

# Cultura Cria-ti-ca

ISSN  
1981-0911

revista cultural da apropuc-sp nº8 - 2º semestre de 2008



*Romance Regionalista Brasileiro*



## APRESENTAÇÃO

*Se queres ser universal, começa por pintar a tua aldeia.*

(Tolstoi)

**E**m entrevista concedida recentemente ao jornal Folha de S. Paulo, Milton Hatoum contesta a noção de regionalismo que, para ele, se transformou em algo datado e que deve ser contestado. Independentemente dos excelentes argumentos que apresenta o escritor amazonense, dentre os quais o de que Graciliano Ramos foi um escritor universal e o de que a noção de romance regionalista pressupõe a existência de romance central, prevalece na proposta de publicação deste número da Revista Cultura Crítica a noção de romance regionalista como aquele que, nas palavras do professor Antonio Candido, foi o precursor de nossa consciência de subdesenvolvimento, de uma percepção aguda da situação de atraso político, econômico e cultural que determinava e continua determinando que grandes contingentes da população sejam submetidos à miséria, à fome e à indignidade.

Entre aquela realidade retratada em muitos dos romances regionalistas e a nossa realidade de hoje pouca coisa mudou. Dos tantos milhões que saíram dos cofres públicos para socorrer os flagelados da seca, por exemplo, pouco foi investido em ações políticas que pudessem minimizar o atraso a que historicamente estamos submetidos. O coronelismo na política assumiu formatos mais sofisticados sem, no entanto, alterar de fato a ocupação dos espaços de poder; o flagelo trasladou-se do cenário da seca para o da periferia das grandes cidades; a tão almejada e necessária reforma agrária caminha a passos de tartaruga, refém dos poderosos que só fazem defender os interesses dos latifundiários e dos agentes do agro-negócio.

Nos artigos que compõem este oitavo número da Revista Cultura Crítica, pesquisadores apresentam suas reflexões sobre o romance regionalista dos anos de 1930 e sobre os autores e as obras que universalizaram a consciência de nosso subdesenvolvimento. Discutem, ainda, a atualização temática e estética do romance regionalista em obras produzidas mais recentemente e a importância que o romance social nordestino teve para a consolidação de outros sistemas literários em língua portuguesa.

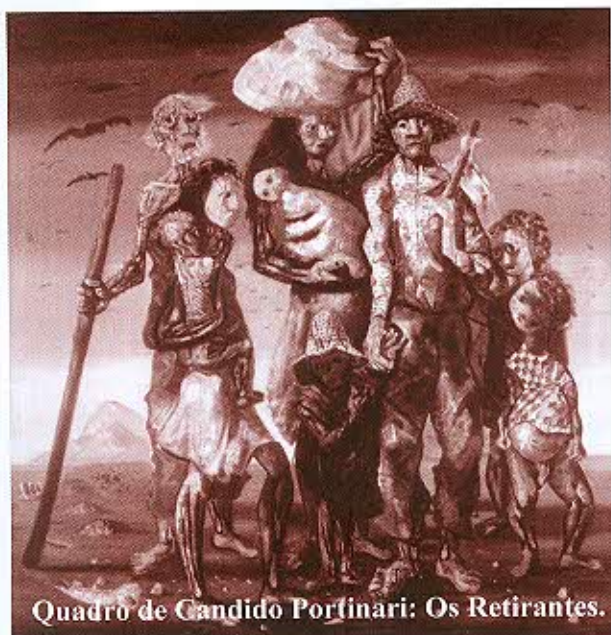
E, para fechar este número da Cultura Crítica, reproduzimos integralmente o *Manifesto Regionalista*, de Gilberto Freyre, apresentado no I Congresso Brasileiro de Regionalismo, realizado em Recife, em 1926. Nele, o autor de *Casa Grande & Senzala* desafia os saberes e os sabores de um povo que a despeito da sanha gananciosa de suas elites é capaz de construir utopias, fazer arte e lutar por um mundo mais justo.

Com esta publicação, a Associação dos Professores da PUC de São Paulo espera contribuir para o debate sobre as relações entre a literatura e o contexto histórico, social e político que pauta sua produção. Desejamos uma boa leitura a todos.

**Ivan Rodrigues Martin**







Quadro de Candido Portinari: Os Retirantes.

## Cultura Cri-ti-ca

revista cultural da apropuc-sp

### Conselho Editorial

Carlos Shimote  
Erson Martins de Oliveira  
João Batista Teixeira  
Maria Lúcia Silva Barroco  
Victoria Claire Weischtordt

### Editor-Geral

Ivan Rodrigues Martin

### Editor Executivo

Ricardo Melani

### Preparação e Revisão

Véra Regina Maselli

### Capa

A partir de ilustração de Fernando Vilela do livro *Lampião & Lancelote*, Editora Cosac & Naify. [www.fernandovilela.com.br](http://www.fernandovilela.com.br)

