gosto que só se

⁵² LIMA, Jorge. *Op. cit.*, p. 55.

⁵³ LIMA, Jorge. *Op. cit.*, p. 65.

⁵⁴ LIMA, Jorge. *Op. cit.*, p. 71.

comendo e podia dar opinião sincera. Faltando essa especialidade, servia barro cru mesmo, e a necessidade apertando, o de-comer proibido seduzia a vontade como cocaína: comia-se tudo papel, molambo, graveto, meleca, cabelo, mijo acabado de sair, outras coisas. Sururuzeiro esquentadinho via o mundo diferente, o sol com outra cor, a lama chegava a possuir seus afagos apalpando os pés de frieira, abarcando o sexo, oferecendo uns gozos muito diversos dos da carne; (...) A lama generosa maternalmente oferecia o sururu que ela gerava em seu seio, como guardando o nutriente do cabeção para a fome dos filhos fracos (LIMA, 2014, p. 65).

Na construção de uma imagem que insinua literariamente o sintoma do peso repressor do Estado sobre as populações descendentes dos povos caetés — depois do incidente de naufrágio da embarcação que levava à Europa integrantes da corte real e da elite eclesiástica luso-brasileira do século XVII, que redundava na captura, cativo e sacrifício do bispo Sardinha⁵⁵ —, a voz narrativa produz, no desfecho do capítulo sexto — mimetizando os modos de fala do cambembe Pioca —, um diagnóstico da posição do subalterno (seja o “sururuzeiro” ou o “cambembe”) dentro de um quadro de transição do modelo de servidão do sistema escravocrata (próprio aos períodos coloniais e imperial) para o ambiente social oligárquico e patrimonialista do Nordeste da República Velha — momento portanto pós-abolição que, para a mentalidade dos “cambembes” despossuídos, só pode-se consumir enquanto uma espécie de abstração histórica:

o cambembe sujigado em séculos pelo cativo, que se tinha seguido à morte do bispo Sardinha, apesar de seu ancestralismo de desforços e de guerra, não podia deixar de dar um título a todos os entes que julgava superiores à sua condição. Assim chamava a Lula ora de patrãozinho, ora de doutor, e a Ana, senhora da casa de seu doutor, não conseguia chamar nem Donana, era dona Donana. Donana era para ele um nome sem o adjutório de dona, que elevava a mulher à senhora, superior aos escravos que eles se julgavam ainda (LIMA, 2014, p. 58).

Nesse sentido, o projeto modernizador de Lula Bernardo é estruturado a partir da reforma dos modos de vida das populações locais — uma espécie de modernização laica, sanitária, pacifista e multiprodutivista —, por isso mesmo “não-exploratória” pela consciência de uma dívida dos colonos brancos para com as populações mestiças e tradicionais historicamente subalternizadas. Sob a visada cientificista do protagonista (que em muitas ocasiões se imiscui à da voz narrativa através do discurso indireto livre), a reparação aos descendentes dos povos caeté deveria ocorrer pela superação das

⁵⁵ LIMA, Jorge. *Op. cit.*, p. 71.

condições sanitárias — como fica claro logo no segundo capítulo pelo diálogo entre Lula e o médico local, o “doutor chefe do posto”.⁵⁶

Na passagem, o embate entre o protagonista e o agente de saúde traz à tona a “intervenção de Rockefeller” — uma referência à associação entre a norte-americana Fundação Rockefeller e o órgão nacional do Departamento Nacional de Saúde Pública (DNSP), em acordo pelo governo firmado em 1923 que pretendeu combater doenças endêmicas no norte e nordeste brasileiros⁵⁷ —, o que possibilita uma demarcação histórico-temporal do enredo romanesco entre os governos Arthur Bernardes (1922-26) e Washington Luiz (1926-1930), “intervenção” a que Lula mostra-se completamente cético — tendo em vista a inalterabilidade dos hábitos sanitários nos modos de vida — em seus supostos efeitos positivos, posição que mantêm diante dos argumentos do interlocutor pró-Rockefeller:

-- Então o doutor pensa que distribuir cápsulas de quinina e remédios contra a verme é resolver o problema da felicidade dessa gente? Acha também que essa terapêutica resolve mesmo o simples caso de saúde?
 -- E por que não? É só observar como tem aumentado a capacidade de trabalho desse pessoal. Estão mais ativos. É só ver.

Lula replicou: -- Não creio. É esse um favor que os miseráveis não deverão ao governo nem a Rockefeller. Essa gente não tem que agradecer a ninguém tão grande tapeação; não são essas cápsulas de quinina engolidas nos postos sanitários, nem esse quenopódio repugnante que vêm livrar o povo sem sapatos e sem casa do paludismo e do amarelão. Isso é botar água num barril furado, doutor (LIMA, 2014, 31).

O termo de conclusão do capítulo reafirma, pela voz de Lula Bernardo, uma “tapeação” que é distribuir toda sorte medicamentos quando toda a gente da ilha de Santa Luzia defecaria em torno das próprias habitações, contaminando a água a que se consome e a lama do terreno comum.

⁵⁶ LIMA, Jorge. *Op. cit.* p. 30.

⁵⁷ Cf. informa Ilana Löwy em seção de seu texto em que intitula como “a era otimista: a teoria do ‘foco-chave’ e a campanha da Fundação Rockefeller contra a febre amarela (1923-28)”: “O acordo de 1923 entre a Junta Sanitária Internacional (passou a chamar-se Divisão Sanitária Internacional após a reorganização da Fundação Rockefeller, em 1928) e o Departamento Nacional de Saúde Pública (DNSP) deu à organização norte-americana a responsabilidade pela eliminação do *Aedes aegypti* nas cidades litorâneas do Norte do Brasil. Formalmente, era responsabilidade conjunta da Fundação Rockefeller e do DNSP, cabendo a supervisão dos trabalhos a uma Comissão da Febre Amarela composta por dois representantes da primeira e dois do DNSP, e chefiada por um membro deste. Na prática, porém, a Fundação Rockefeller controlava todas as operações de erradicação, o que às vezes ocasionava conflitos com os funcionários brasileiros”. Cf. LOWY, Ilana. Representação e intervenção em saúde pública: vírus, mosquitos e especialistas da Fundação Rockefeller no Brasil. v.5. n. 3. In: *História, Ciências, Saúde — Manguinhos*. Rio de Janeiro. nov. 1998/fev. 1999.

1.3 A LAMA INCLEMENTE

“Você que me viu tantas vezes correr na
 lama para morrer ao terceiro dia]
 e reconheceu em minha têmpera a ausência de Deus
 : o Tabique e a Fome.”

Caio Resende, *O outro lado da chuva*

É, por assim dizer, no “cipoal aquífero” de lagoas, brejos, gamboas, mangues e rios — invadido pelo influxo de águas a irromper das marés enchentes — que se espraia o cenário que emoldura as ações narrativas de *Calunga*. Constituindo-se ambivalentemente ora como espécie de “veneno” ora como “remédio”, os ambientes alagoanos — constituídos da “lama prolífera e matadora”⁵⁸ — delimitam o raio de ação daqueles a quem Lula envolve. O contato com a lama é sugerido enquanto fonte de malária (através da visada cientificista do protagonista), mas também e sobretudo como narcótico irresistível de acesso ao “vício-molambo”⁵⁹, a exemplo do que ao protagonista sucede quando, no capítulo 10, informam-no da invasão da propriedade, e ele passa a devastar-se — incorporando “o apetite depravado dos cambembes”⁶⁰ — da boca sedenta de barro. Esse capítulo — que se inicia com o pusilânime sintoma de “Lula já não sentia o impulso de caminhar pela terra”⁶¹ — demarca, pois, o princípio do fim do reformador, o deflagrar de seu declínio cuja conclusão a voz narrativa vai atrelando à nocividade do meio, simbolizada pela “terra”, matéria-prima do artefato cambembe do “tijolinho” de massapê narcotizante que progressiva e viciosamente o seduziria à desgraça: “Quando acordou de manhã, havia devorado sem saber o tijolinho também. Estava irremediavelmente perdido. Ou saía da terra ou terra o tragava”.⁶²

Tematizando a viscosidade da lama, à medida que os corpos dos cambembes passam a cada vez mais mostrarem-se claudicantes pela ingestão compulsiva da lama, perpetuando uma lógica determinista na relação entre homem e natureza — tópica euclidiana em voga no romance de 30⁶³ —, na qual as forças do meio natural sempre se

⁵⁸ LIMA, Jorge. *Calunga*. Org. Luis Bueno. São Paulo: Cosac Naify; editora Jatobá, 2014, p. 24.

⁵⁹ LIMA, Jorge. *Op. cit.*, p. 71.

⁶⁰ LIMA, Jorge. *Op. cit.*, p. 79.

⁶¹ LIMA, Jorge. *Op. cit.*, p. 74.

⁶² LIMA, Jorge. *Op. cit.*, p. 80.

⁶³ Tema recorrente n’*Os sertões*, a ideia de uma espécie de prevalência deletéria – sob a forma de endemias e epidemias tropicais – do meio físico sobre os seres vivos parece redimensionada ficcionalmente em *Calunga*. Tratando da questão da aclimação biológica em meios tropicais adversos, sob a perspectiva

sobreporiam à atividade de cooperação e resistência nativas, neste decurso a voz narrativa vai aprofundando no detalhamento descritivo (e simbólico) do declínio de Lula e de sua empresa:

O homem estava se afundando na brutalidade do começo da terra visgando. Lutar contra os elementos primitivos não podia. Estrangular a tempestade, enxugar a face da terra, vencer a lama escorregadia que nem polvo, faltavam braços para isso ao sonhador (LIMA, 2014, p. 83).

À semelhança do enredo da família sertaneja (Fabiano, Sinhá Vitória, os meninos, a cachorra Baleia) a penar pelo desajuste climatérico de um violento regime de estiagem em *Vidas Secas* (1938), Lula e seus aliados são representados como implacavelmente submetidos a uma espécie de impiedoso regime de “oposição” das forças naturais; ao contrário, porém, do romance de Graciliano Ramos, aqui a umidade e o fator tempestuosamente chuvoso (como nas regiões brasileiras mais setentrionais) impõem-se como um insólito imperativo categórico cujo enfretamento torna-se uma questão de ambientação humana na resistência às endemias e epidemias, e de aclimação das espécies animais e vegetais transplantadas. Em certa medida, passa por aí a curiosa nota bibliográfica assinada por P. Nunez Arca na edição do romance publicada em 1941, na Argentina, pela editorial Americalee, onde ressalta-se uma “natureza selvagem” e o contexto sócio-político da Era Vargas em seus supostos esforços governamentais no sentido de superar as adversidades de um (em referência ao livro de Alberto Rangel⁶⁴) “inferno verde”, espaço a que o meio natural figurado em *Calunga* — na esteira de uma tradição literária hispano-americana — compartilharia similitudes temáticas:

Essa imensa região — antessala amazônica —, em que o homem luta contra a natureza selvagem, tem servido de cenário casual para esta obra, bem semelhante no fundo, certamente, dos livros tão discutidos de escritores venezuelanos, colombianos, peruanos e equatorianos —

positivista do primado da raça superior, requer-se pautar a questão da forte repercussão do pensamento de Euclides da Cunha em relação à “descoberta” da interiorização do país pela geração de romancistas aqui objeto de estudo: seus múltiplos cenários – que o ciclo do romance de 30 bem expressam pela feição regionalista dos ambientes circunscritos narrativamente – e os desafios “civilizatórios” que as intervenções nestes meios podem produzir. Tratando do meio mato-grossense adverso e dos supostos efeitos da miscigenação racial ali engendrada, como ilustração da nota (e para efeito de comparação com o romance de Jorge de Lima no declínio fisiológico de seu protagonista) escreve Euclides: “A seleção natural, em tal meio, opera-se à custa de compromissos graves com as funções centrais do cérebro, numa progressão inversa prejudicialíssima entre o desenvolvimento intelectual e o físico, firmando inexoravelmente a vitória das expansões instintivas e visando o ideal de uma adaptação que tem, como consequências únicas, a máxima energia orgânica, a mínima fortaleza moral. A aclimação traduz uma evolução regressiva. O tipo deperece num esvanecimento contínuo, que se lhe transmite à descendência até à extinção total. [...] A raça inferior, o selvagem bronco, domina-o; aliado ao meio vence-o, esmaga-o, anula-o na concorrência formidável ao impaludismo, ao hepatismo, às pirexias esgotantes, às canículas abrasadoras, e aos alagadiços maleitosos”. Cf. CUNHA, Euclides da. Os sertões. In: *Obra completa*. v. I. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1966, p. 148.

⁶⁴ Cf. RANGEL, Alberto. *Inferno verde* (cenas e cenários da Amazônia). 6ª ed. rev. Manaus: Valer: 2008.

amazônicos, afinal — que falam para nós da tragédia que é a constante luta do homem frente à terra bravia, ainda mais agora, desde que o presidente Getúlio Vargas assumiu e deu remédio às necessidades do heroico habitante do ‘Inferno Verde’. (ARCA apud LIMA, 1941, s/n).⁶⁵

Em certa medida, o efeito de sucumbir dos nativos cambembes vai progressivamente se justificando pela espécie de veneno-remédio que a ingestão da lama representa. Segundo Gilberto Freyre em *Casa-grande & senzala* (discorrendo sobre Thomas Whiffen em *The north-westamazon*)⁶⁶, os atos rituais de ingestão da lama do mangue compõem o ideário dos povos indígenas do Nordeste brasileiro. Com efeito, se por um lado a ascendência caeté dos cambembes reflete-se através do efeito narcotizante que a ingestão da lama acarreta, por outro o projeto burguês-civilizador que Lula representa, sob a luz dos saberes técnico-científicos, vai revelando as consequências que o hábito ritual acarreta: opilação e impaludismo como efeitos viscerais da malária. Diríamos que essas duas dimensões do problema romanesco deliberadamente se confundem na formação da espécie de motor dialético da narrativa; este processo de confusão entre o ideal civilizacional e os “móveis caetés” da ancestralidade cambembe ganha maior relevo quando, inesperada e misteriosamente, diante dos primeiros reveses da empresa pastoril, Lula Bernardo passa a viciosamente comer lama, tornando-se a partir de então febril e pusilânime — cada vez mais distante pois da efetuação da reforma dos modos de vida locais. Assim a narrativa termina por explorar, nos intentos de Lula, as contra forças que atuam no sentido da conservação — na visão do protagonista — dos arcaísmos da cultura cambembe e do patronato latifundiário. Soma-se a isso a aporia da relação de entrave “homem” *versus* “natureza”, luta secular frente ao meio físico que o herói romanesco pretende solucionar: “[Lula] não queria ser um homem que dorme, antes um homem que encara a natureza e vai vencê-la”⁶⁷.

Porém, para tanto seria preciso “secar a lama”; de grande recorrência no romance, a expressão sugere que a modernização almejada esbarraria na própria extravagância do solo, em sua constituição pretensamente refratária. A imagem da lama invadindo suas

⁶⁵ Tradução do seguinte trecho: “Esa inmensa región — antesala amazónica —, en la que el hombre lucha contra la naturaleza salvaje, ha servido de escenario casual a esta obra, bien semejante en su hondo, por cierto, de aquellos libros también tan discutidos de escritores venezolanos, colombianos, peruanos y ecuatorianos — amazónicos, em fin — que nos dicen de la tragédia que es el constante bregar del hombre com la tierra brava, muy principalmente ahora, desde que el presidente Getulio Vargas se hizo cargo y pone remedio a las necesidades del heroico habitante del ‘Inferno Verde.’” Cf. ARCA, P. Nuñez. Nota bibliográfica. In: *Calunga*. Buenos Aires: Editoriale Americalee, 1941.

⁶⁶ FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. São Paulo: Global, 2005, p. 165.

⁶⁷ LIMA, Jorge. *Op. cit.* p. 38.

botas, propiciando o mesmo contágio infeccioso, o mesmo risco de “maleita”, causa do mal-estar da opilação, a despeito da providência de Lula, evidencia as contradições de um “afastamento” de direções contrárias entre as práticas sanitárias propostas e uma natureza refratária à modernização burguesa. Nesse sentido, vai parecendo que o meio natural — sob a imagem da lama a infectar — constitui o agente das contra forças a atuar no sentido da conservação das mazelas. Sintomático que somente as luzes liberais (“terras longínquas iluminadas”, símbolo da civilização técnica) poderiam, em sua totalidade, reverter, pelo vínculo (“ligar a ilha” ao continente), o atraso local, as “trevas”:

Lula compreendeu que aquela gente era uma ilha humana, rodeada de trevas. Sentiu que era preciso secar a lama que encharcava sua tribo, ligar a ilha às terras longínquas iluminadas, onde já se produzira o levantamento do solo humano (LIMA, 2014, p. 42).

Diante das semelhanças, lembramo-nos de *A utopia*, de Thomas More; nesta obra inventora do “socialismo utópico” enquanto gênero literário, a ilha original se transformara, pela ligação artificial entre continente e ilha, em delimitada península, indicador sugestivo da intervenção humana para a construção de uma sociedade ideal. Empregando uma imagem de feitio iluminista, que correlaciona iluminação a desenvolvimento, a voz narrativa (imbuída do espírito lulista) insinua uma sociedade em que — à semelhança da formulada por More — os valores de justiça social são idealmente projetados.

Mas mais que “ligar” a ilha, mais que secar a lama, para atingir seu propósito Lula Bernardo teria de enfrentar a lógica racista consubstanciada na visão de mundo coronelista de seu vizinho de cercas — o coronel Totô do Canindé; ele acredita que em meio à região encharcada de mangues a única criação pastoril possível — metáfora da mentalidade conservadora — é a de porcos. Nesse contexto, após Lula descobrir (através de seu braço-direito, o caboclo Zé Pioca) que houvera violações de limites entre as duas propriedades (com envenenamento através de manipueira), decide o proprietário da Varginha ir ao encontro do vizinho; no Candindé, Lula é recebido cordialmente pelo latifundiário, que o chama reverencialmente de “seu doutor”, brasileirismo que tradicionalmente refere às classes dominantes. Parálítico, o coronel é carregado numa rede pelo eito, sustentada por dois cambembes sob amparo duma tora de madeira — uma espécie de palanquim precarizado? —, lugar de onde tirânica e ofensivamente comanda

o trabalho: “da rede molenga saltava a voz forte do aleijado, gritando pra cabroeira, sempre chamando-os filhos duma égua, raça ruim, preguiçosos, ladroões, ladroões”⁶⁸.

Confrontado, coronel Totô nega veementemente a Lula qualquer tipo de violação, atribuindo aos trabalhadores das propriedades — caboclos tornados “cambembes” pela incorporação enquanto mão-de-obra semiescrava do latifúndio — as origens “falaciosas” da querela. À vista de Lula, suas justificativas formalizam a sobrevivência dos códigos raciais de segregação: “caboclo, seu doutor! isso é enredo desses filhos duma égua! (...) Cambembe é a nação mais pió que existe no mundo”.⁶⁹

Em *O povo brasileiro*, Darcy Ribeiro menciona uma “velha ordem desigualitária”, que tem como *modus operandi* o “apelo à violência pela classe dominante como arma fundamental para a construção da história”⁷⁰; através do discurso de superioridade racial, endossando uma ideia semelhante à pensada por Darcy, coronel Totô legitima a violência infligida não só como natural ante a ordem de coisas (argumento que apresenta a Lula para a inescapabilidade da criação de porcos), mas até mesmo como necessária de modo a não ser enganado pelos cambembes. “É por isso que eu ando armado como isso! – E mostrou o bastão de buranhém. – E com isso! – E desembolsou o Smith and Wesson niquelado”⁷¹, justifica-se. Portanto, constrói-se a representação de uma sociedade em que a violência surge como uma espécie de motor inexorável das relações sociais, quer dizer, um movimento permanentemente tautológico de construção, constituição e conservação de conflitos sociais.

Esquivando-se do lugar de superioridade racial (no desfecho do capítulo 6), Lula responde às provocações através do mais certo argumento, embora de impossível compreensão para seu interlocutor: a superioridade alegada seria incompatível à dominação física e à miscigenação racial que tornam possíveis uma nova ordem de coisas, na qual a escravidão se torna a instituição que fundamentalmente modela os meandros da sociedade civil; por isso antes de tudo Lula se assume enquanto cambembe, respondendo às ofensas raciais de Totô:

Cambembe sou eu também com o apelido de moço de fora. Isso não é raça de cachorro, como o senhor chama. É gente decente. Olhe, coronel, o senhor que saber? Nós é que roubamos as terras desses infelizes. Os avós dos cambembes, os caetés, eram tidos como ferozes porque

⁶⁸ LIMA, Jorge. *Op. cit.* p. 55.

⁶⁹ LIMA, Jorge. *Op. cit.* p. 55.

⁷⁰ RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 25.

⁷¹ LIMA, Jorge. *Op. cit.* p. 56.

defendiam dos invasores as suas tabas e ocaras. Nós temos uma dívida para com essa gente cujo sangue corre dentro de nós e que continuamos a degradar (LIMA, 2014, pp. 56-7).

Evocando a memória da dominação do Estado sobre os povos tradicionais, tematiza-se romanescamente o legado da herança colonial-escravocrata. Figura-se a sobrevivência da escravidão através de um rearranjo social “republicano” em que o “compadrio” de uma estrutura social patrimonialista atenua a relação entre “senhores” e “escravos” apenas para perpetuar um regime exploratório de entre “patrões” e “compadres”; o coronel Totô e o “doutor Lula” representariam respectivamente as duas variantes deste jogo de forças entre conservação e modernização, dois correlatos da elite beneficiária da posse fundiária: Totô endossando a sobrevivência do modelo colonial de servidão pelo primado da “raça superior”; Lula, pelo contrário, tentando implementar um regime social e de trabalho que equilibre as desproporções do passado colonial-escravocrata, ciente de uma dívida histórica com os povos caetés e com os caboclos e mestiços – os cambembes – do eito “republicano”.

Mas o rearranjo social da figura do caboclo concentra fator estruturante no enredo de *Calunga*. Operando tanto como mão de obra para o trabalho agrícola e pastoril (vide a estupefação de Lula diante da visão em que o coronel Totô conduz tiranicamente os trabalhos do eito) quanto como agente de capangagem do latifúndio (a que o proprietário progressista vai relutar fortemente a aderir), os destinos do caboclo “cambembe” enveredam as variantes de enredo decisivas da narrativa. No primeiro caso, porque evidencia a rígida estratificação de uma ordem social vigente e, no segundo, porque sugere uma suposta herança racial (relativa às virtudes guerreiras dos indígenas caetés) a atualizar-se congenitamente nos caboclos — de modo a torná-los os agentes mais aptos para a função do aparato coercitivo das propriedades rurais.⁷²

De um lado, portanto, está uma questão de ordem sociopolítica, em que o modelo escravagista de servidão herdado da sociedade imperial rearranja-se num ambiente coronelista e de miserabilidade social; e, de outro, evidencia-se o recrudescimento do

⁷² Sobre essa função ocupada por indígenas aculturados e descendentes mestiços, descreve Gilberto Freyre: “Índios e mamelucos formaram a muralha movediça, viva, que foi alargando em sentido ocidental as fronteiras coloniais do Brasil ao mesmo tempo em que defenderam, na região açucareira, os estabelecimentos agrários dos ataques dos piratas estrangeiros. Cada engenho de açúcar nos séculos XVI e XVII precisava manter em pé de guerra suas centenas ou pelo menos dezenas de homens prontos a defender contra selvagens ou corsários a casa de vivenda e a riqueza acumulada nos armazéns: esses homens foram na sua casa quase totalidade índios ou caboclos de arco e flecha [...]. O esforço exigido pelo colono do escravo índio foi o de [...] defender os senhores contra os selvagens inimigos e corsários estrangeiros”. FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala* (formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal). São Paulo: Global, 2005, pp. 163-228.

racismo científico — difundido enquanto mentalidade dominante, confundindo-se ambigualmente pelos estratos sociais menos assistidos —, a exemplo do que aconselha Mosquitinha (prostituta com quem Lula interage no hotel em Maceió), a respeito da sessão espiritual que a teria curado da malária, provocando-o a curar-se lá:

mas você não acredita mesmo em Deus, não? Se você acreditasse, eu lhe levava hoje de noite numa sessão a uma média que lhe ensinava um chá porreta para sua moléstia. Mas sem a fé média não aceita ninguém, pois atrapalha a sessão, baixando só espírito de caboclo, que são uns espíritos muitos muito ruins (LIMA, 2014, p. 117).

Se dentro da dimensão sociológica *Calunga* está a indicar uma realidade sociopolítica “denunciável” (porquanto fundamentalmente movida por atores classistas e racistas), este “atraso” expresso pela voz narrativa — de doenças epidêmicas, desmobilização política e uma certa anomia social — de algum modo parece se conformar a pressupostos historiográficos do ensaísmo social brasileiro, cujos limites com o romance de 30 são bastante permeáveis — em *Calunga*, p. ex., os “mocambos” referidos na sociologia freyreana são o designativo que remete às habitações dos caboclos cambembes.⁷³

Contudo, pensa-se especificamente em *Populações Meridionais do Brasil* (1920), de Oliveira Vianna, livro de grande circulação e prestígio nas esferas intelectuais nas décadas de 1920 e 1930; neste, o segundo acadêmico da cadeira 8 da Academia Brasileira de Letras (ABL) descreve que os “potentados rurais” — calcados sob as fundações oligárquicas dos “clãs familiares” — passariam a “reciclar” a mão de obra das populações recém libertas do sistema escravocrata adaptando-a enquanto estrutura de capangagem para segurança de limites e patrimônio do latifúndio (em tese aproveitando-se das disposições guerreiras a descenderem do sangue indígena aculturado), fazendo dos “mamelucos” e “caboclos” os agentes principais para a espécie de “cinturão de isolamento” das grandes propriedades rurais não alcançadas pelos oficiais aparelhos coercitivos do Estado.⁷⁴

⁷³ No capítulo 9, quando a voz narrativa informa das perambulações de Lula pelos canais a que a ilha se liga, o protagonista se defronta com uma casa em ruínas, e então a designação é empregada: “A canoa de Lula, indo e vindo pelos canais assombrados de coqueiros, passava por um mocambo misterioso, junto de uma casa de tijolos em ruína. O mocambo era soturno, como uma catacumba, sempre fechado; (...) Era um morfético na última fase de mutilação, com um dedo na mão direita, dois apenas na mão esquerda, sem nariz, as orelhas enormes arroxeadas, a cara leonina, não parecia gente, horrorizava”. LIMA, Jorge. *Op. cit.* p. 72.

⁷⁴ Tal cooptação se justificaria pela ineficácia da estrutura repressiva do Estado em alcançar os rincões do sertão nordestino (pode-se pensar no enredo de *O sertanejo*, de José Alencar, como figuração romanesca a refletir este fenômeno social). Oliveira Viana — entendendo a miscigenação racial enquanto fator predominante de uma degenerescência da sociedade brasileira — atribui aos “caboclos valentes” a

No romance de Jorge de Lima, ao encenar-se um atrelamento entre a capangagem como sistema de proteção latifundiária (Pioca exortando Lula ao conflito como modo de resolução da querela dos limites fundiários) e o traço eugênico dos povos caetés (efeito narrativo de pautar a ascendência indígena a desdobrar-se no caboclo “cambembe”), evidencia-se a sedimentação de um modelo de profissão — próprio às camadas subalternas das populações alagoanas — que vai se conformando às populações mestiças na medida em que Lula Bernardo vai se convencendo do conflito simbolicamente instaurado (Canindé como polo conservador, Varginha como progressista), desdobrando-se no conflito físico das “vias de fato” pelos cambembes de ambas propriedades. Em nenhum momento a voz narrativa adere ao código racista — que correlaciona mestiçagem à disposição inata da violência —, mas ela não deixa de sutilmente sugerir seus efeitos perniciosos.

“dissolvência social” a que o governo imperial tentara minimizar com o “recrutamento” das populações mestiças com a finalidade de servir ao Exército e Marinha. Em ambos os casos, pode-se observar o sinal negativo a que o autor atribui à miscigenação/mestiçagem, justamente por entendê-las como fatores possíveis de degenerescência da vida social. Cf. VIANA, Oliveira. *Populações meridionais do Brasil*. Brasília: Senado Federal, 2005, p. 303. De maneira comparável, refletindo sobre a formação social brasileira em curso no século XX, Lúcio Cardoso expressa-se também negativamente em relação às populações afro-brasileiras. Ver: CARDOSO, Lúcio. *Diários*. org. Ésio Macedo. São Paulo: Civilização Brasileira: 2012.

1.4 A MODERNIZAÇÃO RELUTANTE

“Contei uma história sem pretensão, de estrito gênero literário, uma narrativa com a vida miserável do sururuzeiro das lagoas do meu Estado, do oleiro, do pescador dos mangues, do cambembe impaludado, socorrido pelas paliativos e ineficazes serviços de profilaxia e inócuas soluções higiênicas e sociais”.

Jorge de Lima⁷⁵

Em síntese, o que resulta enquanto objeto de observação privilegiada de Jorge de Lima em *Calunga* — para falarmos em termos da teoria do romance de 30 pensada por Luis Bueno — parece expressar-se tanto na efetuação romanesca de um “tipo” hegemônico do caboclo cambembe (variante predominante de um processo de miscigenação racial e sincretismo cultural), quanto numa firme caracterização da figura do “sururuzeiro” (resultante da atividade predominantemente agroextrativista entre as camadas populares e mestiças do enredo alagoano).

Nesse sentido, permite-se talvez concluir que a aspiração enunciada do protagonista — que é, por assim dizer, o motor das ações — se revela sob a forma de um projeto reformador, uma espécie de “modernização burguesa” dos modos de vida das populações cambembes; isso implicaria o aprimoramento de uma infraestrutura básica essencial (latrinas, penicos, botas) com vistas a sanear os aspectos mais lesivos das endemias. Mas essas modificações vão-se revelando pela voz narrativa um projeto simplesmente natimorto — que não chega a efetuar-se no nível da consciência dos envolvidos — e que é o *leitmotiv* das frustrações que embalam as ações do progressivo declínio de Lula Bernardo.

Assim, a questão decisiva tematizada pelo romance talvez seja a da posição de servidão involuntária dos mestiços — caboclos “cambembes” — representados como objetos residuais do sistema colonial-escravocrata. Dentro dum regime narrativo em que os povos autóctones ganham proeminência simbólica face aos colonos, exploradores capitalistas e missionários religiosos — em uma exposição das fraturas (ou “dívidas

⁷⁵ Excerto extraído de “Reflexões”, texto do autor para o jornal *A Manhã*. Cf. LIMA, Jorge. Reflexões. *A Manhã*. 14 abr. 1951.

históricas”) —, a voz narrativa por outro lado parece ir gradativamente se conformando aos juízos voláteis de Lula, acompanhando suas oscilações de ideias, de certa forma se convencendo de que os regimes exploratórios daquela natureza borram os limites entre os dominadores brancos e os dominados caboclos, gerando um quota indiscriminada de miserabilidade e violência sociais que é por todos partilhada.

Um exemplo desse fenômeno se manifestaria após viagem frustrada à Maceió na qual Lula se dá conta da gerência governamental patrimonialista e oligárquica. No retorno, o caboclo Pioca lhe informa que se deflagrou uma guerra inevitável com a invasão de capangas do Canindé na Varginha. Sua estupefação decorre de que a deflagração dos conflitos ocorre à revelia dos propósitos pacíficos de seu empreendimento.

No ambiente e contexto coronelistas, a modernização funciona como antítese da pacificação. A voz narrativa neste contexto vai sugerindo certa inevitabilidade da “guerra”; confrontam-se então duas matrizes culturais, a “indígena-caeté” e a “burguesa-civilizacional”, num circuito narrativo que ligaria as premissas raciais — sob a forma dos nativos caetés — aos iminentes conflitos sociais — em que caboclos “cambembes” são principais agentes da violência instaurada. Na passagem do capítulo 17 (cuja narração demarca os instantes prévios de concentração para a “guerra”), os mecanismos descrição a operar na narrativa captam uma espécie de duplo espírito a inspirar — por assim dizer — os “caboclos capangas” (que são, a rigor, designados enquanto “cangaceiros”, portanto adversários do Estado): pelo traço da ascendência caeté advêm o espírito antropofagicamente guerreiro e a ritualística do combate pela embriaguez; pela faceta civilizacional parecem aceder a satisfação da conquista territorial e os métodos de aplicação do vandalismo e do terror corporal. Possíveis afetos “indígenas” e “civilizacionais” que se confrontam, se repelem e se conformam numa mesma tessitura narrativa de caracterização de conflitos fundiários e de conflitantes cambembes:

Antes de [o grupo] atingir os marcos divisórios [entre Varginha e Canindé], toparam cercas novas invadindo o terreno de Lula, chiqueiros recém-construídos cheios de barrões fuçando o solo da Varginha. Derrubaram as cercas; cortaram a facão o toitiço dum bocado de porcos; a outros torraram as orelhas e os soltaram para que fossem até às terras do dono dar o aviso de que os de cá estavam dispostos à guerra. [...] Os cabras estavam arrogantes e sentiam renascer dentro deles o caeté-avó dos cambembes inda selvagens que, como reminiscência do canibalismo, comem ainda hoje as gostosas buchadas de carneiro, rechando na mesa o crânio cozido do animal, sorvendo miolos e enfeitando as cercas com caveiras. Uma satisfação guerreira embriagava Pioca e os cangaceiros. Eles sentiam uma vontade forte de ver o fogo vingador. Procuravam folhas secas, garranchos, paus,

riscaram fósforos na erva meio torrada numa vereda. A erva pegou fogo e os homens ficaram com os olhos chamejantes e devastadores como chamas. Por que não irem mais pra frente nas terras do Canindé? Não conheciam medo, tinham séculos de guerra atrás deles. [...] Queriam guerra, eram primitivos, tinham nascido com a guerra, a guerra era deles. Precisavam de grandes atrocidades, invadir, cometer depredações, matar, estuprar, misturar a conquista com as brutalidades do sexo, raptar mulheres, forçar meninas, castrar homens do Canindé. Eles tinham dentro de si a embriaguez de todos os cangaceiros e de todos os heróis. [...] Entravam nas terras do Canindé que nem grandes conquistadores; iam aproveitando aquele ímpeto selvagem para penetrarem no acampamento dos devotos. (LIMA, 2014, pp. 127-8).

A falsa antinomia entre “dominadores civilizados” e “dominados primitivos” vai-se assim se tornando tematicamente flagrante à medida em que — através da mimetização de Lula à voz narrativa — o declínio do Lula reformador mais perigosamente se aprofunda, isto é, à medida que a narcotizante ingestão da terra lhe torna mais pusilânime nas energias corporais, portanto mais doente e letárgico. Abdicando da modernização ovina, resta-lhe a paixão cambembe a pulsar através do paladar.

No capítulo 18, Lula passa a seguir a multidão de beatos do Santo — cujo dito milagroso é sempre o ferozmente proclamado “anda, anda!” — que em êxodo se afasta do Canindé. O outrora considerado misticismo ingênuo, efeito do fanatismo religioso, se lhe afigura então como o trajeto de retorno à sua terra ancestral, cambembe que seria. A inicial relação projetada — durante a passagem da viagem de retorno no trem da GWBR — entre um “passado ancestral” e um “futuro civilizado” se torna então inteiramente inconciliável, desproporcionalidade sintoma de uma espécie de regressão no tempo, cujo efeito fatídico é a vitória acachapante do meio natural sobre os seres, por isso talvez “caminhavam no tempo. Voltavam para onde nunca tinham ido. Iam. Iam. Voltavam. Voltavam”.⁷⁶

É também no capítulo 18 em que é possível localizar mais precisamente o evento a demarcar historicamente o período cronológico no qual essas ações narrativas se inserem. A descrição da debandada dos beatos é acompanhada do comentário da voz narrativa: “depois espalharam o boato de que o governo ia pegar gente para recrutas da revolução do Isidoro e aprisionar os meninos para a Marinha”⁷⁷; tratam-se pois das ações que decorrem do levante do forte de Copacabana, que são deflagradas dois anos depois da revolta no Rio de Janeiro, agora na capital paulista a 5 de julho de 1924 — na esteira,

⁷⁶ LIMA, Jorge. *Op. cit.* p. 134.

⁷⁷ LIMA, Jorge. *Op. cit.* p. 136.

portanto, das reivindicações tenentistas que movimentam militar e politicamente o governo Arthur Bernardes (1922-1926).⁷⁸

No discurso da voz narrativa, a falência das técnicas de controle do homem para com o meio natural — cuja representação hegemônica é a viscosidade contagiante da lama — incorpora-se como um perfeito correlato do triunfo do passado de conservações frente a um futuro frustrado de modernizações. Mas a exposição narrativa deste passado seria ao mesmo tempo “bélico” e “cangaceiro”, “cristão” e “caeté”, “maleitoso” e “narcotizado”, talvez a composição de uma imagem de miscigenação e confusão de culturas. A potência telúrica da “terra” como que se impõe peremptoriamente ao protagonista — “Lula sentia o peso da terra sobre ele”⁷⁹ —, mas apenas como um retorno ancestral, exilado da pátria perdida: “voltou ao mundo que nascera.”⁸⁰ Espécie de vindita natural retorna à terra de que saíra menino pródigo. Vinga-lhe. Traga-lhe, então, e lhe devora a terra que Lula Bernardo acreditara modernizável. Em vão.

⁷⁸ Cf. verbete Isidoro Dias Lopes fornecido pelo Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) da Fundação Getúlio Vargas (FGV): https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/biografias/isidoro_dias_lopes. Consultado 25 jan. 2019.

⁷⁹ LIMA, Jorge. *Op. cit.* p. 139.

⁸⁰ LIMA, Jorge. *Op. cit.* p. 139.

1.5 MUNDÉU (O TROPEL DOS ESTROPIADOS)

“(…) Há neste livro da água e da chuva, das lagoas doentias do Nordeste, um romance de vidas fracassadas, de luta do homem e do meio que emociona e comove”.

Jorge Amado⁸¹

Depois de planejada e executada a estratégia bélica de Pajeú — a de surrar o Santo atribuindo a responsabilidade do severo coro a Totô do Canindé —, iniciou-se a retirada do magote de fanático-penitentes da propriedade. Essa devastação já irritava o paralítico latifundiário, que voltara à paralisia de atar-se nas redes em razão do “molambo das pernas”, esvaziando-se de súbito o efeito do milagre do santo. O conjunto de migrante parte, pois, rumo ao desconhecido das paragens enlameadas; transitam então os estropiados — “esfarrapados” nas tropelias da fuga — em peregrinação pelas terras da Varginha, cujo espetáculo Lula Bernardo assiste inerte, quase sobre o efeito da moléstia que o escraviza na inércia do barro de massapê cada vez mais a visgar na boca. Nos rastros da peregrinação (“melanciais arrasados”, “ervas como que torradas”⁸²), resta ainda a obra inacabada da capela em construção; a passagem faz obliquamente lembrar — em razão da similitude temática, pois o estilo diverge fortemente — dos vestígios últimos da “troia de taipa” de Canudos descritos por Euclides da Cunha n’*Os sertões* (ter-se-ia aqui o selo oculto desse texto fundador, espécie de marca d’água euclidiana a reverberar na criação do enredo de *Calunga*?⁸³):

Com a surra de Pajeú, o santo proferiu enraivado a palavra ‘anda’ e iniciou a retirada. Depois espalharam o boato de que o governo ia pegar gente para recrutas da revolução do Isidoro e aprisionar meninos para a Marinha. O êxodo cresceu. A debandada se generalizou. Relembrando o aglomerado místico, restavam os alicerces da capela e a devastação num círculo enorme, onde a multidão acampara longos meses (LIMA, 2014, p. 136).

⁸¹ Cf. AMADO, Jorge. “Calunga”. *O Jornal* (RJ). 21 jul. 1935.

⁸² LIMA, Jorge. *Op. cit.* p. 90.

⁸³ Após narração de forte ataque durante a quarta e última expedição de combate aos canudenses, a descrição da cena de desolação é esta: “Era um desafogo. Lá estavam as duas igrejas derruídas fronteando-se na praça lendária: — a nova sem torres, alteando as paredes mestras arrombadas, fendidas de alto a baixo, um muradal cheio de entulhos; a velha em ruínas e denegrada, sem fachada, erguendo um pedaço do campanário derruído, onde o fantástico sineiro tantas vezes apelidara os fiéis para oração e para o combate”. Cf. CUNHA, Euclides da. *Obra completa*. v. II. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1966, p. 443.

Porém, o “mundéu” — aquilo que não é apenas uma construção abandonada, mas o que, de fato, em razão da decadência, ameaça decair sob o peso do tempo — perseguiria nos modos de representação da casa-grande Varginha; ainda no capítulo 13, à medida que Lula vai percebendo a malária devastar o corpo de Ana — e os “roçados devastados”, os “coqueiros desfrutados”⁸⁴ da propriedade que são sob alarme informados por Pioca ao “patrãozinho” —, a voz narrativa (através do discurso indireto livre) como que se intromete na consciência perturbada de Lula — que se incomoda com o silêncio reinante da noite —, e eis que iminente golpe sobre a empresa agrícola se projeta na consciência do protagonista, isso através da sutil vulnerabilidade das formigas que, na penumbra da noite, ele acredita enxergar em fila desmanchando o assoalho da edificação:

Lula foi reparar o que feria o grande silêncio. As saúvas andavam em longa fila trazendo prum buraco, que haviam estourado na sala, o milho armazenado. Até as formigas minam essa ruína, tudo isso já é uma tapera (LIMA, 2014, p. 97).

Adiante, a narrativa constrói-se como que glosando um símile latente que, recorrentemente, retornaria à superfície textual, até quase exaurir-se nas últimas páginas do romance: trata-se da imagem da reversibilidade mútua entre o homem decaído pela malária e a fazenda na iminência da ruína⁸⁵, correlatos de um mesmo fenômeno de suscetibilidade diante das forças naturais: “a terra os estava vencendo”⁸⁶.

Como diria Jorge Amado em entrevista depois de mencionar *Calunga* ao jornal *A noite* — demarcando uma chave de leitura baseada sob a noção de telurismo, que se demonstra razoavelmente eficaz quando aplicada à biblioteca do romance de 30 — “o drama do homem, no Brasil, está inteiramente ligado ao drama da terra”.⁸⁷

⁸⁴ LIMA, Jorge. *Op. cit.* p. 98.

⁸⁵ O tema da homologia entre o tipo humano e o meio físico é — entre críticas ao “academismo às avessas”, ao “quinhentismo do palavrão”, em relação aos desvios da linguagem de feição mais fortemente oral e popular das falas dos nativos — ressaltado pelo crítico Agripino Grieco: “Aqui [em *Calunga*], que até hoje em romances só criara fantoches e fantasmas, é um criador de tipos inseparáveis, aliás, do ambiente, tão bem se completam, tão bem se explicam de parte a parte”. Cf. GRIECO, Agripino. “*Calunga*”. *Diário de Notícias* (RJ). 17 nov. 1935.

⁸⁶ LIMA, Jorge. *Op. cit.* p. 100.

⁸⁷ AMADO, Jorge. O que eles pensam... Jorge Amado e romance atual brasileiro. *A Noite* (RJ). 12 out. 1935.

“A terra dissolvente, viscosa, mole, traiçoeira, vai vencendo tudo”⁸⁸, afirma Lúcia Miguel Pereira sobre o romance em sua coluna de crítica literária. A afirmação parece endossar uma dimensão fatalista dos elementos da natureza no romance, que envolve violentamente os personagens e as coisas, como se a ruína estivesse mesmo sempre à espreita deles, pronta a indistintamente dizimá-los.

Interessante que a representação de decadência sugerida pela voz narrativa à casa-grande — e, por consequência, a todo o empreendimento agrícola — erija-se sob a tutela de uma imagem de fantasmagoria e má assombração, que passariam a perturbar a consciência dos moradores (e principalmente a de Lula Bernardo), rematando as nuances da representação de falência da Varginha: “via a casa naquele estado de decadência, sem pessoa que trabalhasse na cozinha ou tirasse as frutas do quintal: atirava-se a tudo [Pioca], animando o patrão, falando pra casa não fica mal-assombrada”.⁸⁹

À procura dos sobreviventes daquela “habitação mal-assombrada”⁹⁰, Lula como que presencia o espectro da ex-companheira Ana, cujo corpo ele enterrara fora da ilha, a pairar sobre o ambiente fantasmagórico da propriedade — “o espectro da morta veio vagar pela sala”⁹¹ — no qual o “maquinismo enferrujado”⁹² do moinho (o qual Pioca e o patrão ouvem os ruídos da engrenagem) fornece o elemento de caracterização exterior da fazenda decadente, mas ainda a titubeantemente funcionar.

Irônico destino, o de Lula e da Varginha, pois “a casa ia virar tapera”, mas “o homem, esse já era um tapera mesmo”.⁹³

⁸⁸ PEREIRA, Lúcia Miguel. “Livros”. *Gazeta de Notícias* (RJ). 14 jul. 1935.

⁸⁹ LIMA, Jorge. *Op. cit.* p. 108.

⁹⁰ LIMA, Jorge. *Op. cit.* p. 124.

⁹¹ LIMA, Jorge. *Op. cit.* p. 126.

⁹² LIMA, Jorge. *Op. cit.* p. 126.

⁹³ LIMA, Jorge. *Op. cit.* p. 144.

CAPÍTULO 2

MINERAR A ALMA MINERAL: *FRONTEIRA* (1935) DE CORNÉLIO PENNA⁹⁴

“Em uma época de primarismo político, de confusão concentracionária, de pretendida ciência em busca de bombas mortíferas, enquanto todos ameaçam e ninguém executa, tenho a vontade de viver bem longe, em um lugar onde não chegue o eco do mundo, onde tivesse apenas as árvores por companheiras e ouvisse a voz da mata murmurando aos meus ouvidos músicas serenas e indecifráveis.”

Cornélio Penna⁹⁵

“Debrucei-me muitas vezes, muitas vezes sobre esse espírito e olhei-o num assombramento... E parecia-me ver uma água negra, que diria fechada num grotão entre montanhas altas... Água imóvel, não água morta. Perpetuamente em projeções de luz se esboçam em sua onda todas as figuras delirantes do céu. Ela é o espelho dos pavores dourados, do relâmpago e do incêndio...”

Murilo Araújo, *O gênio macabro de Cornélio Penna*

2.1 O MICROCOSMO VIOLADO

Primeiro romance de Cornélio Penna (finalizado em fins de 1933 e publicado no último trimestre de 1935), *Fronteira* é muito provavelmente um dos textos mais cifrados e alusivos do romance de 30. Não tanto pelo encadeamento de eventos dispersivo e de difícil acompanhamento, mas sobretudo pelo caráter lacunar da estrutura de importantes enunciados e temas. A obra como que se imporia, solenemente, num parcial hermetismo.