### Projeto Gráfico

Meios e Mídias

### Editoração Eletrônica

Mauro Teles

### Fotos e imagens

Divulgação

### Impressão

Rettec Artes Gráficas

### Tiragem

2.000 exemplares

## DIRETORIA DA ASSOCIAÇÃO DOS PROFESSORES DA PUC-SP

### Presidente

Maria Beatriz Costa Abramides

### Vice-presidente

Ivan Rodrigues Martin

### 1º Secretário

Willis Santiago Guerra Filho

### 2ª Secretária

Priscilla Cornalbas

### 1ª Tesoureira

Victoria Claire Weischtordt

### 2ª Tesoureira

Rachel Pereira Balsalobre

### Suplentes

Sandra Gagliardi Sanchez  
João Batista Teixeira

### Comissão de Cultura

Erson Martins de Oliveira  
José Arbex Jr.  
Maria Lúcia Silva Barroco

### Comissão de Educação

Wagner Wu  
Carlos Shimote

### Comissão Jurídica

Leonardo Massud  
Mauro César Bullara Arjona

# A PROPUC

Rua Bartira 407 – Perdizes - CEP  
05009-000 - São Paulo – SP  
Fone: (11) 3872-2685  
[apropuc@uol.com.br](mailto:apropuc@uol.com.br)



# SUMÁRIO



6

## **Regionalismo e romance de 30**

LUÍS BUENO



41

## **Graciliano Ramos e o autoquestionamento da literatura**

BEL BRUNACCI



10

## **Desistência, experiência, memória: o romance brasileiro depois de 1930**

RICARDO BARRETO



46

## **As artes da ameaça: um percurso em *Vidas secas* e “Meu tio iauaretê”**

HERMENEGILDO BASTOS



16

## **Ressonâncias do regionalismo brasileiro na literatura de Cabo Verde**

VIMÁLIA MARTIN



52

## **Ramos de Oliveira na aridez de *vidas secas***

JOÃO HILTON SAYEG-SIQUEIRA



20

## **O Movimento Armorial de Ariano Suassuna**

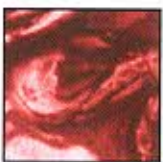
WILLIS SANTIAGO GUERRA FILHO



57

## **As metáforas do seco: regionalismo e gênero na obra de Rachel de Queiroz**

ROBERTA HERNANDES ALVES



24

## ***Menino de Engenho* e a tradição oitocentista**

EDUINO JOSÉ ORIONE



63

## ***Crônica da casa assassinada*: um romance regionalista sem história**

GISELLE LARIZZATTI AGAZZI



30

## ***O Fogo Morto em Cidade de Deus***

JEFFERSON AGOSTINI MELLO



70

## **MANIFESTO REGIONALISTA**

GILBERTO FREYRE





O escritor José Lins do Rego, autor do romance *Menino de Engenho*.

## Regionalismo e romance de 30

LUÍS BUENO



Vamos imaginar um romance publicado em 1930 cuja ação se passa uma década e meia antes. Sua protagonista é uma moça com um pouco mais de vinte anos que vive na capital de um estado brasileiro, onde trabalha como professora. Ao mesmo tempo que deseja casar-se e ter filhos, preocupa-se com a condição da mulher e com outros papéis que quer desempenhar além dos de mãe e esposa. Ela leva essa sua preocupação tão longe que termina por não se casar, apesar de um rapaz, por quem se sente atraída há muito tempo, propor-lhe casamento.

Imaginemos um outro romance, este publicado em 1932. Seu protagonista é um rapaz tranqüilo e trabalhador que, bêbado, num momento impensado, mata uma pessoa. É preso na hora. Quando chega à cadeia, alguém pergunta quem é o criminoso e ele, ao se ver apontado, não se reconhece: em princípio não aceita e, em seguida, lembra-se confusamente do que aconteceu, tem certeza de que matou e fica obcecado com sua própria identidade, perguntando-se se um único ato mudaria toda sua natureza. Depois a rotina da cadeia: o tédio, a sujeira, a comida ruim. E o processo, a luta para sair da cadeia. Por fim o contraste entre a paralisação da vida do preso e a dinâmica da vida lá fora, o que leva a namorada a trocá-lo por um dos soldados que o prendeu.



Descritos assim, dificilmente esses romances seriam considerados regionalistas. Afinal de contas, as mudanças na condição feminina são uma das marcas mais evidentes das transformações acontecidas no início do século XX, marcas mesmo da modernização das relações sociais em todo o mundo ocidental. **E o que haveria de regional numa pessoa que tem que entender sua própria identidade em face de um único e radical ato criminoso e de sua experiência na cadeia?** Em termos amplos, não é isso que faz o Raskolnikoff, de *Crime e castigo*?

No entanto, quando ficamos sabendo que esses são os entretidos dos dois primeiros romances de Rachel de Queiroz, *O quinze* e *João Miguel*, que a capital referida no primeiro é Fortaleza, que a ação do segundo se passa no interior do Ceará; quando pensamos que uma das ações paralelas à trama principal do primeiro é a de uma família de retirantes das relações daquela professora e que, no segundo, o destino do preso depende de uma justiça marcada pelo tipo de poder específico dos coronéis, tudo muda, e a idéia de que se trata de romances regionalistas, como em geral as histórias literárias brasileiras os definem, pode parecer bem razoável. Afinal, a década de 1930 não é a do romance regionalista?

Seja qual for a posição do leitor que, desarmado de preconceitos, faça a leitura de *O quinze* e de *João Miguel*, é preciso admitir que, no mínimo, o enquadramento da produção de Rachel de Queiroz no campo estrito dos regionalistas é precário. Mas não é só ela. Outro pilar do regionalismo no romance de 30 é José Lins do Rego. Seu primeiro romance, *Menino de engenho*, é muitas vezes visto como uma espécie de descrição da vida num engenho de cana no tempo de decadência desse tipo de propriedade rural nordestina. Mas também é verdade que não se trata de simples descrição. É muito mais uma visão do engenho filtra-

da por um menino solitário que, marcado desde a primeira infância pela perda — a morte da mãe e a prisão do pai —, vai projetar sua melancolia nessa outra perda, a perda de um modo de vida mais amplo. E o que filtra o engenho que chega ao leitor é esse olhar subjetivo de alguém que vive um problemático momento histórico de transição, profundamente assumido, a ponto de deixar escapar julgamentos pouco confessáveis como algo absolutamente natural.

É verdade que há uma longa tradição de enganos a legitimar a leitura de que o elemento regionalista define essas obras. Lembre-se que, ainda em 1930, ao resenhar *O quinze*, **Tristão de Athayde irritou-se com a importância que a professora, Conceição, tinha no romance. Pareceu ao mais influente crítico brasileiro daqueles tempos que era excessiva a presença de Conceição e arrogante o contraste que ela desenhava com a religiosidade da avó, representante de outra geração de mulheres.** E, principalmente, que faltava a seca. Para ele, o centro do livro tinha que ser a retirada da família de Chico Bento. Esse julgamento, que não se acanha em determinar o que aquela obra deveria ser, só faz sentido porque o crítico, já de antemão, enquadrou o livro numa categoria, a do romance de seca, interpretando o desvio em relação ao modelo como um defeito. Mais flexível que ele foi Agripino Grieco, que viu nesse desvio uma novidade numa tradição já velha e sem vitalidade.

Para pensar a relação entre regionalismo e romance de 30, expressões muitas vezes consideradas sinônimas, é preciso agir um pouco como Grieco e procurar o peso específico, numa determinada obra, do dado local — a seca, a paisagem, o mandonismo ou o pago, a fronteira, o caudilhismo — antes de simplesmente classificá-la como regionalista em sentido estrito. Afinal de contas, toda ação de romance se passa em algum

lugar, e todo lugar tem suas especificidades. Muita gente teria dificuldade em caracterizar um romance passado numa grande cidade como regionalista. Mas essa recusa não precisaria ser superada caso o interesse central ali fosse a figuração da vida de um grupo ou de um bairro específico? A leitura só tem a ganhar se for capaz de munir-se de um pensamento dinâmico e sem recalques que não a conduzam a uma outra forma de provincianismo: aquela que assume uma necessária universalidade e riqueza da vida nos países centrais ou nas regiões mais desenvolvidas de um país, e um necessário estreitamento da vida de países ou regiões periféricas, cujo interesse recairia primordialmente em seus aspectos “diferentes” ou “estranhos”.

Definitivamente, não foi isso que o romance de 30 em seu conjunto fez. É claro que houve, sim, obras que se deixaram absorver pelo ambiente, de tal forma que esse ambiente acaba saltando para o primeiro plano, quase sem mediação nenhuma. Mas foram escritas por autores que, a despeito de algum reconhecimento fugaz, não conseguiram se firmar, mesmo em seu tempo. **Esse é o caso, por exemplo, do escritor baiano Clóvis Amorim, que em 1934 publicou um romance muito elogiado por críticos da esquerda, chamado *Alambique*.** Elogiado, é claro, porque no contexto daquela disputa entre dois pólos ideológicos, sempre se elogia aquele que se coloca do lado que interessa ao crítico. Mas, de forma geral, esse comportamento serviu apenas para congelar obras e autores em compartimentos-padrão, o que resulta num empobrecimento da avaliação que se faz dos autores do período e de sua contribuição para a renovação e consolidação do romance brasileiro.

Para reforçar o argumento, seria bastante interessante fazermos também o raciocínio inverso. Como se sabe, ao lado do romance regional e social, os anos 1930 foram marcados por uma ou-



tra tendência, a do chamado romance intimista, que tem como principais representantes escritores como José Geraldo Vieira, Lucio Cardoso, Cornélio Penna e Octávio de Faria. Naqueles anos, que assistiram à afirmação da União Soviética e, ao mesmo tempo, à ascensão do nazi-fascismo, tudo isso num país recentemente agitado por uma revolução liberal que resultaria numa ditadura de clara inclinação à direita, o clima era de polarização ideológica. **Como é natural, a tendência era a de pensar sempre em termos de oposição.** Os escritores ditos intimistas eram, então, de maneira geral, considerados alheios aos problemas locais, brasileiros, absortos que estavam por sua ânsia de espiritualidade – num movimento análogo, mas de sentido inverso, ao que se apontou aqui em relação aos ditos regionalistas.

O primeiro romance de Lucio Cardoso, *Maleita*, publicado em 1935, foi lido como regionalista simplesmente porque sua ação se passava numa região ainda selvagem, por assim dizer, no norte de Minas Gerais. O segundo gerou algum mal-entendido. Afinal, retratava a vida de gente pobre do morro do Salgueiro, o que era matéria dos romances sociais, mas seu protagonista, Geraldo, empreendia uma busca que não era de caráter material, mas espiritual, do Deus verdadeiro em contraposição ao Deus mau e vingativo do catolicismo tradicional que dominava o morro. Mas essa equação não se restringiu ao morro do Salgueiro.

A partir de *Luz no subsolo*, de 1936, Lucio Cardoso aprofundou sua visão de que o romance deve tratar do que haveria de mais universal e profundo no homem: sua consciência. Mas como ele faria esse mergulho no eu? Por meio da perscrutação obsessiva dos pensamentos e conflitos de personagens que vivam nas pequenas cidades de Minas Gerais. O ambiente sufocante até pela presença

física das montanhas, contraparte, digamos, geográfica dos valores morais dominantes naquele ambiente, é o típico da província, inviável para aqueles que querem ou tentam uma vida além dos limites estritos ali aceitos. Cidades em que não é possível ao indivíduo se esconder.