⁹⁴ O título retoma livremente de empréstimo, ao parcialmente reconstruí-la, a expressão “minerar o íntimo”, a que Fausto Cunha refere ao analisar a obra romanesca de Cornélio. Cf. CUNHA, Fausto. Forma, criação e ortodoxia. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 13 ago. 1949.

⁹⁵ A declaração foi dada em entrevista concedida ao suplemento cultural *Letras e Artes*. Cf. Cornélio Penna considera-se um fantasma, mas não acredita em assombrações. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 18 mar. 1951.

Na verdade, trata-se de uma narrativa que é um verdadeiro “quebra-cabeça” — como referiu Léo Schlafman em “O outro lado da fronteira”, prefácio da edição publicada pela Artium em 2001.⁹⁶ Poder-se-ia talvez afirmar que a primazia da fé à razão existe como um ponto de vista central nos romances de Cornélio: o olhar que advém das vozes narrativas é, em geral, supersticiosamente apaixonado ao se imiscuir à natureza imanente das montanhas, florestas, serras, rios, pedras — perspectivando-se por sua *lógica* própria —, mas os processos culturais se delineiam narrativamente na medida em que o exercício de manutenção da ordem estabelecida vai revelando sua força domesticadora; por isso, o sentimento de opressão a pairar sobre atmosferas angustiantes. Isso compõe, predominantemente, o clima romanesco pesado no qual autor submete seus personagens, tornando-se um procedimento comum à sua obra literária.

Fronteira é um romance cuja dicção narrativa produz necessariamente uma densa zona de ambiguidade, que operaria de forma híbrida os recursos narrativos ao oscilar entre uma efetuação composicional mais ou menos tradicional — os enquadramentos topográficos, as sugestões cronológico-temporais, as mensurações climáticas como *movimentos* de transição de entre os capítulos, e que são traços característicos do romance de 30 — e a percepção dissonante do Narrador, que conforma a natureza de sua voz numa espécie de superposição de elementos heteróclitos. Parece tratar-se de um registro narrativo a dinamizar um circuito de interrelação entre as dimensões orgânica e inorgânica, entre seres e coisas, espécie de chão narrativo no qual adubos de matérias diversas alimentam as imagens de sinistra *floração* — flores mutiladas no jardim de neorealismo do romance de 30?

Nesse sentido, o aspecto pela crítica mais abordado — ressaltado por muitos que sobre *Fronteira* escreveram — foi tê-lo vindo à prelo concomitantemente ao auge de prestígio e sucesso de público do romance de corte realista. Alceu Amoroso Lima e Mário de Andrade escreveram sobre *Fronteira* como uma espécie de filho anômalo do ambiente literário do período. Veem-se aí os romancistas profissionais comporem, pela hegemonia da prosa de ficção no mercado de bens simbólicos, um painel multifacetado do Brasil: aspectos da diversidade cultural, social, política e geográfica do país são trazidos à tona como que se transmutando ficcionalmente no *objeto-livro*; grosso modo, os escritores

⁹⁶ Em um trabalho minucioso de cotejo entre os textos das publicações de 1935 (Ariel), 1953 (O Cruzeiro) e 1958 (José Aguilar), seguido de um mapa gráfico que ilustra os deslocamentos realizados, a edição da série Confluência da Artium editora mostra-se como um trabalho primoroso, à altura da própria obra. As notas do capítulo seguirão esta edição. Cf. PENNA, Cornélio. *Fronteira*. Rio de Janeiro: Artium, 2001.

explorariam as fraturas deixadas pelas frações de regimes oligárquicos em decadência ou em vias de, explicitando as dinâmicas sociais de regiões menos conhecidas da burguesia urbana, problematizando a incorporação violenta das populações autóctones e subalternizadas — passando o romance a ser gênero literário mais prestigiado, discutido e rentável do ambiente artístico e intelectual dos anos 1930. Na contramão deste contexto, o paradigma que hegemonicamente se aplicou à obra de Cornélio Penna, enquanto critério de distinção historiográfica, situa-o como um autor de problemática “católica”, “espiritualista”, “intimista”, de “introversão”, abordando à exaustão questões metafísicas da relação do homem com o cosmos nos seus anseios de — por assim dizer — “iluminações” transcendentais.⁹⁷

Não coincidentemente (e, por isso, em certa medida, de modo justificado), no centro da dinâmica do enredo de *Frenteira* situa-se Maria Santa, a protagonista descendente dos proprietários do casarão no qual os eventos enigmaticamente ocorrem; espaço no qual o Narrador decifra suas impressões através da escrita do diário. O imponente edifício é enquadrado como o “centro íntimo da cidade”⁹⁸, sendo Maria Santa aquela a quem os moradores da cidade, sob ardor da devoção católica, voltam suas preces e reverências: a ela atribuem milagres de santidade que, acreditam, irão consagrar-se; o périplo de “santidade” da protagonista enfeixa o arco temporal da narrativa: inicia-se com o retorno do Narrador ao casarão (a que considera *sua* “casa”⁹⁹), consumando-se com os eventos de padecimento, falecimento e velório de Maria; o ciclo descreve o período intervalar de entre o deflagrar da “quaresma” e o início das festividades da Semana Santa.

Os primeiros períodos da narração do diário entreabrem um tema que será glosado no interior de toda narrativa: deflagra-se na descrição de um cenário de estradas enlameadas, minadas pela cerração, as montanhas sobressaindo imponentes por sobre as brumas, cingindo caminho por onde o Narrador vai sendo levado; a trajetória histórica da

⁹⁷ Ilustrativo dessa linha interpretativa é o compêndio de história literária de Afrânio Coutinho, onde o crítico descreve o que seria a “ala conservadora” do sistema literário modernista: “b) corrente subjetivista e introspectiva ou psicológica. Denotando acentuada impregnação esteticista, herança evidente do Simbolismo e Impressionismo, desenvolve-se a tendência na direção da indagação interior, em torno dos problemas da alma, do destino, da consciência, em que a personalidade humana é colocada em face de si mesma ou analisada nas suas reações aos outros homens. (...) Em alguns casos, como em Cornélio Penna, Otávio de Faria, Lúcio Cardoso, Gustavo Corção, à sondagem psicológica soma-se a indagação religiosa e metafísica, superando a realidade tangível em procura das essências e dos valores supremos da vida espiritual, num tom de tragédia clássica”. Cf. COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976, pp. 302-3.

⁹⁸ PENNA, Cornélio. *Op. cit.*, p. 35.

⁹⁹ “É a *minha* casa...”. Última frase do capítulo I. PENNA, Cornélio. *Op. cit.*, p. 22.

exploração mineral na região — as “minas de ouro abandonadas”¹⁰⁰ que o Narrador observa pela estrada de ligação à cidade — é expressa em meio à rememoração de afecções tumultuosas, em meio à aflição de um “sonho sufocante”¹⁰¹, uma sensação originada porventura pelo retorno do exilado à terra natal: “parece-me que entrei nessa cidade furtivamente, como alguém que volta da prisão para o país natal”¹⁰²; o espaço que margeia a estrada paira fantasmagórico, seres perdidos no tempo são sentidos vagando por entre as montanhas; ato contínuo, veem-se ruínas que lhe passam estranhamente à vista, à medida que a carruagem em tumulto avança por entre o devastado “vale de pedras, nu de árvores”¹⁰³: “duas enfiadas de casinhas que se ajustam, comprimindo-se cada vez mais, arrimam as paredes arruinadas umas às outras, com indizível desânimo”.¹⁰⁴ O recurso da prosopopeia de antemão surge — paredes decaídas a sentirem-se fracas de ânimo —, recurso que promoverá amiúde interpenetrações entre dimensões orgânicas e inorgânicas da matéria, insuflando de ânimo vital objetos variados, ou inanimadas paisagens, deslindando narrativamente uma natureza de bizarra aparência.

Poder-se-ia falar em relação ao enredo de *Fronteira* como predominantemente ocupado pelo Narrador, esse personagem blindado pela indefinição de gênero, Maria Santa, a bela jovem de origem sertaneja vocacionada à santidade, e Emiliana, a rígida parenta incumbida de criar as condições de possibilidade para a santidade da sobrinha, de modo que a todos ele surja em seu esplendor milagroso. O Narrador, que é insolitamente hóspede e aparentado, fixa-se no centro da trama ao se envolver pela presença encantatória de Maria Santa, pelo mistério jurídico e burocrático trazido à tona pela figura do Juiz — personagem que atravessa o eixo principal da narrativa — e pela reação à repressão de natureza moral a que Emiliana a eles reclama. A visão do Narrador sobre o drama de Maria Santa como que oscila entre a expectativa do milagre e a profanação do ato sacrílego: o erotismo das passagens como que se encastela numa reiterada postura de rígida contenção corporal — “e chegou perto de mim, roçou-me quase com seu vestido monacal”¹⁰⁵ —, o que faria entrever uma energia sexual à flor da pele, energia fortemente represada, em que o encontro fugidio do contato entre os corpos desprende, libera — justamente aquilo que a vigilância espicaçante de Emiliana quer evitar, o que se expressa

¹⁰⁰ PENNA, Cornélio. *Op. cit.*, p. 21.

¹⁰¹ PENNA, Cornélio. *Op. cit.*, p. 21.

¹⁰² PENNA, Cornélio. *Op. cit.*, p. 21.

¹⁰³ PENNA, Cornélio. *Op. cit.*, p. 21.

¹⁰⁴ PENNA, Cornélio. *Op. cit.*, p. 22.

¹⁰⁵ PENNA, Cornélio. *Op. cit.*, p. 63.

pelas admoestações e repreensões severas que ela enuncia. Desconfiada da intimidade da dupla, insinuantemente assevera: “basta já o que vai aqui por casa, muito contra minha vontade... e contra a vontade de Nosso Senhor”.¹⁰⁶

Contudo, a repressão sexual não é integral, totalitária, destituída de rotas de fuga, embora envolva os personagens numa moral de castidade. Como contraponto a ela, nos últimos instantes de vida da nauseabunda Maria Santa, constrói-se uma cena profundamente erótica e soturna, uma espécie de “festim funerário”¹⁰⁷, cujo ato fatídico chega às raias da representação da necrofilia. Talvez por isto Luiz Costa Lima tenha falado de *Fronteira* como um romance em que — diferentemente dos romances posteriores do autor (especialmente *A menina morta*) — “a sexualidade tem direito de presença, sendo, durante alguns instantes, mais forte que o terror que causa”¹⁰⁸. Palco principal da trama e espécie de epicentro da vida da cidade, o sobrado de arquitetura colonial localizado no “fundo dessa maravilhosa Minas Gerais”¹⁰⁹, para a qual os olhos dos personagens estão comovidamente voltados (à semelhança dos olhos permanentemente baços de Maria Santa), seria o cenário sobre o qual as ações se dão.

O ambiente histórico-social a que a trama se insere remete a um período posterior à proclamação da República, demarcando-se por evento ocorrido em 1892. No capítulo XV, a voz narrativa promove uma curta analepse para referir à “Revolta da armada”, a eclodir em junho daquele ano, quando almirantes da Marinha colocam em xeque o governo do marechal Floriano Peixoto, que é aí referido como “ditador”¹¹⁰ — seria monarquista o Narrador? Conchavos de conspiração são obliquamente sugeridos na passagem que explora a atmosfera dos conflitos.¹¹¹

Saldanha Gama, até o dia 15 de junho, dia da revolta, nada resolvera, e não se sabia se seria ele o chefe.

¹⁰⁶ PENNA, Cornélio. *Op. cit.*, p. 57.

¹⁰⁷ PENNA, Cornélio. *Op. cit.*, p. 157.

¹⁰⁸ LIMA, Luiz Costa. *O romance em Cornélio Penna*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p. 61.

¹⁰⁹ PENNA, Cornélio. *Op. cit.*, p. 181.

¹¹⁰ PENNA, Cornélio. *Op. cit.*, p. 41.

¹¹¹ Discorre sobre a situação o historiador José Murilo de Carvalho: “os militares tinham provado o poder que desde o início da Regência lhes fugira das mãos. Daí em diante julgaram-se donos e salvadores da República, com o direito de intervir assim que lhes parecesse conveniente. Rebelam-se quartéis, regimentos, fortalezas, navios, a Escola Militar, a esquadra nacional em peso. Generais brigavam entre si, ou com almirantes, o Exército brigava com a Armada, a polícia brigava com o Exército. Por seis meses [no ano de 1892], a esquadra rebelada bloqueou o porto e bombardeou partes da cidade, causando pânico, deslocamentos maciços de população para os subúrbios, ameaças de saques”. CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 22.

E eu acompanhava, vendo-a dentro de mim, a série interminável de visitas uns aos outros, as conversações e as hesitações, o percurso nas ruas, os comentários, tudo por tal forma, que via com real nitidez aqueles homens graves, um pouco ridículos, de calças brancas, sobrecasaca, colarinho alto de borracha, e cartola de seda, a andar solenemente pela cidade, transpirando lentamente.

Mas, era junho? E estamos em outubro...

Decerto não estariam tão suados, nem usariam colarinhos de borracha, refleti, rindo silenciosamente.

(Saldanha da Gama, Ministro da Marinha, rompera com Floriano Peixoto, ditador.)

Os conspiradores procuraram o almirante, e o intimaram a assumir a chefia do movimento que se preparava surdamente contra a sombria prepotência do marechal.

A voz monótona do Juiz perdia-se no zunzum do besouro incansável, que devia teimar em fugir pelos vidros das janelas de guilhotina.

O calor chegara ao auge, a sala parecia vibrar (PENNA, 2001, p. 41).

Em um período no qual o ambiente literário mobiliza-se em razão de demandas relativas à realidade sociopolítica nacional (e sobretudo aspectos arcaicos de sua constituição), a narrativa retroage no tempo histórico e figura uma querela entre instituições de Estado. Esta espécie de luta fratricida, em razão dos móveis políticos movidos por seus agentes, termina por substituir a ação republicana dos cidadãos sobre os destinos do país; se diante da querela resta ao povo apenas assistir “bestializado”¹¹², a restituição do entrecho histórico é efetuada pelo agente mais apto a fazê-lo dentro das classes dominantes na *belle époque* da Primeira República: o bacharel em Direito. O Juiz da trama corneliana é, verossimilmente, quem com autoridade de causa o faz (vazado narrativamente pelo discurso indireto livre), mas o capítulo é um insólito interlúdio histórico no interior do romance, pois o motor narrativo — cujo combustível elementar são os caracteres insondáveis das subjetividades — voltaria a ditar a pauta ontológica. Furtivamente, a cambaleante democracia liberal brasileira atravessaria a narrativa, para logo em seguida refluir em direção às impressões, intuições e sensações do Narrador.

Mas o capítulo XV é apenas mais um ato da primeira aparição do Juiz; o personagem surge no XIII sob carga de profundo receio por parte do Narrador, que lhe associa a “todo passado de remorso e ideias negras”¹¹³, saindo de cena no XVII. Neste intervalo, narra-se certa falação bacharelesca (“longa e confusa parlenda”¹¹⁴) sobre a participação do Juiz na “revolta de Saldanha da Gama”¹¹⁵; sob regime da impressão, o

¹¹² O emprego da palavra alude ao título da obra de José Murilo de Carvalho acima citada.

¹¹³ PENNA, Cornélio. *Op. cit.*, p. 37.

¹¹⁴ PENNA, Cornélio. *Op. cit.*, p. 37.

¹¹⁵ PENNA, Cornélio. *Op. cit.*, p. 41.

Narrador a tudo silenciosamente ouviria (a todo “zonzonar”¹¹⁶) como o desdobramento “fantástico”¹¹⁷ ou “irreal”¹¹⁸ dum monólogo absurdo encenado à sua frente, em meio ao qual ele se vê em confronto ao discurso pateticamente orgulhoso do Juiz. O calor enervante os sentidos, sendo afligido pelo “zumbido monótono”¹¹⁹ do besouro incansável que vagueia insistentemente pelo cômodo. Esta constelação de signos a remeter ao incômodo de um ruído que não cessa de soar aos ouvidos ajuda a configurar um modo de narrar que, não raro, parece simular a caixa de ressonância de uma consciência profundamente atormentada.

Sendo o Narrador o agente principal da voz narrativa, a narração vai modulando a representação da realidade ao seu regime de percepção dissonante, turva, psicodélica; como tal se expressa fortemente nos capítulos XLVII e XLVIII, quando o Narrador, diante da visão da cidade que uma janela do casarão propicia, apresenta a “Casa dos Bexingentos” — apontando ao tema das endemias e epidemias ocorridas durante o período da República Velha, objeto recorrente de representação da biblioteca do romance de 30: “à meia encosta ficava a Casa dos Bexingentos, cuja metade caía em ruínas.”¹²⁰

À visão da Casa dos Bexingentos, a imaginação fabulosa do Narrador — como a imaginação infantil que enxerga no contorno fugido das nuvens a forma entrevista de seu herói predileto — ressignifica como prosopopeia aquilo que seu olhar enquadra: então as “mancham sombrias” tornam-se “enormes placas coaguladas”¹²¹; a água da chuva que escorre adquire “miraculosamente”¹²² o tom avermelhado dos indícios criminais. A “imaginação infantil” que o Narrador mobiliza, na justificativa do desvio perceptivo, fixa-se discursivamente neste entrelaçamento entre dimensões orgânicas e inorgânicas da experiência, sem a qual talvez não houvesse uma representação mais desviante (e alusiva, metafórica) da realidade. Na passagem do capítulo XLVII, narra-se “descritivamente” a entrevisão, uma cena alucinatória — entrecortada pela animalidade do borão, pela

¹¹⁶ PENNA, Cornélio. *Op. cit.*, p. 39. Em certo sentido, o emprego dessa palavra expressa uma tendência lusófona que, por vezes, manifesta-se nas escolhas lexicais de Cornélio. No português brasileiro, o equivalente a ‘zonzonar’ em língua falada é mais geralmente ‘zumbir’ ou ‘zunir’, que por sua vez equivaleria ao ‘zonzonar’ ou ‘zununar’ do registro mais fortemente escrito. Cf. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986; Priberam dicionário versão digital; Michaelis versão digital.

¹¹⁷ PENNA, Cornélio. *Op. cit.*, p. 39.

¹¹⁸ PENNA, Cornélio. *Op. cit.*, p. 39.

¹¹⁹ PENNA, Cornélio. *Op. cit.*, p. 39.

¹²⁰ PENNA, Cornélio. *Op. cit.*, p. 104.

¹²¹ PENNA, Cornélio. *Op. cit.*, p. 104.

¹²² PENNA, Cornélio. *Op. cit.*, p. 104.

fantasmagoria das formas errantes — que explicita bem o modo de funcionamento da prosa corneliana, quase sempre tracejada pelo esgarçamento das fronteiras de um modo de imaginação dominante.

2.2 O ALARIDO INTERIOR

“Se fizermos do amor um sentimento fugitivo, um voluptuoso movimento da alma, estendem-se, pura e simplesmente, ratoeiras aos fracos”.

Soren Kierkegaard, *Tremor e temor*

Poder-se-ia afirmar que não há “heróis” literários tradicionais na obra de Cornélio Penna — nem no sentido romanescamente moderno de uma subjetividade indivisa face à diversidade das formas externas (ou de uma personalidade estranha à dinâmica de vivências velozes de uma sociedade burguesa-industrial); nem mesmo no sentido épico de um audaz herói encarnando a Fortuna dos desígnios dos deuses de um panteão. Os personagens cornelianos estariam mais próximos de seres que se debatem à procura duma “verdade”, portadores de densas consciências existenciais.

Em relação aos de *Fronteira*, haveria uma espécie de disposição inata: eles como que mantêm a existência em regime de urgência — então partem em busca de significantes que desvelem aspectos ocultos, que não se pensava exploráveis, da subjetividade; eles como que se debatem sobre si e mutuamente à busca de algo que lhes forneça um maior sentido à existência, um sentido quem sabe mais transcendentemente justificador. Ao redor do peso inerte dos antigos móveis pesados (cujas marcas deixadas na edificação sugerem-se como vestígios de uma hereditariedade perdida), eles representam-se a vagar triste e tediosamente, volta e meia à busca de uma revelação que os redima do não-sentido que se veem enredados; à sombra dos móveis, ergue-se a dimensão espectral que povoa e perturba as mentalidades. O Narrador é o motor da engrenagem narrativa, uma vez que narra o “outro” a partir daquilo do que lhe parece, descrevendo suas próprias impressões; por isso mesmo, a busca à “verdade” não pode se encerrar apenas em si, mas que exige por se desdobrar no outro com quem se inventa o acontecimento. Nessa perspectiva, o Narrador, Maria Santa e Emiliana criariam um circuito relacional, cujo combustível principal seria os afetos a contrapelo manifestados e os impulsos dolorosamente refreados.

Complemento da complexidade de temas e enredo, *Fronteira* apresenta distintos registros narrativos: a narrativa em si, que se estende por cento e trinta e quatro capítulos, e cuja voz narrativa é majoritariamente em primeira pessoa; e o epílogo de caráter documental que ocupa as últimas três páginas da obra, lançando pontes à dimensão

biográfica da trajetória do autor. De início, a narrativa como que se consuma pelo mistério de uma introspecção radical, pela entrevisão irruptiva de elementos fantásticos, pela impressão de saturação mental dos personagens, pela contemplação de uma natureza asfixiante — em meio a atmosfera reverencial que a santidade encampada exige; o Epílogo, por outro lado, remete à realidade empírica no sentido de um encontro familiar: a princípio liga-se Maria Santa a uma parenta a que se teria conhecido numa viagem à Itabira; depois, refere-se a um ato de transcrição textual (“transcrevi integralmente”¹²³) como modo de atenuar a “introspecção mórbida”¹²⁴ da narrativa. Aproxima-se de uma ideia de “autor”, em detrimento de uma voz que, no transcurso da narração, se consagra, pela performance, enquanto narrador dos eventos transcritos de um diário. Portanto, lido em sua totalidade, embaralham-se uma suposta história familiar à ruminação narrativa de transcrições.

Com mordaz ironia, ao atribuir a si uma prática coetânea à sua época como se fosse necessariamente remota (“como se dizia antigamente”¹²⁵), confunde-se o “autor” em relação àquilo que o próprio Cornélio Penna em seu estilo mais fortemente antagoniza, quer dizer, técnicas de operar um estrito realismo¹²⁶; o narrador do Epílogo atribui a si o critério de “estrita observação dos fatos reais”¹²⁷, quando a própria narrativa a que o Epílogo conclui expressa um modo de narrar antagônico, um modo que prioriza a verticalização em questões psicológicas — extrapolam-se estados conscientes ao narrar a partir do conteúdo do sonho, do delírio, da embriagada rememoração, da percepção visual sob distorção, da impressão fantasmática.

¹²³ PENNA, Cornélio. *Op. cit.*, p. 181.

¹²⁴ PENNA, Cornélio. *Op. cit.*, p. 181.

¹²⁵ PENNA, Cornélio. *Op. cit.*, p. 181.

¹²⁶ Em entrevista que resultaria em um inquérito sobre o romance de 30, Newton Sampaio (intelectual e ficcionista paranaense que viria a falecer precocemente em 1938, com apenas 24 anos) indagara Cornélio sobre sua concepção de romance; eis que sua resposta apontaria para uma composição de todo refratária às concepções mais estigmatizadas do “romance social” (a função documental, a função denunciatória), mas ele não se furtaria a expressar um modo de composição ficcional a seu ver mais subliminar, mais inconscientemente interiorizante: “o romance, como eu o entendo, é aquele que vem de dentro para fora. Romance interior e não exterior. Ele precisa entender a alma. Dissecar a alma. Penetrar a alma. O romance brasileiro, via de regra, tem sido apenas romance de paisagem, romance de fotografia. O sol, o vento, a árvore, o rio, o gesto, o grito, o esgar, a boca, o nariz, — tudo isso é parte do documento. A parte mais importante é outra. Aquela que comanda o esgar. Que impõe o gesto. E que nem sempre aparece. Que nem sempre dá sinal de si. Acha que o nariz, sozinho, pode explicar alguma coisa? E o rio? e o grito? Romance feito com parcela de documento, no fim de algum tempo, é livro que apenas serve para registrar o vestido usado na época e a linguagem e os pratos preferidos neste ou naquele degrau social”. Cf. PENNA, Cornélio. In: SAMPAIO, Newton. *Uma visão literária dos anos 30*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1979, p. 104.

¹²⁷ PENNA, Cornélio. *Op. cit.*, p. 181.

Lido em confronto aos critérios hegemônicos do ambiente literário dos anos 30, o Epílogo parece significar um riso de galhofa às dinâmicas de validação editorial da época (cujos agentes privilegiavam textos de natureza “documental”) e, ao mesmo tempo, uma espécie de procedimento especulativo a refletir aspectos do enredo e do processo narrativo que extrapolam a fatura textual — a abertura ao leitor duma “porta de entrada” à dimensão biográfica deste autor-transcritor a enunciar.

Hesitei um pouco em dar a este capítulo o título de epílogo. Aqui terminou o diário que transcrevi integralmente, e resisti ao desejo de corrigi-lo, de atenuar a sua introspecção mórbida, e tornar Maria Santa a principal personagem do livro. Porque eu conheci Maria Santa em um só gesto de uma velha parenta minha, em cuja casa permaneci algum tempo, quando de minha viagem ao fundo dessa maravilhosa Minas Gerais, e, se ele me satisfez, não seria decerto do agrado daqueles que, como eu, acham que um romance deve basear-se na ‘estrita observação de factos reais’, como se dizia antigamente. Não é, pois, um epílogo, porque não sei o final deste romance, e quando perguntei à minha parenta quem tinha escrito este jornal, e que fim tivera, ela apenas se persignou, e desviou o olhar de meu rosto. Depois de muito tempo, um dia me contou que a sua mucama era mesma de Maria Santa, e talvez a única pessoa na cidade que guardava o seu culto, e conservava religiosamente um dos alfinetes que tinham servido ao suplício de sua antiga ama. (...) E não podendo conhecer a vida de Maria Santa senão pelos papéis que me foram confiados, não pude escrever o seu romance, como desejava, e o autor ou autora do manuscrito nos dá apenas o reflexo, a projeção de Maria sobre sua alma, e colocou-se, a meu ver, sob um ponto de vista fora da realidade, e daí a transposição de todas as personagens para um plano diferente do meu, e longe das minhas intenções. A oposição entre o mundo real e o mundo interior resultante dessa retirada voluntária tornou-se uma luta angustiante de fronteira da loucura, e daí o título que resolvi dar a este livro. Tendo conversado muitas vezes com a mucama, não pude dar um passo atrás no seu passado e no daqueles que tinha conhecido e assistido em sua vida íntima, mas tive a compreensão bem clara de que achara em sua fé total e tranquila um abrigo, um refúgio de amor e de proteção muito forte, que me defenderia do medo que sentia prolongar-se em mim, inexplicado, quando vi que juntos com o diário estavam os papéis deixados pelo Juiz. Como tinham vindo parar ali? Não sei explicar, e não quero saber o segredo que guardam, presos por uma fita e pelo alfinete que a velha mucama me deu... (PENNA, 2001, pp. 181-3).

Se na abertura da narrativa é a “criada”¹²⁸ aquela quem faz ao Narrador, logo à sua chegada, “oferecimentos de serviços”, a que ele resiste com “teimoso silêncio”, no Epílogo por outro lado é a “mucama” que exerce a mesma função coadjuvante e testemunhal da história do casarão. Como num jogo de espelhos invertidos, o Epílogo

¹²⁸ Encontra-se no primeiro parágrafo: “A criada, cujas rugas se destacam fortemente em sua pele amarela, iluminada pela luz de lampião de querosene, atormentou-me com oferecimentos de serviços, e desapareceu bruscamente, diante do meu teimoso silêncio”. PENNA, Cornélio. *Op. cit.*, p. 21.

como que reflete, do ponto de vista autoral, os dilemas do enredo — um jogo emulativo de baralhamento entre ficção literária e história familiar. Os papéis que o Juiz oferecera a Maria Santa lhe incitando a assinatura — a que Emiliania aconselha-lhe refutar sob alegação de que não se pode imputar boa-fé ao Juiz por ele não dar esmolas ou ir à missa — voltam à baila neste ponto; os eventos narrados então se imiscuem insinuantemente à teia de relações que envolvem a trajetória de santidade de Maria: liga-se o corpo estrito da narrativa ao Epílogo através de aspectos do enredo — os estilhaços de informação como que se superpõem em camadas diversas do conjunto textual, o que esconde os nexos possíveis entre eles, tornando mais difícil a tarefa de concatená-los.

O regime de rígida concisão, de apelo a significados semiocultos, aliado a um recuo temporal enigmático dado que de vestígios fugidios, faz de *Fronteira* rigorosamente diferente de romances cuja *práxis* narrativa aproxima-se da noção de “fotografia”¹²⁹ do romance social — um modo de narrar que funciona através de recordes rígidos a definir os limites do tempo e do espaço no interior do enredo.

De alguma maneira, a influência não determinante do meio natural sobre a psique das personagens manifesta-se pela estupefação a que os “vales fantasmagóricos” — enleados de montanhas e picos obliterados pela densa cerração — são capazes de provocar à consciência do Narrador, vazando do procedimento alusões aos processos de povoamento na região mineira pela mineração de ouro e diamantes no decorrer dos séculos XVIII e XIX. A realidade dos processos sociais espalhar-se-ia, pois, através da dimensão psicológica das personagens cornelianas.¹³⁰

¹²⁹ A ideia é extraída da obra de Flora Sussekind: “(...) exige-se do literário que perca suas especificidades, suprima opacidades, ambiguidades, conotações. Torna-se assim mera denotação, transparência cujo significado se encontra noutra lugar. Em possíveis autoridades literárias, genealogias ou nacionalidades. Funciona a literatura, nesse sentido, como simples canal, objetivo, especular e fotográfico, para que num filho se projete aquele que lhe deu o nome, numa obra quem a escreveu, num texto a imagem do país onde se origina. Como se, ao tirar de cena a linguagem, entre um tal e outro não houvesse repentinamente qualquer abismo. Como se o literário fosse uma espécie de fatura pela qual circulam hereditariedades, autorias e nacionalidades”. Cf. SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984, p. 34-5.

¹³⁰ Comparativamente, poder-se-ia mencionar a hipótese do “naturalismo” na obra machadiana (a que Roger Bastide refere em *Machado de Assis, paisagista*), à medida que a exuberância revoltosa dos mares cariocas desponta entrevista através dos “olhos de ressaca” de Capitu. Cf. BASTIDE, Roger. Machado de Assis, paisagista. In: *Teresa*. n. 6-7. São Paulo, 2005, p. 418-28.

2.3 A MINERAÇÃO FUGAZ

“Então Itabira — o Brasil — vai acabar derretido em Birmingham, em Cardiff?”

Drummond, *Sorriso crispado* (ou o depoimento do homem de Itabira)

“Eu poderia dizer que o mundo de Cornélio Penna é um mundo que morre de itabirismo dentro de Itabira. A ‘aventura áspera da mineração’ é descrita por meio de alusões longínquas.”

Fausto Cunha, *Forma, criação e ortodoxia*

Um vale assombrado assoma no romance de Cornélio Penna: nele instalou-se uma fantasmagoria. Sendo ‘fantasmagoria’ em sentido literal a “arte de fazer aparecer fantasmas ou objetos luminosos em lugar escuro”¹³¹, o sentido a que Cornélio investe expressa-se semelhantemente: vestígios de seres luminosos avultam — fantasmas de garimpeiros — a reclamar uma *presença-ausência* entre lugares de exploração — grunas, vales, montanhas — da Itabira tanto amada, a “melhor amiga”¹³².

Já no capítulo VI (o primeiro em que o tema da mineração é em conjunto evocado), erige-se um modo de narrar que encena uma introjeção à “consciência da natureza”: as montanhas são figuradas como que dotadas da faculdade do esquecimento, dentro de um processo antropomórfico; em razão desta energia vital, busca-se explicitar estratégias mnemônicas que se aplicam como *remédio* à doença explorativa a acometer homens sedentos de riquezas, que povoam a região como rastilho de pólvora — rápida e explosivamente. A voz narrativa enuncia então que a cadeia de montanhas, em razão da pujante vegetação que lhe recobre, faz passível de esquecimento os acontecimentos danosos, ocultando as construções pelos “aventureiros” deixadas.

VI — As montanhas correm agora, lá fora, umas atrás das outras, hostis e espectrais, e desertas de vontades novas que as humanizem, esquecidas já dos antigos homens lendários que as povoaram e dominaram. Carregam nos seus dorsos poderosos as

¹³¹ Cf. Priberam versão digital.

¹³² Dedicatória atribuída a *Dois Romances de Nico Horta*, segundo romance do autor. Cf. PENNA, Cornélio. *Obra completa*. Nova Aguillar: 1958, p. 177.

pequenas cidades decadentes, como uma doença aviltante e tenaz, que se aninhou para sempre em suas dobras. Não podendo matá-las de todo ou arrancá-las de si e vencer, elas resignam-se e as ocultam com sua vegetação escura e densa, que lhes serve de coberta, e resguardam o seu sonho imperial de ferro e ouro (PENNA, 2001, p. 28).

Nos enunciados, as montanhas parecem parcialmente ocultar as cidades a padecer de uma espécie de anomia da forma social, de uma paralisia econômica que produziria uma natureza que, por suas leis próprias, passa a enquadrar domesticamente o que restara das formas culturais. Se quiséssemos tentar fixar um sentido euclidiano à passagem de *Fronteira*, diríamos que a vegetação montanhosa *vinga* resignadamente a memória da exploração mineral, assim como a floresta amazônica viria a *vingar* — fazendo-lhe uma espécie de justiça que retoma territórios perdidos — os efeitos da indústria da extração da borracha e do caucho, semiocultando as pobres ruínas da empresa exploratória.¹³³

Pilar da economia colonial durante o século XVIII, a mineração gravemente silencia em *Fronteira* — seu burburinho não é senão sussurrante —, quando a visão que rodeia o Pico de Itabira é tão só abandono e vestígio; aquilo a que o Narrador somente pode enxergar enquanto sintoma de vestígios do passado, no transcorrer final de sua viagem de retorno à terra querida, é um “grande cartaz com dizeres em inglês”¹³⁴, que servia à indicação da estrada de acesso às minas. O capital britânico — motor econômico da exploração — mostra-se ao Narrador inteiramente falido, mas outro faustoso investimento aportaria na cidade com a implantação da Itabira Iron¹³⁵ — a qual extrairia altos volumes de minério de ferro com a finalidade de contribuir para os países do imperialismo colonial europeu erguerem e ligarem suas cidades na esteira do *boom* da Revolução Industrial.¹³⁶

¹³³ Cf. CUNHA, Euclides. *Um paraíso perdido* (ensaios, estudos e pronunciamentos sobre a Amazônia). Rio de Janeiro: José Olympio; Fundação de Desenvolvimento de Recursos Humanos, da Cultura e do Desporto do Governo do Estado do Acre, 1986.

¹³⁴ PENNA, Cornélio. *Fronteira*. Rio de Janeiro: Artium, 2001, p. 21.

¹³⁵ Sobre a polêmica a respeito do contrato da empresa britânica nos anos 1930, ver: COUTO, Rafael. O contrato da Itabira Iron. In: *Revista Acadêmica*. n. 38, ago. 1938.

¹³⁶ Em artigo sobre a questão da indústria da mineração, Drummond a detalha historicamente: “venho trazer à ‘Revista Acadêmica’ o depoimento do homem de Itabira sobre a tragédia siderúrgica. Pensei antes de escrever: a tragédia siderúrgica; porque é como para nós, os homens de Itabira, se apresenta o problema: uma longa, uma centenária tragédia. Entre 1816 e 1822, Saint-Hilaire, viajante minucioso e com o senso de reportagem, chegou à minha terra no lombo de um burro. Foi encontrar em declínio a mineração de ouro, mas em progresso a fabricação de ferro”. Cf. ANDRADE, C. Drummond. Sorriso Crispado — ou o depoimento do homem de Itabira. In: *Revista Acadêmica*. n. 38, ago. 1938.

Os efeitos deste processo social são representados no romance como um terreno próprio aos fantasmas — como o que resplandece em meio à total escuridão, como o que age no terreno do sonho como feixes luminosos a resplandecer. Subvertendo uma lógica iluminista de prevalência da razão técnica às forças naturais, o que se observa em *Fronteira* é sobremaneira uma perspectiva que desloca os exploradores da posição de heróis para a de algozes. Haveria uma inversão no processo de dominação; a natureza apreenderia os vestígios da cultura material, recobrando-a de uma pulsante “coberta”¹³⁷ vegetal; neste contexto, os exploradores seriam a aferrada mazela infligida à região mineira, espécie de doença parasitária que se “aninhara”¹³⁸ perversamente nos dorsos das cobiçadas montanhas, e cujos efeitos vivos seriam “as pequenas cidades decadentes”¹³⁹ — as quais viveriam o fortalecimento de seus fluxos econômicos em razão da garimpagem e extrações, mas uma vez entrevista a exaustão das possibilidades de exploração, o deslocamento passaria a impor-se rápido e peremptório.

Frente à fugacidade dos processos de povoamento, procede-se na narrativa uma aparente hiper aceleração do tempo histórico: decuplica-se o período temporal de letargia — então a “jovem decadência” de oito anos aparenta feições de uma civilização fenecida há oito séculos.

O seu semblante tinha o característico das mulheres das serras, com as maçãs muito saliente, a boca reta, os olhos oblíquos, acentuando os cabelos intensamente negros a vaga semelhança que se lhe notava com as mulheres mongóis.

(...) Mas o seu olhar verde, inconfundível, impressionante, iluminava com sua luz misteriosa sombrias arcadas superciliares, que pareciam queimadas por ela, dizia logo a sua origem cruzada e decantada através das misérias e orgulhos de homens de aventura, contadores de histórias fantásticas, e de mulheres caladas e sofredoras, que acompanhavam os maridos e amantes através das matas intermináveis, expostas às febres, às feras, às cobras, do sertão indecifrável, ameaçador e sem fim, que elas percorriam com a ambição única de um ‘pouso’ onde pudessem viver, por alguns dias, a vida ilusória de família e lar, sempre no encalço dos homens, enfebrados pela procura do ouro e do diamante.

Toda a cidade, na sua longa decadência de oitenta anos, oito séculos na América jovem, não era mais que um desses ‘pousos’ alcantilados nos cerros de pedra e ferra, enormes e maciços pára-raios (PENNA, 2001, p. 50).

Refletindo sobre a ascendência miscigenada a remontar à origem familiar de Maria Santa (na qual tipos diferentes de gerações de exploradores cruzam-se

¹³⁷ PENNA, Cornélio. *Op. cit.* p. 28.

¹³⁸ PENNA, Cornélio. *Op. cit.* p. 28.

¹³⁹ PENNA, Cornélio. *Op. cit.* p. 28.

insolitamente), o Narrador termina por refletir sobre os destinos das cidades do Quadrilátero Ferrífero mineiro (não é explícita no romance a referência à cidade de Itabira de Mato Dentro: denominação atribuída à localidade na ocasião da fundação do distrito, em 1827, e que depois fora simplificada).¹⁴⁰ Na região mineira há pouco “paralisada” — a narrativa tem como duração a última década do século XIX —, recua-se por projeção ao início do oitocentos, o que coincide quase perfeitamente com o declínio da atividade mineradora de ouro e diamante na região, conforme mensurou Sérgio Buarque de Holanda¹⁴¹. Historicamente, é no século XVIII que se situa o período ascendente em relação à mineração na região (no qual Coroa operaria, pelo acirramento dos agentes de fiscalização, um aumento progressivo nos dividendos provenientes das atividades de garimpagem), mas o início do século XIX é marcado por um acentuado declínio nos dividendos da Metrópole em relação aos metais nobres.

Em *Fronteira*, a cobiça dos homens a explorar as regiões é representada como um afeto a manifestar uma febre pela busca de ouro e diamantes. Mas conformando-se ou não ao tipo do “aventureiro” consagrado pelo historiador de *Raízes do Brasil* como o perfil hegemônico do colono explorador português no Brasil, deve-se dizer que no romance cornelianos o processo explorativo de extração mineral responde

¹⁴⁰ Informa o histórico da cidade fornecido pelo IBGE: “Em 1827, o povoado já desenvolvido e livre dos ataques dos índios, pela chegada de um destacamento chefiado pelo cap. Francisco Procópio de Alvarenga Monteiro, que os dizimara até a longínqua região de Ferros, recebeu a categoria de “arraial”, pertencente à Vila Nova da Rainha (hoje, Caeté), e, na mesma época elevava-se a freguesia. A mineração do ouro entrou em declínio, o que não arrefeceu o impulso inicial da povoação, pois, ao brilho sedutor do ouro, sucedia uma nova riqueza mineral, menos bela e mais útil, o ferro.” Cf. biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/dtbs/minasgerais/itabira.pdf. Consultado 20 fev. 2018.

¹⁴¹ Ainda que o início do período de rareamento e declínio do ouro e diamante na região atualmente conhecida com Quadrilátero Ferrífero não seja de todo exata, o certo é que se compreende a partir do fim do século XVIII, estendendo-se definitivamente até o início da terceira década do XIX: “Em 1738, Minas Gerais já abrigava 300 mil habitantes, atingindo 650 mil em fins do século XVIII, época em que a mineração já acusava sua irremediável decadência”. Cf. HOLANDA, Sérgio B. A música barroca. In: *História geral da civilização brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003, p. 140-1; em outro texto, porém, a datação da decadência avança um pouco mais: “(...) não é esta certamente a regra geral, sobretudo quando fique mais patente a exaustão das lavras, que já não darão com que pagar novas empresas. A regra geral será então o estancamento de grande parte da produção pela penúria inevitável dos mercados locais - os únicos que poderiam sustentá-la a tamanhas alturas - e assim também o comércio e toda a circulação de bens que necessitam de algum poderoso estímulo para expandir-se numa zona empobrecida e apartada dos portos de mar. Contudo essa passagem mofina pertence muito menos ao século XVIII do que a eras mais tardias. E ainda quando se esvaírem muitas das velhas riquezas, não se perderá tão depressa o fruto, bom ou mau, que delas se colhera. Escrevendo nessa fase de decadência, quando o número de moradores da capitania beirava, se já não alcançara, meio milhão de almas, formando naquele sertão remoto - milagre do ouro e do diamante - a província mais densamente povoada de todo o Brasil, um cientista da terra ainda podia deter-se com alguma complacência nas bondades dela, comparada às demais partes da colônia. As Minas Gerais, dizia com efeito Silva Pontes, nos últimos anos do século XVIII, são hoje no continente de nossa América o país das comodidades da vida, e só o ouro o fez assim”. Cf. HOLANDA, Sérgio B. Metais e pedras preciosas. In: *História geral da civilização brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003, p. 325-6.

verossimilmente aos traços da história, ainda que no interior de um *modus operandi* oblíquo de referência. Na imagem referida do capítulo XXI, transmuta-se o ideal de se extrair abundantemente durante curto lapso de tempo e, daí à frente, diante dos sinais de rareamento de gemas e pepitas preciosas, passa-se novamente ao povoamento alhures — então o périplo de *aventura* se forma: o ciclo de fundação, desenvolvimento, declínio e, por fim, letárgica decadência dá-se muito mais brevemente do que seria possível esperar face aos “padrões” ocidentais. A representação desta Itabira se assemelharia à concepção de Brasil a um só tempo “construção e já ruína”, como canta Caetano Veloso em “Fora da Ordem”¹⁴² glosando a teoria de Lévi-Strauss sobre as cidades do Novo Mundo?¹⁴³ Pode-se pensar.

Um dos traços proeminentes que diferencia *Fronteira* do conjunto majoritário do romance de 30¹⁴⁴ é seu intrincado enredo, o que é também resultado da quase devoção de Cornélio Penna à cidade de Itabira, lugar em que viveu grande parte da infância. Além de se expressar nos romances, isso configura a visão manifestada na espécie de manifesto político à cidade que o autor publica — texto e ilustração na revista *O Cruzeiro*, em edição dedicada ao estado de Minas Gerais, denominado “Itabirismo”.¹⁴⁵ “Itabirismo” se torna

¹⁴² VELOSO, Caetano. “Fora da Ordem”. Circuladô. Phonogram/Philips, 1991.

¹⁴³ LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Lisboa: edições 70, 1993, p. 86-7.

¹⁴⁴ Explorando as razões da singularidade de *Fronteira* — “traço” quase sempre em debate em relação ao romance —, Simone Rossinetti Rufinoni reflete sobre as determinações do campo literário e do ambiente social do Brasil dos anos 1930 de modo a compreender os critérios de recepção e as dinâmicas de validação da obra: “A estranheza da narrativa de *Fronteira* faz pensar no assombro que, em 1935, seu aparecimento deve ter causado no cenário das letras brasileiras. Diante do prestígio dos romancistas nordestinos cuja temática elegia o retrato engajado das condições sociais, o romance de Cornélio Penna destaca-se pela sua singularidade. Não causa espécie que, face ao modelo do chamado romance de 30, *Fronteira* fosse posto desde o início em lugar à parte. Não só a intriga gerava desconforto, como também o modo de a representar, já que a obra envereda pelos caminhos caros ao romance de introversão cujas marcas são antes a indefinição oriunda da memória e da reflexão que a verossimilhança no trato com o real. A peculiaridade de sua fatura filia a obra à linhagem dos romances de introversão. À vertente literária oposta ao romance neorrealista, afeita à expressão do drama interior por intermédio da representação antimimética, acrescenta-se marcante peculiaridade do estilo de Cornélio Penna: o caráter fantasmagórico que domina cena e sujeitos, dando a tudo um tom suspeito e crepuscular. O turvamento de seres e ambientes é traçado que pode ser interpretado à luz da difícil mescla entre a matéria histórica, da qual, apesar das estratégias de ofuscamento, se embebe a narrativa, o lastro algo anacrônico de ancoragem no passado e a opção representativa moderna. O núcleo do enredo — centrado na religiosidade extemporânea de uma moça sertaneja —, ao lado da atmosfera ensimesmada e ensombrada da composição, colaborou para leituras conservadoras sobre a obra, endossadas pela circunstância de ter Cornélio Penna se aproximado do grupo de escritores católicos do Rio de Janeiro na década de 30”. Cf. RUFINONI, Simone R. Pormenor e dissipação: o Brasil de Cornélio Penna. In: *Teresa revista de Literatura Brasileira* [16]. São Paulo, 2015.