É nesse ambiente que ele localizará sua obra da maturidade, *Crônica da casa assassinada*, um romance exemplar do uso da mentalidade de um local – uma região – na constituição de formas complexas de relacionamentos e vivência interior. Não seria o caso de, desimpedidos, percebermos que o anseio de universalidade da literatura de Lucio Cardoso parte do chão concreto da realidade brasileira? Não haveria, a contrapelo do que o próprio escritor imaginasse, algo de local em sua obra?

Mais significativa ainda é a obra de Cornélio Penna. De todos os escritores do período, talvez ele tenha sido aquele que mais fugiu do modelo realista. Desde seu primeiro livro, suas tramas trazem algo de fantasmagórico, como se as pessoas que vissem em uma determinada casa permanecessem de alguma maneira lá mesmo depois de ausentes. **O passado pesa sobre elas ainda que elas desconheçam esse passado, mesmo que ele seja tão distante que nem tenha deixado registros concretos.** As gavetas dos móveis, em *Fronteira*, publicado em 1935, mesmo vazias, guardam mistérios que vêm do que já esteve nelas.

Apesar desse desvio em relação ao realismo em geral esperado numa obra desse tipo, nenhum outro escritor dos anos 1930 – nem mesmo o próprio José Lins do Rego – plasmou um tipo mais profundo de ligação com a terra, de telurismo, do que Cornélio Penna. Também a pequena cidade de Minas Gerais – com sua história, a tirania de suas tradições, sua religiosidade restrita – molda os modos dos homens, que mergulham numa introspecção radical.

Não é à toa que seu último romance, *A menina morta*, escrito somente nos anos 1950, seja uma obra-prima de interpretação do Brasil, especificamente do legado da escravidão, consubstanciada numa linguagem evasiva, numa estrutura fragmentária e numa visão despreocupada de registrar o dado realista – mas em contrapartida registrando-o naquilo que é mais forte: o imaginário.

Dito isso, já é possível tratar do mais importante romancista de 30, Graciliano Ramos. Ele ficou de fora da discussão até aqui porque construiu uma obra que é o ponto de chegada daquilo que se quer demonstrar. **Como ela evidentemente se nutre do local, mas não pode ser lida como manifestação de um regionalismo estreito, é comum ser evocada no início da discussão sobre o regionalismo dos anos 1930, mas muito mais no sentido de confirmar a velha opinião estandardizada, no papel da exceção genial que confirma a regra.** A obra de Graciliano Ramos – e isso vale para qualquer um dos seus quatro romances, mesmo *Caetés* – sintetizou mais profundamente do que qualquer outra do seu tempo a aparente contradição entre o dado local e o não-local. Em *Angústia*, o homem que, recalado, anda de bonde por Maceió ruminando a decadência da família e a perda da mulher para alguém mais bem colocado na sociedade é, ao mesmo tempo, o filho da decaída aristocracia rural nordestina, reduzido a uma vida mesquinha de intelectual de província, e o homem recalado de qualquer parte, que não consegue se conformar com a posição inferior que ocupa injustamente – pelo menos para ele.

Mesmo em *Vidas secas*, publicado em 1938, isso ocorre. A presença de retirantes, o fantasma da seca, tudo nesse livro facilita seu enquadramento naquela tradição a que *O quinze* teria que pertencer. Há mesmo críticos que enxergam nele a presença de





As capas das primeiras edições de *Menino de Engenho* podem ser um exemplo de duas abordagens diferentes em relação à obra de José Lins do Rego: uma, regionalista; outra, intimista. A capa da primeira edição, de Manuel Bandeira (acima, à esquerda), trazia uma solução belíssima: o desenho joga com duas cores e se compõe quase como um mosaico. O resultado é um conjunto em que menino e engenho se misturam, constituindo um todo como que inseparável. Isso aponta para uma unidade entre o personagem e o engenho. Cícero Dias (acima, ao centro) também dá uma idéia de integração – e maior ainda, já que é uma integração entre o herdeiro do engenho e o menino negro, filho de um cabra do eito. Brincam juntos, e a única marca a separá-los é a montaria do patrãozinho, inacessível ao moleque. Santa Rosa (capas ao lado e acima à direita) difere de ambos quando prefere ressaltar o deslocamento do menino, posto em primeiro plano, afastado da chaminé que representa a propriedade e a produção. A atitude pensativa, melancólica mesmo, desse garoto que de costas para o engenho parece pensar em si mesmo, apenas sublinha esse descompasso. É, sem dúvida, uma leitura muito fina de um romance que, apesar do caráter documental, quase de crônica, que está em sua superfície e chamou a atenção do público, é a complexa construção de um processo social filtrado pela experiência desse herdeiro já deslocado da realidade econômica que o engenho representa. Na terceira edição, de 1938, embora a ilustração seja bem diferente, com o menino num primeiro plano ainda mais evidente, trazendo alguns passarinhos na mão, a leitura da melancolia e do distanciamento em relação ao mundo do engenho – novamente concretizado na chaminé ao fundo – permanece.



um determinismo clássico, como se o meio físico estabelecesse o destino dos homens. Ora, nada disso acontece ali. É claro que o meio físico tem relevância para aquelas pessoas que, afinal, vivem no campo e realizam tarefas diretamente dependentes da natureza. Mas sua pobreza não deriva disso como se de uma condenação se tratasse. As raízes de sua miséria têm causas históricas e econômicas específicas. Não é o sertão nordestino que molda aquelas vidas, mas a forma de exploração econômica ali vigente. Tanto que Graciliano prefere mostrar suas criaturas vivendo um bom ano, sem seca. A terra não está mais seca – depois dos acon-

tecimentos narrados no primeiro capítulo – mas as vidas permanecem secas.

O que o bom romance de 30 produziu foi muito além do regionalismo no sentido em que ainda se insiste em usar a palavra, referindo-se a algo restrito, que apela para a curiosidade do leitor pelo que lhe é estranho, ou para sua simpatia pelo sofrimento, em relação ao qual guarda segura distância.

O regionalismo dos anos 1930 tem um espectro e um alcance muito maiores do que em geral se assinala. Se formos capazes de enxergar o quanto a relação do dado local com o não-local mobilizou de fato os

autores daquela década, poderemos perceber o quanto essa produção contribuiu para o amadurecimento do romance brasileiro, inclusive no que diz respeito à linguagem. Assim, o termo *regionalismo* pode se libertar do peso negativo e restritivo que acabou, infelizmente, convertendo-se em sua segunda natureza. Isso contribuiria para que o brasileiro parasse de olhar para sua própria tradição literária com aquele provincianismo que se crê desimpedido, mas é bem o contrário disso. (cc)

Luís Bueno é doutor em Teoria e História Literária e é professor na UFPR.





José Lins do Rego nomeou de Cido-da-cana-de-açúcar os seus primeiros cinco romances: *Menino de Engenho*, *Doidinho*, *Banguê*, *Moleque Ricardo* e *Usina*.

## DESISTÊNCIA, EXPERIÊNCIA, MEMÓRIA: o romance brasileiro depois de 1930

RICARDO BARRETO



**E**m um texto publicado no jornal *Diário Carioca* em janeiro de 1951<sup>1</sup>, Sérgio Buarque de Holanda faz um balanço de um sintoma que, localizado por Mario de Andrade<sup>2</sup> como uma constante do romance brasileiro após o Modernismo de 1930, pode servir para que possamos pensar não apenas a natureza do próprio gênero romance, como também a sociedade em que surge: a desistência.

O próprio termo merece, inicialmente, algumas considerações. A superação das situações que corresponderiam às dificuldades enfrentadas pelo personagem durante sua jornada, na visão de Sérgio Buarque de Holanda, seria deixada de fora da narrativa. O romance, nessa lógica da desistência, está saturado de marcas de impotência e de fracasso. O modo de narrar, o ponto de vista sobre a história e a própria composição do personagem refletiriam, enfim, uma espécie de desencanto do mundo. A concepção do herói como aquele que está fadado a não realizar seus intentos, a não transformar o mundo e a não concretizar seus desejos revelaria uma face dura e



impiedosa da existência humana. A fraqueza interior ou a impossibilidade de se adequar à realidade contra a qual luta conferem ao herói um *status* de alguém em que a vida não cabe como uma luva. Seja nas narrativas em que o embate ocorre de fora para dentro, como nos romances regionalistas em que o sujeito depara com sistemas simbólicos definidos e a ele estranhos, seja nas histórias em que o embate se dá de dentro para dentro, como nos romances psicológicos, desistir parece ser sempre um ponto do torvelinho do qual não se escapa.

Cada uma das histórias desses personagens malogrados que merecem ser contadas refazem um ciclo no qual, em alguma medida, o leitor também se enxerga, identificando-se com ou rechaçando o que lê. Ao leitor, portanto, duas são as opções: imaginar como e de que forma a trajetória do herói modificado por uma experiência transformadora possivelmente se desdobraria ou verificar que tudo é derrota e que um único sujeito não faz efetivamente diferença para o mundo que o cerca. A desistência, nesse último caso, possuiria um significado teleológico, ou seja, um passado, um presente e um futuro anunciados de antemão. O romance seria, por conta disso, a forma estética de concebermos a história dos indivíduos em seu sentido trágico. Em sua relação com a sociedade, o romance mostraria que, mesmo na dimensão mais íntima de cada indivíduo, os conflitos são menos relacionados à particularidade de cada um e mais um sintoma da incapacidade de ajustamento ao mundo social, projetado em seu interior. Não seria possível uma narrativa romanesca em que o personagem, em alguma medida, não esti-

vesse em desacordo - seja consigo, seja com o mundo circundante.

Retomando sumariamente a perspectiva tomada por Sérgio Buarque de Holanda a respeito do problema, podemos dizer que o crítico via no entrelaçamento entre a produção escrita (au-

*...o leitor... se enxerga, identificando-se com ou rechaçando o que lê.*

tor), a obra como objeto (linguagem) e a recepção (perfil dos leitores) um sistema que, vincado por uma estética do fracasso, demonstraria a *situação* do romance modernista brasileiro desde a década de 1930 até, pelo menos, os anos 1950. Essa visão, portanto, se arma de maneira panorâmica e sistêmica, procurando detectar e delinear algumas constantes presentes na prosa ficcional que pudessem ser reunidas sob a ótica do malogro. A desistência, como projeto estético, não seria um resultado isolado de um grupo de autores ou de um conjunto de textos, mas sim uma obsessão ou um recalque, um fazer para não conseguir. Aparentemente mais visível no romance intimista<sup>1</sup>, invadiria também o restante da produção nacional, especialmente o chamado romance social ou regionalista, fato que possibilitaria à crítica uma nova forma de abordar os romances do pós-modernismo.