¹⁴⁵ PENNA, Cornélio. Itabirismo. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 9 out. 1937, p. 64.

um anexo quase indispensável à interpretação de seus três primeiros romances. Em *Fronteira*, a relação entre o texto e ilustração publicados no periódico e a fatura ficcional parece entrefazer-se através da ligação entre microcosmo (Itabira) e macrocosmo (Brasil), encenando uma pertença simbólica daquele em relação a esse.¹⁴⁶ Então Itabira — espaço passível de se apreender “a arte complexa de ser infeliz”¹⁴⁷ — irromperia como uma espécie de elemento *essencial* no interior do conjunto da nação:

Para muita gente a capital do Brasil é o Rio de Janeiro, ou São Paulo. Para mim, a nossa metrópole, de onde tudo devia irradiar (e há de chegar esse dia) de onde tudo devia partir, é Itabira do Mato Dentro, com a sua prodigiosa cristalização da alma brasileira, de sua consciência e de seu princípio essencial. Sei que ela está ameaçada de destruição, mas, como a cidade divina, ela se erguerá acima da terra, e, pairando em nosso espírito, nos guiará e esclarecerá, conduzindo os discutidores e carregando os verdadeiros místicos, seus filhos prediletos. (...) Subindo do alto do Pico de Itabira, a montanha de ferro, a riqueza cobiçada pelo mundo, e contemplando a cidade que corre lá em baixo como uma serpente entre as pedras negras, compreende-se que é uma riqueza maior, que ninguém cobiça, mas é o verdadeiro tesouro do Brasil. Compreende-se que daquele silêncio pobre, daquela vida extremada, daquela alucinação de silêncio e obsessão de nada, deve sair um espírito coletivo novo, de tal fortaleza e austeridade que empolgará a nossa gente, sempre à procura de sua própria alma, e que não a achou porque está voltada para o mar, esquecida de seu velho patrimônio de pobreza taciturna, sadia e indestrutível, sempre à espera dos transviados, para empolgá-los de novo (PENNA, 1937, p. 64).

¹⁴⁶ O tema da dimensão sinedóquica de Itabira em relação ao Brasil seria abordado por Cornélio em entrevista que ele concede à João Condé, o que discute ao referir o processo criativo de seu terceiro romance, *Repouso* (1948): (...) Repouso viveu sempre dentro de mim, escondido, guardado, mas latente e bem doloroso e vivo, pois, desde que me conheço, ouvia as histórias de Itabira, de Pindamonhagaba e das fazendas de meus avós e tios, contadas de forma interrompida, desconexa, cercadas pela mais suave discrição que já me foi dado encontrar, contadas por minha mãe. Eu guardava tudo com avidez, sem demonstrar como era funda a emoção que me provocavam aqueles episódios sem uma ligação aparente entre eles, que eu recolhia e depois ligava com um fio inventado por mim (...). Depois, uma parenta da Itabira veio de novo para me contar as mesmas velhas histórias, mas já agora com vida, com sangue, no tumulto de sentimentos que se agitavam de todo aquele silêncio, de toda aquela serenidade endolorida das conversas tão misteriosamente doces do regato materno. Para me livrar dela, para desabafar a compreensão devoradora que me fazia perder noites inteiras, pensando no que tudo aquilo representava de verdadeiro Brasil, de humanidade muito nossa e palpante, eu comecei, por minha vez, a contar a meus amigos o que sabia e os sentimentos que me provocavam, e lhes pedia que escrevessem sobre a alma de Itabira, que resumia a do Brasil, que tão ferozmente se destrói a si mesma, deixando perder um tesouro preciosíssimo". PENNA, Cornélio. *Romances completos*. Rio de Janeiro: Editora Aguillar, 1958, p. XL.

¹⁴⁷ PENNA, Cornélio. Itabirismo. In: *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 9 out. 1937, p. 64.

FIGURA I

ITABIRISMO

PENNA

prehende-se que é uma riqueza maior, que ninguém cobiça, mas é o verdadeiro thesouro do Brasil. Compreende-se que daquelle silencio pobre, daquelle vida extremada, daquelle allucinação de ausencia e obsessão de nada, deve sair um espirito collectivo novo, de tal fortaleza e austeridade que empolgará a nossa gente, sempre á procura de sua propria alma, e que não a achou porque está voltada para o mar, esquecida de seu velho patrimonio de pobreza taciturna, sadia e indestructivel, sempre á espera dos transviados, para empolgal-os de novo.

Os homens que vemos caminhar pelas ladeiras longinquoas, cabisbaixos, com um sonho confuso no olhar, aprenderam duramente a viver, souberam dia a dia a tempera crua da minuciosa miseria de seu pão e de suas casas, construidas voluntariamente no peor lugar da pedra áspera, da grota desesperada.

Sobre esse vazio, sobre esse plano absoluto, constroem lares fecundos. Seus filhos, que fogem á procura da felicidade, deslumbrados pelo rumor e pelo brilho cá de longe, esquecem desde logo a lição rude que receberam e, vencendo, são derrotados por esse mesmo esquecimento, que deixa em seu lugar uma incomprehensivel angustia.

Nada mais inquietante do que sondar o intimo desses victoriosos.

Ha qualquer coisa que os faz parar em pleno surto, com o coração opprimido, confusos, humilhados, tacteando medrosamente em torno de si, completamente fóra de seu eixo.

E' o sagrado rythmo de Itabira que, uma vez partido, inutiliza e inutilizará sempre os seus transfugas.

prodigiosa crystallização da alma brasileira, de sua consciencia e de seu principio essencial.

Sei que ella está ameaçada de destruição, mas, como a cidade divina, ella se erguerá acima da terra, e, pairando em nosso espirito, nos guiará e esclarecerá, conduzindo os discutidores e carregando os verdadeiros mysticos, seus filhos predilectos.

Quem melhor do que ella poderá ensinar a arte complexa de ser infeliz, a alegre sciencia da renuncia e da humildade?

Subindo ao alto do Pico de Itabira, a montanha de ferro, a riqueza cobiçada pelo mundo, e contemplando-se a cidade que corre lá em baixo, como uma serpente entre as pedras negras, com-

Para muita gente a capital do Brasil é o Rio de Janeiro, ou São Paulo.

Para mim, a nossa metropole, de onde tudo devia irradiar (e ha-de chegar esse dia) de onde tudo deve partir, é Itabira do Matto Dentro, com a sua

Texto e Illustrações de CORNELIO PENNA
(Para O CRUZEIRO)

O CRUZEIRO — 64 — 9 de Outubro de 1937

FONTE: PENNA, Cornélio. Itabirismo. In: *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 9 out. 1937, p. 64.

Nesta “capital espiritual” do país (para a qual seus concidadãos negligentemente viram as costas, como que enfeitados pela presença encantatória do mar), encontram-se os personagens cornelianos; nesta Itabira onde pairaria um ar de riqueza fugaz emanado das pujantes montanhas de ferro circundantes — combustível essencial do mundo moderno a pôr em xeque a cidade mesma, seu *cinto encantado* de montanhas cobiçado pela força da técnica industrial — cristalizar-se-ia uma “alma brasileira”, “alma” erigida e ultrajada pelos “transviados”¹⁴⁸ que historicamente ali teriam aportado. Talvez seja esta espécie de “entidade” itabirana aquilo a que Drummond faz referência em texto dedicado à Cornélio Penna quando de seu falecimento:

O grande serviço de Cornélio a Itabira foi transportá-la inteira para o romance, como personagem. A cidade que ele fixou, deformando-a ficcionalmente, mas dando-lhe foros de perenidade que a Cia. Vale do Rio Doce, por exemplo, se esforça por destruir, não serve apenas de ambiente a suas histórias. É a própria substância da ficção de Cornélio, em suas obras mais características. (...) Cornélio Penna conseguiu romantizar o complexo social, econômico e psicológico da velha cidade de mineração, de tal sorte que que seus livros itabiranos não tratam propriamente de crimes, de loucos e de conflitos morais, mas antes de uma entidade municipal por ele erigida em ser corpóreo e passional, com uma “presença” que não esquece a quem haja lido esses livros, e que a mim até me causa um certo medo (DRUMMOND, 1958).

Mas a função narrativa que o problema da mineração exerce não se encerra apenas sob os aspectos geográficos da cidade representada, antes transpõe-se para além do dorso de suas montanhas — suspeita-se acompanhar a trajetória da vida de Emiliana, pois é ela referida como portadora de um tesouro em pedras preciosas trazidas consigo em viagem. No capítulo XXXIII, o Narrador é informado de sua suspeitosa origem:

Ela veio da Serra do Grão Mongol, onde os rios carregam pedras preciosas, e de lá trouxe duas canastrinhas de couro, com muitas tachas amarelas. E estão cheias de gemas de alto valor. Ainda há pouco tempo, surpreendi meu filho contando às outras crianças que Dona Emiliana mandava ‘arear’ as mesas de sua casa não com areia do rio, como toda a gente faz aqui, mas com ouro em pó, da Serra das Bandeirinhas. Eles não sabem ao certo se há mesmo ouro na Serra das Bandeirinhas, mas que Dona Emiliana o tem, isso é fora de dúvida” (PENNA, 2001, p. 75).

A suspeita percorre o imaginário dos moradores. Segundo Padre Olímpio — o humilde sacerdote da comarca —, Emiliana é egressa do “país das pedras preciosas”¹⁴⁹, e até as crianças do catecismo sabem dos “saquinhos de pano, contendo cada um uma riqueza

¹⁴⁸ PENNA, Cornélio. *Op. cit.*, p. 64.

¹⁴⁹ PENNA, Cornélio. *Fronteira*. Rio de Janeiro: Artium, 2001, p. 82.

enorme em gemas envoltas em algodão”.¹⁵⁰ O Narrador se coloca em digressões sobre esse lugar fabuloso — atualmente circunscrito sob a jurisdição do Parque Nacional da Serra do Cipó (MG) —, no qual sobre as águas do curso dos rios veem-se prodigamente o “ouro e o diamante (...) de encontro a rochedos incrustados de granadas, crisólitos e berilos”.¹⁵¹ Construindo no conjunto do léxico mineralógico a indiscernibilidade de entre o falso e o verdadeiro — erigindo assim um ambiente no qual as certezas estão quase sempre sob suspensão —, as substâncias minerais sobrelevam-se entremeadas, criando um ideal de mistério que atravessa os meandros do enredo. Então apenas um ourives vindo da capital seria capaz de discernir o que o mercador turco seja capaz de iludir¹⁵²: será a fortuna de Emiliana uma fraude, um verdadeiro embuste sobrenadando nas águas turvas da autoproclamada ignorância dos provincianos itabiranos? — apenas “ametistas, topázios, berilos, águas marinhas, crisólitos, colofonas”, tão só “turmalinas, tristes turmalinas”?¹⁵³, adornos de pouco valor dos remediados? A natureza inconclusa e inconfessa da narrativa não pode depor contra si própria (não se sabe a verdadeira natureza do conteúdo dos escrínios), e o mistério das pedras atribuídas a Emiliana adere como atributo lexical à nebulosidade vertical da subjetividade das personagens de *Frenteira* — feito natureza e destino das montanhas que as cingem —, como se, por assim dizer, se estivesse minerando as almas itabiranas minerais.

¹⁵⁰ PENNA, Cornélio. *Op. cit.*, p. 82.

¹⁵¹ PENNA, Cornélio. *Op. cit.*, p. 82.

¹⁵² Cf. PENNA, Cornélio. *Op. cit.*, p. 164-5.

¹⁵³ PENNA, Cornélio. *Op. cit.*, 164-5.

2.4 NO LIMIAR DA PUBLICAÇÃO

“Cornélio Pena tem uma força notável na criação do sombrio, do tenebroso, do angustioso. As suas evocações de ambientes antiquados, de pessoas estranhas ou anormais, de cidades mortas onde as famílias degeneram lentamente e a loucura está sempre à ‘espreita de novas vítimas’, tudo isso é admirável e perfeitamente conseguido”.

Mário de Andrade, *Romances de um antiquário*

Poder-se-ia afirmar que em *Fronteira* a “fratura” é antes de tudo um procedimento narrativo basilar.¹⁵⁴ Esse modo de compor o texto parece privilegiar um modo de narração que promove uma maximização do iludível: os signos se disporiam a inclinar-se à sua respectiva dimensão conotativa — como se nesse procedimento as “imagens” das cenas se furtassem à estabilidade de contornos a que a visão humana pode, ao abstrair a atividade dos átomos, discernir sobre a matéria, subtraindo-se à imagem denotativa. Soma-se a isso um procedimento narrativo que faz furta aos acontecimentos uma estrita lógica causal: causa, condição e efeito como que se embaralham nas justificativas das ações, entremeadas pelas camadas do passado familiar que se acrescentam em confusão às ações coetâneas. Algo que parece em certo ponto coincidir com o modo com que Mário de Andrade pensou em relação ao modo de narrar cornelianiano em *Fronteira*:

Cornélio Pena trouxe ao romance brasileiro de agora uma novidade que o enriquece. Principalmente ao realismo psicológico um pouco estreito (não quero dizer superficial, mas exatamente ‘estrito’, em seu excesso de lógica) de que os nossos romancistas atuais tanto se agradam. Cornélio Pena traz a colaboração da gratuidade psicológica, dos mistérios irreconciliáveis da alma, e porventura mesmo do metapsíquico. Não quero seja um convite a que se lhe siga as invenções assombradas e é mesmo certo que sob o ponto de vista da verossimilhança, ele vai muito longe e todos os seus personagens nos parecem anormais ou definitivamente loucos, mas o que importa é a lição. De fato, há no anticientífico, no anti-realismo das almas criadas por Cornélio Pena uma verdade científica, um realismo transcendente bem sutil: são seres de uma vida interior prodigiosa, menos presos à sua

¹⁵⁴Por “fratura” entenda-se um mecanismo de autossupressão dos modos de organização da linguagem que produziria espécies de *esvaziamentos*, manifestando-se num *modus operandi* narrativo em que se ausentam informações e nexos indutivos em relação ao enredo, espaço de ambientação, trajetória e caracteres das personagens no corpo estrito da narrativa. Essas lacunas de *esvaziamentos* teriam de ser necessariamente preenchidas pela imaginação viva do leitor.

quotidianidade afetiva que às forças permanentes da hereditariedade e passados, seres por isso movidos muitas vezes por imponderáveis e providos de uma volubilidade de ação que os liberta frequentemente da lógica psicológica” (ANDRADE, 2002, p. 125-6).

Ilustrativo da “fratura” do modo de narrar cornelianos, remontemos ao capítulo XVIII; aí o Narrador percebe Maria Santa a espreitar o ambiente da cidade: firmando o olhar em direção às partes altas da cidade, o Narrador enxergaria nas formas do prédio penitenciário — a cadeia municipal — a imagem de uma caveira indígena, encravada no cimo do morro, em espasmos e deitando saliva em razão do efeito da chuva... Ele então sugere a visão da imagem alucinatória à Maria Santa: “a caveira está babando, - dizia eu, a olhar através dos vidros embaciados pela chuva – e a sua baba vem até aqui, até a porta da casa”.¹⁵⁵

Na passagem, aquilo a que se afigura ao Narrador enquanto objeto da imagem é sinistramente antropomorfizado, num registro que chega às raias da psicodelia.¹⁵⁶ Poderíamos afirmar que a distorção perceptiva, emulada pelo caráter antinômico da linguagem do protagonista sob registro do discurso indireto livre, bem se aplica à expressão *do modus operandi* da narrativa corneliana em *Fronteira*? Enquanto aspectos da montagem em audiovisual (adaptação cinematográfica da obra), talvez seja possível responder afirmativamente.¹⁵⁷

¹⁵⁵ PENNA, Cornélio. *Op. cit.*, p. 45.

¹⁵⁶ É possível que o trecho pertença ao conjunto de textos ficcionais que Cornélio retrabalha vagarosamente – anos a fio – até ser incorporada à versão final de *Fronteira*. Em 1923, o autor publica no periódico *América* uma espécie de miniconto cujo centro do acontecimento narrado é uma espécie de visão psicodélica de um prédio público de cadeia a babar. Na publicação de *Fronteira* (capítulo XVIII), todavia, a passagem seria modificada (personagens mudam), preservando-se, porém, o centro do acontecimento, a transmutação sucessiva, sob a visão do protagonista, entre prédio e caveira, o que pode evidenciar o processo de lenta ruminação da obra corneliana e a importância da passagem no corpo geral do romance: “(...) a cadeia era muito grande e na calça branca a umidade traçara sinais misteriosos esverdeados. Avançara sobre uma ladeira fronteira à farmácia. Parecia o cancro apodrecido de uma caveira enterrada ali havia muitos anos, olhando para Maria Victoria com as suas janelas gradeadas como olhos negros e raiados. E, quando chovia, saía da porta da cadeia uma baba escura e lenta, de onde Maria Victoria, chamada pelos gritos, pudera distinguir o preto, agarrado às grades delirando com as dores do veneno”. Cf. PENNA, Cornélio. Maria Victoria. In: *América*. Ano 1, n. 4. Rio de Janeiro: dez. 1923, p. 5-6.

¹⁵⁷ Há uma única adaptação cinematográfica de *Fronteira*: trata-se do longa-metragem de título homônimo exibido a partir de 2008 em cinemas e festivais brasileiros; vencedor do “Prêmio ABL para Roteiro de Cinema”, concedido em 2009, o filme explora, através de ângulos esgueirados a partir de frestas do imponente casarão, o aspecto de mistério que enleia os personagens na expectativa da revelação de um acontecimento iminente e trágico, que no entanto permanece apenas latente, além de centrar-se no “caráter antissecular” da personalidade de Emiliana, que desconfia da intimidade entre o Narrador e Maria Santa associando-a por alusão a uma nova ordem de coisas que viria à tona na esteira da proclamação da República. Há uma clara livre associação no que concerne à população negra, que dança ritualmente em homenagem aos seus deuses, o que no romance inexistente enquanto passagem explícita, expressando-se apenas através do efeito do som das cantorias a entrar pelo casarão. Cf. *Fronteira*. Direção: Rafael Conde. Assistente de direção: Clarissa Campolina. Produção: André Carreira. Intérpretes: Alexandre Cioletti; Berta Zemel; Débora Gomez. Filmegraph; Camisa Lustrada: 2008, 85 min., son., color.

Por outro lado, não seria pelo regime da distorção que o autor produziria as ilustrações que viriam a compor a primeira edição de *Fronteira*, publicada pela editora Ariel. Em seis ilustrações, o ex artista plástico e visual iria privilegiar uma linha mais sóbria (menos trepidante que seu estilo habitual), ao demarcar os contornos da paisagem de arquitetura colonial de velhos sobrados firmados sobre pedras pontiagudas de grossos paralelepípedos¹⁵⁸; ao mesmo tempo, conserva-se em outra ilustração vários símbolos do cristianismo católico: nota-se por trás uma auréola contornando um corpo trespassado por espadas, frontalmente um homem encurvado sob o flagelo do peso duma cruz de madeira, tendo na parte inferior o cadáver e um castiçal carregado de robusta vela acesa.¹⁵⁹

Mas é talvez um outro aspecto que mais chama a atenção: a reiterada ênfase na figuração do rosto sombrio e carrancudo, da postura rigidamente hierática de Emiliana, que acaba por delinear uma espécie de composição *fisionômica* de sua carolice extenuante: as duras linhas do rosto retesem-se verticalmente formando uma meia-boca sinistra; o nariz adunco acentua a grossa rigidez facial; as sobrancelhas arqueadas rematam a malignidade que a composição evocaria.¹⁶⁰

FIGURA II



FONTE: PENNA, Cornélio. *Fronteira*. Rio de Janeiro: Ed. Ariel, 1935.

¹⁵⁸ Anexo à página: figura III. Cf. PENNA, Cornélio. *Fronteira*. Rio de Janeiro: Ed. Ariel, 1935, p. (1ª ed.).

¹⁵⁹ Anexo à página: figura IV. Cf. PENNA, Cornélio. *Op. cit.*, p.

¹⁶⁰ Anexo à página: figura V. Cf. PENNA, Cornélio. *Op. cit.*, p.

Portanto, seria preciso ressaltar a estreita relação entre literatura e artes visuais na obra corneliana, algo que esteve na base de suas inquietações vocacionais na formação da própria personalidade artística. Essa possível “inquietação” é bem tematizada pela dualidade expressa em *Os dois mundos de Cornélio Penna*¹⁶¹ — publicação que resulta da exposição na Casa de Rui Barbosa de itens do espólio de Cornélio, cedidos à instituição por sua esposa Maria Odília de Oliveira Penna —, em que se investiga uma “dupla faceta” da trajetória de Cornélio: a princípio como artista plástico e visual e, depois, assumidamente, como escritor ficcionista.

FIGURA III



FONTE: PENNA, Cornélio. *Fronteira*. Rio de Janeiro: Ed. Ariel, 1935.

No texto que dá nome à publicação, Alexandre Eulálio apresenta um feixe de imagens comuns a iluminar aspectos relativos tanto à literatura quanto às artes plásticas e visuais, no qual signos como “amargura”, “dúvida”, “perplexidade”, “horror”, “devastação” emergem como elementos proeminentes de seu imaginário artístico. Para além da exposição de características (a linha estreita e trepidante como uma “agulha de

¹⁶¹ EULÁLIO, Alexandre; FOLLY e SILVA, Beatriz. *Os dois mundos de Cornélio Penna*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, Arquivo-museu de literatura, 1979.

sismógrafo”¹⁶², a “tendência goticizante do traço”¹⁶³, o “arcaísmo programático”¹⁶⁴), de temas (decadência, indigenista, bíblico, morte) e de técnicas (aquarela, nanquim, guache, têmpera), o excelente texto de Eulálio apresenta uma espécie de vínculo justificador dos dois momentos da trajetória corneliana:

Em Cornélio Penna, pintura e literatura constituíram as formas artísticas que, nessa ordem, o criador relutante aceitou assumir a fim de dar expressão a um mundo pessoal torturante e sombrio.

(...). As primeiras tentativas que empreende em letra de forma – breves prosas poemáticas de corte simbolista: lendas, apólogos, alegorias – datam da época em que cursa a Faculdade de Direito. Esboçadas ao mesmo tempo que desenhos e aquarelas de espírito semelhante, documentam idêntica perplexidade diante do discursivo e do visual; para ele, esses dois mundos permanecem equivalentes e da mesma forma significativos (EULÁLIO; FOLLY e SILVA, 1979, p. 9).

FIGURA IV



FONTE: PENNA, Cornélio. *Fronteira*. Rio de Janeiro: Ed. Ariel, 1935.

FIGURA V:

¹⁶² EULÁLIO, Alexandre; FOLLY e SILVA, Beatriz. *Op. cit.*, p. 12.

¹⁶³ EULÁLIO, Alexandre; FOLLY e SILVA, Beatriz. *Op. cit.*, p. 20.

¹⁶⁴ EULÁLIO, Alexandre; FOLLY e SILVA, Beatriz. *Op. cit.*, p. 20.



FONTE: PENNA, Cornélio. *Fronteira*. Rio de Janeiro: Ed. Ariel, 1935.

Poder-se-ia afirmar — “no limiar da publicação” — que *Fronteira* nasce sob o signo da inflexão à hegemonia realista da prosa de ficção no Brasil dos anos 1930.¹⁶⁵ De certa maneira, a inflexão da obra corneliana diante dos procedimentos narrativos realistas é o que expressa a crítica literária e romancista Lúcia Miguel Pereira (1901–1959) ao refletir sobre a dimensão de “estranheza” da obra em relação à “verve” documental que hegemonizava a vida literária e intelectual da época:

alguns livros [que] escapam entretanto aos pendores gerais [da geração], são, como os de Cornélio Pena, interiorizados, desapegados de qualquer intuito documental, e marcam, na nossa literatura, uma posição nova (PEREIRA, 2005, p. 205).

Contudo foi Alceu Amoroso Lima — o relevantíssimo crítico Tristão de Ataíde — que em 1936 saíra aclamando vivamente *Fronteira*. No texto que mais de vinte anos depois (em edição de obra completa organizada em 1958 pela Editora Aguilar) comporia a “nota preliminar” ao romance, e que fora publicado na revista recifense “Fronteiras”, Alceu inscreveria logo como tópico frasal de seu texto: “o romance do sr. Cornélio Penna é desses livros que se colocam à parte na história de uma literatura”.¹⁶⁶ Ato contínuo à frase grandiloquente, segue-se uma caracterização do livro como desajustado em comparação ao contexto de publicações que se estabelecia na esteira do “espírito em que a Revolução de 30 colocara a nova geração”, isto é, um espírito de hegemonização da tematização dos problemas político-econômico-sociais.

O crítico passaria então a demarcar uma espécie de passagem entre os anos 1920 e a década seguinte: uma “passagem” entre a *fase heroica* da iconoclastia dos modos experimentais da linguagem literária e a consolidação vindoura da hegemonia da prosa de ficção a tratar de grandes problemas nacionais — o “modernismo” nesse sentido rumaria, pois, da experimentação estética em direção ao terreno da profunda “penetração social”.¹⁶⁷ Analisando em retrospectiva, a ‘nota preliminar’ atenuaria o estigma de

¹⁶⁵ É esta a tese do crítico que mais se dedicou, coetaneamente às publicações, à obra literária de Cornélio: “o romance brasileiro penetrara a sua fase aguda de realismo, e os valores que se destacavam eram escritores diretos, objetivos, crus, muitos não escondendo seus intuítos políticos, suas diretrizes socialistas”. CUNHA, Fausto. De *Fronteira* a *Repouso*. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 6 ago. 1949. Não à toa Cunha se dedicara à obra de Cornélio, pois também se opunha fortemente ao romance como propaganda político-ideológica, ao “romance de tese”: “é natural que haja quem se coloque de lança em riste contra a literatura como arte, considerando-a como veículo de reinvidicação, arma de combate, tribuna de ideias demagógicas, tabuleta informativa: a esses escritores a arte não faz nenhuma exigência, nem eles têm o direito de exigir qualquer coisa à arte.” CUNHA, Fausto. *Forma, criação e ortodoxia*. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 13 ago. 1949.

¹⁶⁶ ATAÍDE, Tristão. Nota preliminar. In: PENNA, Cornélio. *Romances completos*. Rio de Janeiro: Editora Aguilar, 1958, p. 3.

¹⁶⁷ Aqui, ressaltem-se as semelhanças entre os pressupostos da abordagem de Alceu Amoroso Lima e a análise panorâmica que João Luiz Lafetá constrói em *1930: a crítica e o modernismo*. Nos dois casos, a despeito das diferenças que subsistem, o enquadramento do problema, tendo como baliza temporal a

esquecimento interpretativo a que se colou à obra de Cornélio, ao qual Luiz Costa Lima reclamou fortemente com a publicação nos anos 1970 de *A perversão do trapezista* — e que de fato foi a primeira interpretação de fôlego da obra literária corneliana. Para Alceu, pelo grau de verticalização dos procedimentos que adensam a penetração sob a vida interior dos personagens — pondo-os sob a mira de uma espécie de lupa gigante —, *Fronteira* mereceria grande evidência pela afrontosa coragem de nadar em direção contrária à avassaladora *correnteza* do romance social e/ou regionalista:

O romance do sr. Cornélio Penna é desses livros que se colocam à parte na história de uma literatura. Desde o título até a paisagem tudo se passa numa atmosfera de mistério. E basta isso para colocá-lo em perfeito contraste com tudo o que no gênero se tem produzido aqui ultimamente, a não ser *O anjo* de Jorge Lima, aliás de singularidade muito diversa deste. Como se sabe depois de um período de grande pobreza em nossas letras de ficção, processou-se um verdadeiro renascimento do romance, quase todo vindo do Norte e sob o signo do naturalismo mais cru. O modernismo quase nada nos dera em matéria de prosa e essa eclosão do romance coincide com o fim do modernismo e o deslocamento da literatura do terreno da renovação estética para o da penetração social. Ora, justo na hora em que toda a atenção se voltava para o romance social, que parecia tão de acordo com o novo estado de espírito em que a Revolução de 30 coloca a nova geração — aparece o romance do sr. Cornélio Penna. — E aparece com a coragem de sua perfeita inatualidade, como um verdadeiro desafio à moda dominante. E nisto está o primeiro de seus méritos (ATAÍDE *apud* PENNA, 1958, p. 3).

Se podemos acreditar que um *espírito* de engajamento animou parte considerável da geração modernista de romancistas — por vezes manifestando um pendor à crônica social disfarçando-a de prosa de ficção ou, no limite, operando reportagens jornalísticas —, este “espírito” não passou incólume pela obra de Cornélio Penna. Poder-se-ia talvez com justeza dizer, duplicando as condicionantes, que se um feixe de problemas de matriz ontológica predomina na obra corneliana — o que é grosso modo o paradigma crítico-historiográfico aplicado a ela —, este “feixe” é revestido por um difuso senso de nacionalidade a que nem sempre a crítica, especializada ou não, pode alcançar.

Às possíveis ‘questões hermenêuticas e metafísicas’ extraíveis da obra literária corneliana «o que significa existir?», «quais atos justificam a existência?», «como a vontade divina se manifesta?», arriscaríamos afirmar que a essa obra fixam-se também questões de ordem nacional, que se dão no sentido de problematizar «o que é o Brasil?»,

ascensão de Getúlio Vargas à presidência da República, prepara uma moldura interpretativa disjuntiva de de entre a passagem da terceira à quarta década (embora o primeiro isole de forma estanque os pressupostos, como um desfecho, ao passo que o segundo os separa através da ideia de transição). Cf. LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

«qual estatuto de seu povoamento?», «como processos sociais geram consciência nacional?». Uma vez que o desdobramento literário dessas questões implica uma imersão vertical no tempo histórico — de resto verificável pelo caráter analéptico de seus romances —, é possível lembrar do dito de Cornélio a que ele, num arroubo de imodéstia, autoproclama-se como um “brasileiro de quatro séculos e meio”.¹⁶⁸ Parece uma alfinetada a seus colegas de profissão que prospectavam contemporaneamente a realidade social, política e econômica — se assim, talvez o tímido Cornélio Penna aspirasse sobrevoar a história.

¹⁶⁸ A declaração foi dada em resposta à pergunta de Ledo Ivo, em reportagem para o jornal *A Manhã*, a qual indagava: “como explica o fato de sua obra ser tão notadamente nacional, cercando-se, ao mesmo tempo, de tantos elementos de análise e de investigação psicológica”. IVO, Ledo. Presença de Cornélio Penna. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 6 mai. 1945.

2.5 UM ROSTO PARA CORNÉLIO PENNA

“As personagens criadas por um artista não são ele próprio, mas o conjunto dessas personagens, ao qual ele se encontra claramente ligado por meio do mais profundo amor, revela certamente algo sobre ele próprio”.

Nietzsche, *Wagner em Bayreuth*

Quando surge em fins de 1935 nas prateleiras das livrarias a edição de *Fronteira*, publicada pela editora Ariel, Cornélio Penna não era um desconhecido no meio intelectual, ainda que um romancista estreante, de índole esquiva, muitas vezes avesso às acaloradas polêmicas e querelas de classe, centrando-se em discussões de questões contemporâneas geralmente com amigos mais próximos.¹⁶⁹ A amizade devotada a Raquel de Queiroz, Octávio de Faria, Adonias Filho e Lúcio Cardoso, afirmada em encontros de intensos debates, pode atestar não apenas a urbanidade do convívio de contrários, mas a efetiva participação no espírito de debate em uma época de polarização ideológica, de incertezas e incredulidade em relação à democracia liberal, de buscas de respostas político-ideológicas à nação.¹⁷⁰

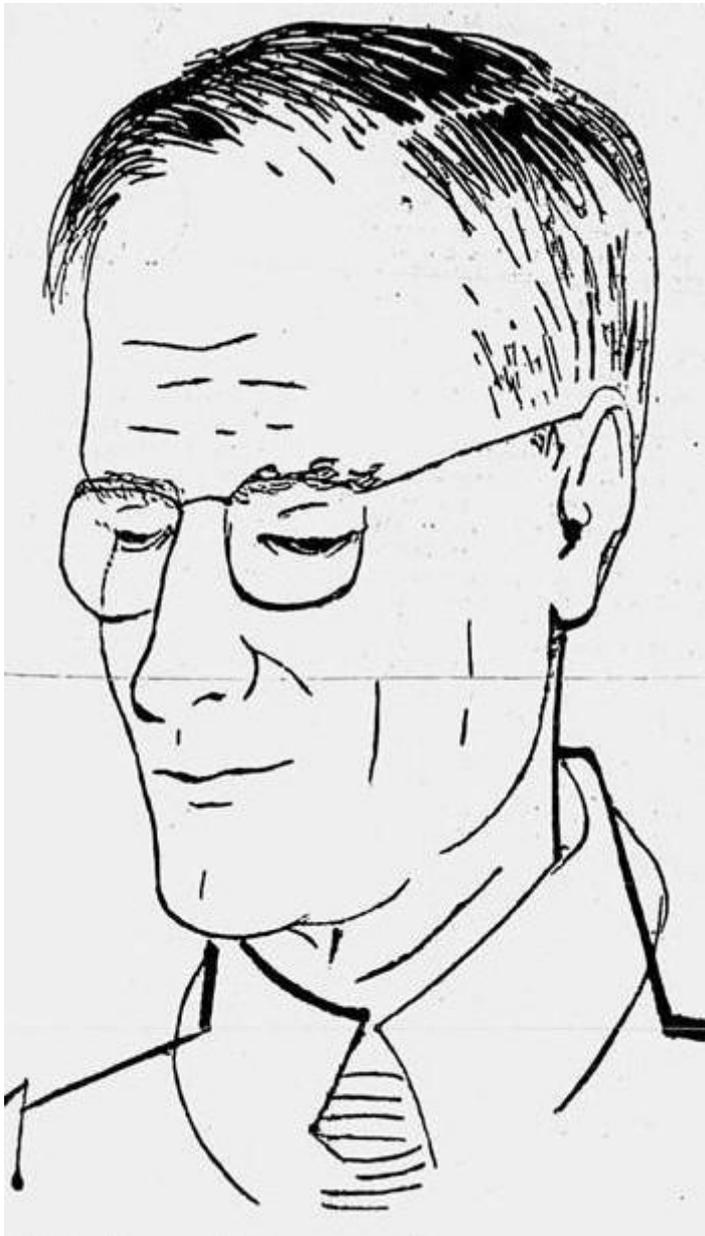
Vinte anos antes, ao acessar o ensino superior aspirando ao título de bacharel, nosso autor esboçava o início do roteiro de vida adulta para um jovem egresso dos círculos da classe dominante. Levando sobre as costas o “peso de poeira” dos títulos nobiliárquicos dos seus descendentes, em 1914 Cornélio se muda — depois da conclusão do ensino básico no Ginásio Sílvio de Almeida — de Campinas para São Paulo com o fim de estudar na Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, na qual sairia bacharel em 1919 — embora só viesse a retirar o diploma vinte e cinco anos depois, quando inscreve-se na Ordem dos Advogados.¹⁷¹ Em 1935, ele voltaria à cidade de São Paulo com a finalidade de comungar no Mosteiro de São Bento, quando então adere

¹⁶⁹ Em meio às caminhadas noturnas pelo bairro de Botafogo desvelava-se, segundo conta o amigo Adonias Filho, aspectos da visão de mundo do introvertido Cornélio Penna: “seria nos diálogos (...), embora procurasse se ocultar ao máximo dentro de si mesmo – como aquele Nico Horta incapaz de uma confissão – seria nos diálogos que Cornélio Penna revelaria muito de suas percepções e de seus julgamentos”. Cf. FILHO, Adonias. Cornélio Penna. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 15 fev. 1959.

¹⁷⁰ Cf. QUEIROZ, Rachel de. Octávio. In: FARIA, Octávio. *Tragédia burguesa (obra completa)*. v. I. Rio de Janeiro: Pallas; Brasília: INL, 1985, p. 337-338.

¹⁷¹ Cf. IVO, Ledo. Presença de Cornélio Penna. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 6 mai. 1945.

firmemente ao catolicismo¹⁷²; àquela altura (espécie de “zênite cronológico” dos anos 1930), era provavelmente um gesto meticulosamente refletido, a despeito das disposições religiosas, pensado face à importância de identificar-se ou declarar-se religiosamente em período de progressiva polarização ideológica.



FONTE: PEREZ, Renard. Escritores brasileiros contemporâneos – Cornélio Penna. *Correio da Manhã*. 15 out. 1955.

Mas, em 1919, o jovem Cornélio Penna poderia apenas vislumbrar o “passe mágico” para ser aceito entre os pares de uma elite dirigente e intelectual. Quando decide dedicar-se à escrita de ficção, no início dos anos 1930, ele já contava com larga

¹⁷² Cf. PENNA, Cornélio. Cronologia da vida obra de Cornélio Penna: In: *Romances completos*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958, p. 1370.

experiência de imprensa — trabalhara em *Combate e Razão*, *O Jornal* (de Assis Chateaubriand), *A Nação*, *Gazeta de Notícias*; colaborações em *Floreal* e *Jornal de Letras*; tudo durante o período que vai de 1922 a 1933, em que exercia tanto a função de redator de notícias quanto de desenhista e ilustrador.¹⁷³

Em sua autobiografia, Augusto Frederico Schmidt comenta sobre o estado de enfado que o ambiente da redação de *O Jornal* produzia sobre Cornélio Penna, quando então o aguardava à saída com o fim de deambularem pelos cafés e bares em que a intelectualidade fluminense se reunia.¹⁷⁴ Diferentemente, a atividade como artista plástico e visual lhe propiciaria maiores satisfações, como na exposição de suas obras realizada no saguão da Associação dos Empregados do Comércio, em 1928, sob patrocínio principal do diplomata alemão radicado no Brasil Hubert Knipping. Quase concomitante à publicação de *Fronteira*, em janeiro de 1936, Cornélio passa a ocupar a direção do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal, sendo em seguida empossado.¹⁷⁵

Embora tenha-se declarado voluntariamente impedido em prosseguir com as atividades enquanto artista plástico e visual, Cornélio ilustrara seu romance de estreia — não era alguém que se servia “da pintura como um meio de expressão literária”¹⁷⁶ (como ele mesmo auto se definira), mas enfim um romancista. Em junho de 1929, Cornélio publicara na revista *A Ordem* a *Declaração de insolvência*¹⁷⁷: um discurso que se propunha a justificar o abandono das atividades que até então havia empreendido. Irredutível às doutrinas de vanguarda e avesso ao espírito gregário, a *declaração* parece uma manifestação tormentosa da vinculação a um só tempo de profunda dúvida e inquietação pessoal, expressando as bases de um pensamento que se dobra sobre si mesmo à procura de respostas intangíveis, num movimento centrípeto em direção às ‘verdades’ pessoais — declarando de antemão a impossibilidade de uma generalização no nível da coletividade.

Ao mesmo tempo, ele traça neste discurso — à revelia do movimento modernista paulista que àquela altura consolidava um legado — *linhas de fuga* “apátridas” para a classe artística, em certa medida esquivando-se à aproximação de caráter nacionalizante

¹⁷³ Cf. FILHO, Adonias. Cornélio Penna. In: *A literatura no Brasil*. Dir. Afrânio Coutinho. São Paulo: Global, 2014, p. 418.

¹⁷⁴ Cf. SCHIMDT, Augusto F. Cornélio Penna. In: *As florestas* (páginas de memórias). Rio de Janeiro: Topbooks: Faculdade da Cidade, 1997, p. 205-12.

¹⁷⁵ PENNA, Cornélio. *Op. cit.*, p. 1370.

¹⁷⁶ PENNA, Cornélio. *Op. cit.*, p. 1350.

¹⁷⁷ PENNA, Cornélio. *Declaração de insolvência*. *A Ordem*. n. 2. Rio de Janeiro: Centro Dom Vital, jun. 1929, p. 503-504. Republicado em *Romances completos*. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1958.

dos modos de linguagem em voga: “nós precisamos primeiro da formação de artistas, mesmo que sejam cegos e surdos em nosso país, tão ruidoso e tão claro, para depois descobrir-se um nexos entre eles, e nascer uma vaga e confusa personalidade coletiva, que poderá ser estudada”¹⁷⁸. Numa avaliação que pressupõe a superioridade ‘adiantada’ do ambiente literário frente ao das artes plásticas e visuais, Cornélio despede-se sucinta e solenemente do ofício, evitando a afetação falsamente grandiloquente de uma retirada que, a seu explícito entender, talvez não interessasse a ninguém. O temor então lhe parece o afeto proeminente, o que não apenas contrasta em relação aos arroubos de iconoclastia criativa dos modernistas do grupo paulista — a quem a *Declaração* parece sutilmente alfinetar (ao que tudo indica numa acusação de um gregarismo excludente¹⁷⁹) —, mas expressa também o *pathos* melancólico de seu estilo:

Quem, como eu, criado no respeito da literatura, dominadora e único refinamento do brasileiro, teve a energia de se conter durante muitos anos, à espera do momento de poder servir-se da pintura como um meio de expressão literária, verifica com tristeza e com vergonha que perdeu a sua vida e tudo que se achava em suas mãos, construindo apenas, grade por grade, a sua própria e risível prisão.

Daí chegarmos, de repente, a uma das grandes curvas de nossa vida.

Ou voltamos para trás, destruindo e despedaçando toda a defeituosa armadura que nos envolve, e isso nunca poderá ser sincero e sadio, ou prosseguir, encerrando-se secamente em uma loucura consciente e absurda, também pouco sincera. Este é o primeiro contato com o exterior. E outros problemas que o seguem, mais altos e mais fundos, cuja inquietação surda nos avisa de que a luta será mais demorada?

Mas, eu tenho medo, é por isso que já teria feito essa declaração de insolvência, há três ou quatro anos, se ela interessasse a alguém (PENNA, 1929, p. 504).

Enreda-se um dilema. Depois de se implodirem as *armaduras* atadas a si a partir de um movimento centrífugo que vai do centro subjetivo à superfície corporal, chega-se talvez ao limiar de uma existência cuja confirmação é ao mesmo tempo o diagnóstico do aprisionamento e a decifração dos códigos de soltura: dali para frente, junho de 1929, não mais artes plásticas e visuais, mas literatura — muito embora as evidências factuais de sua trajetória viessem a desmentir a premissa. Mas o romance como afirmação de uma vocação literária, e também como campo de maior latitude e oxigenação, no qual ele

¹⁷⁸ PENNA, Cornélio. *Op. cit.* p. 503.

¹⁷⁹ A passagem sugere um forte acento de desconfiança em relação à dinâmica das artes plásticas e visuais no Brasil. “Muitas vezes, em minha miséria, procurei esse apoio negativo, e só encontrei que procurasse, por sua vez, um pintor-cobaia, ou um pintor-tabu; aqueles que pintam as ideias de seu grupo, ou aqueles que têm a propriedade exclusiva da seção de pintura, também de seu grupo. Ora, não posso aceitar, nem compreender, sem rir, uma e outras dessas atitudes, e tive que dobrar-me sobre mim mesmo, em uma luta estéril e sem glória, porque o vencedor e o vencido sou eu mesmo, e ao mesmo tempo”. Cf. PENNA, Cornélio. *Op. cit.* p. 503-4.

pudesse plainar voos narrativos audaciosos e alçar finalmente, como ele diz, ao “exterior”¹⁸⁰, não torna essa afirmação menos desafiadora em sua capacidade de provocar uma “inquietação surda”¹⁸¹ — que, apesar de dura, parece mostrar-se manifestamente criadora. Seria uma espécie de atitude permanentemente vigilante diante da vida?, ou, no limite, diante da criação estética? Há motivos para acreditar.

No início dos anos 1930, Cornélio Penna inaugurava em si a disposição de fazer-se romancista. Talvez fosse ele, como escrevera Manuel Bandeira, a rigor diferente “de todos os seus confrades”¹⁸², na medida de uma prudente e rígida contenção, de uma apenas relativa atenção aos temas contemporâneos, de uma “fome de silêncio”¹⁸³, de um austero apuro expressional — no qual a perscrutação de estados psicológicos imbrica-se à forma narrativa lacunar —, procurando antes reler e ruminar lentamente os textos de seus autores preferidos: Machado de Assis, Tchekhov, Camilo Castelo Branco, Mauriac, São João da Cruz, Bergson etc. Embora seja um equívoco atribuir uma atitude de total isolamento social sem necessariamente mensurar os graus dessa atitude em diferentes momentos de sua vida — o autor chegara a afirmar imprecisamente, em artigo publicado em 1954, que a recolhida transcorreria dali a quinze anos atrás¹⁸⁴ —, não é raro encontrar generalizações desta natureza em comentários sobre a atitude de Cornélio em relação ao debate público travado no Rio de Janeiro (onde viveu grande parte da vida adulta, com exceção de um breve interregno entre 1941 e 1943, quando quis estar perto da mãe¹⁸⁵) através de periódicos, revistas e suplementos culturais dos jornais. Apesar de o autor ter mesmo publicado muito menos que a maioria de seus pares intelectuais e romancistas¹⁸⁶, sabe-se que após receber herança de sua tia Zeferina Marcondes Machado (a baronesa de

¹⁸⁰ PENNA, Cornélio. Declaração de insolvência. *A Ordem*. n. 2. Rio de Janeiro: Centro Dom Vital, jun. 1929, p. 504.

¹⁸¹ PENNA, Cornélio. *Op. cit.*, p. 504.

¹⁸² BANDEIRA, Manuel. Grandes Perdas. In: *Poesia e prosa*. v. II. Rio de Janeiro: Aguillar, 1958, p. 615.

¹⁸³ A expressão é de Ledo Ivo. Cf. IVO, Ledo. Lembrança de Cornélio Penna. In: *O navio adormecido no bosque*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977, p. 134.

¹⁸⁴ “Há quinze anos tentei retirar-me da vida e do mundo e refugiar-me dentro de mim mesmo, para viajar no mundo que suspeitava, à procura de alguma coisa que afinal encontrei, simples e pobre, mas dentro de minha possibilidade”. PENNA, Cornélio. Viagem a Portugal. In: *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 15 set. 1954.

¹⁸⁵ Cf. PENNA, Cornélio. Cronologia da vida obra de Cornélio Penna: In: *Romances completos*. Rio de Janeiro: Editora José Aguillar, 1958, p. 1371.

¹⁸⁶ A título de exemplo, não há nenhum texto publicado por Cornélio Penna no mensário literário de maior tiragem e circulação dos anos 30, o *Boletim de Ariel*.

Paraná) Cornélio passara a trabalhar mais detida e recolhidamente em seus textos ficcionais, em detrimento da atividade como jornalista, pintor, desenhista e/ou ilustrador, encerrando-se por entre o ‘museu’ de que dispunha em casa: móveis antigos, quadros, camisolas de escravos, caixas-de-música, toda sorte de “estranhas relíquias”.¹⁸⁷

A caracterização de uma personalidade insólita imputada a Cornélio principia pelo nascimento *acidental* em Petrópolis, já que sua conterraneidade itabirana — sua família é forçada a mudar para Itabira quando ainda recém-nascido — tornou-se parte de sua personalidade pública: alguns jornalistas, para gracejar lisonjeiramente, descreviam-no recorrentemente como mineiro, ou mesmo natural de Itabira.¹⁸⁸ Erigem-se desta dimensão de estranheza seus caracteres decisivos: o horror a parecer ridículo¹⁸⁹, a sobriedade que vai do vestuário sóbrio ao comportamento excessivamente contido, o temperamento fleumático, a tendência ao isolamento em relação à vida social¹⁹⁰, a gravidade do caráter, a aparência tristemente soturna.¹⁹¹

É neste sentido que talvez decorram os epítetos — a partir de uma ligação sem mediações entre biografia e obra — que continuamente lhe são atribuídos¹⁹²: de escritor “torturado” e “solitário”, afeito à fantasmagoria e ao mistério irreconciliável, ao

¹⁸⁷ Cf. FILHO, Adonias. Introdução geral / Os romances da humildade. In: *Romances completos*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958.