Assim, levando o argumento adiante, seja qual for o tipo de romance, o personagem colocado em cena pela narrativa pouco ou nada sabe de sua trajetória, que é dominada somente pelo narrador, que já daria pistas da falência do personagem. Vivendo à deriva, esse mesmo personagem persegue seus ob-

jetivos ou se esforça para compreender suas angústias e misérias, sejam elas claras ou não. Da mesma maneira, o leitor segue os passos do personagem, em busca de um sentido para a leitura e, sem que o saiba, para a realidade em que vive. O leitor aprende com o que lê pela exem-

plaridade do herói, da mesma forma que com ele compartilha uma espécie de desorientação, marca do mundo moderno. O sentido da existência humana, de certa maneira impossível de ser atingido em uma sociedade que per-

deu as formas de transmissão e recepção de valores e significados válidos socialmente, corresponde ao núcleo de toda a narrativa contemporânea. A vivência estética desse fenômeno dá ao leitor pelo menos a possibilidade de expiação.

Por onde quer que entremos no debate armado por Sérgio Buarque de Holanda, parece-me importante destacar sua proposta de uma identidade radical entre a literatura e a sociedade. Para o historiador, a literatura propõe problemas que merecem ser discutidos no âmbito não de uma mera avaliação estética da obra, mas sim naquilo que ela mesma propicia de aprendizagem para entendermos nosso tempo. A forma literária, muito mais que o conteúdo propriamente dito do romance, se vale de modos de utilização da linguagem que retratam, refratam ou refletem a linguagem, os modos de ser e de pensar de um povo. A "desistência" por ele discutida atravessaria então os tecidos da representação literária, evocando representações sociais que são partilhadas pelos leitores no momento da leitura. Nesse sentido, a divisão sutil sugerida por Sérgio Buarque de Holanda entre duas modalidades de romance - um regionalista e outro intimista - também retrata formas an-



gustadas de ser na sociedade moderna: o fracasso simbólico do personagem do romance intimista não o deixa transgredir os limites impostos por ele mesmo, não lhe permite consolidar sua identidade; no romance regional, um universo de costumes em que o personagem se encontra desmorona na medida em que o tempo desencadeia um processo de transformação que o herói não consegue claramente dimensionar. Apesar da identificação por vezes mais imediata dos leitores com a matéria do romance regionalista, em que a paisagem agreste adquire um estatuto de “descoberta” de um Brasil profundo e esquecido, parecendo ser diametralmente oposta aos apelos da angústia da vida interior, é importante a percepção de que essas duas formas do romance são, na verdade, duas formas de construção de uma mesma experiência trágica que vaza os sujeitos na contemporaneidade.

Mas, afinal, de qual leitor estaríamos falando? Ou ainda: que tipo de experiência a obra e o leitor compartilham? Baseado numa espécie de tipologia weberiana do leitor que se formava no Brasil, Sérgio Buarque de Holanda fundamentava a avaliação da baixa receptividade do romance intimista no modo de ser extrovertido do brasileiro, afeito ao pitoresco e à realidade exterior, distante, portanto, da sensibilidade que procurava traçar a minúcia da psicologia de personagens que se debatem consigo mesmos. Mas o projeto da desistência não se resumia à catalogação de romances. Tanto a narrativa regionalista quanto a intimista, na visão de Sérgio Buarque de Holanda, faz-se da exploração prioritária de uma única história, de um único enredo e, portanto, de um único personagem.

**E sua leitura do problema ia além: grande parte do problema dessa estética centrada excessivamente no personagem é o pouco trabalho com os variados planos de ação se desenvolvendo simultaneamente na narrativa.** Como é próprio do estilo épico, do qual derivou o romance, os diversos planos de ação, envolvendo direta ou indiretamente o personagem central, mobilizariam uma leitura que não somente se resolveria no êxito ou na falência do herói. Acompanhando a trajetória de diversos personagens, teríamos um quadro mais amplo e, ao mesmo tempo, mais complexo, das possibilidades da existência humana em um determinado contexto social. Ainda que tenhamos uma atenção maior para com o drama vivido pelo personagem central, outros personagens nos fariam perceber alternativas de enfrentamento ou acomodação às dificuldades de

*...que tipo de experiência a obra e o leitor compartilham?*

determinada comunidade. A aposta do leitor em um único plano narrativo que arrastasse para si todos os interesses da leitura requereria uma capacidade mais aguçada de extrapolação, por parte do leitor, da vida íntima que se passa a limpo. Ler um romance que de cara é capaz de apresentar um conflito social pode ser, enganosamente, mais simples em sua compreensão, principalmente se esse conflito vier esquematicamente armado, ou seja, se seus elementos sociais forem identificáveis pelo leitor médio.

Mas, e nos casos em que uma perspectiva íntima se faz em um romance caracteristicamente regional?

Uma produção abordada pelo crítico, ainda que de forma ligeira, é a de José Lins do Rego. Não por acaso, a escolha do crítico recai sobre o escritor paraibano<sup>4</sup>. No *Ciclo-da-cana-de-açúcar*<sup>5</sup> de Zé Lins, a desistência do personagem central é um espelho da decadência das castas dos grandes coronéis do Nordeste. Um mundo inteiro desaba, pondo fim a uma realidade complexa e heterogênea organizada em torno do modo de produção das grandes fazendas de cana-de-açúcar. Para Sérgio Buarque de Holanda, está claro que o mundo do personagem condutor da narrativa, Carlos de Melo, implode ao mesmo tempo em que as forças produtivas obsoletas que reinavam até então também se desintegram. O choque entre o velho que se esvai e o novo que se anuncia sob a forma da mecanização da lavoura e a modernização das relações sociais é retratado de forma triste e melancólica.

Ainda que esse não seja o centro da abordagem de Sérgio Buarque de Holanda na sistematização da situação do romance a partir da segunda geração modernista, essa melancolia nos remete ao dilaceramento de uma experiência histórica que

em muito nos lembra a falta de unidade entre a vida e o discurso<sup>6</sup>.

No primeiro volume do *Ciclo-da-cana-de-açúcar*, intitulado *Menino de Engenho*, temos vários exemplos de uma experiência histórica que sustentava a vida social ainda preservada. O enredo, grosso modo, narra a ida de um garoto de quatro anos, Carlinhos, para a fazenda de seu avô por ocasião do assassinato de sua mãe por seu pai. Como o romance é narrado em primeira pessoa pelo personagem central já afastado daqueles momentos da infância, temos a história vista sob a ótica da lembrança dos fatos e das sensações, ou seja, a vida vivida e



narrada posteriormente como um testemunho. O sentimento que ordena os acontecimentos é marcado todo o tempo pela nostalgia de uma realidade que se perdeu, de um mundo em que havia uma unidade e um sentido nas mínimas ações:

Quando chegamos em casa, o café estava pronto. Na grande sala de jantar estendia-se uma mesa comprida, com muita gente sentada para a refeição. O meu avô ficava do lado direito e a minha Tia Maria na cabeceira. Tudo o que era para se comer estava à vista: cuscuz, milho cozido, angu, macaxeira, requeijão. Não era, porém, somente a gente da família que ali se via. Outros homens, de aspecto humilde, ficavam na outra extremidade, comendo calados. Depois seriam eles os meus bons amigos. Eram os oficiais carpinas e pedreiros, que também se serviam com o senhor do engenho, nessa boa e humana camaradagem do repasto.<sup>7</sup>

O momento da refeição reserva uma simbologia bastante clara: todos são, em parte, mercedores daquilo que a fazenda produz. Sentando-se todos à mesa como iguais, comendo da mesma comida, temos revelado um traço de união que em parte nos faz perceber um mecanismo social que incorpora a família e os agregados trabalhadores. Assim como a macaxeira e o requeijão circulam livres por sobre a mesa, o sentido existencial de todos também circula no jogo simbólico que garante a unidade daquele espaço social. Contudo, é igualmente fundamental perceber que, por debaixo da “humana camaradagem”, há uma hierarquia cifrada e aceita pelo grupo: o narrador inicia sua fala pelas pessoas da família – Tia Maria e seu avô, o coronel José Paulino –, destacando-os dos demais sem nome, aqueles de “aspecto humilde” que ocupavam a “outra extremidade”. Está claro que há, nessa mesa que a todos comporta, uma nítida divisão. Nesse sentido, a mesa configura-se metonimicamente como um espaço

reduzido em que vemos projetada toda a fazenda. **Senhores e trabalhadores vivendo em um mesmo local, constituindo uma única comunidade e compartilhando das mesmas experiências, mas cada um em sua ponta de mesa.**

Esse mundo em que cada indivíduo possui sua cadeira cativa, esse mundo “camarada”, representa um tempo e lugar que o narrador tenta recuperar. Há ali um conjunto de experiências as

quais procura entender enquanto narra sua história. Para um menino de poucos anos, algumas situações parecem naturais e, portanto, revestidas de verdade. Se essa abordagem estiver correta, *Menino de Engenho* pode ser lido como um romance em que o personagem-narrador procura construir o próprio sentido de sua existência. Um romance de aprendizagem, em que a reflexão interior adquire um papel de alta relevância. O es-

José Lins do Rego assistindo a uma partida de futebol.





paço externo, o clima rural e regional, corresponderia à circunstância em que essa existência passa a ter significado. O romance se torna social, regional e intimista ao mesmo tempo.

Carlos de Melo, como narrador, fala-nos de uma experiência da qual, em grande parte, ele é testemunha, mas uma testemunha que já perdeu os laços com sua comunidade. Seus vínculos com a vida na fazenda Santa Rosa se constroem, desde o primeiro momento, a partir de sua mais primitiva e simbólica lembrança: a morte de sua mãe. Mas são laços frágeis, caracterizados pelo estranhamento que o narrador nos faz a todo

pessa de verdura. Os matos estavam todos verdes, e o caminho cheio de lama e de poças d'água. Pela estrada estreita por onde nós íamos, de vez em quando atravessava um boi. O meu tio me dizia que tudo aquilo era do meu avô. E com pouco mais avistava-se uma casa branca e um bueiro grande.

— É ali o engenho, mas nós temos que andar um bocado.<sup>8</sup>

A chegada do personagem à casa-grande do engenho é narrada a partir de uma estratégia que se vale da descrição de elementos da paisagem a fim de aproximar o leitor, fazendo-o também chegar e se apropriar desse espaço. O

pois o vejo e o compreendo; outro ao qual nem mesmo sei se vou chegar, um espaço simbólico impenetrável, caracterizado por um distanciamento entre o novo — a criança que chega — e o velho — o Coronel José Paulino como figura de um mundo que está desaparecendo, dono de uma fazenda cujos tipos sociais igualmente desaparecem. O avô que espera o menino, filho de sua própria filha morta, impõe ao leitor um intervalo geracional que indicaria metaforicamente o rompimento de um fluxo de experiências que são transmitidas e que garantiriam a coerência, como dissemos antes, entre vida e discurso. Desde o início, portanto, o personagem de *Menino de Engenho* fracassa, pois assim o vê o narrador: um menino que adentra um universo prestes a desaparecer.