¹⁸⁸ A título de exemplos: “Nascido ocasionalmente em Petrópolis, e descendente de uma família paulista, era Cornélio Penna um mineiro tanto pelo seu amor à terra de Minas e à cidade de Itabira de Mato Dentro – a quem ele dedicou um de seus livros, chamando-a de ‘sua velha amiga’ – quanto pelo ambiente de seus livros.” (SEM AUTORIA). Morreu Cornélio Penna. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 13 fev. 1958; “(...) o romance [*A menina morta*] tem um fantasma, e vem reafirmar a situação de Cornélio Penna – mineiro de Itabira do Mato de Dentro, embora nascido por acaso em Petrópolis – como um dos produtores de fantasmas da nossa literatura”. (SEM AUTORIA). Prêmio literário para o fazedor de fantasmas. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 7 mar. 1955.

¹⁸⁹ Cf. SCHMIDT, Augusto Frederico. *Op. cit.*, p. 207.

¹⁹⁰ Traço exhaustivamente endossado, vide: “Cornélio Penna é um autor que ama a solidão e que é sensível como poucos ao mistério. Esse homem solitário, por temperamento ou por disciplina, escritor que raramente aparece ou fala, vem construindo com tenacidade uma obra destinada a perdurar”. VILLAÇA, Antônio C. *A menina morta*. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 27-8 ago. 1955.

¹⁹¹ Traços que endossam a composição deste ‘retrato’: “a máscara incaica imperial vagamente nalgum império celeste; tristeza pressaga, serenidade quase aterradora; um olhar interior e no fundo dos olhos – dois fantasmas que dançam lentos – eis o retrato de Cornélio Penna. O retrato de sua alma está em sua arte”. ARAÚJO, Murilo. Nota preliminar – o gênio macabro de Cornélio Penna. In: *Romances completos*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958, p. 1317; “vivía há vários anos retirados do mundo, por temperamento”. SCHMIDT, Augusto F. *Op. cit.*, p. 205.

¹⁹² Descreve-o assim Mário de Andrade: “Alma de colecionador, vivendo no convívio dos objetos velhos, Cornélio Penna (sic) sabe traduzir, como ninguém entre nós, o sabor de beleza misturado ao de segredo, de degeneração e mistério, que torna uma arca antiga, uma caixinha-de-música, um leque, tão evocativos, repletos de sobrevivência sobre-humana assombrosa. Se sente que seus romances são obras de um antiquário apaixonado, que em cada objeto antigo vê nascer uns dedos, uns braços, uma vida, todo um passado vivo, que a seu modo e em seu mistério ainda manda sobre nós”. ANDRADE, Mário. Romances de um antiquário (24-IX-939). In: *O empalhador de passarinho*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002, p. 128.

“tenebroso” e ao “sombrio”, ao flerte permanente com a tema da morte (sendo isso também motivo de piada¹⁹³): estigmas que às vezes pareciam irritá-lo profundamente.¹⁹⁴ O modo de caracterização que se imprime à Cornélio seguiu, portanto, marcha estável: seu ‘retrato’ difundiu-se a partir das bases de um homem solitário e enigmático, terrivelmente ensimesmado pela tragicidade que permeia a trajetória de sua família. A narrativa hegemônica é que a transferência de seu pai à Itabira com o fim de clinicar, seguido de sua morte precoce e o desamparo de viuvez a que sua mãe passa então a sofrer, a perda de sua própria visão do olho direito¹⁹⁵ e as mudanças repentinas e sobressaltadas que destes eventos decorrem os fazem deambular por entre Petrópolis, Itabira, Pindamonhangaba e Campinas¹⁹⁶, terminando por fixar um centro de acontecimentos ao redor do qual orbitará sua própria obra romanesca, na medida em que o convívio com os familiares tenha lhe propiciado uma base de experiências narrativas sobre a qual erigiu-se o enredo de seus romances e a construção de alguns de seus principais personagens.¹⁹⁷

¹⁹³ Na ocasião do recebimento de prêmio literário em virtude da publicação de *A menina morta* (1954), publica-se pequeno quadro de título “A zona sul”: “o escritor Cornélio Penna foi agraciado com o prêmio Carmen Dolores Barbosa, para romance. O escritor em conversa com um amigo, contou que aproveitou o dinheiro do prêmio para comprar um mausoléu no cemitério de S. João Batista. – E compraste? – indagou o amigo. – Comprei. E compreí em zona boa. – Zona boa? Que diabo é isso? – Foi o corretor de túmulos que me disse que a zona sul do cemitério é mais ventilada”. (SEM AUTORIA). *A zona sul*. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 7 mar. 1955.

¹⁹⁴ Lembra em memórias Augusto F. Schmidt: “se repetir a alguém que sou um torturado, não falo mais com você. Você acaba me expondo ao ridículo”, disse-me ele certa vez, irritado porque me ouvira dizer que a sua arte era de um torturado. Detestava os qualificativos e as formas meio estapafúrdias que então usávamos todos com abundância. Torturado, estranho, artista raro, misterioso, sombrio, eram qualificativos que o punham extremamente irritado”. Cf. SCHMIDT, Augusto Frederico. *Op. cit.*, p. 208-9.

¹⁹⁵ O registro mais preciso sobre este evento encontra-se laconicamente em artigo de Roberto Melo: “Cornélio Penna sofre acidente que o deixa cego da vista direita”. MELO, Roberto. Da falência ao sucesso e às vezes ao privilégio. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 26 jan. 1980. Também Afrânio Coutinho relata: “em um acidente, perde [Cornélio] uma das vistas quando brincava em casa”. COUTINHO, Afrânio. Cornélio Penna. In: *Fronteira*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d, p. 5. Em entrevista à Ledo Ivo, diz Cornélio a respeito: “(...) vivia um pouco afastado dos colegas, sem amigos, mas já nesse tempo a vida me ensinara rudemente os seus perigos, pois aos dez anos feri a vista direita, e perdi toda a visão, e daí o martírio de criança, proibido de ler, e ouvindo através da porta de meu quarto, a recomendação ansiosa: – Apague a luz, que você fica cego...”. PENNA, Cornélio. A vida misteriosa do romancista Cornélio Penna. In: *Romances completos*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958, p. LVII.

¹⁹⁶ “Quando tinha quase dois anos, em 1898, meu pai faleceu, e fomos, minha mãe e meus quatro irmãos mais velhos, para Pindamonhangaba, terra da gente Marcondes, de minha família materna, onde ficamos um ano e, finalmente, para Campinas, onde moramos dez anos”. PENNA, Cornélio. *Op. cit.*, p. LIV.

¹⁹⁷ A construção de *Fronteira* teria sido deflagrada, segundo Afrânio Coutinho, em razão das impressões de sua primeira infância: “Quando tinha um ano de idade, a família transferiu residência para Itabira do Mato de Dentro (...) onde o pai iria exercer a clínica. Um ano mais e falece o pai, deixando a família ao desamparo. A viúva com os cinco filhos peregrina por diversos lugares, até fixar-se em Campinas (...). Dessa época, duas impressões fundas lhe ficaram na memória: o cometa Halley e o enterro de Maria Santa, figura lendária de Itabira, que entrou como personagem de seu primeiro romance”. COUTINHO, Afrânio. *Op. cit.*, p. 5.

CAPÍTULO 3

O PÁTRIO-HEROÍSMO BANDEIRANTE: *MALEITA* (1934) DE LÚCIO CARDOSO

“Escrevo — e minha mão segue quase automaticamente as linhas do papel. Escrevo — e meu coração pulsa. Por que escrevo? Infindável é o número de vezes que já fiz a mesma pergunta e sempre encontrei a mesma resposta. Escrevo apenas porque em mim alguma coisa não quer morrer e grita pela sobrevivência. Escrevo para que me escutem — quem? um ouvido anônimo e amigo perdido na distância do tempo e das idades... — para que me escutem se morrer agora”.

Lúcio Cardoso, *Diários*

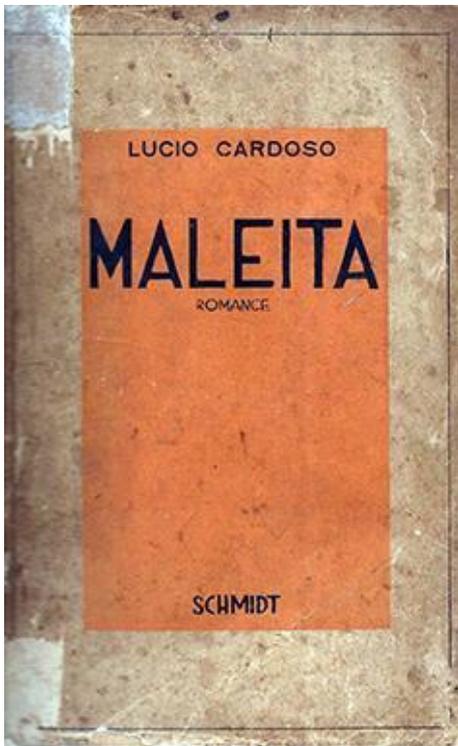
“O que fomos um dia no segredo da noite infantil
 acaso teremos força para impedir que se dissolva,
 sonho, sonho entre tantas horas submersas?
 Acaso esquecerás a música da hora primitiva,
 o misterioso semblante das almas debruçadas?
 Acaso esquecerás a escura terra conquistada,
 os dias de indiferença, o sono eterno?”

Lúcio Cardoso, *Poesias*

3.1 A VOZ DO TESTEMUNHO FILIAL

Efeito memorialístico da trajetória aventureira de seu próprio pai (Joaquim Lúcio Cardoso), *Maleita* — primeiro romance de Lúcio Cardoso (1912-1968) — reinscreve ficcionalmente um conjunto de narrativas relativas à memória familiar, em uma desdobramento literário de dilemas próprios da fundação e desenvolvimento do povoado de Pirapora, área banhada pelo rio São Francisco, dentro da árida região do norte de Minas

Gerais.¹⁹⁸ Sob incentivo de Augusto Frederico Schmidt, editor da editora a carregar seu sobrenome, o jovem Lúcio Cardoso — então com 20 anos — confia ao já celebrado poeta os manuscritos do que viria a ser seu primeiro romance, que chegaria às livrarias no início do segundo semestre de 1934.¹⁹⁹



FONTE: CARDOSO, Lúcio. *Maleita*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. (1ª ed. 1934).

Construída em primeira pessoa, a narrativa a qual o narrador-protagonista Joaquim desenvolve — representante da Cedro e Cachoeira de Fiação e Tecidos²⁰⁰ (no interior do enredo a empresa têxtil sediada em Curvelo, de onde o aventureiro parte

¹⁹⁸ Desdobrando informações de textos de jornais e periódicos e da autobiografia da irmã de Lúcio, Maria Helena Cardoso, a professora e pesquisadora Enaura Quixabeira escreve sobre um possível gatilho para a gênese de *Maleita*: “no horizonte literário da década de 30, em plena efervescência do regionalismo, extremamente jovem, aos 22 anos, Lúcio Cardoso estreia com um romance épico que narra a trajetória heroica de um homem determinado a fundar uma cidade, enfrentando para isso as forças da natureza e as mazelas sociais metaforizadas na doença insidiosa que debilita e mata o ser humano — a maleita. Da história de seu pai, tantas vezes ouvida contar pelos familiares, nasce a narrativa de *Maleita* (1934).” ROSA e SILVA, Enaura Q. *Lúcio Cardoso: paixão e morte na literatura brasileira*. Maceió: ed. UFAL, 2004, p.

¹⁹⁹ Cf. CARDOSO, Lúcio. *Maleita*. 1ª ed. Rio de Janeiro: ed. Schmidt, 1934.

²⁰⁰ Operando ainda em 2019, informa o domínio virtual da empresa: “Em 1872, na cidade de Taboleiro Grande, interior de Minas Gerais, os irmãos Bernardo e Afrânio Cândido Mascarenhas deram o primeiro passo na história da indústria brasileira. Num cenário predominantemente agrário, ainda com utilização do trabalho escravo no país, os irmãos Mascarenhas enxergaram a oportunidade em um setor desconhecido de todos na época. Visionários em pleno século XIX, perceberam que investir na produção têxtil para consumo nacional era a grande oportunidade para o desenvolvimento da atividade industrial no país. Nascia assim, no dia 12 de agosto de 1872, a primeira companhia com capital aberto privado do país. Mais antiga que a invenção da lâmpada elétrica, a Companhia de Fiação e Tecidos Cedro e Cachoeira foi pioneira na industrialização do Brasil e tem o orgulho de ser uma das poucas empresas no mundo com mais de 140 anos de existência ininterrupta.” Cf. <http://www.cedro.com.br/Institucional/Institucional>. Consultado em 22 fev. 2019.

“ardendo para penetrar o sertão”²⁰¹) — tem como tempo de ação predominante o ano de 1893, o que dentro da ordem narrativa corresponde às tratativas empresariais, preparativos logísticos e o trajeto da viagem até ao arraial, eventos que encerram as ações do primeiro capítulo.

Enfrentando a resistência quilombola (uma população reduzida pelos efeitos da malária endemicamente difundida), as ações autoritárias do narrador-protagonista — que visam submeter os nativos a um novo regime em favor da adoção de formas de vida que se estruturam no trabalho disciplinado, na renúncia aos ritos religiosos afro-brasileiros e na urbanidade do convívio no interior de instituições leigas (não à toa Joaquim em certo ponto regozija-se com a nomeação enquanto subprefeito local) —, tais ações de alguma maneira expressam os impasses da incorporação das populações egressas do sistema escravocrata no Brasil do início da República Velha (1889-1930) a um regime de mínimo possível de direitos políticos e sociais.

O estilo de escrita que Lúcio Cardoso imprime a este primeiro livro — seu trabalho de “juvenília”²⁰² — formula-se a partir da perícia de uma meticulosa contenção verbal (como se o jovem escritor tateasse metodicamente o terreno arenoso do romance social): parágrafos necessariamente sintéticos construídos a base de orações curtas e cortantes, a privilegiar movimentos factuais e/ou psicológicos (isto é, a linguagem romanesca como expressão da transmutação de características psicológicas e/ou guinadas de enredo), quase sempre a mover ações que não tardam a instaurar novos acontecimentos, mudanças repentinas, a levar o enredo a outras dimensões do factual. Não há, pois, monotonia narrativa em *Maleita*.

Oscilando entre a primeira e a terceira pessoa (embora aquela predomine), a voz narrativa sucessiva e alternadamente se aproxima e se afasta aos valores e convicções do narrador-protagonista Joaquim, na medida mesma da inserção ou ausência dele nas passagens das ações narrativas. Seu nome quase não é mencionado (exceção é uma carta de seu capataz Bento, que o nomina diretamente²⁰³), pois o modo de expressão de seu

²⁰¹ A mais recente edição da *Civilização Brasileira* servirá como aporte para todas as referências do livro neste capítulo. Cf. CARDOSO, Lúcio. *Maleita*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, p. 10.

²⁰² “Escritos da juventude. Diz-se dos primeiros textos escritos por um autor, ainda numa fase experimental e com traços próprios de um espírito jovem que se inicia nas letras. Uma juvenília não é necessariamente uma obra menor ou de pouca divulgação. (...) O modo lírico é talvez o mais profícuo em juvenílias.” Cf. CEIA, Carlos. *E-Dicionários de Termos Literários*. Versão digital. Acesso: 18 jun. 2019.

²⁰³ “Exmo. Sr. Amigo Joaquim. Eu hontem não falei nada é porque estava muito cheio de gente eu escrevo este mal trasado bilhete para o Senhor i a dona Eliza pra consultá com a moça Si asseita o pedido o não a dessizão por minha parti eu ficava muito satisfeito porque é moça do trabalho é grosseira não é

vocativo se dá, nos diálogos, através de formas fundamentalmente pronominais — referências como “nhor sim, nhô não”²⁰⁴, “vossemecê”²⁰⁵, “mecê”²⁰⁶, etc. — que expressam uma estranha (e hesitante) respeitabilidade diante da autoridade autoproclamada do explorador branco.

Mas, se aproximando de questões mais decisivas, como esse enredo de exploração bandeirante se constrói em região inóspita, demonstrando o movimento intrínseco ao romance de 30 — de expressão literário-romanesca da interiorização e do povoamento do País?

Isso seria talvez o tópico temático principal do romance. Acompanhado por Elisa, sua esposa, e de seu capanga e cozinheiro Bento, Joaquim alcançará Pirapora sob fadiga extrema, vislumbrando o imponente rio São Francisco em cujo leito está a desaguar ruidosa cachoeira, que serve de importante referente tempo-espacial no interior da narrativa — o ressoar dela retornará em várias passagens como espécie de pano de fundo sonoro para as ações (“a voz da cachoeira dominava”²⁰⁷; “a cachoeira como um grito se avolumando...”²⁰⁸; “a cachoeira caía com menos rumor”²⁰⁹, etc.).

À procura de alimentos de modo a saciar a fome severa que a viagem provocara, o “conquistador”²¹⁰ — designação apresentada no terceiro capítulo — irá se deparar com o alfaiate Anjo Gabriel, nativo a quem passará a confiar em razão da presteza e cumplicidade em relação às ações protagonizadas. Seu antagonista, no entanto, se conformará à figura de João Randulfo (um “crioulo besta”²¹¹, segundo Gabriel) que busca convencê-lo a edificar os depósitos próximo ao seu casebre — o que Joaquim negará ao mensurar a possibilidade de inundação quando de enchente do rio.

inefeitada. é do meu gosto. Resposta hoje sem farta. Do capataz amigo — Bento Pinto de Souza”.

CARDOSO, Lúcio. *Op. cit.*, p. 69.

²⁰⁴ Diálogo entre Joaquim e nativo pescador (“mulato”), desdobramento da passagem de discussão de entre o protagonista-narrador e João Randulfo sobre o local de construção dos depósitos da Companhia: “— Olá, amigo, pelo que vejo vai pescar? — Nhor sim. Fitava-me desconfiado, constrangido. Escuta: preciso de trabalhadores. Quer ganhar dinheiro? — Nhor não”. CARDOSO, Lúcio. *Op. cit.*, p. 39.

²⁰⁵ Fala de João Randulfo: “Vossemecê tem razão. A água arriba todo ano e deixa a gente desatinado”. CARDOSO, Lúcio. *Op. cit.*, p. 31.

²⁰⁶ Fala de Seu Canuto, nativo que prende num tronco o marceneiro de Joaquim. Ao ser interpelado pela ação, ele lhe responde: “Mecê não pode mandar em terra alheia. Botou gente de fora aqui, mas esse cujo só desgarrá daí quando pagá o que deve. E pagá tudo...”. CARDOSO, Lúcio. *Op. cit.*, p. 63.

²⁰⁷ CARDOSO, Lúcio. *Op. cit.*, p. 18.

²⁰⁸ CARDOSO, Lúcio. *Op. cit.*, p. 39.

²⁰⁹ CARDOSO, Lúcio. *Op. cit.*, p. 47

²¹⁰ CARDOSO, Lúcio. *Op. cit.*, p. 13.

²¹¹ CARDOSO, Lúcio. *Op. cit.*, p. 29.

A caracterização inicial do povoado — cuja terra “inóspita” e “miserável”²¹² provoca o doloroso espanto de um desafio a superar, glosando este tema caro ao fenômeno do romance de 30 — explora, entre outros aspectos, a dimensão miscigenada da população, abordando uma perspectiva fortemente estigmatizante do ponto de vista racial, atrelando-os a perfis de personalidade e modos de vida heterodoxos que marcarão a lógica conflituosa do convívio entre o civilizador Joaquim e a população quilombola e indígena.

Junto à dimensão racial e cultural da população quilombola (batuques, pescas sem roupas, casebres de palha, danças efusivas sob fogueiras ao luar etc.), o caráter rústico da “terra” — tomado enquanto coextensivo das populações nativas — revelar-se-ia enquanto atributos da sociedade local:

o lugarejo era assim como a metade angular de uma cruz, cruz tortuosa e miserável, sobre o vermelho-roxo da terra. Trazia marcado, como selo racial, o ar bizarro dos quilombos em balbúrdia, hoje aqui, amanhã ao deus-dará, sempre com a fisionomia de transitoriedade dos fugitivos. E sob aquela aparência de negros, a influência mais ou menos viva das tabas indígenas, restos de um barbarismo cuja força a brutalidade da terra não deixará morrer (CARDOSO, 2005, p. 14).

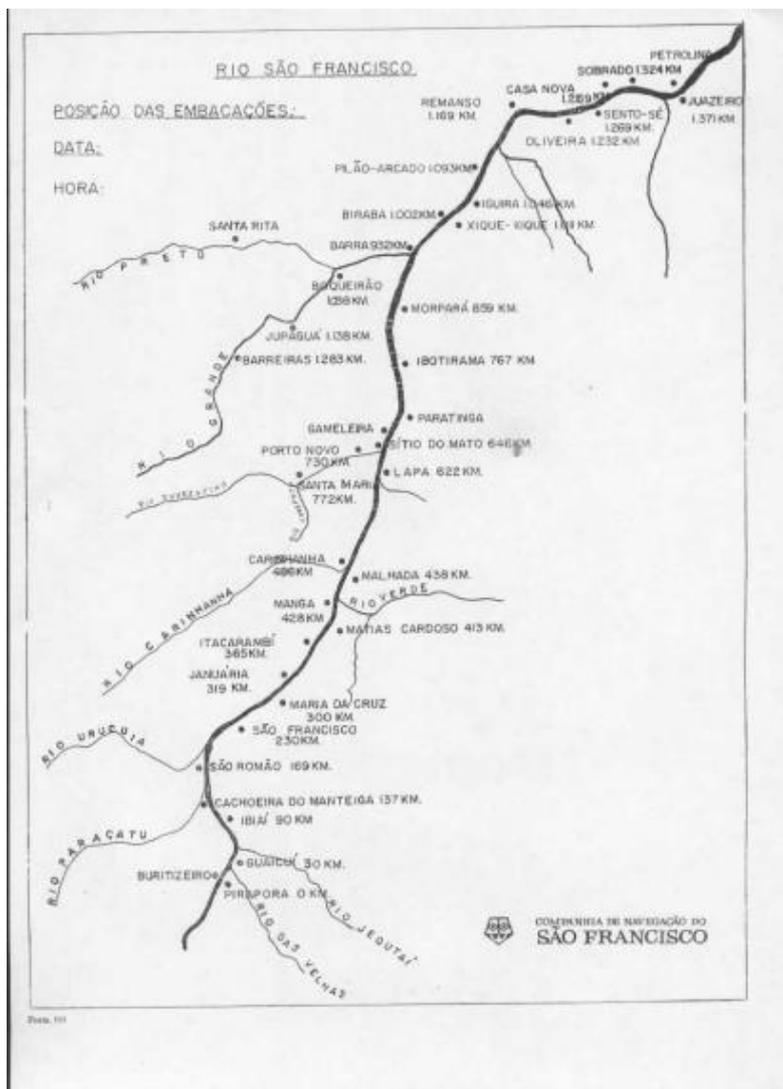
No intuito de promover alguma coesão social à população mestiça afro-brasileira — negra, crioula, cabocla — em contato de profundo choque com os modos de vida e sociabilidade da cidade, o líder branco encarregado da empresa têxtil de Curvelo encampa um discurso de autoridade, pautado pelo crivo da ordem técnico-científica: assim investiga os espaços livres de risco de inundação por enchentes para construção de depósitos, ação que levaria à gênese do conflito instaurado com o mulato João Randulfo.

Mas o surgimento de edificações da Cedro e Cachoeira de Fiação e Tecidos no cenário do povoado nascente não é a única ação a inaugurar a autoridade do explorador. Em uma troca de cartas com Antônio Menezes — espécie de dirigente da empresa em Curvelo — instrui-se para que a Câmara Municipal de Curvelo delibere pelas embarcações da Companhia de Navegação Bahiana a Vapor²¹³ poderem em Pirapora

²¹² CARDOSO, Lúcio. *Op. cit.*, p. 13.

²¹³ Com a finalidade de intensificar o fluxo de mercadorias na Província da Bahia (uma vez que o trânsito via terrestre era obstado em razão de precária infraestrutura vicinal), sob salvaguarda estatal funda-se em 1838 a Companhia de Navegação Bahiana a Vapor, que começa a operar no rio São Francisco, fazendo a rota de Salvador ao recôncavo baiano. Inicialmente, além da função de escoamento de mercadorias e transporte de passageiros, a fundação da Companhia teve como objetivo institucional salvaguardar e conter o poder regente central de insurgências regionais: “o surgimento da Companhia Bahiana, neste período, (...) vai além das motivações econômicas relacionadas a maiores possibilidades de incremento das atividades produtivas e mercantis. Existiam motivações, também, de ordem política e social. Tratava-se, então, de uma estratégia do governo da Província, para auxiliar o governo Imperial na busca pela paz e unificação de todo território nacional através do fortalecimento da centralidade dos poderes político e administração do país. Poucos anos após a criação da companhia, esse período de revoltas arrefeceu, não

abarcar — “já todos sabiam que eu viera fazer outra cidade, melhorar tudo, abrigar os vapores a parar no barranco”²¹⁴, inscreve o narrador-protagonista. Seria o advento do emergente entreposto comercial no interior da rota navegável do rio São Francisco (cuja ligação entre as regiões sudeste e nordeste do país estabeleceu-se desde meados da primeira metade do século XIX²¹⁵), o que poderia ali criar condições de possibilidade para desenvolvimento econômico e social.



FONTE: Companhia de Navegação do São Francisco²¹⁶

sendo necessária a utilização dos vapores para a finalidade de conter insurreições. Seus objetivos, então, limitaram-se a promover a melhoria nas comunicações através do aperfeiçoamento do transporte de cargas e passageiros, contribuindo, assim, para dinamizar a economia provincial”. Cf, SAMPAIO, Marcos Guedes Vaz. *Uma Contribuição à História dos Transportes no Brasil: a Companhia Bahiana de Navegação a Vapor (1839-1894)*. 2006. 341p. Tese (doutorado em História Econômica) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006, p. 71.

²¹⁴ CARDOSO, Lúcio. *Op. cit.*, p. 36.

²¹⁵ Cf. SAMPAIO, Marcos Guedes Vaz. *Op. cit.*

²¹⁶ Cf. NEVES, ZANONI. Maleita e Pirapora. Historicidade e cultura popular na obra de Lúcio Cardoso », *Confins*, n. 23, 2015.

Embora registros históricos não indiquem a existência de barcaças da Companhia Bahiana na região de Pirapora na última década do século XIX (o trânsito fluvial dela nessa época se reduzia à rota da capital Salvador ao recôncavo baiano, passando em alguns períodos por trajetos pontuais pelo litoral do estado), as tratativas entre Joaquim e Antônio Menezes das quais as correspondências tratam — se observadas pela perspectiva totalizante de obra romanesca cardosiana — ligariam o enredo de *Maleita* à família patriarcal (dos mesmos Menezes) sob decomposição moral e econômica da *Crônica da Casa Assassinada*²¹⁷, romance que é considerado a obra-prima de Lúcio Cardoso. As diferenças entre estilo e forma estrutural de *Maleita* e em relação a *Crônica* podem ser tanto mais notáveis quanto a perspectiva de análise seja forma e recursos formais pautados pelo modelo do romance social — narrativa leve fluidamente recheada de ações “épicas”; conflitos étnico-raciais a compor o cerne do enredo; expressão das diferenças da linguagem de entre “civilizados” urbanos e nativos interioranos; ênfase na dimensão do espaço e ecossistema através de emprego de terminologia científica etc.

Ambos romances, todavia, remontariam à trajetória da história familiar do autor. Como explica o principal biógrafo de Lúcio — Mário Carelli em *Corcel de Fogo* — “*Maleita* é a transposição romanesca de uma história autêntica, a epopeia trágica e lamentável da fundação, em 1895, da cidade mineira de Pirapora por Joaquim Lúcio Cardoso, pai do escritor”²¹⁸. Então estaria mais ou menos claro que tal “transposição” dependeria de um processo de composição literária a operar através de enxertos, eliminações e adaptações em relação à narrativa oral que circulara no interior da família. Em certo sentido, a construção da narrativa literária implica um processo de transmutação ficcional que conforma a história original às tópicos principais e à estrutura formal hegemônica do romance social — sobretudo em relação ao sentido de luta e conquista territorial implicados no choque étnico-racial a compor o cerne do enredo. Confrontando o texto ficcional ao da biografia de Lúcio, pode-se, por subtração, chegar àquilo que seja matéria de uma *fabulação* literária:

passa [Joaquim Lúcio Cardoso] a trabalhar na construção da estrada de ferro de Curvelo, onde decide se estabelecer. Casa-se com uma jovem do local, Rossana Tassara, em 1894, e a seguir vai para as margens do rio São Francisco, para aí fundar Pirapora. Depois de um período de prosperidade (seu rebanho de bois chega a oito mil cabeças), é obrigado a entregar sua fortuna à fábrica de têxteis, da qual é remanescente e à qual deve uma soma colossal. Cinco anos após o casamento, Regina

²¹⁷ CARDOSO, Lúcio. *Crônica da Casa Assassinada*. São Paulo: Ediouro, 1989.

²¹⁸ CARELLI, Mário. *Corcel de Fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968)*. Trad. Júlio Castañon. Rio de Janeiro: ed. Guanabara, 1988, p. 19.

morre tuberculosa. Joaquim então se casa em segunda núpcias com a amiga íntima da primeira mulher, Maria Wenceslina, conhecida como dona Nhanhá. Em suas memórias, *Por onde andou meu coração*, Maria Helena Cardoso assim descreve esse pai atraente, profundamente instável e apaixonado, cuja epopeia será transposta para *Maleita*, romance com que Lúcio, o mais novo dos seus filhos, estreará em 1934 (CARELLI, 1988, p. 21).

Já em *Por onde andou meu coração*, livro de memórias familiares, Maria Helena Cardoso (irmã mais velha a quem Lúcio Cardoso teve profunda ligação e convívio) expõe o caráter e temperamento deste pai Joaquim que, inclinado a uma certa pobreza e avesso a ocupações sedentárias, parte de Curvelo se lançando à Pirapora com o fim de prosperar sob a atividade bovina e, na esteira disso, manter e bem educar a família. Expressão do temperamento nômade, ela diz, “necessitava ser livre, hoje aqui, amanhã acolá, ao sabor de sua fantasia (...), nascera para ser livre, viver nos campos”²¹⁹. Como proprietário de terras, Joaquim Lúcio Cardoso buscava — segundo a narrativa biográfica — a autonomia correspondente a seu caráter buliçoso, não necessariamente domável à esfera da iniciativa privada a qual esteve submetido em Curvelo. No texto literário, a ênfase da ação aventureira recai sobre a criação de uma mínima infraestrutura citadina a proporcionar um sistema viável de transportes e comunicações a ligar Pirapora a centros urbanos²²⁰, o que do ponto de vista do narrador-protagonista influenciaria na modificação dos modos de vida das populações nativas (o incremento da lógica do trabalho disciplinado, o cerceamento dos ritos culturais e religiosos afro-brasileiros, a construção do sentido de pudicícia dos corpos, a criação de um senso de autoridade baseado no enraizamento das instituições laicas etc.).

Comparando o conteúdo das ações do ‘pai’ em relação ao ‘personagem’, no limite de entre o texto memorialístico e o literário, poder-se-á talvez melhor compreender os sentidos criativos da escrita de *Maleita*. Escreve a autora:

Natural de Valença, no estado do Rio, viera [Joaquim Lúcio Cardoso] para Curvelo aos dezoito anos, a conselho médico, receoso pelos seus pulmões. Engajara-se numa turma de engenheiros que trabalhava na construção do ramal da Estrada de Ferro Central do Brasil para Curvelo. (...) Concluído o ramal, resolveu ficar por ali, casando-se com a moça mais linda do lugar, primeira pessoa que vira ao entrar na cidade. Não durou muito o casamento: cinco anos depois morria Regina, assim se chamava ela, vitimada por uma tuberculose pulmonar. (...) Logo depois,

²¹⁹ CARDOSO, Maria Helena. *Por onde andou meu coração*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 10.

²²⁰ “Os vapores entravam, apitando de longe... O cincerro das mulas chocalhava nas estradas, mais largas agora, onde também rinchavam os carros de bois de outros povoados”. CARDOSO, Lúcio. *Maleita*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, p. 97.

viajou para Pirapora, onde possuía uma grande extensão de terras. Era seu sonho que se realizava, ser fazendeiro, criador de gado, um grande rebanho, cerca de oito mil cabeças. Mas não foi muito longe. Dificuldades mil, embaraços, fizeram com que entregasse em mão de alguns credores, pela importância de cem contos de reis, as terras que conseguira e que mais tarde construiriam uma cidade (CARDOSO, 2007, p. 10-11).

O “sonho de viagens”, “o sangue irrequieto e indomável” a correr pelas veias, o gosto profundo de Nonô (apelido familiar de Joaquim) — que perseguira “viagens inesperadas”²²¹ —, levá-lo-ia à “descoberta de outros lugares, qual novo bandeirante”²²². Pirapora seria o destino desejado nascente, o “deserto”, “sertão” no qual “implantara uma vida nova”, em que “o comércio se intensificava com o Norte do país”²²³, nos termos implicados no romance. Contudo, qual seria a mediação possível a se realizar entre memória familiar e fatura literário-ficcional? Quais procedimentos instrumentalizam o estreante Lúcio Cardoso construir (i. e., recortar, omitir, enxertar etc.) a narrativa literária? A politização do modo de categorizar grupos de personagens (o trabalhador rural nortista enquanto “operário emigrado”) e a forma estrutural esquemática (capítulos relativamente curtos a abordar processos civilizatórios submetidos a populações interioranas tradicionais/marginalizadas), própria ao romance social, não fugiria ao domínio técnico do jovem escritor? Lúcio Cardoso parece se inserir no ambiente literário da época a partir de um método adaptativo que transforma o ímpeto autonomista (expresso pela trajetória factual paterna) em motor do processo de povoamento, glosando o mote temático do romance de 30.

Seria uma espécie de ação embrionária (talvez *avant la lettre*) da *Marcha para o Oeste*²²⁴ — elemento decisivo no programa político do Estado Novo (1937-1945) — cuja

²²¹ Vencedora do prêmio Jabuti em 1968 (10ª edição, categoria autor estreante), a obra de Maria Helena Cardoso está predominantemente centrada na escrita autobiográfica. *Vida - vida* (1973) é seu segundo livro de memórias. Cf. REMÍGIO, Ana. A escrita memorialística em *Vida - vida*, de Maria Helena Cardoso. *Revista de Letras*. Nº 27. Vol. ½. jan/dez 2005.

²²² CARDOSO, Maria Helena. Apud. BESSA, Daniela B. À procura do pai. In: *Travessia da escrita*. Belo Horizonte: ed. UFMG, 1998, p. 20.

²²³ CARDOSO, Lúcio. *Op. cit.*, p. 97.

²²⁴ Sobre o projeto e sentido político da *Marcha*: “desde o início do século, ou talvez desde a proclamação da República, o governo e a sociedade brasileira vinham (mais o governo que a sociedade) defendendo a mudança da capital do país para o interior. Não se falava em interiorização como movimento expansionista, mas em tirar a capital da beira do mar, por questão de segurança. (...) Para dirigir os primeiros passos na concretização da Marcha, o presidente da República, Getúlio Vargas, designou o ministro João Alberto Lins de Barros, da Coordenação e Mobilização Econômica — órgão criado por ocasião da Segunda Guerra. Ficaria a seu cargo, além da estruturação das duas entidades recém-criadas, providenciar os estatutos, estipular as dotações necessárias, instalar sedes, ajustar gente e tudo o mais que fosse indispensável para o funcionamento de ambas. Havia ainda a recomendação taxativa para que fosse cauteloso nos gastos, de forma a não pesarem no erário. Tanto assim que sua excelência sugeriu uma campanha de doações,

efetuação literária se faria em *Maleita* na *dobra* de entre a família e a sociedade, isto é, na relação entre memória familiar e processos sociais de povoamento? Se sim, o *pai bandeirante* de Lúcio Cardoso poder-se-ia configurar como forma lexical a desdobrar literariamente este processo social.

lembrando que São Paulo seria, como sempre foi, uma excelente praça para o movimento.” VILLAS BÔAS, Orlando. Introdução. In: *A marcha para o Oeste* (a epopeia da Expedição Roncador-Xingu). São Paulo: Companhia das Letras, 2012, 33-4.

3.2 SENTIDOS DA LUTA

“Garantia de uma marca original, o bandeirante fazia jus a uma imagem muito veiculada, que aliava o estado paulista em sua ascensão às principais qualidades desses românticos e destemidos desbravadores do sertão”.

Lilia Schwarz, *O espetáculo das raças*

Conceito importante da biblioteca do romance de 30, talvez não seja possível compreender os sentidos da ideia de “luta” sem, contudo, relacioná-la a forças da natureza a atuar negativamente sobre personagens: aqui *terra* seria a palavra a designar metaforicamente a fonte primária da devastação causada pelas endemias. A malária epidemicamente difundida pela lama infecta do ambiente de *Calunga* (1935)²²⁵ a atingir Lula Bernardo e seus familiares repete-se enquanto motivo literário quando o civilizador Joaquim se percebe diante da possibilidade de morte de sua companheira Elisa, tragada pela ferocidade do “deserto”²²⁶ (palavra-chave no romance a designar uma espécie de rusticidade cruel do ambiente) inóspito — e da “maleita” que advém dele, trazida e levada pelo rio São Francisco —, motivo que nomeia o livro.

No final do capítulo 11, o padecimento de Elisa é narrado — sob tons soturnos — como parte de um trucidamento da “terra” sobre os seres, em que aquela triunfalmente “vence” (ser vencido pela natureza é um componente da espécie de “tópica do fracasso” a atravessar o romance de 30²²⁷) esses, o que passa a decisivamente afetar o ânimo vital do narrador-protagonista.

²²⁵ Cf. LIMA, Jorge. *Calunga*. Org. Luis Bueno. São Paulo: Cosac Naify; editora Jatobá, 2014.

²²⁶ A palavra é recorrentemente empregada no romance na referência à Pirapora. Entre outras possibilidades, o seu emprego demarca os efeitos do espaço sobre os personagens.

²²⁷ Para além da abrangência na teoria sobre o romance de 30, esse tema em *Maleita* é especificamente abordado por Luis Bueno: “também nos autores chamados intimistas se manifesta essa descrença no poder da modernização. Publicado no mesmo ano em que saiu *S. Bernardo*, o romance de estreia de Lúcio Cardoso, *Maleita*, vai tratar da história da fundação de uma cidade — e o fará a partir do ponto de vista do fundador. A figura desse mensageiro do progresso é pintada até com certo heroísmo: mais que um fundador, ele é um civilizador e um moralizador. Sua relação com as pessoas que já habitavam o povoado onde deverá surgir a cidade de Pirapora é mesmo paternal — do tipo do pai que se força muitas vezes a ser duro pelo bem do filho. Age como tirano, pondo no tronco os homens que não obedecem às regras que ele próprio impõe. Quer vencer a natureza e quer vencer os homens, proibindo-lhes de pescar nus como costumavam fazer, coibindo-lhes os batuques. O resultado de todo esse esforço é o fracasso. Um núcleo maior fora estabelecido — Pirapora, ao final do romance, se transformara em porto de parada dos barcos que cruzavam o rio São Francisco. Mas isso não trouxera melhorias para as pessoas que viviam por ali, e a figura do

A chuva batia mesmo, monótona, sufocante. A vela punha grande sombras trêmulas nas paredes nuas. Invadiu-nos a sensação de solidão. O deserto falava. Com a voz que vinha da terra, martirizada pelo vendaval e pelos riachos que rolavam fugindo para o rio. (...) Fitei o santo, clareado pela vela. Ouvindo a voz fria que me falava, sentia e compreendia nitidamente a solidão, real, palpável, como um objetivo visível e pernicioso. Subitamente, a inquietação e o pressentimento atordoaram-me. — Elisa! Você disse esquisita... — Sim, como tenho medo! (...) Tremia toda, indefesa, vencida. Carreguei-a para a cama, sem saber o que fizesse, passando as mãos pela sua testa ardente, procurado um meio de afastar o suplício. Agora, enrolada nas cobertas, Elisa vagava os olhos pelo aposento nu e acanhado. Ouvia a chuva mais forte, tombando sobre a boca insaciável da terra (CARDOSO, 2005, 100-1).

A justificação da ideia de “deserto” é decisiva para o destino malfadado de Elisa. De certa forma coadunando-se à narrativa bíblica do apóstolo Mateus²²⁸, no romance Pirapora é o lugar dos demônios, terra árida em que “o demônio da maleita”²²⁹ triunfa sobre os seres, levando-os à morte — “na guerra surda contra a vida”²³⁰ — sob os corpos a tiritar pela febre. “Deserto” e “terra” formam uma espécie de par complementar cujos termos, unidos pelo fio da sintaxe, projetam a dimensão corrosiva do meio natural sobre os seres. Portanto, a missão a que o “herói”²³¹ bandeirante se incumbe é vencer o desafio da luta telúrica, evitando que a cidade nascente — para que não natimorta — seja “tragada” pela força inexorável do “deserto”:

O deserto... Casebres, construções, lutas, vapores, festas, mortes, mascastes, tudo absorvido pelo deserto. A cidadezinha inútil, esmagada pelas forças adversas da natureza... Tudo pequeno, ante a serenidade das montanhas e do rio. Tudo tragado pela insaciedade da terra... Odiei o rio, sentido que ele me roubava tudo, para oferecer, em troca, os dentes amarelos da maleita... (CARDOSO, 2005, 102).

fundador ao deixar o lugar no encerramento do livro é a figura do derrotado”. BUENO, Luis. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: ed. da Universidade de São Paulo; Campinas: ed. da Unicamp, 2015, p. 70.

²²⁸ “O deserto, segundo Mateus, é o povoado de demônios. (...) Terra árida, desolada, sem habitantes, o deserto significa para o homem o mundo afastado de Deus, (...) o covil dos demônios (Mateus 12:43; Lucas 8:29), o lugar do castigo de Israel (Deuteronômio 29:5) e da tentação de Jesus (Marcos 1:12)”. Cf. CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos* (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio: 1997, p. 331.

²²⁹ CARDOSO, Lúcio. *Op. cit.*, p. 101.

²³⁰ CARDOSO, Lúcio. *Op. cit.*, p. 101.

²³¹ Os atributos que compõem a ideia de heroísmo aplicada ao protagonista-narrador efetuam-se tanto mais quanto o sentido da “conquista” territorial seja ressaltado. É o que se observa da crítica de Andrade Muricy na revista *Festa*, quando da publicação do romance: “é que há, em *Maleita*, uma força que sabe querer, porém que não é vencida. O herói desse jovem romance é efetivamente um herói, um heróizinho extremamente simpático... porque, em meio de tantos indivíduos esmagados pela própria doença da vontade, aquele tem alguma capacidade de ação. É um homenzinho da raça dos fundadores e dos conquistadores”. Cf. MURICY, Andrade. O movimento do romance brasileiro. *Festa*. ed. 8. Rio de Janeiro: 1935, p. 8.

No enredo em que a fundação de Pirapora tem ocorrência no interior do vale do São Francisco, a sanha aventureira de Joaquim esbarra na epidemia de varíola que assola a região povoada. A partir de uma luta que se faz quase inumana dada a implacabilidade da difusão endêmica da doença, o vírus *Orthopoxvirus variolae*, responsável pela transmissão da doença, é tematizado a partir da nomenclatura da população negra e mestiça; a “maleita” — designação genérica implicada nas variantes dialetais populares de regiões setentrionais do País —, evidenciada pelas pústulas a surgir nos corpos, funciona como motivo decisivo da trama.

A “maleita” é nesse sentido tanto mais as cicatrizes deixadas pelo efeito da doença do que ela em si; são os vestígios corrosivos a talhar indelevelmente os rostos, os corpos. Mesmo os “imigrantes” nortistas que chegam à Pirapora (ilustrando o elo de integração representado pelo rio São Francisco) trazem as marcas da doença: “os rostos sujos, as mãos de dedos magros, as pernas marcadas de urzes, os rostos inchados de maleita, povoavam a estrada que conduzia a um futuro melhor”²³².

O sentido de luta implicado no “projeto civilizatório” do narrador-protagonista implica necessariamente uma visão etnocêntrica, *práxis* cujo desdobramento pode operar, no campo político das relações de poder, via ideia de “superioridade racial”. O bandeirantismo de Joaquim não repousa apenas numa suposta ascendência paulista, mas no ímpeto de penetração *colonizadora* sertão adentro, no sentido mesmo de levar as bandeiras mais adentro no inóspito e vasto território brasileiro. Assim, ele se adianta a oeste no domínio da colonização europeia (em seus valores, costumes, instituições etc.) — pelo projeto de impô-los às populações que tradicionalmente ocupam o território: essa é sua missão.

Componente da narração em primeira pessoa, em grande medida a voz narrativa em *Maleita* deriva do humor instável do protagonista-narrador, que oscila entre o logro repressivo às populações nativas e, a contrapelo de sua vontade, às retaliações derivadas das ações autoritárias encetadas. Ações de “progresso civilizacional” (educacionais, sanitárias, comerciais etc.) em vias de implementação pelo protagonista são representadas como, ao fim e ao cabo, frustradas diante das resistências políticas e culturais das populações nativas. O desfecho da trama ilustraria, portanto, certo fracasso. Tal como em *Calunga*, os temas do déficit de hábitos de higiene pessoal e a precariedade de estrutura

²³² CARDOSO, Lúcio. *Op. cit.*, p. 42.

e infraestrutura sanitárias são enfocados enquanto corolários, justificativas mesmas, da difusão de doenças:

as crianças nuas faziam buracos na areia ou dormiam à sombra das árvores, misturadas com as galinhas e os porcos. Os mais velhos armavam arapucas para pássaros e caçavam lagartixas às pedradas. Todos tinham os ventres inchados e amarelos, quase cor de cera da terra. As moscas, saídas dos monturos de fezes da estrada, pousavam naquelas barrigas. Não existiam latrinas. Muitas vezes topava com costas nuas que luziam agachadas. O mato era imundo e certos lugares fediam a muitos metros de distância (CARDOSO, 2005, p. 76).

Para Joaquim, faz-se necessário pregar aos nativos sobre “homens civilizados”²³³ e “a vontade de Deus”²³⁴. Por isso, a ideia de “luta” — diante dos desafios do meio natural e das características culturais das populações nativas — configura-se como elemento-chave a compor o enredo; ela é travada contra aqueles que contrariam os ideais civilizatórios de Joaquim: são, do ponto de vista da voz narrativa, os “gentios”²³⁵ (nomenclatura a remontar a justificação teológica-política aplicada ao cativo e catequese indígenas), menos seres humanos dotados de alma que animais sobremaneira instintivos, “bárbaros”, cujo grau de expiação da violência e cujos processos de “justiçamento” assustariam fortemente o narrador-protagonista; é o que informa no início do capítulo 10:

novamente pensei em escrever para Curvelo. Os assassinatos se multiplicavam e ninguém sabia quem era os criminosos. Os mais bárbaros e lancinantes modos de arrancar a vida a um homem... Nunca vi tanta perversidade e tanto sangue frio reunidos. Picavam os membros dos inimigos, cegavam-nos, amassavam-lhes os dedos. Era, mesmo, a voz corrente a ameaça: ‘vou lhe arrancar os olhos e lambe os buracos’. Isto denunciava o sangue abominável daquele gentio, acostumado, como as feras, somente à lei da natureza (CARDOSO, 2005, p. 87).

A “lei da natureza”, da qual os nativos coparticipam, seria um dos óbices principais para a transformação dos modos de vida. Portanto, o efeito da “insaciedade da terra”²³⁶ (imagem telúrica ilustrando a difusão epidêmica da varíola), dimensão inexorável expressa pelo rio São Francisco (para o que ele carrega em seu leite), provoca estremecimentos à autoridade que se quer por Joaquim fazer-se impor. Quando a doença de fato sobrevém sobre o povoado, isso ajuda a reforçar a resistência das populações nativas de mudarem seus processos de socialização e modos de vida, sendo uma espécie

²³³ CARDOSO, Lúcio. *Op. cit.*, p. 76.

²³⁴ CARDOSO, Lúcio. *Op. cit.*, p. 76.

²³⁵ CARDOSO, Lúcio. *Op. cit.*, p. 87.

²³⁶ CARDOSO, Lúcio. *Op. cit.*, p. 102.

de maldição trazida pelo “subdelegado local” — seu incentivo à emigração proporcionara o desembarque maciço de “operários nortistas”).

Resultado: “bexiga! bexiga!”²³⁷; é o que é enunciado efusivamente pelo narrador-protagonista diante da “cidade em pânico”²³⁸ a devastar-se: então os efeitos físicos de manchas e cicatrizes deixados pela doença servem, por extensão metonímica, como designação da epidemia — não a chaga em si, mas os efeitos dela sobre a pele²³⁹. A essa altura da narrativa (capítulo 18), não se sabe se o alastramento da doença se deve às representações da companhia de teatro de títeres do italiano Giovanni Luigi Ferrari ou, por outro lado, em razão da introdução de mão de obra externa.

Mas a epidemia de varíola não é o único obstáculo a interpor-se entre o projeto civilizatório e as ações a implementá-lo: o choque racial derivado dos pressupostos racistas do protagonista-narrador Joaquim está, por assim dizer, no coração do enredo. A incorporação de tal base ideológica servirá de instrumento teórico para a formulação das ações duramente repressivas — e métodos de flagelo escravocrata ganham proeminência na cena romanesca de *Maleita*.

²³⁷ CARDOSO, Lúcio. *Op. cit.*, p. 143.

²³⁸ CARDOSO, Lúcio. *Op. cit.*, p. 143.

²³⁹ Cf. acepção de “bexiga” do dicionário online Priberam: “[informal] cada um dos sinais que a varíola deixa na cútis.”

3.3 BATUQUES COAGIDOS

“Era um sonho dantesco... o tombadilho
 Que das luzernas avermelha o brilho.
 Em sangue a se banhar.
 Tinir de ferros... estalar de açoite...
 Legiões de homens negros como a noite,
 Horrendos a dançar...”
 Castro Alves, *O navio negreiro*

Na história social dos processos relativos à população afro-brasileira, é sabido que “toda festa negra, embora umas mais que outras, constituíram um meio de expressão de resistência escrava e negra, e portanto motivo de preocupação branca”²⁴⁰. Os batuques, expressão de culturas da diáspora afro-brasileira, compõem o conjunto de meios expressivos postos em xeque pelo protagonista-narrador do romance de Lúcio Cardoso. Como autoridade local, Joaquim busca legislar sobre o período e o espaço permitidos para os ritos. Isso compõe uma espécie de desdobramento da lógica repressiva derivada do modelo de escravidão colonial — a legitimidade de sua autoridade é amiúde reafirmada através da entronização do tronco enquanto instrumento de castigo (“o tronco esquecido no fundo do casebre de palha veio ocupar lugar saliente na praça pública”²⁴¹). A trama é pródiga nos artefatos de suplício (tronco, chicote) e modos de repressão corolários de práticas racistas da instituição escravagista.

O dilema civilizatório de Joaquim enreda-se entre reprimir e tolerar os batuques, negociando os limites possíveis de expressão da cultura afro-brasileira objeto de ritualização pela população negra. O grau de transigência aos batuques torna-se o elemento fundamental a regular a produtividade comercial e a organização social pretendidas. Seria uma espécie de reversão da lógica de povoamento e socialização das populações nativas: lógica que, enraizada na terra, firmada sob chão batido, seria como “selo racial”, indelével a marcar a dimensão telúrica do lugarejo; é o modo como a voz narrativa aborda a originária ocupação do espaço local:

²⁴⁰ Cf. REIS, João José. Batuque negro: repressão e permissão na Bahia oitocentista. In: *Festa: cultura & sociabilidade na América Portuguesa*. vol. I. São Paulo: Hucitec; Ed. da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial, 2001, p. 340.

²⁴¹ CARDOSO, Lúcio. *Op. cit.*, p. 96.

o lugarejo era assim como a metade angular de uma cruz, cruz tortuosa e miserável, sobre o vermelho-roxo da terra. Trazia marcado, como selo racial, o ar bizarro dos quilombos em balbúrdia, hoje aqui, amanhã ao deus-dará, sempre com a fisionomia de transitoriedade dos fugitivos. E sob aquela aparência de negros, a influência mais ou menos viva das tabas indígenas, restos de um barbarismo cuja força a brutalidade da terra não deixara morrer (CARDOSO, 2005, p. 14).

Na visão do “conquistador”, a nascente Pirapora, a que ele investiga em busca de comida quando ali desembarca, era “ainda resto de quilombo”²⁴², lugarejo no qual batuques, danças sob fogueiras ao luar e pescarias artesanais supririam todas necessidades vitais dos quilombolas, dispensando-lhes trabalho sistemático; o capanga Bento lhe informa, desanimado, sobre a incursão em busca de alimentos: “— Corri tudo... só topei batuque! — Dança? — Nhora sim. Tocam sanfona e batem chinela”²⁴³.

A ausência de consciência do pecado cristão, da perspectiva do protagonista-narrador, configura-se como espécie de base ideológica para as “transgressões” catárticas (orgias, atentados, assassinatos etc.) implicadas nos elementos rituais dos batuques; por outro lado, a evidência da nudez, a qual Joaquim tem dificuldades de coagir, demonstraria a dimensão “selvagem” ou “bárbara” dos nativos. O rio São Francisco neste ponto tornar-se-ia elemento de purificação das transgressões praticadas, quando o dia anunciado pelo sol chega para purgar os excessos luxuriosos e embriagadores da conturbada madrugada: “a promiscuidade, a orgia noturna, após os batuques, como que era lavada nas águas claras do São Francisco, ao primeiro atirar de tarrafas pela madrugada. O rio lavando os pecados dos homens”²⁴⁴.

Com a finalidade de combater os assassinatos à faca que resultam dos batuques, Joaquim é nomeado “subdelegado do distrito de Pirapora, antigo S. Gonçalo”²⁴⁵; os Guimarães, proprietários da fábrica de tecidos em Curvelo, são aqueles que o nomeiam. A nova posição lhe proporciona maior sensação de autoridade, passando a proibir que “homens andassem nus pela praia, junto com mulheres e crianças”, além de terem de “pescar de calças, como dançavam”²⁴⁶. A partir daí, também se institui que os batuques, para serem realizados, necessitariam de licença, com “motivo justificado”²⁴⁷, requerida à autoridade local.

²⁴² CARDOSO, Lúcio. *Op. cit.*, p. 15.

²⁴³ CARDOSO, Lúcio. *Op. cit.*, p. 17.

²⁴⁴ CARDOSO, Lúcio. *Op. cit.*, p. 77.

²⁴⁵ CARDOSO, Lúcio. *Op. cit.*, p. 88.

²⁴⁶ CARDOSO, Lúcio. *Op. cit.*, p. 88.

²⁴⁷ CARDOSO, Lúcio. *Op. cit.*, p. 89.

O emprego de instrumentos de flagelo — “chicotes ou varas com que tangiam os burros”²⁴⁸ — tornar-se-ia o *modus operandi* para o controle pulsional das populações nativas. Assim, a resistência nativa ao regime autoritário recebe contrapartida: “diante dos crioulos, que praguejavam, mandei que, sem distinguir sexo, chicoteassem a torto e a direito”.²⁴⁹ A instituição de um regime de terror, através de coerção pela força física, produz a cunhagem de apelido para Joaquim: “Felão” — “espécie de figura de lenda, perverso e sanguinário”.²⁵⁰

Felão é a designação pejorativa, entoada no batuque, a referir Joaquim; isso ocorre no capítulo 10, quando a alcunha é declamada numa série de refrões, sucessivamente repetidos; as estrofes têm como finalidade promover desafios verbais entre os “contendores”, que proporcionarão, pela provocação enunciada no refrão, levá-lo ao terreiro onde a roda de batuque, a contrapelo de sua ordem, está formada. Funcionando através de desafios versificados, esse ritual compõe o “jongo” (ou “caxambu”), designação que nomeia, no interior dos batuques, a função rítmica a orientar os dançantes em movimentos de meneios corporais (pés, pernas, quadris e cabeça) alternadamente gingados, numa roda sempre a girar em sentido anti-horário, cujos cantos podem enunciar disputas de lideranças internas, reafirmar traços identitário-culturais ou, como pauta o romance, elaborar formas designativas a nomear adversários externos: um capitão-domato, um feitor, uma autoridade civil etc. que ameaça a integridade física ou a liberdade cultural do grupo.²⁵¹ Essa dança de roda de origem africana pode possuir diversos significados elocutórios e performáticos, o que foi analisado e descrito por naturalistas e viajantes europeus (que no Brasil observaram rituais sociais e religiosos de populações africanas e afro-brasileiras), sendo no decorrer do século XX sistematizado em trabalhos de historiadores(as) e cientistas sociais.²⁵²

²⁴⁸ CARDOSO, Lúcio. *Op. cit.*, p. 90.

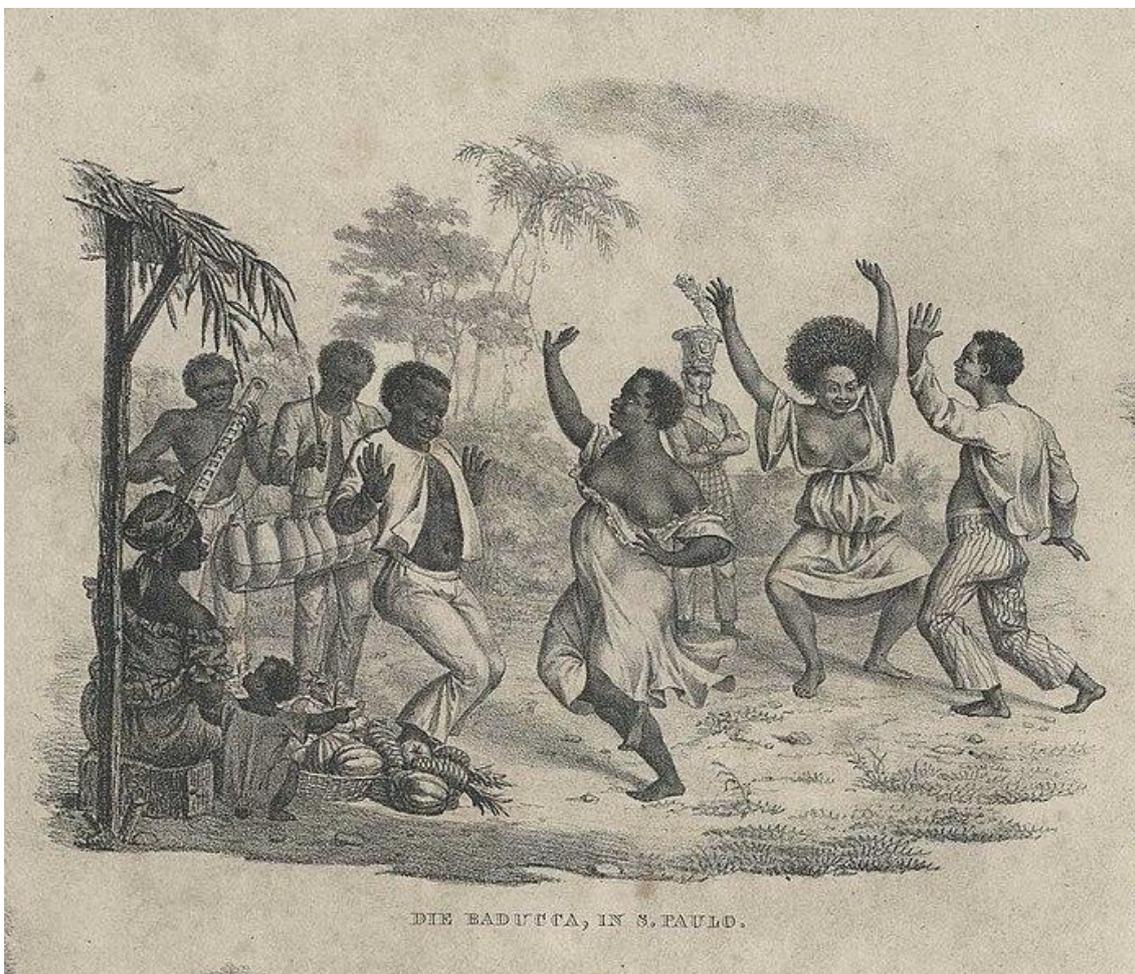
²⁴⁹ CARDOSO, Lúcio. *Op. cit.*, p. 90.

²⁵⁰ CARDOSO, Lúcio. *Op. cit.*, p. 92.

²⁵¹ Cf. AGOSTINI, Camila. Africanos no cativo e a construção de identidades no além-mar. Dissertação (História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH), Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2002.

²⁵² Sobre o tema, ver: DE SOUZA, Silvia Cristina M. DE SOUZA, Silvia Cristina M. *Danças licenciosas, voluptuosas, sensuais... mas atraentes!*: representações do batuque em relatos de viajantes (Brasil - século XIX). *Revista Brasileira de História das Religiões*, v. IV, p. 1-18, 2011.; SCHWARZ, Lilia Moritz. Viajantes em meio ao império das festas. In: *Festa: cultura & sociabilidade na América Portuguesa*. vol. II. São Paulo: Hucitec; Ed. da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial, 2001.

Os instrumentos geralmente utilizados no jongo são atabaques, cuícas, guaiás e chocalhos²⁵³, mas no enredo de *Maleita* o destaque musical é atribuído, para além dos instrumentos percussivos, às sanfonas rouquenhadas que lhes embalam as danças — elemento que pode indicar um traço de regionalidade “nortista” (que contemporaneamente chamaríamos nordestina) a ser ressaltado. A tendência à transgressão da interdição parcial aos batuques é tanto maior quanto mais violenta é a repressão às manifestações culturais das populações subjugadas; a visada ideológica do protagonista-narrador, que privilegia o embate frontal deixando em segundo plano uma possível negociação, desencadeia uma espiral de violência que encontra seu estopim nas ações narradas no décimo capítulo. Sob a forma de batuque, a Joaquim o prenúncio da revolta então eclode.



Batuque em São Paulo – Gravura de Nachtmann, Spix e Martius (1823-1831)

E uma noite, como se o ódio recalcado rompesse as vazas que o retinham, o batuque fez-se ouvir no povoado. Vieram me dizer. Foi Bento, trêmulo, prevendo um novo conflito. Dançavam, por provocação, em plena estrada. Havia feito uma fogueira enorme, de

²⁵³ Cf. definição apresentada pelo dicionário brasileiro Michaelis da língua portuguesa.

galhos secos e achas ainda verdes. Todas as sanfonas estavam ali, fanhosas, rouquenhas, agitadas, embriagadoras. As palmas fortes ecoavam sem descanso e a dança fervia, acompanhada pela voz dolente dos crioulos. Mandei Bento chamar os outros trabalhadores. Percebi a provocação que encerrava aquela orgia mantida na estrada. Reunidos, marchamos cautelosamente. Felão já veio / não veio não / por que é que não veio? / não sei não... Não compreendi de momento porque cantavam aquilo. Pareceu estranha a toada, diferente das outras que estava acostumado a ouvir. Bento tocou-me e disse: — O patrão apercebe? Felão é vosmecê... (CARDOSO, 2005, pp. 91-2).

Em meio ao batuque, ao qual Joaquim, capangas e “operários” fiscalizam, observando quem não está vestindo de calças, notando a “rebeldia” local, surge um estrépito: “ecoou um tiro surdo”²⁵⁴, um atentado se efetua. O tiro atribuído ao alvo “Felão” alveja seu capanga. O acirramento das tensões acentua o mecanismo de prisões; aqueles que resistem ao cerceamento da liberdade, os que resistem a festejar batuques não permitidos são retaliados com o tronco: o instrumento de castigo escravocrata funciona enquanto trunfo a castigar, a coagir rebeldes recalcitrantes — “como por encanto, os batuques diários morreram, os caboclos abandonaram revoltas inúteis. Tinham medo do tronco”.²⁵⁵ Um método punitivo do sistema escravocrata, formalmente recém abolida no interior da ordem institucional (o tempo da ação romanesca inicia-se quase imediatamente após a proclamação da República), retorna enquanto mecanismo de expiação de faltas cometidas, como castigo a retaliar subversões. Como disse o filósofo Henri Bergson, o passado não foi, o passado é. Em *Maleita* o passado colonial-escravocrata é, de certa forma, o que se atualiza. O feitor bandeirante, o explorador fundador de cidades não se exime dessa dimensão do passado. Uma modernidade postiça, eivada de intensificação do comércio e incremento à infraestrutura local, é encarnada sob suas ações. Mas o tronco persiste. Quais “troncos” hoje persistem? Metaforicamente, muitos. No Brasil, o passado quase sempre é. O racismo é.²⁵⁶

²⁵⁴ CARDOSO, Lúcio. *Op. cit.*, p. 93.

²⁵⁵ CARDOSO, Lúcio. *Op. cit.*, p. 96.

²⁵⁶ Quase ironicamente, a narrativa em primeira pessoa traz passagens de certa simpatia à memória ancestral africana e à causa negra; essa ambivalência vinca, em certos momentos, o ponto de vista do narrador-protagonista, vide passagem do capítulo treze, que aborda a trajetória de Manuel Capitão, empregado de Joaquim que serve de portador de cartas enviadas à Curvelo: “Caminhando, devia se lembrar da senzala, dos instrumentos de suplício, dos corpos nus, lacerados pelas correntes. Com os tornozelos indelevelmente marcados pelo tronco, sentia, ainda, como no próprio instante, a revolta pela humilhação sofrida. Os deuses insultados, as crenças desdenhadas, falavam de revanche à sua pobre cabeça ignorante. (...) No fogão de barro, o fogo lavrava. Agachados em torno, pitando ou mascando fumo, os negros cuspiam e se lamentavam. Os pés rachados pisavam a terra nua. Vestígios da África natal, rumores de tambores surdos, revoltas fermentadas durante anos amargos como séculos, pedaços irreconhecíveis de linguagem nativa, tudo palpitava e revivia naqueles instantes de fraternidade. O sangue negro, desdenhado e martirizado,

3.4 PIRAPORA, RUÍNA PRECOCE

“O tema da decadência e da ruína serviu, fundamentalmente, para esclarecer o conceito de marcha da civilização”.

Jacques Le Goff, *História e memória*

Neste livro de juventude que é *Maleita*, insinuam-se enquadramentos de temas que percorrerão grande parte da obra romanesca de Lúcio Cardoso: os eixos “medo”, “furor”, “desespero” e “agonia” — atravessados pela sensibilidade profundamente cristã do autor — configuram-se como signos indiciários dos temas abordados. Aqui as representações da decadência serão construídas a partir de pares ambivalentes de palavras que descrevem tanto o arruinamento da paisagem física e social quanto a debilidade do espírito (o grau de “potência de agir” sobre o mundo, para falar com Spinoza²⁵⁷) da voz narrativa de primeira pessoa. “Ruína”, como se verá, é um signo que pode vir a descrever tanto os casebres de palha dos nativos destroçados pelas enchentes do rio, como o estado de espírito do protagonista sob a constatação da devastação quase sumária da epidemia de varíola.

Na esteira da difusão da doença, vão-se atrelando seus efeitos malévolos a estados de decadências objetos da descrição pela voz narrativa: “campina desolada”²⁵⁸, “terra estéril”²⁵⁹, “roupas esmolambadas”²⁶⁰, “barcaças arruinadas”²⁶¹ etc. são aquilo que a visão do protagonista-narrador alcança — e descreve. Estendendo-se por sobre povoados a que Joaquim vai visitando ao navegar pelo rio (ao buscar auxílio de autoridades e personalidades locais para o reerguimento de Pirapora), esta espécie de ideário da decadência — a qual sua visão projeta à cidade fundada, timbrando de tons melancólicos a caracterização de seus espaços — vai se desdobrando em conformidade aos povoados avistados: a caracterização dos lugarejos ribeirinhos passaria pela ideia de “água morta”,

cantava naquela hora a profecia de um povo para quem não chegara ainda o dia da liberdade...”. CARDOSO, Lúcio. *Op. cit.*, p. 110.

²⁵⁷ Cf. SPINOZA, Beneditus de. A servidão humana ou a força dos afetos. In: *Ética*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

²⁵⁸ CARDOSO, Lúcio. *Op. cit.*, p. 167.

²⁵⁹ CARDOSO, Lúcio. *Op. cit.*, p. 168.

²⁶⁰ CARDOSO, Lúcio. *Op. cit.*, p. 171.

²⁶¹ CARDOSO, Lúcio. *Op. cit.*, p. 176.

cujas “aldeolas desoladas” têm “terras desoladas” de “mesmo cenário desolador”.²⁶² Até que, no capítulo 24, Joaquim entrevê, turvado pelo brilho fulgurante do rio, “ruínas, que outrora haviam sido comarca de um grande território”²⁶³; é aí que a vegetação rastejante e trepadeira, entre as quais heras, “retoma” o território humano outrora ocupado, como se a natureza retomasse o terreno perdido pela civilização (semelhante às imagens produzidas por Euclides da Cunha no relatório da expedição amazônica pelo rio Purus²⁶⁴). Trata-se da cidade de São Romão:

Distingui, diante de mim, o vulto de um casarão velho, com as janelas reforçadas por barras de ferro. A hera agarrava-se às pedras deslocadas e os morcegos voavam por todos os cantos. Era a velha cadeia, atestando um passado de opulência. O portão já não tinha fechos e rangia batido pelo vento. O mato impedia a passagem e grandes buracos serviam de tocas para animais de toda espécie (CARDOSO, 2005, p. 180).

Joaquim então retorna. À medida que a chaga epidêmica passa paulatinamente a arrefecer, que Pirapora vai voltando ao estado de salubridade que lhe é corrente, na altura do capítulo 22, os índices de arruinamento — conjunto de signos a caracterizar as “paisagens desoladas” que, entre outras funções, servem de divisores tempo-espaciais no interior da narrativa — vão mascarando-se sob a forma da paisagem original. Os ciclos de produtividade econômica (pesca, agricultura e comércio, fundamentalmente), que com a chegada do bandeirante atrai “emigrados nortistas” fugindo das secas, mudando o panorama social do povoado, súbito paralisam-se sob o efeito do povoamento que se esvai no rastro devastador da varíola.

O capítulo 22 entrefaz movimento importante no interior das ações da narrativa. Aí narram-se os efeitos da paralisia econômica e social resultantes da eclosão da epidemia; se as barcaças então evitam de atracar no largo trecho de areia de “praia” que orla o caudaloso rio, isso é motivo de alegria alvissareira para os “caboclos” liderados por Randulfo — o que eles querem é o retorno à possibilidade de seus modos de vida tradicionais. O cenário de isolamento e devastação causado é então narrado como uma insólita mescla de “entulhos” vegetais — “árvores partidas, raízes reviradas para o alto”²⁶⁵ — e artefatos próprios da empresa civilizatória — “pedaços de embarcações”²⁶⁶, “portas

²⁶² CARDOSO, Lúcio. *Op. cit.*, p. 177.

²⁶³ CARDOSO, Lúcio. *Op. cit.*, p. 179.

²⁶⁴ Cf. CUNHA, Euclides. *Um paraíso perdido* (ensaios, estudos e pronunciamentos sobre a Amazônia). Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

²⁶⁵ CARDOSO, Lúcio. *Op. cit.*, p. 166.

²⁶⁶ CARDOSO, Lúcio. *Op. cit.*, p. 166.

arruinadas”²⁶⁷ etc. Como se um cenário de estranho ressurgimento se insinuasse sob as ruínas da caótica entulharia (ou “ruinaria”, para lembrar o belo termo empregado por Euclides da Cunha²⁶⁸), o início do capítulo é de caracterização da paisagem e economia locais, passagem que põe em movimento o desfecho final dos efeitos da epidemia:

Ocaso. A estrada quieta, batida de sol. Bois pacíficos ao longe, magros e tristes. Aniquilamento. Casas vazias, móveis quebrados, animais apodrecendo ao sol, inércia, morte. (...) As portas arruinadas, tombadas para fora, a palha dos tetos furada e apodrecida, as cercas arreventadas, os roçados invadidos pelo mato. Gatos famintos, longos, cheirando os portais vazios. (...) A epidemia desaparecia (CARDOSO, 2005, p. 165).

O cenário de desolação é apresentado, efeito malogrado da difusão epidêmica. O povoamento, que se fazia fugaz, esvai-se mais rápido ainda. A passos largos o desenvolvimento retrocede — o intervalo entre progresso e decadência se faz entre os capítulos quinto e décimo sétimo: “a vida tornou-se rápida, o progresso do lugarejo evidenciava-se da noite para o dia”.²⁶⁹ A representação da decadência precoce da cidade é largamente diferente do que, no domínio da história positivista do século XIX, se convencionou relacionar à “metáfora biológica” da trajetória das civilizações ocidentais: sociedades que passariam por ciclos análogos à vida humana que acompanham “conceitos de nascimento, juventude, maturidade, velhice, ocaso”, conforme comentou Jacques Le Goff a respeito da concepção historiográfica a nortear *A decadência do ocidente*, livro do filósofo alemão Oswald Spengler que prestigiosamente muito circulou em países do terceiro mundo durante a primeira metade do século XX.²⁷⁰ Quase inversamente, a representação romanesca de Pirapora seria marcada pela passagem abrupta da fundação ao ostracismo, do “nascimento” ao quase “ocaso” ou, se se quisermos, como sugere a terminologia empregada no romance, da “tapera” indígena à “ruína” civilizada.²⁷¹ É a “tapera” piraporense que se lhe parece um misto de “resto de quilombo”²⁷² e aldeia

²⁶⁷ CARDOSO, Lúcio. *Op. cit.*, p. 165.

²⁶⁸ A palavra é empregada no contexto do relatório produzido em razão da expedição de reconhecimento de limites entre Brasil e Peru, no alto do rio Purus. Cf. CUNHA, Euclides. *Um paraíso perdido* (ensaios, estudos e pronunciamentos sobre a Amazônia). Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

²⁶⁹ CARDOSO, Lúcio. *Op. cit.*, p. 59.

²⁷⁰ Cf. LE GOFF, Jacques. Decadência. In: *História e memória*. Trad. Irene Ferreira, Bernardo Leitão, Suzana Ferreira Borges. 7ª ed. rev. Campinas: Editora da Unicamp, 2013, p. 361.

²⁷¹ A observação do incidente caracterização de Pirapora enquanto “tapera” foi realizada em crítica de jornal: “Em Maleita, encontramos o homem adventício, que vem para transformar uma tapera em cidade”. ALMEIDA, Renato. O romance de maleita. *Diário de Notícias* (RJ), 20 jan. 1935.

²⁷² CARDOSO, Lúcio. *Op. cit.*, p. 15.

abandonada; é isso que Joaquim defronta, e que é filtrado em sua voz narrativa de primeira pessoa, ao ali desembarcar. Vamos então ao ponto.

A aventura “civilizatória” empreendida pelo protagonista-narrador tem como alvo o povoado de Pirapora por, entre outras razões, ele estar estrategicamente localizado: a região divide o alto curso do vale do São Francisco dos trechos médios navegáveis, a jusante da nascente, rumo acima da cachoeira formada por acentuado declive.²⁷³ O porto comercial é então o empreendimento que colocaria a cidade no interior da rota comercial do rio, movimentando a economia local, o que alavancaria a vida social “civilizada” do “povoado nascente”.²⁷⁴

Rumávamos para um lugarejo desconhecido naquela época. Era verdade que alguém dava notícias de Pirapora. Os aventureiros e os comboieiros perdidos falavam nas cafuas e na maleita que devastava. Porém, os Menezes, comerciantes em grosso da cidade de Curvelo, escutaram coisas melhores. Alguém, de tato profundo e vistas largas, notou a extraordinária possibilidade de um porto comercial no lugarejo que margeava o Rio São Francisco. Eu chegava então a Curvelo, ardendo para penetrar o sertão. Mandaram-me chamar e propuseram-me um contrato. Representaria em Pirapora, com todas as regalias, a companhia Cedro e Cachoeira de Fiação e Tecidos. Teria obrigação de organizar o comércio e incentivar a vida no povoado nascente (CARDOSO, 2005, p. 10).

Neste primeiro capítulo, a representação do espaço ocupado tradicionalmente pelos quilombolas e indígenas revela-se, dentre outros modos, pela imagem do “atraso”: conceito cujo sentido tradicionalmente opera, na história do pensamento social brasileiro, como espécie de antípoda do progresso técnico-científico dos grandes centros urbano-industriais. Esse “atraso” muitas vezes se confunde, na literatura e sociologia brasileiras, à representação da dimensão rural da sociedade brasileira — e a importante análise do poema “Pobre alimália” de Oswald de Andrade, realizada por Roberto Schwarz e que explora a emergência do movimento modernista, expressa em alguma medida o dialogismo implicado nessa relação.²⁷⁵ O sentido aplicado ao texto do protagonista-narrador de *Maleita* não seria tão diferentemente opositivo; o bandeirante se resigna a

²⁷³ Não à toa, o nome Pirapora significa “a morada do peixe salta” ou “onde o peixe salta”. Cf. PROENÇA, Cavalcanti M. Introdução. In: *Maleita*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d, p. 7.

²⁷⁴ CARDOSO, Lúcio. *Op. cit.*, p. 10.

²⁷⁵ Cf. SCHWARZ, Roberto. A carroça, o bonde e o poeta modernista. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

acostumar-se à situação agrária, ao “atraso” inerente a ela, consciência a montar bases para uma espécie de ideal de modernização local. “Insulada na cidade pobre e triste, aprenderia a amar a tranquilidade daquele atraso”²⁷⁶, ele escreve.

Apesar da consciência deste “atraso”, o protagonista passaria a negar à sua companheira a existência do problema e, por consequência, os obstáculos inerentes à conquista. Contrariando o conjunto de signos que se ligam a um ideário da decadência a caracterizar o lugarejo (sobretudo nos primeiros capítulos), Joaquim, tentando dissuadir Elisa do desânimo que lhe abate no caminho ao destino, lhe diz: “Pirapora não é nenhuma tapera... lugar novo, você verá”.²⁷⁷ Acontece que, ao chegar ao lugarejo, o “lugar novo” objeto de idealização, vai se desvelando progressivamente enquanto uma espécie de “tapera” que já *nasceria* envelhecida, o que é um paradoxo em termos. Etimologicamente, essa palavra, que deriva do tronco linguístico do Tupi antigo, designa “aldeia em ruínas, aldeia extinta; aldeia destruída”, segundo o dicionário formulado pelo professor Eduardo de Almeida Navarro.²⁷⁸ O sentido antigo da palavra, mormente esquecido, em favor do significado enquanto “casa em ruínas, casebre abandonado”²⁷⁹, é no entanto aquele que predomina quando então empregado no interior de uma rede de signos que relaciona “tapera” a um “resto de quilombo”²⁸⁰ e a uma aldeia abandonada (“a influência mais ou menos viva das tabas indígenas”²⁸¹), uma vez que “a cidade nasceria lentamente sobre as tapersas escuras”²⁸², rede que funcionaria como a remontar às origens étnico-raciais das populações nativas.

²⁷⁶ CARDOSO, Lúcio. *Op. cit.*, p. 11.

²⁷⁷ CARDOSO, Lúcio. *Op. cit.*, p. 11.

²⁷⁸ NAVARRO, Eduardo de Almeida. *Dicionário de tupi antigo: a indígena clássica do Brasil*. Prefácio Ariano Suassuna. 1ª ed. São Paulo: Global, 2013, p. 462.

²⁷⁹ Cf. nota do dicionarista. NAVARRO, Eduardo de Almeida. *Op. cit.*, p. 462.

²⁸⁰ CARDOSO, Lúcio. *Op. cit.*, p. 15.

²⁸¹ CARDOSO, Lúcio. *Op. cit.*, p. 14.

²⁸² CARDOSO, Lúcio. *Op. cit.*, p. 27.

3.5 A JUVENILIA DIANTE DA CRÍTICA

“A verdade é que jamais atingiremos o passado se não nos colocarmos nele de saída”.

Henri Bergson, *Matéria e memória*

A recepção crítica coetânea à publicação de *Maleita* tendeu a ressaltar a justeza do livro em relação à forma dominante do “romance social”. Ressalta-se a caracterização do outro (a quem se defronta) no interior de seu próprio território social: as margens “praianas” (repletas de áridos barrancos) do rio São Francisco em Pirapora. Numa perspectiva narrativa — a do bandeirante que narra a história — na qual as populações quilombolas e mestiças figuram quase tão somente enquanto obstáculo à marcha da “civilização brasileira”, o romance acaba por pautar uma espécie de atualização de lutas de caráter racial de entre colonos brancos e grupos a quem se buscam subalternizar, isso que não à toa é tema decisivo da revisão literária operada pela geração de romancistas modernos em relação às readequações das relações de poder em jogo no “tabuleiro” sócio-político da Primeira República (1889-1930). O etnocentrismo do discurso empregado pelo narrador — ressalvada a possibilidade de incorrer em anacronismo, pois hoje evidente a todos — passa totalmente despercebido da pena empenhada de alguns dos principais críticos do periodismo literário em 1934²⁸³.

O realce da empreitada colonizadora²⁸⁴ se alia ao quase consenso crítico em relação às descrições geográficas implicadas no bom manejo da construção da ambientação. É esse também o parecer do então jovem escritor (e futuro diplomata) Aluísio Napoleão (1914-2006), que publica no jornal fluminense, ao reagir à publicação do livro, mobilizando de maneira equivocada o binarismo das noções de *Facundo* de Domingos Sarmiento (1811-1888). Escreve pois o jovem periodista, saudando a espécie de “civilização bandeirante”:

²⁸³ Escrevendo no *Diário de Notícias* (RJ), é Renato de Alencar (provavelmente pseudônimo) quem mais entusiasticamente saudara o tema do bandeirantismo “heroico” no romance: “páginas de heroísmos amazônicos... à margem do S. Francisco”, (...) “a gênese da cidade de Pirapora é o eixo em torno do qual fez o autor gravitar toda a história do audaz bandeirante mineiro, que a construiu”. ALENCAR, Renato de. Editores em revista; “Maleita”. *Diário de Notícias* (RJ). 9 set. 1934.

²⁸⁴ Advogando nas páginas do *Jornal do Brasil* (RJ) que o livro ora comentado narrava uma “luta incessante do homem contra os elementos”, o jornalista Múcio Leão (1898-1969) chega a enquadrá-lo à tradição do gênero do “romance de formação”, uma evidente distorção em relação aos fundamentos do *bildungroman*. Cf. LEÃO, Múcio. Registro literário. *Jornal do Brasil* (RJ). 28 fev. 1935.

a grande força de *Maleita* está em integrar o leitor no ambiente de Pirapora, fazendo-se sentir sua vida agitada pelas epidemias e a sua vagarosa saída da barbárie para a civilização, que chegava com a parada do ‘gaiola’ nos barracões do rio e do impulso pelo ‘coroné’ vindo de fora (NAPOLEÃO, dez. 1934, s/p).

A toada do discurso “bandeirante-colonizador” — cuja justificativa moral baseia-se na ideia da superioridade da civilização frente a outras formas de vida social (quaisquer que sejam) — segue rumo linear na recepção coetânea, na valorização da equilibrada disposição dos elementos do enredo dentro do ambiente tropical do norte de Minas Gerais, mais ou menos conforme defende Heitor Marçal no *Diário de Notícias* ao comentar a publicação do volume. O ideário da “Marcha ao Oeste”, tão presente no painel ideológico da Era Vargas (1930-1945), talvez possa encontrar ressonância nas palavras do periodista, que implicitamente ressalta a dimensão patriótica (que contudo era não necessariamente patriótica mas filial mesmo) do gesto narrativo do autor: “Lúcio Cardoso começou acertando com o cenário do seu romance, porque o rio São Francisco, que foi a estrada real do pousamento do norte, caminho da civilização no meio da mata inóspita, era de há muito um convite permanente aos nossos romancistas”²⁸⁵.

Enquanto pela imprensa Jorge Amado taxava o romance de estreia de Lúcio Cardoso como “romance branco” ou “romance catolizante”²⁸⁶ (na evidenciação da severa clivagem político-ideológica nos círculos literários da capital), o jovem autor revelava em entrevista ao jornalista e crítico literário Newton Sampaio (1913-1938), pouco tempo depois da publicação do volume (já em 1936), sua profunda admiração pelo autor de *Angústia*, cuja publicação acabara de chegar às livrarias, talvez o escritor esquerdista (embora então Graciliano ainda não fosse, e nem poderia sê-lo, filiado ao “Partidão”) mais severamente perseguido da geração de romancistas em voga. Declara então Lúcio: “Graciliano Ramos é, entre todos os romancistas brasileiros, o que mais me agrada. Nele existe a força de um grande escritor, cuja segurança notável se afirma de maneira extraordinária em *Angústia*”²⁸⁷. Desmontando a falsa dicotomia historiográfica que anacronicamente opusera formas romanescas de direita e esquerda (“romance intimista” versus “romance regionalista”), lida atualmente a declaração lança luz à alta e verdadeira permeabilidade do conjunto das formas romanescas trabalhadas pelos principais romancistas que ora se afirmavam no campo literário dos anos 1930.

²⁸⁵ MARÇAL, Heitor. O romance de Lúcio Cardoso. *Diário de Notícias* (RJ). 23 set. 1934.

²⁸⁶ Cf. PEREIRA, Lúcia Miguel. “Livros”. *Gazeta de Notícias* (RJ). 14 jul. 1935.

²⁸⁷ Cf. SAMPAIO, Newton. Caminhos do espírito do Brasil de hoje de Lúcio Cardoso. *Diário de Notícias* (RJ). 20 set. 1936.

Característica recorrente de livros decisivos da biblioteca do romance de 30, as passagens temáticas e transições narrativas a partir de descrições da paisagem natural — sobretudo com signos da fauna e flora em proeminência — são também em *Maleita* objeto da composição literária. Pois então o espaço ao qual o narrador refere (enunciando pela evocação da memória) é aquele no qual ouvem-se pipilos de espécies de jaós enquanto, a partir duma vazante do velho Chico, “os zabelês, os mutuns, os jacus, e os fradinhos”²⁸⁸ destacam-se à sua vista no conjunto da paisagem. A passagem de transição para o capítulo 29 é estilisticamente construída consoante uma convenção romanesca que opera a descrição dos quadros da natureza como espécie de corolário dos deslocamentos do enredo (em geral acompanhando as viradas afetivas do herói): então neste ponto um futuro alvissareiro é entrevisto através do renascimento aparente de elementos de fauna e flora, ao que o narrador arremata como espécie de comentário à evidenciação da profusão da natureza: “caça farta, vida intensa”²⁸⁹. Revivifica-se assim o projeto da civilização bandeirante em Pirapora, que a despeito disso não irá finalmente lograr.

Por outro lado, é na construção discursiva do nativo piraporense que o romance se mostra menos formalmente bem construído. Quer dizer, é através do manejo narrativo daquilo que, no limite, o “outro” enuncia no interior de um diálogo (a quem ideologicamente o narrador se contrapõe) que o livro da juvenília cardosiana revela talvez seu flanco de maior fragilidade diante do conjunto majoritário do romance de 30. A atribuição de certo modo errônea de frases aos nativos que trabalham — “operários” na nomenclatura dominante do romance social — expressa-se através daquilo que é grafado como espécie de estilização fonológica da variante linguística falada pelo grupo, a exemplo do “I eu sô de florenço de moura”²⁹⁰: resposta do trabalhador quando do retorno de Joaquim à devastada localidade que evidencia a estigmatização pela conjunção aditiva grafada de forma estranhamente indiscriminada, pois (não resta outra opção de análise) saída da boca do nativo preto. Este recurso de fonetização do registro linguístico do outro é aquilo que de mais frágil parece demonstrar — na esteira dos dilemas da construção

²⁸⁸ CARDOSO, Lúcio. *Op. cit.*, p. 207.

²⁸⁹ CARDOSO, Lúcio. *Op. cit.*, p. 207.

²⁹⁰ CARDOSO, Lúcio. *Op. cit.*, p. 201.

sistêmica do romance brasileiro moderno — o volume primeiro da obra romanesca de Lúcio Cardoso.²⁹¹

Sendo, portanto, o “outro” (o operário, a prostituta, o caboclo, o quilombola, o lavrador etc.) aquele a quem o fenômeno do romance de 30, visto em sua totalidade, alavancaria à posição de destaque na cena romanesca (num processo social que tem na Revolução de 1930 seu ponto de inflexão na história política brasileira), em *Maleita* pode-se observar de que maneira a representação da alteridade deste outro assume um registro linguístico que termina por rigidamente separar, na fatura ficcional, o narrador-protagonista que controla (estilisticamente) tanto o andamento da narração como a forma do discurso regional que sai da boca daqueles a quem desafia — em especial dentro uma estilização linguística recheada de regionalismos, às vezes totalmente deslocados. Isso produz uma certa distorção que se evidencia no processo de “fonetização” da fala do outro, seara narrativa que escritores/as como Graciliano Ramos, Raquel de Queiroz e José Lins do Rego tiveram habilidade extraordinária para bem manejar.²⁹²

A dimensão de estigmatização implicada na construção das falas dos nativos quilombolas – em relevo pela estilização de transcrições fonológicas ao construir as frases – parece ter oferecido ao jovem autor um modo de expressão literária de formalização das disputas étnico-raciais em disputa no coração da trama. Ocorre, contudo, desta formalização esbarrar em formas gráficas heterodoxas, até mesmo quando a voz narrativa (no fluxo do discurso direto) “erra” (em relação à variante culta) ao descrever o clima geral após o pico da epidemia no início do capítulo 19: “as barcaças recolheram âncoras a arripiaram velas para outros cantos do mundo”²⁹³. O emprego da flexão do verbo “arripiar” sob o pretérito perfeito enquanto “arripiaram” confirmaria a adesão (como espécie de “lapso” linguístico) à forma lexical da estilização escrita, quer dizer, de realce do traço distintivo fonológica da forma de pronúncia no dialeto local.

²⁹¹ A construção frasal dos diálogos das populações afro-brasileiras e mestiças fundamenta-se, portanto, através de uma espécie de transcrição fonética dos vocábulos cujos modos de articulação diferem mais fortemente dos modos daquelas palavras enunciadas dentro da variante culta da língua, a que o narrador com tal gesto reivindica a si (ao seu grupo social): “sovertendo”, “mior” (28), “muié” (30) etc. Este recurso se junta à grafia “fonológica” de todos verbos de primeira conjugação empregados: “buscá”, (32), “contá” (34), “queimá” (40). Cf. CARDOSO, Lúcio. *Op. cit.*

²⁹² Sintomático das escolhas lexicais e de estilo de cada autor do romance de 30, o emprego de “pexote” por Graciliano em *São Bernardo* e “pixote” por Lúcio Cardoso em *Maleita* aponta para modos distintos de grafia de aspectos fonéticos e fonológicos das variantes populares da língua portuguesa falada no Brasil.

²⁹³ Cf. CARDOSO, Lúcio. *Op. cit.*, p. 151.

Importante ressaltar, neste sentido, como o recurso de “fonetização”²⁹⁴, quer dizer, de uma grafia replicada da pronúncia de determinado fonema — recurso identificado pelo crítico literário Wilson Martins (1921-2010) como fundamental em relação aos procedimentos do “romance socialista”, que desdobraria no romance social na década seguinte, a surgir no contexto literário tumultuado e iconoclasta dos anos 1920 — na formação de palavras atribuídas às falas das populações nativas em ênfase.²⁹⁵ Através de uma estilização cujo recurso principal é a própria transcrição “fonêmica” (para usar a expressão utilizada por Wilson Martins), vocábulos como “tomém”²⁹⁶ e “desporprósito”²⁹⁷ seriam exemplos paradigmáticos do processo de formação de palavras através do realce ortográfico da sílaba objeto do processo fonológico.²⁹⁸ O acento de tonicidade incidindo sobre a última sílaba (em verbos de primeira conjugação) mostrar-se-ia como o traço decisivo da estilização em relação à variante dialetal das populações nativas. A estilização das variantes dialetais das populações quilombolas consiste, portanto, na ênfase à marcação gráfica da tonicidade e às peculiaridades fonológicas dos falares regionais, que pois não alterariam o domínio semântico da interlocução entre os personagens das passagens destacadas, evidenciando-se assim como recurso de baixo rendimento literário.

²⁹⁴ Cf. MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. Vol. VI (1915-1933). São Paulo: Ed. Cultrix, 1977-78

²⁹⁵ A “fonetização” ortográfica (digamos) com o fim de caracterizar a expressão oral do homem sertanejo é referida por Wilson Martins ao mencionar crítica de João Ribeiro, em *Contas do meu rosário*, à obra do escritor Belmiro Braga (1872-1937). Cf. MARTINS, Wilson. *Op. cit.*, p. 139.

²⁹⁶ Cf. CARDOSO, Lúcio. *Op. cit.*, p. 19.

²⁹⁷ Cf. CARDOSO, Lúcio. *Op. cit.*, p. 19.

²⁹⁸ Cf. SEARA, Izabel Chistine. *Fonética e fonologia do português brasileiro*. Florianópolis: LLV/CCE/UFSC, 2011.

CAPÍTULO 4

A IRÔNICA REVERSÃO DO DECLÍNIO: *SÃO BERNARDO* (1934) DE GRACILIANO RAMOS

“O S. Bernardo está pronto, mas foi escrito quase todo em português (...). Agora que está sendo traduzido para o brasileiro, um brasileiro encrocado, muito diferente do que aparece nos livros da gente da cidade, um brasileiro de matuto, com uma quantidade enorme de expressões inéditas, belezas que eu mesmo nem suspeitavam que existissem. (...) Quem sabe se daqui a trezentos anos eu não serei um clássico? Os idiotas que estudarem gramática lerão *S. Bernardo*, cochilando, e procurarão nos monólogos de seu Paulo Honório exemplos de boa linguagem”.

Graciliano Ramos, *O velho Graça*

“Está claro que os escritores sentem às vezes o desejo de ser brutos. Sentem, naturalmente. Hoje, como ontem, um murro é um argumento. Não sei quem descobriu esta verdade. Creio que não fui eu”.

Graciliano Ramos, *Linhas tortas*

1. LITERATURA E TAPEAÇÃO

Publicado em primeira edição pela editora Ariel em outubro de 1934 sob responsabilidade de Gastão Cruls (1888-1959), o volume de *São Bernardo* do escritor alagoano Graciliano Ramos (1891-1953)²⁹⁹, livro fundamental para a biblioteca do romance de 30, viria a criar condições de demonstrar fragilidades e preconceitos marcantes de parte da crítica literária realizada nos jornais e periódicos da época.³⁰⁰ A ênfase crítica a fundamentar boa parte destas limitações — em relação ao segundo

²⁹⁹“Datilografado por Valdemar Cavalcanti, *São Bernardo* atrasaria dois meses, sendo publicado em novembro de 1934, com tiragem de mil exemplares apenas”. MORAES, Denis de. *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993, p. 78.

³⁰⁰ RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*: romance. Rio de Janeiro: Ariel, 1934.

romance de Graciliano — começa pelas mãos de um importante editor da época, o poeta Augusto F. Schimdt, que apontou grave inverossimilhança no fato de o protagonista-narrador da narrativa, Paulo Honório, homem semiletrado e ex-trabalhador rural, ter se incumbido da tarefa de passar sob exame, através da escrita, sua obstinada e malfadada trajetória³⁰¹ — operação cujo produto é um livro de caráter autobiográfico.

Essa leve mas persistente objeção seria endossada por dois dos mais respeitados críticos literários do periodismo da época: Agripino Grieco³⁰² e Álvaro Lins.³⁰³ As críticas se centram na ideia de “inverossimilhança” em relação à narração em primeira pessoa: como o rude e inculto Paulo Honório poderia elaborar, escrever e ter sob controle uma narrativa tão densa e bem escrita? Como poderia esse homem ter momentos de severa introspecção e autoanálise, vazados numa linguagem rigorosamente lacônica e, por vezes, até poética? Nas palavras de um colunista do *Diário de Lisboa*, “Graciliano quis aplicar à expressão de psicologias rudimentares métodos que só se enquadram à expressão de psicologias complexas”.³⁰⁴ Na pressuposição de um “erro de técnica”³⁰⁵ (quando da escolha da primeira pessoa em vez da terceira), o apontamento da inverossimilhança parece basear-se num juízo a supor que a inventividade, o letramento e as técnicas de escrita (necessárias à criação duma grande obra) não seriam verossímeis pelas mãos de um homem sertanejo, profundamente inserido numa sociedade de economia rural — e aqui nota-se importante clivagem entre as posições discursivas de autor e de narrador (embora essas instâncias a rigor não se confundam): se o severo Paulo Honório é incapaz de cultivar-se (no sentido de melhor humanizar-se), o disciplinado Graciliano é leitor

³⁰¹ “O processo de romance do S. Bernardo tem (...) alguns defeitos dos quais o principal é a forma por que o autor nos conta sua história, fazendo com que o personagem, de um momento para outro, tenha a absurda ideia de fazer de sua vida um romance, ele, um ser inteiramente infecundo e bárbaro, prosaico e utilitário. Acho isso negativamente arbitrário, e em flagrante contraste com o equilíbrio psicológico em que o livro transcorre todo”. SCHMIDT, Augusto F. Coluna. *Diário de Notícias* (RJ). 16 dez. 1934.

³⁰² Cf. GRIECO, Agripino. Romance. *O Jornal* (RJ). 23 dez. 1934.

³⁰³ Detalhe: o crítico pernambucano entende *São Bernardo* enquanto novela: “O principal defeito de São Bernardo já tem sido apontado mais de uma vez: é a inverossimilhança de Paulo Honório como narrador, é o contraste entre o livro e seu imaginário escritor. o que já se verificara em Caetés. De certo modo, em todos os romances escritos na primeira pessoa, concede-se uma margem para a inverossimilhança. Contudo, em São Bernardo ela é excessiva e inaceitável. Uma novela de tanta densidade psicológica, elaborada com tantos requintes de arte literária, não suporta o artifício de ser apresentada como escrita por um personagem primário, rústico, grosseiro, ordinário, da espécie de Paulo Honório.” MAIA, Eduardo Cesar (org.). *Álvaro Lins: sete escritores do Nordeste*. Cepe editora. Versão Kindle.

³⁰⁴ OS LIVROS da semana: Angústia, S. Bernardo, Vidas secas, romances por Graciliano Ramos. *Diário de Lisboa*. 1º set. 1938.

³⁰⁵ A expressão é de um crítico sob pseudônimo. MALASARTE. Literatura & cia. *Diário da Noite* (RJ). 16 mar. 1935.

voraz e profícuo autodidata. O problema crítico de entre autor e personagem-narrador criva fundamentalmente o modo de recepção do romance.³⁰⁶

Nesse sentido, o alegado “rudimentarismo de almas”³⁰⁷ (lê-se a expressão na coluna de Grieco) da região do agreste nordestino de Viçosa, local em que a trama se ambienta, ensejaria uma espécie de duplicação generalizada — bem à moda da visão naturalista — de indivíduos com espíritos amesquinhadados e brutalizados, condicionados pela precariedade duma estrutura social arcaica: personagens supostamente incapazes, portanto, da criação literária. Certo apontamento na crítica de jornal é emblemático desta posição; embora achasse a narrativa “muito simples” (e, por isso, tal texto seja talvez emblemático duma via de interpretação quase dominante na fortuna crítica coetânea à publicação do romance), Lúcia M. Pereira viria a escrever: “parece incrível, mas neste seu último e notável romance o único defeito é ser bem escrito demais para ser narrado por esse áspero Paulo Honório que aprender a ler na prisão”.³⁰⁸ Com a clareza habitual, Lúcia Miguel vai ao cerne do aparente paradoxo: o único defeito do livro seria, em razão das características do protagonista-narrador, sê-lo efetiva e rigorosamente bem escrito. De outro modo (mas com pontos de contato com essa abordagem), Carlos Lacerda faz elogios à faceta realista a evidenciar-se na construção do enredo — no sentido de bem ilustrar assimetrias sociais emblemáticas da realidade nordestina —, mas também dá relevo à ideia de influência da linguagem do autor a revelar-se sobre os recursos limitados de que dispõem Paulo Honório — como que apontando para o estilo rigoroso do Graciliano autor a sobressair artificialmente sobre a elementaridade de linguagem e vocabulário a que narrador disporia.³⁰⁹ Contudo, a relativa pequenez dessa questão (afinal não queriam um bom livro?), tão presente no calor da publicação do livro, encontraria válida justificação no esfumar-se do tema no decorrer dos anos seguintes, à medida que a grandeza da obra romanesca de Graciliano Ramos corria a afirmar-se peremptória com as publicações de *Angústia* (1936) e *Vidas secas* (1938). No jantar de celebração dos cinquenta anos do escritor a 27 de outubro de 1942 (celebrado no Restaurante Lido no Rio de Janeiro) — presentes Candido Portinari, Carlos Drummond

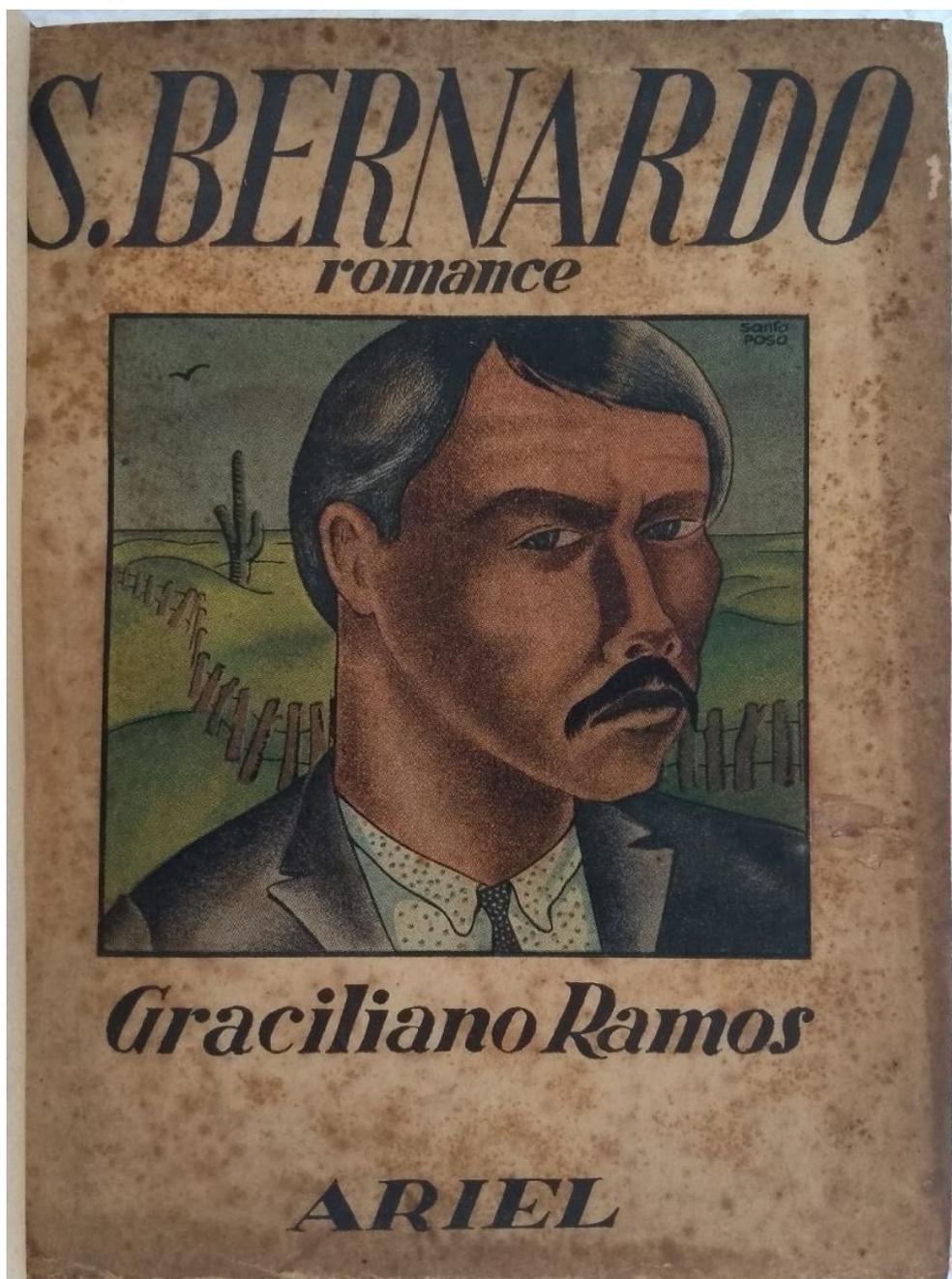
³⁰⁶ Lembre-se da bela analogia de período síntese formulada por Aurélio Buarque: “Escreve [Graciliano] como quem passa telegrama, pagando caro por cada palavra”. HOLANDA, Aurélio Buarque. “Caetés”. In: *Boletim de Ariel*. fev. 1934.

³⁰⁷ Cf. GRIECO, Agripino. *Op. cit.*, 23 dez. 1934.

³⁰⁸ PEREIRA, Lúcia Miguel. *A leitora e seus personagens*: seleta de textos publicados em periódicos (1931-1943) e em livros. 2ª ed. Rio de Janeiro: Graphia; Fundação Biblioteca Nacional, 2005, p. 83.

³⁰⁹ Cf. LACERDA, Carlos. São Bernardo e a ponta da faca. In: *Revista Acadêmica*. n. 14. 1935.

de Andrade, Lúcia Miguel-Pereira, Gustavo Capanema, Manuel Bandeira, João Conde, José Lins do Rego, Vinícius de Moraes, Moacir Werneck de Castro, Jorge Amado, entre outros³¹⁰ — o problema da “inverossimilhança” já estava reduzido a pó de juízos datados: e ninguém fora indecoroso o suficiente a ponto de requentá-lo no livro que reuniu os discursos proferidos pela ocasião do festivo encontro.³¹¹



FONTE: RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*: romance. Rio de Janeiro: Ariel, 1934 (1ª ed.).

³¹⁰ Cf. Google Arts & Culture: <https://artsandculture.google.com/asset/homenagem-a-graciliano-ramos/pgEc3sNs1YKXkQ?hl=en&ms=%7B%22x%22%3A0.4645848005740964%2C%22y%22%3A0.45517690586303444%2C%22z%22%3A10%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A0.952683615819209%2C%22height%22%3A0.6323387872954764%7D%7D> Acesso: 15 jun. 2020.

³¹¹ Cf. SCHMIDT, Augusto F (org.). *Homenagem a Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Alba, 1943.

Qual a “originalidade” — mencionada por Abel B. Baptista³¹² — da obra romanesca de Graciliano Ramos, em especial *São Bernardo* (1934)? Sem dúvida, parece efetuar-se no romance uma espécie de crítica indireta ao beletismo e ao bacharelismo da literatura (“a literatura acadêmica e passadista”³¹³) ligada aos cânones europeus parnasianos e simbolistas do último quartel do século XIX.

Para o professor português, as lições básicas do Modernismo brasileiro — “o direito permanente à pesquisa estética e o intuito de revolucionar a linguagem literária”³¹⁴ dentro do escopo da cultura brasileira — permanecem ativas no projeto romanesco de Graciliano, ressaltando em seu bojo uma atualização em relação ao “projeto estético” (conceito de Luiz Lafetá que se justapõe ao “projeto ideológico” do romance de 30³¹⁵) característico da “fase da heroica” da década de 1920. Desse modo, o romance produto da “autobiografia de Paulo Honório” — narrado por um homem oriundo das classes populares em um registro da variante popular da língua portuguesa falada no Brasil — encerrar-se-ia como obra decisiva dentro da consolidação do projeto modernista de “língua brasileira”, cuja literatura lhe é sua autêntica e/ou privilegiada expressão.

Ora, se num primeiro momento Graciliano antipatizara e fora crítico de algumas das experimentações e novos recursos de linguagem apresentados e debatidos na Semana de Arte Moderna (1922) — “literatura ruim como o diabo!”³¹⁶ dissera certa vez —, mostra-se inegável por outro lado que o emprego da “língua de matuto” (base lexical da narrativa da estória de Paulo Honório), aliado ao dinamismo veloz dos eventos no contínuo da narração (formalização talvez de modos de vida ou produção capitalistas), essas características pois coadunam-se quase perfeitamente ao projeto programático do “romance social” — forma romance de corte regionalista a serviço da evidência do Brasil interiorano dentro de perspectiva nacionalizante de temas, tipos e linguagem.

³¹² Cf. “*São Bernardo* (...) permanece isolado com uma originalidade que, se não o faz maior que os demais, torna-o sem dúvida o mais estranho, quase ímpar”. BAPTISTA, Abel B. O livro agreste: ensaios de curso de literatura brasileira. Campinas: ed. da UNICAMP, 2005, p. 101.

³¹³ BAPTISTA, Abel B. *Op. cit.* p. 101.

³¹⁴ BAPTISTA, Abel B. *Op. cit.* p. 101.

³¹⁵ LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

³¹⁶ Cf. “[Graciliano Ramos] recebeu com precauções o movimento modernista. As primeiras coisas parecerem-lhe péssimas”. SCHMIDT, Augusto F (org.). *Homenagem a Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Alba, 1943, p. 44.

Nesse sentido, o esquema interpretativo de Lafeté em relação ao Modernismo brasileiro (“projeto estético/projeto ideológico”) encontraria na ideia de “atraso nacional” — contida em *Uma história do romance de 30* de Luís Bueno³¹⁷ — um complemento importante nesta leitura: Paulo Honório seria tanto o modernizador ideológico como o próprio “atraso” ao qual o romance social busca, em geral, tematizar. Essa ambivalência — sê-lo o empreendedor burguês a um só tempo do coronel oligarca — crivaria o andamento das ações narradas e o próprio desfecho da narrativa, do qual o protagonista-narrador é ao final ao mesmo tempo o artífice feroz e o alvo irônico de si: e isso se aplicaria sobremaneira em relação à relação matrimonial com Madalena. É que sua modernização — diferentemente do “herói” de *Calunga* (1935) de Jorge de Lima — restringe-se à mecanização da produção agrícola e à reforma estrutural da fazenda, não alcançando a ambição da criação de novos hábitos, valores e/ou mentalidade (nem a ele e tampouco aos seus trabalhadores). A estória de Paulo Honório expressaria a trajetória da formação de um burguês no interior da — por assim dizer — “periferia da periferia” do mundo desenvolvido do capitalismo: perfazendo a formação de um sujeito individualista de mentalidade mercantilista que é, peculiarmente, retrógrado do ponto de vista das formas de trabalho, e elitista da perspectiva da manutenção do *status quo* de concentração econômica e desigualdades sociais, “questões” que marcam o interior do Nordeste no Brasil da Primeira República (1889-1930) e que são objeto de decisiva atenção por parte de fração expressiva dos escritores do romance de 30.

Tendo como ambiente o município de Viçosa (interior do estado de Alagoas, cidade na qual Graciliano “passou a segunda parte de sua infância, a partir de oito anos”³¹⁸), a narrativa da história de Paulo Honório — o “coronel assassino”³¹⁹ nas reminiscências do autor³²⁰ — mobiliza dois grandes temas, fundamentais para a obra

³¹⁷ BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: ed. da Universidade de São Paulo; Campinas: ed. da Unicamp, 2015.

³¹⁸ FELDMANN, Helmut. *Graciliano Ramos: reflexos de sua personalidade na obra*. Tradução de Luiz Gonzaga Chaves, José Gomes Magalhães. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1996, p. 69.

³¹⁹ RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. 31. ed. v. I. Rio de Janeiro: Record, 1994, p. 35.

³²⁰ Em depoimento ao jornalista José Condé, Graciliano reconstrói o nascimento do personagem Paulo Honório: “Naquele inverno de 1924, numa casa triste de Pinga-Fogo, sentado à mesa da sala de jantar, fumando, bebendo café, ouvindo a arenga dos sapos, o mugido dos bois nos currais próximos e os pingos das goteiras, encho noites de insônia e isolamento a compor uma narrativa. Surgiu um criminoso, resumo

romanesca do autor, conforme indicou Helmut Feldmann em seu *Graciliano Ramos: reflexos de sua personalidade na obra* (1996), quais sejam: “meio” e “hereditariedade”. Em suas relações de reciprocidade e/ou ruptura, são fatores que irão determinar objetivos do protagonista-narrador, fornecendo os fundamentos da, por assim dizer, “régua moral” mercantilista com a qual ele medirá as coisas e as pessoas sempre em razão de seu lucro e proveito pessoal. Poder-se-ia até afirmar que essas duas grandes instâncias temáticas atravessam os acontecimentos e escolhas em situações decisivas em sua trajetória: o período de trabalho quando da primeira juventude arrastando enxada para o velho Salustiano Padilha em S. Bernardo; e a alfabetização na cadeia, pela folha miúda da bíblia protestante do Joaquim sapateiro, no início da vida adulta; o método de assalto terrífico (por que não “canganceiro”?) envolvido na captura e tortura do dr. Sampaio, que ficara “palitando os dentes”³²¹ diante da necessidade do acerto do saldo (o início da ascensão); o assassinato do Mendonça e a posterior relação protetiva com suas filhas no reerguimento de S. Bernardo; a decisão de procurar uma mulher em razão da necessidade de “preparar um herdeiro para as terras de S. Bernardo”³²²... fatores de meio e hereditariedade que compõem o eixo das ações de Paulo Honório e que de certo modo desembocam na sintética proposição autoexplicativa “vida agreste/alma agreste”, expressa no primeiro parágrafo do decisivo capítulo 19, quando se está especulando sobre a natureza solidária da personalidade de Madalena: “a culpa foi minha, ou antes, a culpa foi desta vida agreste, que me deu uma alma agreste.”³²³

Seria, afinal, Paulo Honório o que é (egoísta e brutal, como mesmo se autodefine) pela rudeza e violência do nordeste agrário e coronelista?, causa e efeito de uma vida árdua determinando sua alma empedernida, insensível? A conclusão imediata que ele tira, ao menos, é que “falando assim, compreendo que perco tempo”³²⁴: a autorreflexão lhe é, pois, hostil. Paulo Honório não deseja pensar (embora a premência do livro o faça, “sou forçado a escrever”³²⁵), mas agir factualmente. E agir neste contexto é, por contradição, escrever, criar o livro: talvez o ato intelectual por excelência; daí a aporia que resulta de

de certos proprietários existentes no Nordeste”. RAMOS, Graciliano. Os romancistas falam de seus personagens: Paulo Honório de «S. Bernardo». *Jornal de Letras*. Rio de Janeiro. ano 1, nº 6. dez. 1949.

³²¹ RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 66^a ed. Rio de Janeiro: Record, 1996, p. 13.

³²² RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 57.

³²³ RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 100.

³²⁴ RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 100.

³²⁵ RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 100.

sua narração — o homem prático que detesta literatura e, entretanto, a faz e não pode deixar de fazê-la.



FONTE: Paulo Honório por Santa Rosa. *Jornal de Letras*. (RJ). dez. 1949.

A evidenciação de caracteres da personalidade de Paulo Honório — ardiloso, pragmático, suspicaz, impiedoso, egoísta, inescrupuloso, volúvel, brutal e, fundamentalmente, anti-intelectual — vai se demonstrando, no desdobrar dos eventos da narrativa, também pela firme e mordaz negação às instituições que permeiam a cultura jurídico-jornalístico-letrada no interior do enredo (numa narração em primeira pessoa que quase não cede ao discurso indireto, firmando-se na visada cínica e objetivista do protagonista-narrador): o Poder Judiciário encarnado sob a figura corruptível e até certo ponto patética do Dr. Magalhães; a imprensa venal e conservadora da *Gazeta* (Maceió) e do *Cruzeiro* (Viçosa); e o órgão local de cultura letrada, o a seu ver inútil Grêmio Literário e Recreativo. O Grêmio, que é resultado do fracasso de Padilha na fundação do *Correio de Viçosa*, é descrito de modo a expressar, pelo vazio da pompa honorífica, o ridículo da

situação — “na primeira sessão de assembleia geral Padilha foi aclamado sócio benemérito e presidente Honório perpétuo.”³²⁶ Observa-se a implacabilidade que se expressa através das orações secas (geralmente separadas por vírgulas, assindéticas) de juízos peremptórios, frases cortantes que compõem uma dicção que se estende rigorosa por todos os eventos da narração da escalada de poder de Paulo Honório. Pela paráfrase, chega-se ao mesmo ponto objeto de reflexão de Helmut Feldman em sua abordagem do romance: “Paulo Honório troça das ‘histórias fiadas’ dos romances, das quais ele afasta sua biografia que reflete as experiências imediatas da própria vida.”³²⁷

Todo o processo de gênese da escrita do livro está tematizado nos capítulos 1 e 2. A princípio PH pensa no advogado João Nogueira para a composição do estilo: frustra-se, contudo, com sua linguagem alambicada, barroca, feita “com períodos formados de trás para diante”,³²⁸ expressando os arcaísmos da retórica bacharelesca que faz-lhe eliminá-lo de chofre da empreitada. Padre Silvestre, que no projeto inicial ficaria encarregado da “parte moral e as citações latinas”³²⁹, o recebe com frieza: aderira às colunas revoltosas da Revolução de 30. Resta-lhe então o periodista do local *Cruzeiro* “Lúcio Gomes de Azevedo Gondim” — cuja identificação do nome completo apenas se dará neste trecho, estilizando o contraste de seus “atributos” profissionais — “periodista de boa índole e que escreve o que lhe mandam”.³³⁰ Depois de querer fazer de Gondim uma espécie de folha em branco na qual se imprimissem as “ideias confusas” que lhe “fervilhavam na cabeça”³³¹, o resultado das folhas datilografadas lhe é de absoluta frustração. A passagem do esbregue de PH ao jornalista expressa de forma característica sua discordância em relação à estrita separação, na fatura textual, entre língua falada e língua escrita.

O resultado foi um desastre. Quinze dias depois do nosso primeiro encontro, o redator do *Cruzeiro* apresentou-me dois capítulos datilografados, tão cheio de besteiras que zanguiei:

— Vá para o inferno, Gondim. Você acanalhou o troço. Está pernóstico, está safado, está idiota. Há lá ninguém que fale dessa forma!

Azevedo Gondim apagou o sorriso, engoliu em seco, apanhou os cacos de sua pequena vaidade e replicou amuado que um artista não pode escrever como fala.

— Não pode? perguntei com assombro. E por quê?

Azevedo Gondim respondeu que não pode porque não pode.

³²⁶ RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 19.

³²⁷ FELDMAN, Helmut. *Op. cit.*, p. 65.

³²⁸ RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 5.

³²⁹ RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 5.

³³⁰ RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 6.

³³¹ RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 7.

— Foi assim que sempre se fez. A literatura é a literatura, seu Paulo. A gente discute, briga, trata de negócios naturalmente, mas arranjar palavras com tintas é outra coisa. Se eu fosse escrever como falo, ninguém me lia (RAMOS, 1996, p. 7).

Parece que Paulo Honório, assim mesmo como o autor, refuta a convenção que separa (ou fratura) a expressão oral da linguagem literária. Isso retoma o problema da estreita relação entre vida e obra na configuração das narrativas, tão presente na fortuna crítica gracilianica; é sabida a verdadeira aversão de Graciliano Ramos à prosa de ficção distanciada da representação das contingências imediatas da vida humana (os fundamentos realistas de sua técnica literária): a concretude da realidade empírica, as necessidades fisiológicas naturais, a premência dos poderes políticos, as pressões e expectativas sociais — aos personagens e às situações que lhe permeiam — mostram-se como aspectos decisivos na efetuação narrativa de seus romances. Sua crítica ao que considera “academicismo estéril” dos movimentos literários dominantes na vida literária nacional (hegemônicos nas duas primeiras décadas do século) é largamente conhecida: o texto “A decadência do romance brasileiro” (publicado na revista *Literatura* em 1946) assevera sua ostensiva repulsa à linguagem literária formalizada no celebrado *Canaã* (1902) de Graça Aranha³³². Se Graciliano, em entrevista, chegara a afirmar que nunca pudera sair de si mesmo, só sendo-lhe possível escrever a partir do que ele mesmo é³³³, PH não atesta disposição diferente em relação ao livro de sua vida: a crueza do estilo desataviado solda-se, pela narração, à sua brutal personalidade na efetuação de uma narrativa severa, econômica, “magra” — a seu ver “com pedaços melhores que a literatura do Gondim”³³⁴ —, narrativa matuta pois de acordo consigo, que não tolera a

³³² O texto apresenta um painel analítico do legado da experiência modernista sobre a geração de romancistas surgida nos anos 1930. A frase “possuíamos excelentes romances, e não tínhamos romancistas” serve de mote à reflexão das razões de um retorno ao conservadorismo (sintático, temático e moral) da linguagem romanesca após o apogeu do romance social em 1935. A citação transcreve os dois primeiros parágrafos: “Prudente de Moraes Neto, crítico muito arguto, alarmando-se justamente com a qualidade má de nossa literatura de ficção, dizia, em 1930, que nos faltava material romanceável. Alguém afirmou, em resposta que possuíamos excelentes romances, e não tínhamos romancistas. Contrariando essas duas opiniões, logo surgiram livros que foram recebidos com excessivos louvores pela crítica e pelo público. Havia material e havia pessoas capazes de servir-se dele. Tínhamos, porém, vivido numa estagnação. Ignorância das coisas vulgares, o país quase desconhecido. Sujeitos pedantes, num academicismo estéril, alheavam-se dos fatos nacionais, satisfaziam-se com o artifício, a imitação, o brilho do plaquê. Escreviam numa língua estranha, importavam ideias, reduzidas. As novelas que surgiram no começo do século, medíocres, falsas sumiram-se completamente. Uma delas, *Canaã*, que obteve enorme êxito, dá engulhos, é pavorosa”. Cf. RAMOS, Graciliano. A decadência do romance brasileiro. In: *Literatura*. n. 1. Rio de Janeiro: 1946, p. 93.

³³³ Citação da entrevista do autor a Homero Senna em 1948: “Nunca pude sair de mim mesmo. Só posso escrever o que sou”. Cf. CHAUVIN, Jean P.; RIBEIRO, Rodrigo Jorge N. Vida, literatura e engajamento. In: *Revista Cult*. n. 239. São Paulo: 2018 [versão Kindle].

³³⁴ RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 186.

“tapeação”³³⁵ literária de grossos calhamaços reduzíveis a quatro linhas: “você engolem muita bucha, Gondim. Há por aí volumes que cabem em quatro linhas”³³⁶, ele diz.

A visão depreciativa de PH à classe artística-intelectual seria, por assim dizer, a base de sua antipatia à uma literatura oficial (aos quais estaria ligada o Grêmio Recreativo e Recreativo, que afinal vê como inútil). Uma espécie de “primado de facticidade”, crivaria, portanto, a visão de mundo do protagonista-narrador: só se poderia dar fé àquilo a que se testemunha, estando a criação literária/letrada, frente à experiência/vivência empírica, num plano necessariamente abaixo social e politicamente.

Por isso, talvez, a justificativa de sua repulsa manifesta em relação à ficcionalização do processo de criação literária, a que sua “autobiografia”, imunizada dos pernosticismos, seria mostra de objetivo contraponto — dilemas do processo de composição literária que tematizam os dois primeiros capítulos e que antecedem à narração de sua trajetória. Tal “primado” consubstanciaria seu anti-intelectualismo (avesso a profundas especulações, percorrendo a superfície porosa da medianidade), que viria a se ressentir dos afetos ativos — curiosidade, empatia, solidariedade — da mulher que escolhe enquanto esposa: a generosa professora Madalena, a “mocinha loura” a que ele se enamora.

Mas antes disso reconstrói S. Bernardo, e uma das primeiras coisas a fazer — pra livrar-se dos insetos — é aterrar o charco. A modernização principia, pois, na obra de do aterramento: esburaca-se a pedraria, alaga-se o açude e constrói-se o terrapleno.

³³⁵ O sentido de logro implicado no emprego dialetal da palavra no Nordeste consiste não em errar por inapetência ou tolice, mas (no campo da linguagem literária) rebuscar para enrolar, para não se fazer entender, no rigor das convenções literárias desconhecidas ao homem médio do povo.

³³⁶ RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 92.

4.2 O CHARCO ATERRADO

“Paulo Honório é uma espécie de máquina que destrói os resquícios do passado patriarcal, mas no fundo é apenas um coronel sertanejo com aparência moderna”.

Milton Hatoum, *Aspereza do mundo, concisão da linguagem*³³⁷

Aterra-se o charco, passamos do quinto capítulo: a medida profilática, insinuada ao velho Mendonça como de higienização infalível, causara espécie ao ranzinza vizinho de cercas. As diferenças entre o estado de conservação das propriedades (S. Bernardo e Bom-Sucesso) no rendimento da lavoura e nos cuidados em poda e terraplanagem mostram-se como degradantes ao narrador (“do lado de cá da cerca o algodão pintava, a mamona crescia nos aceiros da roça; do lado de lá, sapé e espinho”³³⁸), que vai a partir desse ponto sub-repticiamente insinuando-se pela necessidade do assassinato de Mendonça — são indícios cifrados nas entrelinhas, “signos indiciários”, que só revelam a trama homicida pelo que não referem em relação ao crime em si, mas tão somente à situação fundiária (e às “violências miúdas” que daí decorrem: alicate no arame, caboclos assassinados etc.) que lhe fora causa: “quantas braçadas de terra aquele malandro tinha furtado!”³³⁹). Tal eliminação lhe será essencial para a consolidação de seu poder político local.

A reconstrução e a reforma da decadente S. Bernardo são narradas entre os capítulos 5 e 9: quatro capítulos entremeados pela interpolação do sétimo, que do ponto de vista narrativo conta a história do fracasso (ou da perda absoluta de importância social) de Seu Ribeiro, evidente contraponto ao trecho da história narrada em paralelo: a íngreme ascensão social do fazendeiro no interior de um universo em que é o dinheiro (i.e. o bom uso da posse fundiária) é aquilo que mais confere autoridade — a legitimidade patriarcal de seu Ribeiro ruíra junto com o ocaso do Império no fim do século XIX.

³³⁷ Ensaio lido em sessão de abertura da Feira Literária Internacional de Paraty, em 2013, evento cuja edição tem Graciliano Ramos como autor homenageado. HATOUM, Milton. *Aspereza do mundo, concisão da linguagem*. In: *Serrote*. Número 15. São Paulo: IMS, 2013.

³³⁸ RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 32.

³³⁹ RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 32.

Da encrespada negociação de limites entre Paulo Honório e Mendonça, que abre as ações do capítulo 5, ao aparecimento das “pernas de Madalena”, que é o tema do início do 9 (após a culminação da visita do governador), o ritmo da narrativa é fortemente acelerado: recurso formal a mimetizar o dinamismo das ações empreendedoras em curso pelo narrador, espécie de dínamo matuto (até então) irrefreável, como bem explicara Luiz Lafetá.

Note-se que o capítulo 6 é decisivo, entre outras razões, pelas tratativas do homicídio do velho Mendonça. O que no fim do capítulo 5 se evidencia enquanto leitura mental da necessidade do crime por Casimiro Lopes (“apanhei o pensamento que lhe escorregava pelos cabelos emaranhados”³⁴⁰), formular-se-á no posterior como sua decisão efetiva (mais de um ano depois), e o homicídio obedecerá ao itinerário do calendário eleitoral: o atentado se opera no dia da eleição (no tempo da história a 1921) ao governo estadual. Em dois parágrafos, as tratativas do assassinato se imiscuem, no fluxo das ações descritas, às abordagens de cartas aos bancos e ao governador do Estado — e o ortodoxo e o heterodoxo do jogo político e do crime no Nordeste coronelista da Primeira República aparecem num nexos quase causal (e natural) da ordem das coisas. A visão altamente pragmática de Paulo Honório mostra neste ponto sua mordaz crueza, mas a passagem segue obedecendo ao regime de sua linguagem desencantada — e as digitais do crime podem até passar despercebidas.

Desci a ladeira e fui jantar. Enquanto jantava, falei em voz baixa a Casimiro Lopes, a princípio com panos mornos, depois delineando um projeto. Casimiro Lopes desviou-se dos panos mornos e colaborou no projeto.

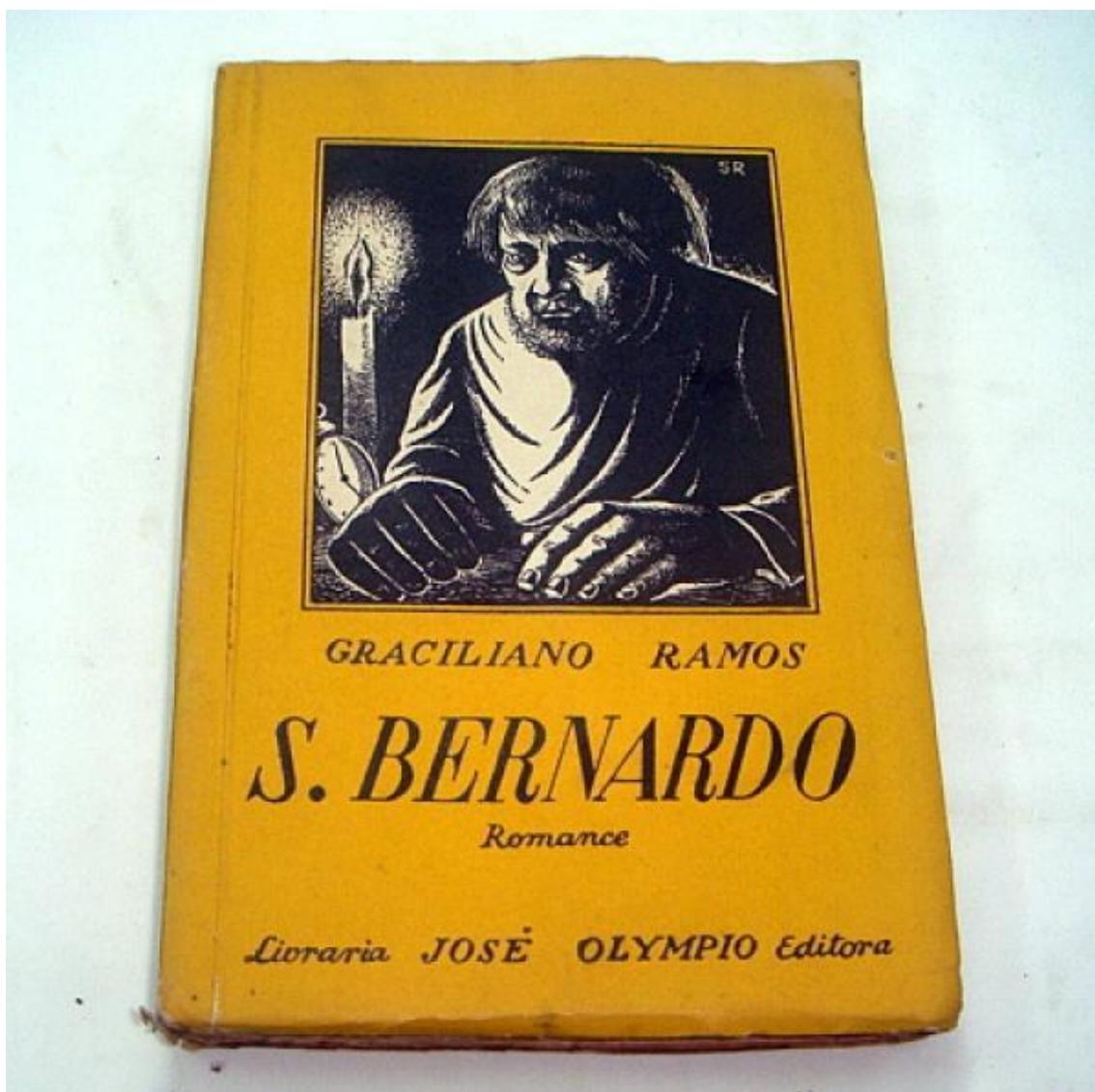
Deixei o negócio entabulado, fechei as portas e escrevi algumas cartas aos bancos da capital e ao governador do Estado. Aos bancos solicitei empréstimos, ao governador comuniquei a instalação próxima de numerosas indústrias e pedi a dispensa de impostos sobre os maquinismos que importasse. A verdade é que os empréstimos eram improváveis e eu não imaginava a maneira de pagar os maquinismos. Mas havia-me habituado a considera-los meio comprados (RAMOS, 1996, p. 32).

O crime deixa-lhe o “caminho aplainado”³⁴¹ para que possa, abusando do poder político, avançar as cercas de S. Bernardo sobre as propriedades vizinhas, com exceção do engenho do dr. Magalhães, o juiz da comarca local.

³⁴⁰ RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 27.

³⁴¹ RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 39.

As transformações modernizadoras paulatinamente adotadas na fazenda³⁴² — novas culturas, açúcar, luz elétrica, carros, serraria, descaroçador, toda sorte de maquinismos agrícolas, utensílios domésticos etc. — vão se contrapor, na economia interna da narração, às práticas políticas coronelistas do fazendeiro (aparelhagem de capangas, eleitorado de cabresto junto ao churrasco de reses em dia de eleição, assassinato de inimigos, corrupção judiciária etc.). A efetuação dessas práticas é o itinerário indispensável para o acesso ao tráfico de influência frente às elites oligárquicas desta “democracia a bico de pena” — e Paulo Honório o cumpre impecavelmente narrando suas ações até o apogeu da visita do governador no decorrer do capítulo oitavo.



³⁴² Milton Hatoum aponta processos de modernização nos três romances em primeira pessoa do autor: “Mesmo ambientados numa região atrasada, em descompasso com a industrialização do Sudeste, nota-se nos romances a presença de um processo de modernização na Maceió de *Angústia*, na fazenda São Bernardo do romance homônimo, na Palmeira dos Índios de *Caetés*. HATOUM, Milton. *Op. cit.*, p. 73.

FONTE: RAMOS, Graciliano. São Bernardo. Ilustração Santa Rosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938 (2ª ed.).

O aumento progressivo de seu poder político implica também a intervenção direta sobre a infraestrutura local: PH manda construir a “estrada de rodagem” que lhe permitirá escoar a produção resultante dos investimentos em pomicultura, horticultura e avicultura. No entanto, não o faz sem barganhar do poder público auxílios recompensadores, utilizando-se das chicanas jurídicas do advogado João Nogueira: “Fale com o prefeito, dr. Nogueira. Veja se ele me arranja umas barricas de cimento para os mata-burros”³⁴³. Avesso ao cultivo de cana de açúcar (“este gênero de agricultura não me interessa”³⁴⁴), PH desdenha do proveito econômico do principal produto agrícola da região, que na década de 1920 — tempo histórico da duração dos capítulos narrados — já sofria intensos reveses pela mecanização do processo produtivo (“a usina a comer o banguê”), a que sua espécie de fardo de fazendeiro se esquiva: não haveria em S. Bernardo engenho de “fogo morto” (a isso Bom-Sucesso já estava então há tempos reduzido) — tema decisivo do ciclo de romances de José Lins do Rego —, antes porque em S. Bernardo a produção agrícola está dinamicamente a inovar.³⁴⁵

O capítulo 8 escancara — quando mais poderoso fica no curso da narração, mais cínico se torna o registro da elocução narrativa — as relações de cumplicidade entre o poder público, a imprensa e o protagonista-narrador — e isso se desdobra no falso elogio do jornalista ao seu suposto empreendedorismo à tradição estadunidense (a menção a Ford e Delmiro Gouveia), distorção contudo que encontra ressonância na prevalência semântica que o “dínamo”, símbolo do dinamismo industrial americano, terá mais à frente na narrativa como possível signo-chave. Neste ponto decisivo, porém, PH escreve:

Efetuei transações arriscadas, endividei-me, importei maquinismos e não prestei atenção aos que me censuravam por querer abarcar o mundo com as pernas. Para levar meus produtos ao mercado, comecei uma estrada de rodagem. Azevedo Gondim compôs sobre ela dois artigos, chamou-me patriota, citou Ford e Delmiro Gouveia. Consta Brito também publicou uma nota na *Gazeta*, elogiando-me e elogiando o chefe político local. Em consequência, mordeu-me cem mil réis.

Não obstante essa propaganda, as dificuldades surgiram. Enquanto estive esburacando S. Bernardo, tudo andou bem; mas quando vareei quatro ou cinco propriedades, caiu-me em cima uma nuvem de maribondos. Perdi dois caboclos e levei um tiro de emboscada. Ferimento leve, tenho a cicatriz no ombro. Exasperado, mandei mais

³⁴³ RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 40.

³⁴⁴ RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 78.

³⁴⁵ São práticas agrícolas que destoam da tradicional (no Nordeste) lavoura de subsistência: mandioca, batata, feijão, milho etc. Lembre-se que PH refuta mentalmente a veleidade de Padilha, quando este se jacta dos “arados” na idealização duma lavoura de farinha em S. Bernardo: “Burrice. Estragar terra tão fértil plantando mandioca!”. Cf. RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 16.

cem mil réis a Costa Brito e procurei João Nogueira e Gondim (RAMOS, 1996, p. 40).

Erige-se, pois, o “explorador feroz”³⁴⁶ em desfavor do povo mestiço e trabalhador. Marciano, Rosa, mestre Caetano, Casimiro Lopes, Maria das Dores, a prole da gente “cambembe” da lavoura (possíveis eleitores a mostrar ao governador) e até mesmo Luís Padilha não são senão peças substituíveis (ou descartáveis) da montagem político-mercantil de S. Bernardo. PH não é, por isso, está claro, o reformador democrata — como o Lula Bernardo de *Calunga* (1935) — que visa a melhoria das condições sociais da comunidade em que nasceu. A ênfase na versatilidade de PH nos negócios agrícolas (que implica a mecanização de setores do processo produtivo da fazenda) opera para esconder, por intervenção direta do narrador, a corrupta estrutura político-jurídico a lastrear sua ascensão: a enunciação narrativa em primeira pessoa a esconder os rastros dos aliciamentos, violências e crimes.³⁴⁷ Quando sente, porém, sua autoridade tirânica ameaçada pelas “prodigalidades” (ações reparadoras) de Madalena, PH não pode senão pensar (vazado numa fala imaginária) que subestimam e desrespeitam o objeto de seu “fito na vida”³⁴⁸ — e isso torna-se fundamento para o ressentimento que o levará à loucura da neurose do ciúme na parte final da história:

— Vejam isso. Estão dormindo? Acordem. As casas, a igreja, a estrada, o açude, as pastagens, tudo é novo. O algodão tem quase uma légua de comprimento e meia de largura. E a mata é uma riqueza. Cada pé de amarelo! cada cedro! Olhem o descaroador, a serraria. Pensam que isso nasceu assim sem mais nem menos? (RAMOS, 1996, p. 123).

A figura do “coronel-burguês matuto” que se insinua na caracterização de PH — cuja ideologia e modos de vida remontam às raízes autoritárias do patriarcado brasileiro — objetiva uma representação da realidade que talvez refira às distorções do capitalismo moderno tematizadas no interior da semifeudal fazenda S. Bernardo. Note-se a ironia do proprietário rural que triunfa (social e politicamente) gerando ali os elementos formativos de sua própria desgraça pessoal: é, pois, um “homem arrasado”³⁴⁹ por um modo de vida

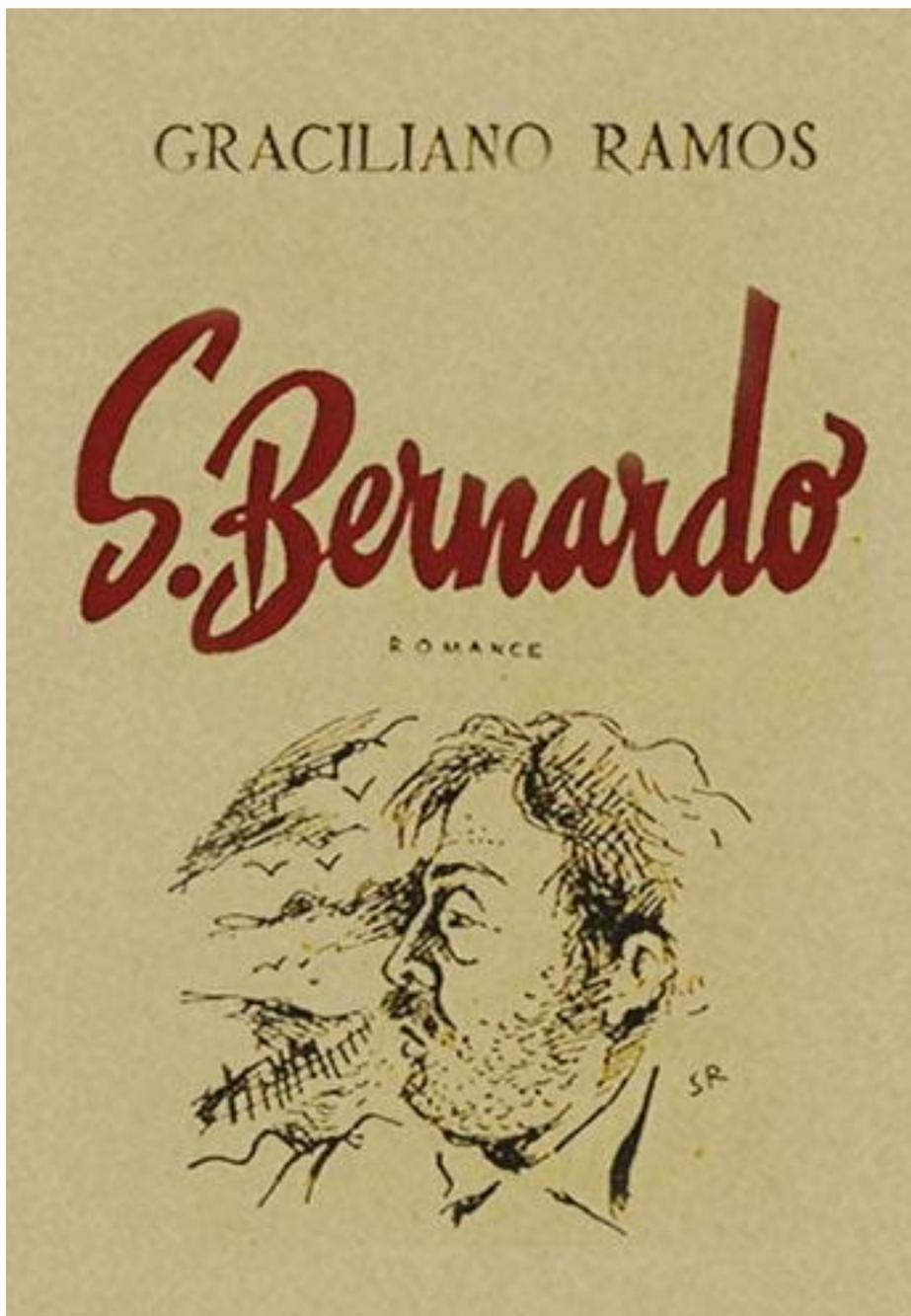
³⁴⁶ RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 186.

³⁴⁷ Ponto de contato com a abordagem politicamente atual (de conteúdo bolsonarista) do romance por Sérgio Rodrigues: “Paulo Honório cava com violência miliciana um caminho de ascensão social numa zona rural em que a lei, embora presente, é meramente formal e moldável pelos vencedores. Nesse sentido, o livro encapsula a história da formação socioeconômica do Brasil.” RODRIGUES, Sérgio. O ressentimento será sua ruína. *Folha de S. Paulo*. 26. ago. 2020.

³⁴⁸ RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 9.

³⁴⁹ RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 184.

egoísta e brutal que se autodefine nas páginas finais do registro autobiográfico. Assim,



FONTE: RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Ilustração Santa Rosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953 (5ª ed.).

Paulo Honório seria, a um só tempo, espécie de algoz coletivo e vítima de si mesmo — alvo frontal de sua própria vileza que só se expressa pelo sujeito da linguagem (agreste) que enuncia, melancolicamente, ao fim: “sou um aleijado. Devo ter um coração miúdo, lacunas no cérebro, nervos diferentes dos nervos dos outros homens. E um nariz enorme, uma boca enorme, dedos enormes”³⁵⁰. O ser PH devém (de devir) uma virada: ontológica?

³⁵⁰ RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 190.

4.3 PAULO HONÓRIO, DÍNAMO ENCRENCADO

“Falo somente do que falo:
do seco e de suas paisagens,
Nordestes, debaixo de um sol
ali do mais quente vinagre:

que reduz tudo ao espinhaço,
cresta o simplesmente folhagem,
folha prolixa, folharada,
onde possa esconder-se a fraude”.

João Cabral de Melo Neto, *Graciliano Ramos*

A controvérsia crítica sobre o “retrato moral” de Madalena (seus traços e caracteres principais), é, pode-se afirmar, elemento central na arquitetura do enredo do romance: sua presença é decisiva no desajuste a engastar a montagem político-mercantil que S. Bernardo (como fazenda capitalista) simboliza. Afinal, como se questiona o narrador, “se me escapa o retrato moral de minha mulher, para que serve esta narrativa?”³⁵¹, ao que conclui que teria sido esforço inútil (em relação à escrita do livro), pois incapaz de caracterizá-la moralmente.

O componente de liberalismo político de algumas de suas ações, contudo, junto ao desembaraço (talvez pródigo, talvez apenas gentil) da posse de objetos materiais nas trocas com os trabalhadores, aliando-se à dimensão política de seus interesses intelectuais (sua atividade enquanto colunista na *Gazeta* não cessara com o casamento), vão consubstanciando-se narrativamente — pelo andamento temporal acelerado da dobra final da narrativa — no elemento tóxico (mas essencial) para a concretização da espécie de *usina* de afetos reativos, cujo ressentimento seria a engrenagem central, da existência de PH, eixo afetivo sobre o qual os acontecimentos seriam sentidos e descritos.

O PH “dínamo” lubrificado que reergue a decadente S. Bernardo — personalidade expressa literariamente através do aceleração das ações narrativas — descobriria nos primeiros sinais da união matrimonial uma realidade incômoda e inesperada: não se casara necessariamente com a pessoa que tinha em mente. Enquanto Madalena vive a

³⁵¹ RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 100.

explorar a vida na fazenda, PH expia seus mal-estares em acessos de cólera e, eventualmente, “necessárias”³⁵² (como mesmo sugere) brutalidades. O itinerário narrativo da, por assim dizer, “parte b” do romance, que vai do capítulo 17 (o casamento) ao 36, último capítulo no qual dá-se a perífrase da letárgica melancolia a que entra o já perturbado narrador, mais ou menos absortamente alheio às questões de negócios que lhe sempre instigara força vital.

A virada subjetiva de PH implica, pois, na segunda parte da narrativa (a partir do casamento), uma desaceleração no ritmo dos eventos no curso da ordem narrativa: agora tem-se um narrador que olha pra si através do que supõe fazer, ou pensar, ou sentir a suspeitosa mulher com quem se casara. PH passa então a sondar os caracteres da personalidade de Madalena, e este modo de observação o levaria — quase inadvertidamente — para dentro de si mesmo, aumentando por assim dizer o escopo de sua vida interior. A tônica enfática que ele imprime à narração através da objetiva descrição do mundo exterior (a fazenda, a cidade, os poderes constituídos, a canalhice humana generalizada), esta ênfase tende a infletir-se na medida em que seu colapso moral e psíquico vai tornando-se incontornável, que ele vai tomando firme conta disso, até à culminância do devastado PH do capítulo 36, isolado, amargurado e quase totalmente desatento à realidade social que o circunda.

Quando de chofre (ao seu furtivo olhar), o evento do suicídio acontece, ocorre-lhe talvez o que Nietzsche chamara de processo de “interiorização”³⁵³: o instinto objeto do recalçamento — a brutalidade que lhe desencadeia violências e acessos de cólera — torna-se o germe (pútrido?) da má consciência, que haveria de vingar no solo pantanoso da solidão, gerando quem sabe uma culpa em parte inconsciente pelo fatal acontecimento. Impossibilitado de efetuar-se, os instintos nesta perspectiva *voltam-se para dentro*, e a delgada vida interior expande-se no que denominará enquanto “alma”. Seria, pois, verossímil pensar a origem da escrita do livro como efeito de uma espécie de alargamento

³⁵² PH defende (capítulo 21) a legitimidade da violência física no trato com Marciano, quando da discussão com Madalena na defesa do funcionário: “essa gente faz o que se manda, mas não vai sem pancada”. No capítulo 22, PH (questionado por Madalena sobre o convívio com d. Glória) admite a brutalidade da cena anterior no escritório para contudo especificá-la: “— Foi realmente brutalidade. Brutalidade necessária, mas enfim brutalidade. É uma peste recorrer a isso”. RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 110-4.

³⁵³ A tese sobre a origem da “má consciência” está na Segunda Dissertação: “Todos os instintos que não se descarregam para fora *voltam-se para dentro* — isto é o que chamo de *interiorização do homem*: é assim que no homem cresce o que se denomina sua ‘alma’. Todo o mundo interior, originalmente delgado, como que entre duas membranas, foi se expandindo e se estendendo, adquirindo profundidade, largura e altura, na medida em que o homem foi *inibido* em sua descarga para fora”. NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 67.

anímico, quem sabe? De toda forma, é justamente quando (1932 no tempo da história) se sente impotente em absoluto, sem esposa, amigos e funcionários (apenas Marciano, com sua lealdade canina, “guarda a casa-grande”), a fazenda em crise, repleto de dor e solidão, que sentado e com café a escrita se justifica em sua plenitude: ela lhe provoca catarse?

Neste sentido, discordando da hipótese contida no excelente texto de Abel B. Baptista sobre o livro, de que “não existe continuidade entre a vida de Paulo Honório e o livro de Paulo Honório”³⁵⁴ por este ocorrer efeito de uma “decisão” pessoal, poder-se-ia talvez afirmar que o livro não é necessariamente efeito da obstinada labuta fazendeira que constitui sua trajetória (está claro), mas do que lhe ocorre quando do acontecimento fatal: a dimensão trágica da existência a paralisá-lo. O acontecimento do suicídio de Madalena lhe traz mais perto do eu subjetivo e, a partir daí, vão surgir as condições de possibilidade para a escritura do livro, isto é, o recolhimento e a dor autoimpostas para além do natimorto empreendimento coletivo da publicação. O real gatilho de ignição (se existe) do livro é a tragédia que lhe abate, não o falso desejo de reconhecimento cinicamente disposto nos dois primeiros capítulos. Nesta chave de leitura, a polêmica da crítica acerca da verossimilhança da escrita rigorosa, coesa e altamente lapidada³⁵⁵ deveria talvez ser posta sob o escrutínio das vicissitudes do estado afetivo grave e transcendente (parcialmente livre das demandas práticas da gerência da fazenda), no sentido de seu sentido de verossimilhança, mais que em relação à pequena instrução formal do PH que escreve em primeira pessoa enquanto protagonista-narrador — principalmente na “parte b” do dínamo encrocado progressivamente a desacelerar.

Faz-se importante demarcar a espécie de divisão formal que enfeixa a arquitetura narrativa: a narração no interior do tempo da enunciação, que coincide com a ação presente da escrita (durando num mesmo período pós-revolução dos capítulos 1, 2, 19 e 36), e a narração do tempo do enunciado (de e sobre sua trajetória), que remete como rememoração ao passado vivenciado durando em sucessão no eixo principal da narrativa: 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 15, 16, 17, 18, 20, 21... até ao 35 (o capítulo sobre

³⁵⁴ BAPTISTA, Abel B. *Op. cit.* p. 105.

³⁵⁵ “(...) admirável estilo de concisão, unidade entre as palavras e os seus sentidos, rígido ascetismo tanto na narração como nos diálogos, rápidos, exatos, precisos”, como resume brilhante Álvaro Lins. MAIA, Eduardo Cesar (org.). *Álvaro Lins: sete escritores do Nordeste*. Cepe editora. Versão Kindle.

a crise deflagrada a partir do “escangalhamento” político) num encadeamento de eventos se sucedem (coincidindo então tempo da história ao tempo da narrativa) em um arco temporal a espriar-se do ano de 1918 a 1931. Do ponto inicial da Revolução de 1930 (narrado nos capítulos 31, 32, 33 e 34) aos últimos parágrafos do capítulo 36 (cronologicamente de março a julho de 1932) vão-se tecer as linhas finais da narrativa.³⁵⁶

Se por assim dizer na “primeira dobra” da narrativa PH ritma-se (aceleradamente, dínamo alígero) como o arrivista poderoso a triunfar, na face narrativa contrária é a figura de Madalena quem passa a pautar tematicamente a vida subjetiva do narrador e, conseqüentemente, da própria narração de sua vida na ordem dos eventos narrativos: e a arenga com o maquinista no início do capítulo 23 sobre um “volante empenado” e um “dínamo que emperrava”³⁵⁷ compõem-se como sugestões simbólicas que as coisas vão mal.

PH reconhece que os motivos das coisas irem mal não pertencem à administração da fazenda (que não para de valorizar-se) e o capítulo se desdobra nas prodigalidades (“despotismo de luxo”³⁵⁸ fala-lhe mãe Margarida sobre itens a ela enviados) e liberalidades da progressista esposa. Os signos indiciários voltariam a reaparecer no capítulo no interior da neurótica reflexão sobre possíveis desperdícios, quando lhe irrompe à consciência — “depois recordei o volante e o dínamo”³⁵⁹ — os elementos sugestivos do início do capítulo: o que vai como que vazando narrativamente nesta construção de alta carga simbólica a se modular (ou escalonar) no decorrer do capítulo. Neste ponto, hesita o narrador em acreditar no próprio andamento de raciocínio que conduz quanto à origem do acesso colérico — “está certo que Madalena não tinha nada a ver com o descarçador e a serraria” —, isso apenas para afirmar que misturara tudo em útil benefício do aumento da cólera. Prossegue sobre as injustiças e malvistas sobre ele e a fazenda, numa peroração meio involuntária de atitude típica dos ressentidos, até ver-se abaixo do alpendre da casa-grande com a noite a cair depois de um dia fatigante: então lembra-se do agora “dínamo encrencado”³⁶⁰. É noite e o capítulo ganha fecho com a informação de que Madalena dera luz a um menino. O “dínamo emperrado” da abertura,

³⁵⁶ A terminologia teórica empregada deriva de: GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Coautoria de Fernando Cabral Martins. 3ª ed. Lisboa: Vega, 1995. Essa divisão narrativo-cronológica serviu-se parcialmente da análise contida na dissertação de mestrado sobre o livro por: FILHO, Edmundo Juarez. *História e alegoria em São Bernardo de Graciliano Ramos*. São Paulo: USP, 2006.

³⁵⁷ RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 118.

³⁵⁸ RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 119.

³⁵⁹ RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 120.

³⁶⁰ RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 124.

que volta como um falso elemento da problemática a lhe afligir, recebe como “encrencado” um valor semântico que como lhe adere como atributo de representação da subjetividade do narrador — estilizado em um emprego que produz enunciados no interior de interpolações (em sua maioria assindéticas), recurso que perpassa as linhas narrativas do capítulo 23.



FONTE: *São Bernardo*. Direção: Leon Hirszman. Mapa Filmes; Saga Filmes: 1972, 114 min., son., color.³⁶¹

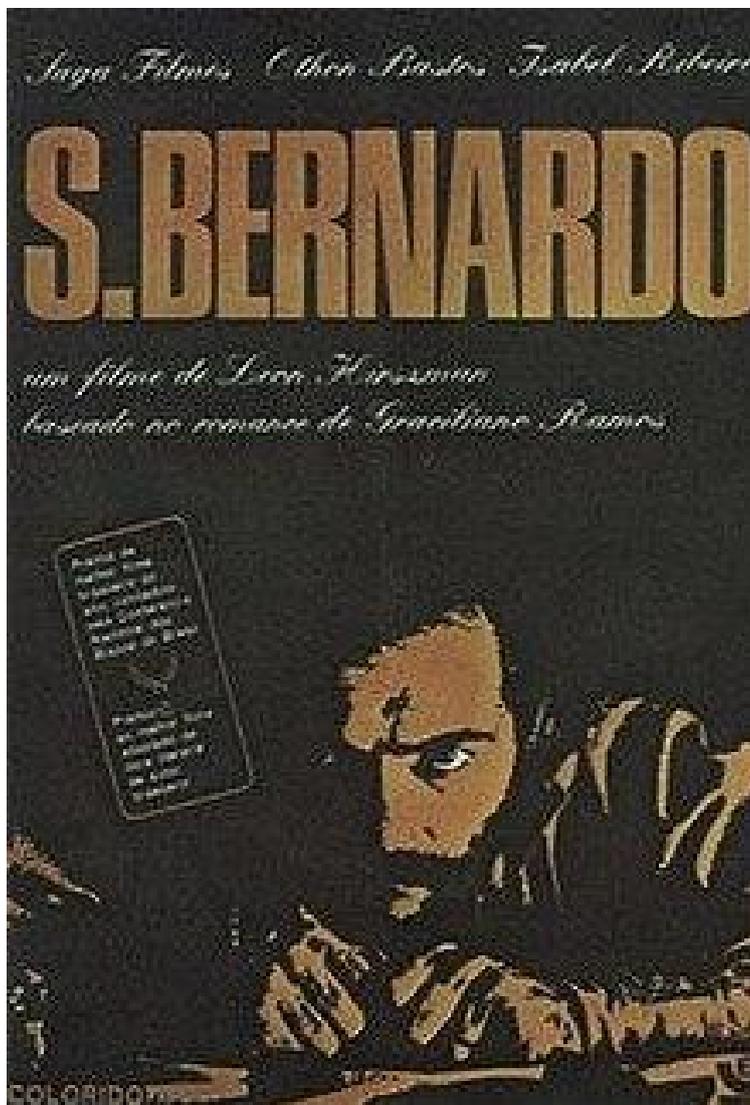
Objeto do ressentimento de PH, Madalena vai tornando-se como a antítese da mulher procurada: solidária, ativa, arejada, de hábitos intelectuais, avessa aos papéis sociais tradicionalmente atribuídos às mulheres numa sociedade patriarcal... “comunista”, “materialista”, afeita a “reformas sociais”, por isso “uma mulher sem religião” que “é capaz de tudo”³⁶² dentro da cabeça do narrador neste momento, a ponto de encará-la como o elemento de desarranjo da fazenda: “eu fazendo e ela desmanchando”³⁶³. A constelação de afetos reativos na esteira da instalação do ressentimento em PH expressa-se também pela sua própria complexidade: a reiterada reatividade brutal (quando exposto às ações

³⁶¹ Um dos planos-sequência principais do longa-metragem que levou *São Bernardo* às telas — brilhantemente dirigido por Leon Hirszman em 1973 — demonstra, por assim dizer, na expressão do caminhar imponente de Othon Bastos, o “orgulho móvel” do fazendeiro dominante, que a tudo que percebe está abaixo de seus pés (terras e lavouras vastas, trabalhadores, cercas etc.), numa autoafirmação talvez neurótica de seu poder de proprietário justamente em um momento em que o mesmo vê-se em *xequê* pelas ações de Madalena (interpretada por Frederica Isabel Iatti Ribeiro [1941-1990]) a interferir na administração da fazenda -- enquanto em *off* a voz do ator lê seus pensamentos do discurso indireto corresponde ao capítulo 31.

³⁶² RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 133.

³⁶³ RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 132.

“reparadoras” de Madalena) espicaça-lhe a subjetividade clivada, que reage com violência ao que não é objeto do conhecimento de sua causa. Como bem observara Laura Austregésilo no volume de comemoração dos 50 anos de vida do autor, “é Madalena quem vai criar literariamente Paulo Honório”³⁶⁴.



FONTE: <https://www.quinzaine-realisateurs.com/en/film/sao-bernardo/> [Acesso: 10 dez. 2020].

Para empregar a noção de “reificação”³⁶⁵ proposta por Antonio Candido, segundo a qual a ascensão social do protagonista ocorre mediante a captura de a tudo tornar-se objeto em seu benefício, verifica-se que é Madalena quem mostra a real impossibilidade, no interior da relação conjugal, de uma reificação que a atinja (a recusa preempatória a tornar-se bibelô), colocando-lhe sob seu domínio (como tudo de seu patrimônio material)

³⁶⁴ AUSTRAGÉSILO, Laura. As várias faces secretas de Graciliano Ramos. In: *Homenagem a Graciliano Ramos*. Org. Augusto F. Schimdt. Rio de Janeiro: Alba, 1943, p. 87.

³⁶⁵ Cf. CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão* (ensaios sobre Graciliano Ramos). 3ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

os rumos da vida conjugal. Mas não: e PH se surpreende tremendamente com a personalidade revelada da esposa. Cria-se daí talvez a base neurótica a revelar-se na desconfiança do ciúme que pauta a veia irada da narração do capítulo 24, cujo último parágrafo expressa o autodeclarado ciúme (sempre em relação a um outro, inferior ou não socialmente, neste ponto referindo-se ao advogado Nogueira, a quem Madalena depois do jantar reserva atenção), motor ostensivo de sua cólera, por assim dizer:

Confio em mim. Mas exagerei os olhos bonitos do Nogueira, a roupa bem-feita, a voz insinuante. Pensei nos meus oitenta nove quilos, neste rosto vermelho de sobrancelhas espessas. Cruzei descontente as mãos enormes, cabeludas, endurecidas em muitos anos de lavoura. Misturei tudo ao materialismo e ao comunismo de Madalena e comecei a sentir ciúmes (RAMOS, 1996, p. 133).

No capítulo 25, a consciência peremptória das traições chega talvez ao paroxismo, e curiosamente se concentram nos dois personagens a quem seu ranço anti-intelectual se volta contra (numa quase exata caracterização coesiva dos caracteres a compor o protagonista-narrador). Sobe-se o tom de agressividade da enunciação, portanto:

Requebrando-se par ao Nogueira, ao pé da janela, sorrindo! Sorrindo exatamente como as outras, as que fazem conferências. Perigo. Quem se remexer para João Nogueira estrepa-se. Bom advogado, negócios direitos, sim sim, não não; mas no gênero mulher é uma rede, não deita água a pinto. E aquela conversa teria sido a primeira? Antes da minha bruta cabeçada, eles se entendiam. Talvez namorassem. (...). Começara a falar em política, Madalena levantara a cabeça, curiosa. E, com dois anos de casada, num vão de janela, desmanchava-se toda para ele (RAMOS, 1996, p. 136).

À medida que o severo ressentimento pelas relações travadas por Madalena vai-se demonstrando mais e mais no curso da narração, acentua-se a percepção (trabalhada sutilmente no conjunto da narrativa) de que, não podendo compreender as ações e pensamentos de sua mulher, o problema matrimonial também estaria com ele, com seu rústico e brutal modo de vida, incompatível às questões sociais e políticas a envolver ela mesma. É o que, desdobrando o fio do excerto supracitado, vai voltar a aparecer com gradações de contraponto no capítulo 26, agora em relação ao juiz Dr. Magalhães, a quem PH repugna (base de sua repulsa ao bacharelismo) pela boçalidade e arrogância (“tapado, o dr. Magalhães, tapadíssimo”³⁶⁶) que para o narrador lhe caracteriza, na asseveração insana de uma possível relação sexual entre os dois, enquanto observa uma angustiada Madalena dormir:

³⁶⁶ RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 136.

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

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

As do dr. Magalhães, homem de pena, eram macias como pelica, e as unhas, bem aparadas, certamente não arranhavam. Se ele só pegava em autos! (RAMOS, 1996, p. 140).

Ressalte-se que foi Maria R. Kehl quem, em livro sobre o *Ressentimento*³⁶⁷ na tradição do romance ocidental, analisou PH como um personagem que “faz do ressentimento (...) o sintoma da decadência de um modo autoritário e brutal de dominação que começava a ser, pelo menos moralmente, desbravado pela expansão de uma democratização tardia da sociedade rural brasileira”³⁶⁸.

Nessa chave de leitura, o autoritarismo do comando tirânico da propriedade (e de tudo que a envolve), que possibilita entre outras coisas sua íngreme ascensão sociopolítica, torna-se em relação à esposa o óbice inexorável: o dínamo veloz — símbolo objetivo do progresso no universo das relações de trabalho capitalistas — vai como que perdendo a velocidade impressa outrora (só Madalena parece lhe emperrar), dispondo-se subjetivamente a si pela descrição das desavenças matrimoniais com seus efeitos e, enfim, pela irrupção do evento fatídico — o que culmina com a autoimposição solitária da escrita do livro (como explicação e justificação de si e de sua trajetória) no capítulo 36. A dimensão temporal implicada na caracterização de si a partir do ritmo célere das ações no curso da narração é (João L. Lafetá dissera de um “Paulo Honório que governa o mundo e imprime-lhe o seu ritmo”³⁶⁹), pode-se dizer, um dos aspectos mais brilhantes a matizar a construção literária — de aceleração e desaceleração narrativas — de *São Bernardo*.

³⁶⁷ KEHL, Maria Rita. *Ressentimento*. São Paulo: Boitempo, 2020. Versão Kindle.

³⁶⁸ KEHL, Maria Rita. *Op. cit.* Versão Kindle.

³⁶⁹ LAFETÁ, João L. O mundo à revelia. In: *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 1996, p. 199.

4.4 DOIS OCASOS

“Mais do que Machado de Assis, que sabia disfarçar, é Graciliano Ramos o maior pessimista desta literatura de pessimistas que é a brasileira”.

Otto M. Carpeaux, *Amigo Graciliano*

O arco temporal da narrativa de *São Bernardo* estende-se através de dois eventos que quase justapõem-se (no sentido da ordem narrativa), eventos que dizem respeito ao modo de conservação da propriedade rural e a ela mesma: o primeiro dá-se no relato da aquisição da fazenda, cuja paralisia revela-se na acentuada subutilização de suas terras e no conservadorismo das práticas agrícolas efetuadas (capítulo 4); o outro pela representação da fazenda em vias de decadência, ou à espreita dela, golpeada por uma crise econômica efeito da revolução política (a “Revolução de 1930”³⁷⁰), que impõe a Paulo Honório estar excluído do eixo de poder do governo estadual (capítulos 33-5) — basicamente diretrizes que compõem núcleos do início e fim da narrativa. Vamos aos excertos, pela ordem.

Achei a propriedade em cacos: mato, lama e potó como os diabos. A casa-grande tinha paredes caídas, e os caminhos estavam quase intransitáveis. Mas que terra excelente! (RAMOS, 1996, p. 15).

Quando vai dar o ultimato em Padilha, o vislumbre do limite das cercas e a chegada ao umbral da casa-grande:

(...) Agora as cercas de Bom-Sucesso iam comendo S. Bernardo. Dirigi-me à casa-grande, que parecia mais velha e arruinada debaixo do aguaceiro. Os muçambês não tinham sido cortados (RAMOS, 1996, 19).\

E o capítulo 35, em meio à crise financeira (“o dólar estava pelas nuvens”³⁷¹):

Entrei esse ano com o pé esquerdo. Vários fregueses que sempre tinham procedido bem quebraram de repente. Houve fugas, suicídios, *o Diário Oficial* se empenhou com falências e concordatas. Tive de aceitar liquidações péssimas. O resultado foi desaparecerem a avicultura, a horticultura e a pomicultura. As laranjas amadureciam e apodreciam nos pés. Deixá-

³⁷⁰ O capítulo 33 é marcado pela narração do início dos efeitos da revolução sobre o equilíbrio fiscal da fazenda e sobre seu proprietário: Padre Silvestre e Padilha incorporam-se às fileiras revoltosas e “recebem galões” do novo governo. A menção da “revolução de Outubro”, nominalmente expressa no quinto parágrafo do romance, refere-se deste ponto de vista à “Revolução de 1930”, conforme análise da seção “Mapa narrativo” amparada em: FILHO, Edmundo J. *História e alegoria em São Bernardo de Graciliano Ramos*. São Paulo: USP, 2006 [dissertação de mestrado].

³⁷¹ RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 181.

las. Antes disso que fazer colheita, escolha, embalagem, expedição, para dá-las de graça. (...).

Em seis meses havia tão grande quebradeira que torrei nos cobres o automóvel para não me protestarem uma letra vagabunda de seis contos. — Maré vazante. Agora ganham os preguiçosos. Quem devia estar vivo era o velho Mendonça, que deixava a propriedade coberta de capoeira e o engenho de fogo morto. Trabalhar para formiga! É cruzar os braços (RAMOS, 1996, p. 181-2).

No ponto inicial (quando o narrador transcorre sobre seu retorno à Viçosa, “onde trabalhei, no eito, com salário de cinco tostões”³⁷²), o arruinamento da infraestrutura de S. Bernardo é objeto de observação do narrador quando, numa noite de festa de São João, observava satisfeito a convite de Padilha, depois de lhe emprestar “dois contos de réis”, suas “maluqueiras”³⁷³ de perdulário. A propriedade a que Paulo Honório estivera enquanto trabalhador rural — “arrastando enxada” — é descrita de forma rigorosamente lacônica, onde o bom juízo sobre a qualidade das terras (que é sobremaneira assinalada na conjunção adversativa em oração exclamativa) sobressai no conjunto do período: “a casa-grande tinha paredes caídas, e os caminhos estavam quase intransitáveis. Mas que terra excelente!”. Parece tratar-se de uma espécie de “arruinamento” que figura de acordo com aquilo que deteriora-se pela negligência e severa ausência de zelo do proprietário — “a fazenda decadente que soubera arrebatá-lo aos maus proprietários”³⁷⁴, como dissera Antonio Candido; não seria, portanto, efeito degradante ou corrosivo da passagem inexorável do tempo, como a tradição da ideia de decadência no campo historiográfico em linhas gerais tradicionalmente apontou, mas um fruto rápido (mas maduro) do desleixo e comodismo.

A caracterização de uma “prodigalidade errática”, derivada do mau proprietário que é Padilha, ganharia expressão, do ponto de vista narrativo, nas referências sutis aos pequenos detalhes a evidenciar a negligência e o desleixo do proprietário no cuidado do espaço da fazenda. Na noite de São João em que finge amizade e intensifica o jogo pra enredá-lo e arrebatá-lo a propriedade, Paulo Honório observa como “Padilha andava com um lote de caboclas fazendo volta em redor de um tacho de canjica, no pátio em que os muçambês invadiam”.³⁷⁵ A descrição do detalhe dos muçambês não podados

³⁷² RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 14.

³⁷³ RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 15.

³⁷⁴ CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão* (ensaios sobre Graciliano Ramos). 3ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 41.

³⁷⁵ RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 15.

invadindo o espaço do pátio é seguida — em meio ao diálogo em que o narrador pergunta-lhe peremptório (“por que é que você não cultiva S. Bernardo?”) — da referência a um “mamoeiro que murchava ao calor do fogo”³⁷⁶, no qual Padilha, trôpego, buscava em vão encostar-se.

A desvalorização que incide no estado da fazenda revela-se um trunfo poderoso de Paulo Honório na encrespada negociação que se dá em torno do valor da propriedade, negociação aberta fundamentalmente pelo severo esbregue que passa em Padilha (que busca adiar a liquidação das letras). O enunciado — “tomo-lhe tudo, seu cachorro, deixo-o de camisa e ceroula”³⁷⁷ — entreabre a face sombria de sua disposição irada, que por sua vez vai sendo modulada como que artificialmente à medida do avanço da posse da fazenda; a ironia embutida no modo de referenciação vem em seguida (o desprezo do protagonista-narrador à classe intelectual já aí está expresso, na sugestão do ridículo da pompa da nomenclatura do cargo): “o presidente honorário perpétuo do Grêmio Literário e Recreativo assustou-se”.³⁷⁸ Paulo Honório joga com o pavor e o remorso do fracasso de Padilha — à semelhança do terror infundido no episódio do dr. Sampaio, narrado no capítulo terceiro — e mais uma vez deprecia, ao responder-lhe ao desejo de conservar a propriedade, o estado decadente da fazenda: “S. Bernardo é uma pinoia”³⁷⁹, para que afinal conservá-la? A isso sucede uma jogada de cinismo — “falo como amigo. Sim senhor, como amigo”³⁸⁰ —, com ênfase reiterada na falsa amizade, manifestando uma alternância que dá ao discurso narrativo o caráter dúbio (mas bem efetuada, pois sempre operada com o discurso direto) recheado de expressões que se alternam por entre uma raiva extrema e um gélido cinismo.

O estado de arruinamento da fazenda (informação que interessa ao narrador, que objetivamente almeja dar à narração a confiabilidade de um relato verídico) é o objeto de trunfo de Paulo Honório na barganha. Aqui o problema da confiabilidade do narrador em primeira pessoa entra em questão: até que ponto o argumento da severa deterioração não trabalha a favor do propósito de vida do protagonista-narrador, seu “fito na vida”, a posse de S. Bernardo? A reconstrução da casa-grande e o dinamismo da produtividade agrícola efetuados, porém, assuntos dos capítulos seguintes, jogarão água no moinho da

³⁷⁶ RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 15.

³⁷⁷ RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 22.

³⁷⁸ RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 22.

³⁷⁹ RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 22.

³⁸⁰ RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 22.

confiabilidade da informação que vai sendo dada em relação à propriedade. Diante da oferta de oitenta contos à liquidação das promissórias, o protagonista-narrador volta à carga no argumento, adicionando o elemento político da disputa dos limites:

— Você está maluco? Seu pai dava isso ao Fidélis por cinquenta. E era caro. Hoje que o engenho caiu, o gado dos vizinhos rebentou as porteiras, as casas são taperas, o Mendonça vai passando a unha nos babados... (RAMOS, 1996, p. 23).

A queda do engenho: seu “fogo morto” dos tachos de açúcar de outrora; os casebres arruinados dos trabalhadores; “passar a unha nos babados”, i.e., avançar no terreno da propriedade contígua através do reposicionamento de cercas — forma tradicional de disputa política no nordeste coronelista da Primeira República (1889-1930). Quase toda representação remonta à fragilidade da posição sócio-política do herdeiro letrado que é, por uma peculiar pusilanimidade, totalmente infenso às dinâmicas de produção de uma propriedade rural: ao contrário só quer dormir, ler e pandegar. Padilha e Paulo Honório ocupariam, respectivamente, as duas posições (herdeiro e industrial) que configuram o cenário sócio-político-econômico do qual o romance de 30, entre outras coisas, narra fundamentalmente (a modernização que se expressa pela imagem da usina “deglutindo” o engenho na direção do avanço dos trilhos ferroviários) — conforme nos informa o brilhante *Tal Brasil, qual romance?* de Flora Sussekind:

O romance de trinta narra simultaneamente uma morte: a do herdeiro, e um fortalecimento: o do capitão da indústria. Morre o velho senhor rural, nasce o proprietário capitalista. (...) Quando se fala no Santa Rosa [referência ao engenho de *Fogo morto*], em São Bernardo e nas “terras do cacau”; quando se narra o fracasso dos herdeiros de sangue e a vitória da apropriação capitalista as analogias deixam o terreno da biologia e passam para o campo das ciências sociais e da economia (SUSSEKIND, 1984, p. 154-5).

Em suma, o ponto de vista a partir do qual a decadência de S. Bernardo é entrevista se dá, pela narrativa em primeira pessoa, por aquele que está a pechinchar seu valor de venda: o arrivista Paulo Honório, que irá implementar o emprego de máquinas e novas técnicas à arcaica propriedade. Se faz sentido aplicar aqui a ideia de decadência no sentido filosófico de uma “sucessão de transformação de sentido inverso àquelas que constituem o progresso”³⁸¹, a trajetória exitosa de Paulo Honório em relação à gestão da fazenda expressaria o imediato oposto (i.e. o “progresso”), não fossem a tragédia conjugal e a crise econômica que se sucedem a todo sucesso material. Dois casos, por assim dizer,

³⁸¹ LALANDE, André. Vocabulário técnico e crítico da filosofia. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 226.

embora de naturezas diferentes, que remontam a caracteres de Padilha e Paulo Honório, entremeados pela narração da trajetória ascensional do protagonista-narrador e muito bem expressos na composição da ordem dos eventos no interior do enredo (formando uma quase simetria narrativa): o primeiro, produto do desleixo e da preguiça do herdeiro, refere-se à “esbagaçada”³⁸² propriedade — que a estroinice do herdeiro consome; o outro, efeito do ciúme e do egoísmo do empreendedor, atravessa a alma inquieta e deprimida do narrador que enxerga seus negócios (sua fazenda) no severo apuro da crise financeira internacional. A colheita e a venda tornam-se, neste ambiente de crise política e econômica, contraproducentes do ponto de vista mercantil: seu modo de vida pertinaz e o modelo de empreendimento estritamente mercantilista (de uma propriedade em que toda a produção deve ser maximizada ao grau maior de sua possível comercialização) entram quase concomitantemente em colapso: a sucessão dos eventos do suicídio de Madalena e da revolução de 1930 enfeixam os dois acontecimentos — os quais um sucede o outro tanto no tempo da história como no da narrativa (linearmente na sequência do capítulo 31 ao 35) —, acontecimentos decisivos que, por assim dizer, fazem emperrar o dínamo veloz do reerguimento de S. Bernardo: Paulo Honório e sua fazenda decaem e o seu ocaso é acompanhado da dolorosa autorreflexão que a escrita do livro lhe impõe.

³⁸² Enredando Padilha em seu estratagema, Paulo Honório diz: “São Bernardo não vale o que um periquito rói. O Pereira tem razão. Seu pai esbagaçou a propriedade”. RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 184.

4.5 A REVOLUÇÃO NO ROMANCE

“*São Bernardo* permanece isolado com uma originalidade que, se não o faz maior que os demais, torna-se sem dúvida mais estranho, quase ímpar”.

Antonio Candido, *Ficção e confissão*

A conformidade do enredo de *São Bernardo* em relação à eclosão da Revolução de 1930 evidencia-se, entre outras coisas, pela dimensão do fenômeno tenentista enquanto fator político a corroborar — durante fração expressiva dos anos 1920 — para a revolução política que põe fim aos pactos oligárquicos de sucessão de poder no nível federal em 1930. Isso terminaria por afetar o quadro do jogo de forças da oposição no pleito estadual, esgarçando o vínculo político de PH com as elites oligárquicas — e, conseqüentemente, levando a fazenda a ser vista, como narra-lhe PH, como um “ninho de reacionários”³⁸³, que agora teria de comer da “banda podre”³⁸⁴ abaixo da situação política dos governos.

Como inteligentemente definira João L. Lafetá em ensaio que compõe a edição da ed. Record, aquilo que envolve o PH depois do suicídio e da revolução é um “mundo à revelia”³⁸⁵, um universo definitivamente fora de seu controle — à semelhança de carruagem cujos arreios, por assim dizer, saem-lhe de suas calosas mãos de empunhadura tenaz. O outrora “dínamo emperrado”, símbolo maquinal reiterado a ilustrar o desajuste de sua existência no interior da fazenda, que se transmuta para o “encrencado” na culminância do capítulo X, agora como que se desengasta da macroestrutura sociopolítica na qual São Bernardo pode prosperar. Na verdade (para além da imagem proposta), trata-se da entrada peremptória da subjetividade a pautar a elocução narrativa dos capítulos finais: hipótese do autor de *1930: a crítica e o modernismo* que deslinda a desorganização mental (a frieza maquiavélica e a objetividade fulminante quase desaparecem) na emergência dum sujeito terrivelmente clivado pela tragicidade do acontecimento que lhe atravessa o espírito.

³⁸³ RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 179.

³⁸⁴ RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 177.

³⁸⁵ LAFETÁ, João L. *Op. cit.*, 1996.

Lembre-se que, de acordo com a cronologia narrativa do romance proposta, o capítulo 27 demarca o início de 1930³⁸⁶: o auge da neurose dos ciúmes — ao ponto de o narrador oscilar mentalmente e duvidar da deturpação da situação produzida pela sua consciência (“baixa o fogo, sendeiro³⁸⁷”) — coincide em duração com os meses (em torno de três, de janeiro a março) cujas ações desenvolvem-se do capítulo 27 ao 33, aquele no qual a eclosão da revolução efetivamente se dá. O capítulo 35 encerra-se em 1931, ao passo que o último (36) retoma o tempo do enunciado — aquele no qual escreve — 1932.

No tempo da estória, o ano de 1930 conjuga o apogeu dos assédios de PH (face à então conturbada Madalena) à revolução que lhe subtrai o apoio político oligárquico — a cena noturna no do quarto, desdobrada no capítulo 30, é terrivelmente grave e violenta. Se voltarmos ao 24, contudo, veremos como a cena do jantar de celebração de dois anos do casamento (cronologicamente 1927) é crivada pelas referências atemorizadas sobre o fascismo e o comunismo (quase indissociáveis ali como experiências anticlericais), ditas pelo Padre Silvestre, quando esse passa a questionar diretamente os governos das oligarquias dirigentes e a crise econômica e moral por eles (desta perspectiva) encetada àquela altura experiências político-ideológicas novas que viriam a se hegemonizar na década seguinte: “o comunismo é a miséria, a desorganização da sociedade, a fome”³⁸⁸.

Tomado pelo protagonista-narrador como espécie de levante comunista bem sucedido, a revolução do enredo do romance é menos a experiência *ipsis litteris* brasileira da ascensão de Getúlio Vargas (1882-1954) ao poder federal do que uma procedimento ficcional que abrange aspectos da experiência das revoltas tenentistas dos anos 1920 (há referências indiretas à sucessão de levantes³⁸⁹) até ao espectro do estigma anticomunista a pairar sobre Ocidente com o triunfo da Revolução Russa (1917) — o esbregue de PH à Padilha e Marciano no capítulo 11 é emblemático disso³⁹⁰ —, chegando ao contexto sociopolítico da ruptura oligárquica na esteira da crise econômica internacional de 1929. A Revolução de 1930 seria uma espécie de paradigma cronológico-temporal na arquitetura da narrativa, mas não reflete diretamente aquilo que deu condições de

³⁸⁶ Cf. FILHO, Edmundo J. *História e alegoria em São Bernardo de Graciliano Ramos*. São Paulo: USP, 2006 [dissertação de mestrado], p. 184-5.

³⁸⁷ RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 152.

³⁸⁸ RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 130

³⁸⁹ Uma delas se refere à fala de PH na discussão no pós revolução (capítulo 34, 1931), atalhando à fúria sectária de Gondim a lembrança de padre Silvestre: “— Só queria ver padre Silvestre fardado de tenente”. RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 178.

³⁹⁰ Depois de insultar Padilha e Marciano (o peão cooptado pelo argumento socialista do professor), PH conclui: “— Por esta vez passa. Mas se me constar que vocês andam com saltos de pulga, chamo o delegado de polícia, que isto aqui não é a Rússia, estão ouvindo? E sumam-se”. RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 60.

possibilidade factuais de sua efetuação. A posição de Graciliano Ramos sobre a Revolução de 30 em relação ao mercado editorial brasileiro — e no contexto de emergência do *boom* do romance de 30 — é, aliás, em alguma medida caudatária das escolhas ficcionais operadas na narrativa.³⁹¹

Se a literatura de vanguarda modernista que ganha terreno na década de 1920 fora uma espécie de epifenômeno brasileiro da “literatura na revolução” (atualizando/modernizando meios e recursos expressivos), poder-se-ia referir por outro lado — para usar o par de expressões consagrado por Julio Cortázar (1914-1984) — que o romance analisado seja altamente emblemático da ideia inversa de “revolução na literatura”³⁹²: dado o evento (de ruptura antioligárquica) tematizado por aquele que sofre o baque de seu golpe político — a estourar no mesmo 1930 (no tempo da história) a surgir no capítulo 33. É um atarantado PH que, a perceber Padilha irrequieto e tagarela, indicia-o indiretamente como acontecimento a eclodir, espécie de sintoma da situação política desfavorável, referida diretamente a partir do sexto parágrafo do pequeno capítulo 33:

Padilha começou a andar no pátio, aproximando-se da casa e fazendo, quando me via, grandes cumprimentos. Afinal chegou ao alpendre e demorou-se um instante. Fingi não perceber esses manejos.

— Emboque, Padilha.

O prazo de um mês voara. Padilha entrou, ficou. Deixá-lo. Sempre era uma companhia. (...)

Um dia Azevedo Gondim trouxe boatos de revolução. O sul revoltado, o centro revoltado, o nordeste revoltado.

— É um fim de mundo.

Padilha esfregou as mãos:

— Afinal a postema rebentou, com os diabos!

À noite o chefe político escreveu-me pedindo armas e cabroeira. De madrugada enviei-lhe um caminhão com rifles e homens.

Depois os boatos engrossaram e viraram fatos: batalhões aderindo, regimentos aderindo, colunas organizando-se e deslocando-se rapidamente, bandeiras encarnadas por toda a parte, o governo da república encurralado no Rio.

³⁹¹ Sobre a Revolução de 30 e a relação com o mercado editorial, o autor escrevera (ainda em Maceió) no início da década: “esta época de escrita excessiva e leitura apressada temos uma grande quantidade de escritores mais ou menos anônimos e fervilham nos *bureaux* dos livreiros trabalhos inéditos. Para alguma coisa a Revolução de 30 serviu. Apareceu o hábito da leitura, de repente ficamos curiosos, às vezes imprudentemente curiosos, e como nem todos podemos ler línguas estranhas, porque a nossa instrução seja minguada ou porque a baixa do câmbio haja dificultado a importação do papel e das ideias, tratamos de fabricar estas coisas — e a indústria do livro levantou a cabeça”. Cf. RAMOS, Graciliano. *Garranchos*. Org. Thiago Mía Salla. Rio de Janeiro: ed. Record, 2013.

³⁹² Cf. LAFETÁ, João Luiz. Estética e ideologia. o modernismo em 1930. In: *A dimensão da noite e outros ensaios*. Org. Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004.

— Uma invasão de bárbaros! gritava Azevedo Gondim. Estamos perdidos.

Padilha, numa agitação constante, devorava manifestos e roía as unhas. Enfim, quando a onda vermelha inundou o Estado, desapareceu subitamente. João Nogueira elucidou o caso:

— Padilha e padre Silvestre incorporaram-se às tropas revolucionárias e conseguiram galões (RAMOS, 1996, p. 175-6).

Padilha, uma figura insignificante aos olhos de PH, abre e fecha o capítulo, a princípio como insinuação que depois é confirmada: sua óbvia adesão com conquista de cargo serve à linguagem desencantada do espírito ressentido, através do revés que peremptório se impõe.

Eis o limiar do capítulo 34 (antepenúltimo). Enquanto PH constata “figuras proeminentes” (com lenços vermelhos no pescoço) a galardoar-se no interior do governo revolucionário, Padilha — que nas vésperas tumultuárias “devorara manifestos e roía as unhas”³⁹³ — parte levando consigo “dez ou doze caboclos bestas, que haviam entrado com ele no exército revolucionário”³⁹⁴, explica tristemente o narrador. Padre Silvestre, que no jantar de celebração de dois anos do casamento (capítulo 24), deslinda sua visão da crise sociopolítica em relação às “finanças do Estado”³⁹⁵, acabara tornando-se elemento do novo governo em nível estadual — e o escangalhamento político que lhe põe vulnerável aos arranjos de poder (alicate em cercas, recuo de terras, possíveis atentados), próprios da ordem oligárquica do Nordeste coronelista³⁹⁶.

Na nova situação, restam-lhe como companheiros eventuais o reacionário João Nogueira (“condenava a literatura revolucionária, a patriotice alambicada”³⁹⁷) e o vingativo João Gondim, tétrico de hidrofobia a imaginar uma rápida contrarrevolução que restaurasse a ordem perdida — a descrição de sua personalidade no contexto a eles adverso, intercalada dos enunciados de falas, nalguma medida expõe o ideário paulista da “Revolução Constitucionalista”, que a 1932 explode no contexto do início do governo provisório de Vargas. Gondim seria, no nível discursivo, uma espécie de fajuto sertanejo bandeirante: e o cinismo da descrição do comportamento consuma-se na narrativa num enunciado falsamente reconfortante e exaltador posto na sequência do período — recurso reiterado que formaliza, numa mesma unidade textual (um período, um parágrafo ou um

³⁹³ RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 176.

³⁹⁴ RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 177.

³⁹⁵ RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 128.

³⁹⁶ O trecho deslinda uma consciência dos jogos fundiários de poder no contexto pós-revolucionário, surgindo num encadeamento dos fatores de risco a que está sujeito (como passivo, não mais ativo).

³⁹⁷ RAMOS, Graciliano. *Op. cit.*, p. 180.

capítulo), o componente falsamente sociável do próprio PH enquanto instância de narração, certa confluência, pois, deste ponto de vista, entre personalidade e texto autobiográfico. Neste ponto, voltada à expressão da personalidade de Gondim, absorvendo-lhe no nível da linguagem (a reiteração estilizada dos cacoetes de linguagem, “sim senhor”), empregando sutilmente pontos do discurso indireto livre:

Gondim detestava acordos. Dente por dente, percebíamos? Dava-nos conselhos violentos, a mim, ao Nogueira, às árvores do pomar, e instigava-nos a uma contra-revolução (quanto mais depressa melhor) que varresse do poder aquela cambada de parlapatões. Queria um governo enérgico, sim senhor, duro, sim senhor, mas sensato, um governo trabalhasse, restabelecesse a ordem, a confiança do credor e a subvenção de cento e cinquenta mil-réis mensais ao *Cruzeiro*. Como íamos é que não podíamos continuar.

Atirava-nos palavrões encorpados que no jornal lhe serviam para tudo. São Paulo havia de se erguer, intrépido; em São Paulo ardia o fogo sagrado; de São Paulo, terra de bandeirantes, saíam novas bandeiras para a conquista da liberdade postergada.

— Você fala bem, Gondim, murmurava eu impressionado. Você havia de trepar, Gondim, se o nosso partido não tivesse virado de pernas para o ar (RAMOS, 1996, p. 180).

O realismo desencantado de Graciliano abre-se à evocação de recursos literários do romance moderno de seu tempo, numa reverberação que talvez não seja programática (nada o indica), provavelmente se ligando à instigante curiosidade intelectual do escritor. Seu programa de romance em *São Bernardo* — de contar a estória do enxadeiro brutal que ascende a importante proprietário rural (mostrando-se como um arrivista totalmente inescrupuloso) — faz quase coincidirem no tempo da narrativa revolução política e trágico desenlace conjugal, construindo-se numa sucessão de acontecimentos (aproximação ao proprietário, posse da propriedade, consolidação da fazenda, matrimônio etc.), que culminam no evento trágico do suicídio de Madalena, que é o evento que faz transmutar o sentido de si do protagonista que passa então a narrar timbrando, na sintaxe, o veio atormentado de sua consciência.

Na equação do temário do enredo do romance, aspectos do movimento tenentista a tumultuar o ambiente social do Brasil dos anos 1920 aderem à eclosão duma revolução que tem muito pouco da configuração sociopolítica que levava Getúlio Vargas ao Palácio do Catete (sendo vista aos personagens como a instaurar uma ordem comunista), fazendo com que a ordem de eventos no curso da narrativa promova uma linha desconforme (estando o primeiro capítulo dentro do fim do tempo da estória) que vai de 1918 à 1932. Graciliano mescla aspectos da realidade social de seu tempo à fabulação fundamental à criação da obra literária. Sua mimesis literária entrelaça tenazmente ficção e realidade.

EPÍLOGO

“Enquanto os homens exercem / seus podres
poderes...”.

Caetano

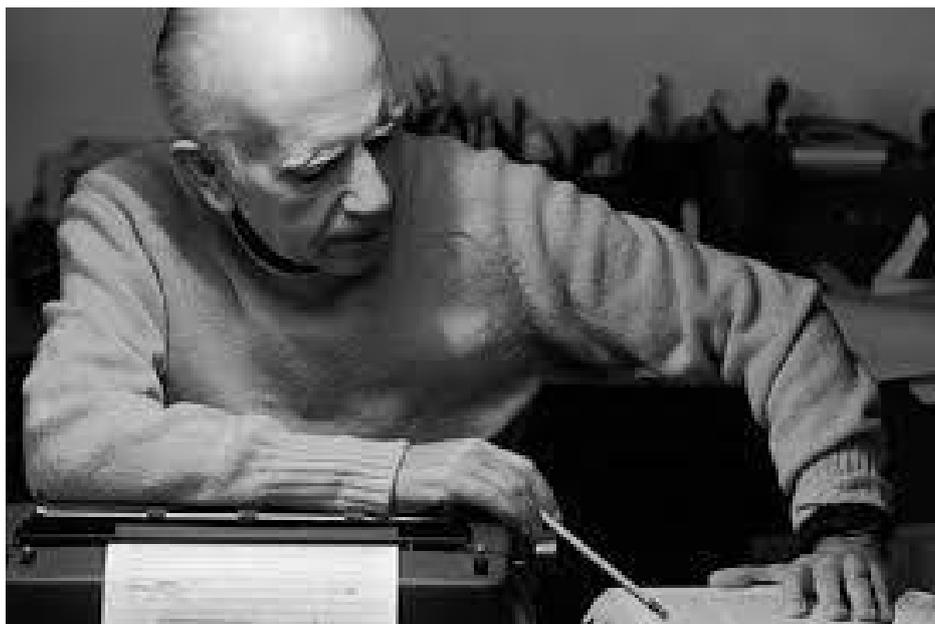
A formação dum leitor ou leitora pode encerrar trajetos estranhos e imprevistos, às vezes até insolitamente circulares. Cresci numa casa praticamente sem livros, com exceção duma *Bíblia* das Testemunhas de Jeová (minha avó materna “congregava” na religião) toda por ela riscada, que ali aprendera efetivamente a ler e que carrego comigo até hoje, e um livrinho marrom (zipado) chamado *Minutos de Sabedoria*, que meu pai (sabe-se lá por quê!) arrebatara de seu amigo Paulo “Choco”, um veterinário brigão, beberrão e perdulário que ele quase fanaticamente adorava — o gaiato doutor me apelidara de “bilauzeiro irresponsável”, o que falava ao me encontrar enquanto trançava os dedos rodando em minha orelha, numa espécie de gracejo de estranho vaticínio. Os conselhos do livro, está claro, eivados nos pequenos aforismos recheados das melhores virtudes cristãs, não foram exatamente aplicados às suas vidas regadas a cigarros, álcool e sarapatéis — sempre depois do expediente, que fique claro.

Uma base alfabetizadora e escolar sólida, todavia, haveria de me bem encaminhar nas competências e habilidades básicas de leitura e escrita. Iniciei no Educandário Padre Gilberto, em Vitória da Conquista/BA, escola cujo projeto pedagógico envolvia/levava de fato a atividades lúdico-culturais de variada natureza (era inesquecível o cineminha manual que servia de suporte às contações de estórias) — poucos anos depois a fundadora e outras pessoas da família morreram num fatal acidente de carro na BR-116. Não fui uma criança muito ligada à leitura, embora os gibis da biblioteca da escola tivessem o poder de deter meu espírito irrequieto — os esportes faziam-me a cabecinha avoadada e pisciana, que quase só girava em torno deles (além dos *games*): futebol, bike, judô, natação... e até o surfe *bodyboard* nas férias de fim de ano em Olivença, litoral sul da Bahia. Meu objeto de desejo esportivo era entrar num tubo de onda, o que evidentemente não rolara. Quem sabe ainda não acontece, ora?

Veio o início do ginásio no Colégio Estadual Abdias Meneses (2001), em razão das dificuldades financeiras da família. Tive o privilégio de ter sido aluno da professora Aline, de Língua Portuguesa, a quem encontrei mais de quinze anos depois numa conveniência da cidade (ela claro não me reconheceu), com sua competência e seriedade.

Foi o período em que, em contato com um colega cuja mãe morava no estrangeiro, li os primeiros volumes de *Harry Potter*, naquele momento de apogeu da série de livros do bruxinho, leitura fundamental para a consolidação do hábito. Nesse período teve também *A ilha perdida*, *Meninos*, *eu vi* (grande Juca Kfourri!) e outros.

No início do primeiro governo Lula, fui atendido (percebi que meus pais já podiam pagar) e matricularam-me — em parte por minha inquieta insistência — no Instituto São Tarcísio (o IST), uma escola fundada nos anos 1960 por três jovens mulheres negras, uma das quais a extraordinária (pedagoga) Edna Ribeiro, escola onde fiquei até o fim do Ensino Médio, em 2007. Era 2003 e eu ali entrara na antiga sétima série. Aí pude ser aluno — no atacado — de vários bons professores(as), uma instituição de projetos pedagógicos avançados. Esportes, dança sagrada, atividades culturais, laboratórios, uma grande feira de atividades pedagógicas a cada dois anos: ali me encontrara bem. Junto a isso, porém, o medo das reprovações. Sabia que, se tropeçasse muito feio e perdesse o ano, meus pais sacavam-me dali em dois tempos. As mensalidades não eram nada baratas.



O escritor e tradutor Érico Lopes Veríssimo (1905-1975)

Avançava em direção ao Ensino Médio mirando Jornalismo ou Comunicação como possibilidade ao vestibular — antes chegara a cogitar Fisioterapia, pois me encantou a importância e beleza da profissão na recuperação do forte AVC hemorrágico que minha avó materna sofrera. O início do 1º ano, contudo, foi fundamental para o traçado da mudança de rumo: Geografia com Abigail (mestra fundamental) e Literatura com Dilson “abalavam-me” a frágil intuição vocacional — raiava talvez o comichão da docência. Nessa época ouvia muito Engenheiros do Hawaii, Marina Lima, Legião

Urbana, Pitty, Barão Vermelho etc: o rock nacional me acompanhou na adolescência. Foi daí que cheguei, fuçando a internet, às listas de livros que influenciaram (a pedidos de jornalistas) formuladas por Humberto Gessinger, Renato Russo e Cazuzza. Delas saíram alguns dos volumes que li na época: *Capitães de areia*, *A revolução dos bichos*, *Admirável mundo novo* (que entendi bulhufas), *Clarissa*, *Vítimas algozes* (chorei num livro pela primeira vez), *Laços de família*, *Perto do coração selvagem* (Clarice paralisava o Franklin coberto de acne) e, fundamentalmente, *Olhai os lírios do campo*, que mudara minha relação com os livros — eu imprimira com adesivo uma foto de Érico à máquina e colara no guarda-roupa, este gesto tão caracteristicamente juvenil. Essa leitura me mudou no sentido da percepção do potencial da literatura sobre uma vida: um dos pontos da minha (de antes e depois) é a leitura do romance em 2006. Lia um capítulo por noite para ir saboreando o livro. As cartas de Olívia — recurso tão bem empregado nos romances do autor — apaixonavam-me: a verve vital nelas implicada. Ao mesmo tempo, Eugênio parecia a mim uma vítima de si mesmo, alvo dum deslumbre social de quem ascende crivado pela vergonha da pobreza familiar — o que hoje me parece uma espécie de desdobramento nacional do bovarismo flaubertiano.

A partir daí afirmei que faria Letras (era quase o único numa turma numerosa que resolvera por uma licenciatura) e fui convicto para — alguns colegas me perguntavam se eu estava louco ou de brincadeira, felizmente não recuei. Passei na rabeira (como se diz por aí) — fiz uma bobagem muita grande na escrita da redação que até hoje não sei o quê — aparecendo em 29º dos 30 aprovados em primeira lista. Entrei em agosto de 2008 na turma de Letras Vernáculas da UESB (Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia), o que resultou (entre muitas outras coisas), quase doze anos depois, nesta tese. O romance de 30 — fenômeno editorial do qual *Olhai os lírios do campo* talvez seja seu maior expoente financeiro-comercial — é seu objeto de estudo. Que ela encontre, pois, seus leitores, como a mim a literatura encontrou: munindo de vida e amor da leitura.

BIBLIOGRAFIA

ROMANCES BRASILEIROS DOS ANOS 30

- ALMEIDA, José Américo de. *A bagaceira*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1985. (1ª ed. 1928).
- AMADO, Jorge. *Cacau*. Rio de Janeiro: ed. Record, 1987. (1ª ed. 1933).
- . *Capitães da Areia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. (1º ed. 1937).
- . *Jubiabá*. São Paulo: Martins, sem data. (1º ed. 1935).
- ANDRADE, Oswald de. *Serafim ponte grande*. São Paulo: Globo, Secretaria do Estado da Cultura, 1991. (1ª ed. 1933).
- ANJOS, Ciro Versiani dos. *O amanuense Belmiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. (1ª ed. 1937).
- CARDOSO, Lúcio. *Maleita*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. (1ª ed. 1934).
- . *Salgueiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. (1ª ed. 1935).
- . *A luz no subsolo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. (1ª ed. 1936).
- FARIA, Octávio de. Mundos mortos. Em: *Tragédia burguesa* (obra completa). v. I. Rio de Janeiro: Pallas; Brasília: INL, 1985. (1ª ed. 1937).
- FONTES, Amando. *Os corumbas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996. (1ª ed., 1933).
- LIMA, Jorge de. *O anjo*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998. (1ª ed. 1934).
- . *O anjo*. 3ª ed. Capa e ilustrações Poty. Rio de Janeiro: Agir, 1959.
- . *Calunga*. Org. Luis Bueno. São Paulo: Cosac Naify; editora Jatobá, 2014. (1ª ed. 1935).
- MACHADO, Dyonélio. *Os ratos*. Rio de Janeiro/São Paulo: ed. Record, s/d. (1ª ed. 1935).
- PALHANO, Lauro. *Paracoera*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Schimidt, 1939.
- PEIXOTO, Mário. *O inútil de cada um*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996. (1ª ed. 1934).
- PENNA, Cornélio. *Fronteira*. Rio de Janeiro: Artium, 2001. (1ª ed. 1935).
- . *Dois romances de Nico Horta*. Rio de Janeiro: Artium, 2000. (1ª ed. 1939).
- . *Romances completos*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958.
- QUEIROZ, Rachel de. *O quinze*. 23ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977. (1ª ed., 1930).

- RAMOS, Graciliano. *Caetés*. São Paulo: Círculo do Livro, 1989. (1ª ed. 1933).
 -----. *São Bernardo*. 66ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1996. (1ª ed. 1934).
 -----. *Angústia*. Rio de Janeiro: ed. Record, 2000. (1ª ed. 1936).
 -----. *Vidas secas*. 122ª ed. Rio de Janeiro: ed. Record, 2013. (1ª ed. 1938).
 -----. *Memórias do cárcere*. 31. ed. 2 v. Rio de Janeiro: Record, 1994.
- REGO, José Lins do. *Ficção completa*. v. I. Rio de Janeiro: ed. Nova Aguillar, 1987.
 -----. *Ficção completa*. v. II. Rio de Janeiro: ed. Nova Aguillar, 1987.
- SALGADO, Plínio. *O Esperado*. São Paulo: Voz do Oeste; Brasília: INL, 1981.
 -----. *O estrangeiro*. 5ª ed. Brasília: INL, 1981. (1ª ed. 1926).
- VERÍSSIMO, Érico. *Caminhos cruzados*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2016. (1ª ed. 1935).
 -----. *Clarissa*. São Paulo: Círculo do Livro, 1978. (1ª ed. 1933).
 -----. *Olhai os lírios do campo*. 37ª ed. Porto Alegre: Globo, 1977. (1ª ed. 1938).
- VIEIRA, José Geraldo. *A mulher que fugiu de Sodoma*. São Paulo: ed. Descaminhos, 2015. (1ª ed. 1931).

OUTRAS OBRAS DE FICÇÃO. POESIA

- ALENCAR, José de. *O sertanejo*. São Paulo: Ática, 1987.
- ALMEIDA, Júlia Lopes de. *A falência*. São Paulo: Hucitec, 1978.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Menino antigo* (boitempo II). Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1973.
- ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo*. Belo Horizonte: Villa Rica Editoras, 1992.
 -----. *Café*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
 -----. *Contos novos*. 9ª ed. São Paulo: Martins, 1979.
 -----. *Macunaíma*. 31ª ed. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2000.
 -----. *O turista aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- ARANHA, Graça. *Canaã*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- BARRETO, Lima. *Recordações do escrívão Isaías Caminha*. São Paulo, Editora Brasiliense: 1961.
- CARDOSO, Lúcio. *Poesia completa*. ed. crítica Ésio Macedo Ribeiro. São Paulo: ed. da Universidade de São Paulo, 2011.

CARVALHO, Flávio de. *Os ossos do mundo*. ed. revista e ampliada. Campinas: ed. da Unicamp, 2014. (1º ed., 1936).

CUNHA, Euclides da. *Obra completa*. v. I. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1966.

----- . *Obra completa*. v. II. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1966.

----- . *Um paraíso perdido* (ensaios, estudos e pronunciamentos sobre a Amazônia). Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

FREYRE, Gilberto. *Dona Sinhá e o filho padre*. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.

LIMA, Jorge de. *Obra completa*. v. I. Rio de Janeiro: ed. José Aguillar, 1958.

LOBATO, Monteiro. *Cidades mortas*. São Paulo: Globo, 2007.

----- . *Urupês*. São Paulo: ed. Brasiliense, 1962.

MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da inconfidência*. Porto Alegre: L&PM, 2011.

RESENDE, Caio. *O outro lado da chuva*. Vitória da Conquista: ed. Nzamba, 2017.

SOBRE ROMANCES E ROMANCISTAS DOS ANOS 30. CRÍTICA, HISTÓRIA E TEORIA LITERÁRIAS

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 5ª ed. São Paulo: Martins, 1974.

----- . Romances de um antiquário. In: *O empalhador de passarinhos*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002.

ARAÚJO, Murilo. Nota preliminar – o gênio macabro de Cornélio Penna. *Romances completos*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958.

ARCA, P. Nuñez. Nota bibliográfica. In: *Calunga*. Buenos Aires: Editoriale Americalee, 1941.

AUERBACH, Erich. *Mimesis* (a representação da realidade na literatura ocidental). São Paulo: Perspectiva, 2009.

BANDEIRA, Antônio R. *Jorge de Lima (o roteiro de uma contradição)*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.

BANDEIRA, Manuel. Grandes Perdas. In: *Poesia e prosa*. v. II. Rio de Janeiro: Aguillar, 1958.

BAPTSTA, Abel B. *O livro agreste: ensaios de curso de literatura brasileira*. Campinas: ed. da UNICAMP, 2005.

BERRIEL, Carlos Ornelas. *Tietê, Tejo, Sena: a obra de Paulo Prado*. Campinas: Papyrus, 2000.

- BESSA, Daniela B. À procura do pai. In: *Travessia da escrita*. Belo Horizonte: ed. UFMG, 1998.
- BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James (org). *Modernismo* (guia geral). Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BRAYNER, Sônia (org.). *Graciliano Ramos: fortuna crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2ª ed. São Paulo: ed. Cultrix, 1975.
- . *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- . Jorge de Lima poeta em movimento (de ‘O mundo do menino impossível’ ao Livro de sonetos). In: *Estudos Avançados*. São Paulo: 2016
- BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination (Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess)*. New Haven and London: Yale University Press, 1995.
- BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: ed. da Universidade de São Paulo; Campinas: ed. da Unicamp, 2015.
- CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira* (III. Modernismo). São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1964.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: ed. Ática, 1989.
- . *Formação da literatura brasileira* (momentos decisivos). 9ª ed. Belo Horizonte: ed. Itatiaia, 1975.
- . *Literatura e sociedade* (estudos de teoria e história literária). São Paulo: ed. Nacional, 1985.
- . *Ficção e confissão* (ensaios sobre Graciliano Ramos). 3ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CARDOSO, Maria Rothier. “Cornélio Pena e Lúcio Cardoso – Imagens de arquivo”. In.: *A historiografia literária e as técnicas de escrita*. Rio de Janeiro: Edições de Casa de Rui Barbosa; Vieira e Lent, 2004.
- CARELLI, Mário. *Corcel de Fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968)*. Trad. Júlio Castañon. Rio de Janeiro: ed. Guanabara, 1988.
- CARPEAUX, Otto Maria. Autenticidade do romance brasileiro. In: *Ensaio reunidos: 1946-1971*. Prefácio de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro. UniverCidade: Topbooks, 2005.
- . *O Modernismo por Carpeaux*. v. 9. Rio de Janeiro: LeYa, 2012.

- CORRÊA, Roberto Alvim. Jorge de Lima. In: *Anteu e a crítica* (ensaios literários). Rio de Janeiro: José Olympio, 1948, p. 133-8.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil* (era modernista). Co-direção Eduardo de Faria Coutinho. vol. 5. 6ª ed. São Paulo: Global, 2001.
- . *Introdução à literatura no Brasil*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- . Cornélio Penna; Introdução. In: *Fronteira*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1965.
- COUTINHO, Carlos Nelson. Graciliano Ramos. In: *Cultura e sociedade no Brasil* (ensaios sobre ideias e formas). Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- CUNHA, Fausto. Forma e criação em Cornélio Penna. In: *Situações da ficção brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.
- DACANAL. José Hildebrando. *O romance de 30*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1996.
- EULÁLIO, Alexandre; FOLLY e SILVA, Beatriz. *Os dois mundos de Cornélio Penna*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa: Arquivo-Museu de Literatura, 1979.
- FARIA E SALES, Talles Luis de. *As voltas do círculo mágico* (uma leitura de *Fronteira*, de Cornélio Penna). Belo Horizonte, UFMG, 2014. [dissertação de mestrado].
- FELDMANN, Helmut. *Graciliano Ramos: reflexos de sua personalidade na obra*. Tradução de Luiz Gonzaga Chaves, José Gomes Magalhães. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1996.
- FILHO, Adonias. *O romance brasileiro de 30*. Rio de Janeiro: Ed. Bloch, 1969.
- FILHO, Edmundo J. *História e alegoria em São Bernardo de Graciliano Ramos*. São Paulo: USP, 2006 [dissertação de mestrado].
- FILHO, F. M. Rodrigues Alves. *O sociologismo e a imaginação no romance brasileiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *Entretempos* (mapeando a história da cultura brasileira). São Paulo: Edusp, 2013.
- GAMA E MELO, Virgínius da. O romance nordestino de 1928 a 1961 (análise, interpretação, comparação, influência da crítica). In: *Anais do segundo congresso brasileiro de crítica e história literária*. Assis: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1963.
- GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Coautoria de Fernando Cabral Martins. 3ª ed. Lisboa: Vega, 1995.
- GONÇALVES, Marcos Augusto. *1922: a semana que não terminou*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

- HARDMAN, Francisco Foot. *A vingança da Hileia*: Euclides da Cunha, a Amazônia e a literatura moderna. São Paulo: Ed. da Unesp, 2009.
- . *Trem fantasma*: a modernização na selva. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- . Introdução. In: *Fronteira*. São Paulo: SESI-SP editora, 2017.
- HATOUM, Milton. Aspreza do mundo, concisão da linguagem. In: *Serrote*. Número 15. São Paulo: IMS, 2013.
- IVO, Lêdo. Lembrança de Cornélio Penna. In: *O navio adormecido no bosque*. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, 1977.
- KEHL, Maria Rita. *Ressentimento*. São Paulo: Boitempo, 2020. Versão Kindle.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- . O mundo à revelia. In: *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- . Estética e ideologia: o modernismo em 1930. In: *A dimensão da noite e outros ensaios*. Org. Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004.
- LIMA, Luiz Costa. *O romance em Cornélio Penna*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- . Graciliano Ramos e o romance nordestino. In: *O romance de 30 no Nordeste*. Coautoria de Eduardo Portella. Fortaleza: Editora da UFC, 1983.
- LUCCHESI, Marco. Posfácio. In: *Calunga*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1997.
- MAIA, Eduardo Cesar (org.). *Álvaro Lins: sete escritores do Nordeste*. Cepe editora. Versão Kindle.
- MARTINS, Wilson. *A literatura brasileira: o modernismo*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1967.
- . *História da inteligência brasileira*. Vol. VI (1915-1933). São Paulo: Ed. Cultrix, 1977-78.
- . *História da inteligência brasileira*. Vol. VII (1933-1960). São Paulo: Ed. Cultrix, 1977-78.
- MELO, Virgínius da Gama. O Humanismo Incidente de Graciliano Ramos. In: *Graciliano Ramos: seleção de textos (col. fortuna crítica)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- MERQUIOR, José Guilherme. La crítica brasileña desde 1922. In: *América Latina: palavra, literatura e cultura*. Org. Ana Pizarro. v. III. Campinas: ed. da Unicamp, 1995.
- MONTENEGRO, Olívio. *O romance brasileiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.
- PENNA, Cornélio. In: SAMPAIO, Newton. *Uma visão literária dos anos 30*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1979.

- PEREIRA, Lúcia Miguel. *A leitora e seus personagens: seleta de textos publicados em periódicos (1931-1943) e em livros*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Graphia; Fundação Biblioteca Nacional, 2005.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997
- QUEIROZ, Rachel de. Octávio. In: *Tragédia burguesa (obra completa)*. v. I. Rio de Janeiro: Pallas; Brasília: INL, 1985, pp. 337-338.
- SALLA, Thiago Mio. *Graciliano Ramos do outro lado do Atlântico: a difusão e a recepção da obra do autor em Portugal entre as décadas de 1930 e 1950*. São Paulo, USP: 2016 [tese de doutorado].
- SAMPAIO, Newton. *Uma visão literária dos anos 30*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1979.
- SARAIVA, Arnaldo. *Modernismo brasileiro e modernismo português (subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações)*. Campinas: ed. da Unicamp, 2004.
- SCHINCARIOL, Marcelo Tadeu. *A arte complexa de ser infeliz: a ficção de Cornélio Penna*. Campinas: UNICAMP, 2009 [tese de doutorado].
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1981.
- . A matriz prática. In: *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- . *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- RAMOS, Graciliano. A decadência do romance brasileiro. In: *Literatura*. n. 1. Rio de Janeiro: 1946.
- . *Garranchos*. Org. Thiago Mía Salla. Rio de Janeiro: ed. Record, 2013.
- REBELLO, Simone Lúcia S. *Mar alto: travessias pelo romance de Jorge de Lima*. Maceió: EDUFAL, 2009.
- ROSA e SILVA, Enaura Q. *Lúcio Cardoso: paixão e morte na literatura brasileira*. Maceió: ed. UFAL, 2004.
- SCHMIDT, Augusto F (org.). *Homenagem a Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Alba, 1943.
- SORÁ, Gustavo. *José Olympio e a gênese do mercado editorial brasileiro*. São Paulo: ed. da Universidade de São Paulo: Com-Arte, 2010.
- SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

WERKEMA, Andréa Sirihal (org.). *Literatura brasileira: 1930*. Belo Horizonte: ed. UFMG, 2002.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CIÊNCIAS SOCIAIS. CORRESPONDÊNCIAS. HISTÓRIA. MEMÓRIAS

AGOSTINI, Camila. *Africanos no cativo e a construção de identidades no além-mar*. Dissertação (História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH), Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2002.

ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976, 1976.

CALMON, Pedro. O contorno do país – A expansão sertanista – Enfim uma pátria. In: *História da civilização brasileira*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2012.

CARONE, Edgard. *A república nova (1930-1937)*. São Paulo: Difel, 1982.

----- . *A terceira república (1937-1945)*. São Paulo: Difel, 1976.

CARDOSO, Maria Helena. *Por onde andou meu coração*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

CARDOSO, Lúcio. *Diários*. org. Ésio Macedo. São Paulo: Civilização Brasileira: 2012.

CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

FAUSTO, Boris. *A revolução de 1930* (historiografia e história). São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

----- . *História concisa do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2006.

FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil* (ensaio de interpretação sociológica). Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1975.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala* (formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal). São Paulo: Global, 2005.

----- . *Sobrados & mucambos* (decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano). São Paulo: Global, 2003.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. Trad. Maria Villalobos e Lólio Oliveira. São Paulo: ed. da Universidade de São Paulo, 1985.

HARDMAN, Francisco Foot. *Trem fantasma: a modernidade na selva*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 27ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- . *História geral da civilização brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- LE GOFF, Jacques. Decadência. In: *História e memória*. Trad. Irene Ferreira, Bernardo Leitão, Suzana Ferreira Borges. 7º ed. rev. Campinas: Editora da Unicamp, 2013
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Lisboa: Edições 70, 1993.
- MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- MORAES, Denis de. *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.
- NETO, Lira. *Getúlio – do Governo Provisório à ditadura do Estado Novo (1930-1945)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- RANGEL, Alberto. *Inferno verde* (cenas e cenários da Amazônia). 6ª ed. rev. Manaus: Valer: 2008.
- REIS, João José. Batuque negro: repressão e permissão na Bahia oitocentista. In: *Festa: cultura & sociabilidade na América Portuguesa*. vol. I. São Paulo: Hucitec; Ed. da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial, 2001.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SAMPAIO, Marcos Guedes Vaz. *Uma Contribuição à História dos Transportes no Brasil: a Companhia Bahiana de Navegação a Vapor (1839-1894)*. 2006. 341p. Tese (doutorado em História Econômica) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.
- SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo, ou civilização e barbárie*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante, técnica, ritmos e ritos do Rio. In: *História da vida privada no Brasil*. v. III. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SCHMIDT, Augusto F. Cornélio Penna. In: *As florestas* (páginas de memórias). Rio de Janeiro: Topbooks: Faculdade da Cidade, 1997.
- SKIDMORE, Thomas E. *Brasil: de Getúlio Vargas a Castelo Branco (1930-1964)*. Rio de Janeiro: ed. Saga, 1969.
- SCHWARZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil — 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

------. Viajantes em meio ao império das festas. In: *Festa: cultura & sociabilidade na América Portuguesa*. vol. II. São Paulo: Hucitec; Ed. da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial, 2001.

SPENGLER, Oswald. *A decadência do ocidente*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1964.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Lendas africanas de orixás*. 4ª ed. Salvador: Corrupio, 1997.

VIANA, Oliveira. *Populações meridionais do Brasil*. Brasília: Senado Federal, 2005.

VILLAS BÔAS, Orlando. Introdução. In: *A marcha para o Oeste* (a epopeia da Expedição Roncador-Xingu). São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FILOSOFIA

ARISTÓTELES. *Poética*. Edição bilíngue; tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. São Paulo: Arx, 2004.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória* (ensaio sobre a relação do corpo com o espírito). São Paulo: Martins Fontes, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia*. São Paulo: Editora 34, 1997.

DERRIDA, Jaques. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho da luta e a nova Internacional*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

KIERKEGAARD, Soren. Temor e tremor. In: *Os pensadores*. Trad. Adolfo Casais Monteiro, Carlos Grifo, Maria Jose Marinho. 2ª ed. São Paulo: Abril, 1984.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano* (um livro para espíritos livres). São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

------. *Aurora* (reflexões sobre os preconceitos morais). São Paulo: Companhia de Bolso, 2016.

------. *Genealogia da moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

------. *Wagner em Bayreuth* (quarta consideração extemporânea). Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2009.

MORE, Thomas. *Utopia*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2009.

SPINOZA, Benecditus de. A servidão humana ou a força dos afetos. In: *Ética*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

TEXTOS EM REVISTAS, PERIÓDICOS E JORNAIS

ALENCAR, Renato de. Editores em revista; “Maleita”. *Diário de Notícias* (RJ). 9 set. 1934.

ALMEIDA, Renato. O romance de maleita. *Diário de Notícias* (RJ), 20 jan. 1935.

AMADO, Jorge. O que eles pensam... Jorge Amado e romance atual brasileiro. *A Noite* (RJ). 12 out. 1935.

----- . “Calunga”. *O Jornal* (RJ). 21 jul. 1935.

----- . Sobre o romance internacional. *Gazeta de Notícias* (RJ). 26 out. 1934.

----- . “Maleita”. *O Jornal* (RJ). 7 out. 1934.

----- . S. Bernardo e a política literária. In: *Boletim de Ariel*. fev. 1935.

AMADO, Gilberto. A crise da livre crítica no Brasil. *Boletim de Ariel*. Rio de Janeiro, n. 4, p. 2, jan. 1932.

ANDRADE, Almir de. Rumos literários. *Jornal do Brasil* (RJ). 23 fev. 1937.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Itabira e romance. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 23 fev. 1958.

----- . Itabira, sempre Itabira. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 16 mar. 1947.

----- . Sorriso Crispado (ou o depoimento do homem de Itabira). *Revista Acadêmica*. Rio de Janeiro, n. 38, ago. 1938.

BARROS, Jayme de. Espelho dos livros. *Diário da Noite*. 7 set. 1936.

BASTIDE, Roger. Machado de Assis, paisagista. *Teresa*. São Paulo, n. 6-7, 2005.

BOSI, Alfredo. Formações ideológicas na cultura brasileira. *Estudos Avançados*. n. 25, 1995.

----- . Uma caixa de surpresas: notas sobre a volta do romance de 30. *Teresa*. São Paulo, n. 16, 2015.

----- . Jorge de Lima poeta em movimento (do “menino impossível” ao Livro de sonetos). *Estudos Avançados*. n. 30 (86), 2016.

CASTRO, Josué de. Romance do nordeste. *Diário Carioca* (RJ). 15 mar. 1936.

CHAUVIN, Jean P.; RIBEIRO, Rodrigo Jorge N. Vida, literatura e engajamento. In: *Revista Cult*. n. 239. São Paulo: 2018 [versão Kindle].

CONDÉ, José. O ausente Cornélio Pena. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 26 mai. 1946.

----- . Ouvindo uma geração. *O Cruzeiro*. 18 set. 1937.

- . Vida literária – um escritor. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 23 jan. 1949.
- CORRÊA, Roberto A. Poeta-romancista. *A manhã*. 25 jun. 1943.
- COSTA, Dias da. Literatura e romance. *Diário de Notícias* (RJ). 31 mar. 1935.
- COUTO, Rafael. O contrato da Itabira Iron. *Revista Acadêmica*. n. 38, ago. 1938.
- CUNHA, Fausto. De Fronteira a Repouso. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 6 ago. 1949.
- . Forma, criação e ortodoxia. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 13 ago. 1949.
- . O pássaro e a ponte. *A Manhã*. 30 jul. 1949.
- . Os olhos e a mão do mundo. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 20 ago. 1949.
- DE SOUZA, Silvia Cristina M. DE SOUZA, Silvia Cristina M. *Danças licenciosas, voluptuosas, sensuais... mas atraentes!:* representações do batuque em relatos de viajantes (Brasil - século XIX). *Revista Brasileira de História das Religiões*, v. IV, p. 1-18, 2011.
- FALCÃO, Idelfonso. “Calunga”. *A Manhã*. 13 jul. 1935.
- FARIA, Otávio de. Excesso de norte. In: *Boletim de Ariel*, jul. 1935.
- FILHO, Adonias. Cornélio Penna. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 15 fev. 1959.
- FREYRE, Gilberto. A visão poética no romance. *Correio da Manhã*. 23 nov. 1939, Rio de Janeiro.
- . A propósito de telurismo. *O Cruzeiro*. 25 mar. 1950.
- FUSCO, Rosário. “Maleita”. *O Jornal* (RJ). 4 nov. 1934.
- GRIECO, Agrippino. “Calunga”. *Diário de Notícias* (RJ). 17 nov. 1935.
- . Romance. *O Jornal* (RJ). 23 dez. 1934.
- GÓNGORA, Luís de. “Maleita. *Diário de Notícias* (RJ). 30 set. 1934.
- HOLANDA, Aurélio Buarque. “Caetés”. In: *Boletim de Ariel*. fev. 1934.
- IVO, Ledo. Presença de Cornélio Penna. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 6 mai. 1945.
- JUREMA, Aderbal. Literaturas reacionária e revolucionária. In: *Boletim de Ariel*. mai. 1934.
- LACERDA, Carlos. O cordeiro de Deus sai da lama. *Revista Acadêmica*. Rio de Janeiro, n. 13, ago. 1935, pp. 7-9. (Republicado em: *Calunga*. São Paulo: Cosac Naify, 2014).
- . São Bernardo e a ponta da faca. In: *Revista Acadêmica*. n. 14. 1935.
- LEÃO, Múcio. Projeto literário – São Bernardo. *Jornal do Brasil* (RJ). 2 fev. 1935.
- . Registro literário. *Jornal do Brasil* (RJ). 28 fev. 1935.
- LIMA, Jorge. Caeté, Cambembe, Caeté. *A noite*. 12 jan. 1937.
- . Reflexões. *A Manhã*. 14 abr. 1951.
- LOUSADA, Wilson. Problemas do romance brasileiro. *Correio da Manhã*. 8 jul. 1945.

- LOWY, Ilana. Representação e intervenção em saúde pública: vírus, mosquitos e especialistas da Fundação Rockefeller no Brasil. v.5. n. 3. In: *História, Ciências, Saúde — Manguinhos*. Rio de Janeiro. nov. 1998/fev. 1999.
- LUZ, Clemente. O romancista e a província. *O Jornal*. Belo Horizonte, 22 out. 1944.
- MARÇAL, Heitor. O romance de Lúcio Cardoso. *Diário de Notícias* (RJ). 23 set. 1934.
- MARQUES, Ivan. Herói fracassado: Mário de Andrade e a representação do intelectual no romance de 30. *Teresa*. São Paulo, n. 16, 2015.
- MALASARTE. Literatura & cia. *Diário* (RJ). 16 mar. 1935.
- MAURÍCIO, Augusto. “Maleita”. *Jornal do Brasil* (RJ). 29 jan. 1935.
- MELO, Roberto. Da falência ao sucesso e às vezes ao privilégio. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 26 jan. 1980.
- MENDES, Murilo. Sobre Calunga. *Boletim de Ariel*. ano IV, n. 11, ago. 1935. (Republicado em: *Calunga*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.)
- MENDES, Plínio. “Maleita”. *Correio da Manhã* (RJ). 23 set. 1934.
- MONTELLO, Josué. Graciliano Ramos. *Semanário Republicano*. 9. jun. 1938 [reproduzido em *Dom Casmurro*].
- MORAES, Vinícius de. Lúcio Cardoso, poeta e romancista. *O Jornal* (RJ). 18 jun. 1935.
- MURICY, Andrade. O movimento do romance brasileiro. *Festa*. ed. 8. Rio de Janeiro: 1935.
- NAPOLEÃO, Aluísio. Notas sobre Maleita. *O Jornal* (RJ). 23 dez. 1934.
- NEVES, ZANONI. Maleita e Pirapora. Historicidade e cultura popular na obra de Lúcio Cardoso », *Confins* [Online], n. 23, 2015.
- NOGUEIRA, Hamilton. “Maleita”. *Diário de Notícias* (RJ). 2 set. 1934.
- PALHANO, Lauro. “Maleita”. *O Jornal* (RJ). 9 set. 1934.
- PENNA, Cornélio. As cartas de Ulla. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 16 mar. 1957.
- . A traição da língua. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 9 out. 1954.
- . Declaração de insolvência. *A Ordem*. n. 2. Rio de Janeiro: Centro Dom Vital, jun. 1929, p. 503-504.
- . Didina Guerra. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 29 dez. 1946.
- . Itabira: tesouro fechado de homens e mulheres. In: *Lanterna Verde Boletim da Sociedade Felipe D’Oliveira*. n. II. Rio de Janeiro: fev. 1935.
- . Itabirismo. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 9 out. 1937.
- . Linha de sombra. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 12 nov. 1955.

- Machado de Assis: um inédito de Cornélio Penna. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 3 out. 1958.
- PENNA, Cornélio. Maria Victoria. In: *América*. Ano 1, n. 4. Rio de Janeiro: dez. 1923
- A traição da língua. *Correio da Manhã*. 9 out. 1954.
- Viagem a Portugal. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 15 set. 1954.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. “Livros”. *Gazeta de Notícias* (RJ). 14 jul. 1935.
- “Livros”. *Gazeta de Notícias* (RJ). 14 out. 1934.
- “Maleita”. *O Jornal* (RJ). 16 set. 1934.
- PEREZ, Renard. Escritores brasileiros contemporâneos – Cornélio Penna. *Correio da Manhã*. 15 out. 1955.
- RAMOS, Graciliano. Pureza. *Diário de Notícias* (RJ). 29 ago. 1937.
- Os romancistas falam de seus personagens: Paulo Honório de «S. Bernardo». *Jornal de Letras*. Rio de Janeiro. ano 1, nº 6. dez. 1949.
- REMÍGIO, Ana. *A escrita memorialística em Vida – vida, de Maria Helena Cardoso*. Revista de Letras. n.º 27. Vol. ½. jan/dez 2005.
- RODRIGUES, Sérgio. O ressentimento será sua ruína. *Folha de S. Paulo*. 26. ago. 2020.
- ROITMAN, Maurício. Graciliano Ramos. *Dom Casmurro*. 11 out. 1937.
- RUFINONI, Simone Rossinetti. Pormenor e dissipação: o Brasil de Cornélio Penna. *Teresa*. São Paulo, n. 16, 2015.
- Realismo e introspecção no romance de Cornélio Penna. *Literatura e Sociedade*. São Paulo, n. 8, 2010.
- SALLES, Almeida. Jorge de Lima e o moderno romance brasileiro. *A Offensiva*. 23 ago. 1936.
- SAMPAIO, Newton. Caminhos do espírito do Brasil de hoje de Lúcio Cardoso. *Diário de Notícias* (RJ). 20 set. 1936.
- SCHMIDT, Augusto Frederico. O anjo entre os escravos (“A menina morta”). *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 27 fev. 1955.
- Coluna. *Diário de Notícias* (RJ). 16 dez. 1934.
- A propósito do sr. Graciliano Ramos. *Diário Carioca*. 22 dez. 1936.
- SGARBI, Octavio. O carnaval de outrora através da crônica e da caricatura. *Vida Doméstica*. fev. 1937.
- SOUZA, Lincoln de. Os desenhos de Cornélio Penna. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 24 jan. 1926.
- SOUSA, Octávio Tarquínio de. Vida literária. *O Jornal*. 1 set. 1935.

----- . Vida literária. *O Jornal* (RJ). 17 fev. 1935.

VILLAÇA, Antônio C. A menina morta. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 27-8 ago. 1955.

CORNÉLIO Penna considera-se um fantasma, mas não acredita em assombrações. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 18 mar. 1951.

PRÊMIO literário para o fazedor de fantasmas. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 7 mar. 1955.

A ZONA sul. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 7 mar. 1955.

FRONTEIRA de Cornélio Penna. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 08 dez. 1955.

MORREU Cornélio Penna. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 13 fev. 1958.

ROMANCES completos de Cornélio Penna. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 23-4 ago. 1958.

ESCRITORES e livros – romances de Cornélio Penna. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 19 mai. 1955.

DICIONÁRIOS. OBRAS DE REFERÊNCIA

CARPEAUX, Otto Maria. *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*. 3ª ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1964.

CEIA, Carlos. *E-Dicionários de Termos Literários*. Versão digital.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos* (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio: 1997.

COUTINHO, Afrânio; GALANTE, José de Sousa. *Enciclopédia de literatura brasileira*. 2ª ed. revista. São Paulo: Global Editora; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional/DNL; Academia Brasileira de Letras, 2001.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

LALANDE, André. *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

NAVARRO, Eduardo de Almeida. *Dicionário de tupi antigo: a indígena clássica do Brasil*. Prefácio Ariano Suassuna. 1ª ed. São Paulo: Global, 2013.

SEARA, Izabel Chistine. *Fonética e fonologia do português brasileiro*. Florianópolis: LLV/CCE/UFSC, 2011.

MÚSICA

VELOSO, Caetano. “Fora da Ordem”. *Circuladô*. Phonogram/Philips, 1991.

----- . “O estrangeiro”. *Estrangeiro*. Universal Music Ltda, 1989.

CINEMA. AUDIOVISUAL

Fogo morto. Direção: Marcos Farias. Assistente de direção: Paulo Mello. Produção: Miguel Borges; Renato Neumann; Cida Correia. Intérpretes: Jofre Soares; Othon Bastos; Rafael de Carvalho; Ângela Leal; Rodolfo Arena; Procópio Mariano; Fernando Peixoto; Mary Neubauer, Waldemar S. Solha, Vicentina Amaral. Miguel Borges Produções Cinematográficas Ltda; Embrafilme: 1976, 90min., son., color.

Fronteira. Direção: Rafael Conde. Assistente de direção: Clarissa Campolina. Produção: André Carreira. Intérpretes: Alexandre Cioletti; Berta Zemel; Débora Gomez. Filmegraph; Camisa Listrada: 2008, 85 min., son., color.

Memórias do cárcere. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Luís Carlos Barreto. Intérpretes: Carlos Vereza; Glória Pires; Nildo Parente; José Dumont. Produções Cinematográficas L. C. Barreto; Regina Filmes; Embrafilme: 1984, 185 min., son., color.

Menino de engenho. Direção: Walter Lima Júnior. Roteiro: Walter Lima Júnior. Intérpretes: Geraldo Del Rey; Sávio Rolim; Rodolfo Arena; Anecy Rocha; Margarida Cardoso. Mapa Filmes: 1965, 116 min., son., p&b.

O mestre Graça. Direção: André Luís da Cunha. Projeto: Jorge Oliveira. Produção: Gil Azevedo. Intérpretes: André Pereira; Murilo Grossi; José Ribamar; D. Dolores. Mandala Filmes: 1996, 43 min., son., color.

Os bandeirantes. Direção: Humberto Mauro. Produção: Roquette Pinto. Intérpretes: Judith Andrade, Álvaro Pires, Fialho de Almeida, Hilson Maciel, Iraci Chaves, José Wandek, Jota Silveira, Manoel Rocha, Mateus Colaço, Oscar Meira, Ruy Guedes, Ruy Melo. Instituto Nacional de Cinema Educativo: 1940, 38 min., son., p&b.

São Bernardo. Direção: Leon Hirszman. Assistente de direção: Lúcio Lombardi. Produção: Henrique Coutinho; Marcos Farias; Luna Moskovitch; Márcio Noronha. Intérpretes: Othon Bastos; Isabel Ribeiro; Rodolfo Arena; Joseph Guerreiro; Vanda

Lacerda; Mário Lago; Nildo Parente; José Policena; Andrey Salvador; Jofre Soares. Mapa Filmes; Saga Filmes: 1972, 114 min., son., color.