O final do romance também anuncia um mundo que se perde. Depois de anos vivendo com seu avô, Carlos retorna à cidade para estudar. Em cena que estabelece um paralelo com sua chegada, ainda pequeno, na fazenda, o personagem-narrador agora segue, em linha contrária, no mesmo trem.

E o trem corria para o Entroncamento. Vinha Santana, Marau no alto, Maçanguana com o Coronel Trombone na porta. A máquina tomava água. O trem de Guariba chegava, mais curto que o nosso. Apareciam passageiros de guarda-pó para conversar com os outros do nosso carro.

Todo esse movimento me vencia a saudade dos meus campos, dos meus pastos. Queriam me endireitar, fazer de mim um homem instruído. Quando saí de casa, o velho José Paulino me disse:

— Não vá perder o seu tempo. Estude, que não se arrepende.

Eu não sabia de nada. Levava para o colégio um corpo sacudido pelas paixões de homem feito e uma alma mais velha do que meu corpo. Aquele Sérgio, de Raul Pompéia, entrava no internato de cabelos grandes e com uma alma de

## O final do romance também anuncia um mundo que se perde.

o tempo recordar. Os capítulos iniciais de *Menino de Engenho* trazem a memória não somente como um ponto de partida para o testemunho que se quer dar sobre aquele mundo decadente, mas também se trata de uma maneira de dizer de um mundo íntimo que procura compreender e adensar essa realidade da qual se esforça para fazer parte.

E na primeira parada deixamos o trem, com grande saudade para mim. Na estação estava um pretinho com um cavalo, trazendo umas esporas, um rebenque e um pano branco. O meu tio estendeu o pano branco na anca do animal, montou, e o pretinho me sacudiu para a garupa. Era meu primeiro ensaio de equitação.

— O engenho fica ali perto.

Eu ia reparando em tudo, achando tudo novo e bonito. A estação ficava perto de um açude coberto de uma camada es-

menino aguardando na estação de trem com as montarias, o verde se espalhando pelo açude e o boi atravessando o caminho promovem um primeiro reconhecimento do local. Mas essa descrição, aparentemente dominada pela objetividade, possui um outro elemento de interesse: o engenho, em uma primeira fala, fica “ali perto” para depois ser distante a ponto de se ter que andar “um bocado”. Essa oscilação entre o perto e o longe não correspondem a uma visão objetiva do lugar. **A impressão inicial quando nos damos conta dessa variação na apropriação do espaço pelo menino é de que temos dois engenhos: um ao qual rapidamente se chega, outro que nos obriga a muitos passos, a uma longa caminhada.** Tal percepção da casa-grande do engenho, narrada *a posteriori* pelo narrador, nos faz refletir sobre a presença de dois tipos de lugar: um do qual posso falar,



anjo cheirando à virgindade. Eu não: era sabendo de tudo, era adiantado nos anos, que ia atravessar as portas do meu colégio.


Menino perdido, menino de engenho.<sup>9</sup>

O retorno ao ponto de origem – a cidade – é marcado, para o personagem, por um sentimento muito próximo ao de sua chegada. Entendendo-se agora como um “menino de engenho”, Carlos compara sua entrada na escola ao também protagonista e narrador do romance *O Ateneu*, de Raul Pompéia. Indo para a escola não puro ou virginal como Sérgio, personagem do romance realista de Pompéia, mas sim experiente e em um corpo “sacudido pelas paixões de homem”, Carlos repete o ciclo de desenraizamento que parece ser constante em sua trajetória. O não-pertencimento aos espaços, que são apreendidos não como uma continuidade, mas sim como fragmentos de experiências, mais o aproxima de Sérgio do que o distancia. Alguém cujo corpo não se ajusta às sensações é alguém que não se “endireita”, caracterizando-se mais pelo desequilíbrio. Mas qual desequilíbrio? Para sua vida o plano já está traçado: ser “homem instruído”, homem com requintes de cidade grande, para viver, talvez, numa fazenda. O descompasso maior dessa trajetória talvez esteja impresso na fra-

se final do romance que nos diz de um menino que se perdeu, por desistência, um menino pertencente a um mundo que fracassa e se desfaz: o engenho.

A intimidade da memória e a coletividade da história são ambas ligadas, no Ciclo-da-cana-de-açúcar, pela marca da desistência, do fracasso. No projeto literário de Zé Lins, não há propriamente uma distinção entre os dois. Aliás, é o passado que os une: o passado conflituoso que depauperou, no presente, a experiência comum e significativa partilhada pelas pessoas, ao mesmo tempo que faz do indivíduo um ser deslocado de sua própria narrativa. A desistência do personagem-narrador parece ser algo dado desde os primeiros capítulos de *Menino de Engenho* em inúmeras passagens, ainda que somente venha a se concretizar ao longo dos cinco romances que compõem o Ciclo.

Para o leitor, dos anos 1950 ou de hoje, o travo amargo de observar um mundo obsoleto e decadente pode nem mesmo existir. Para uma sociedade que, como nos diz Sérgio Buarque de Holanda, criou as bases para o surgimento de uma arte íntima ou “microscópica” em que cada indivíduo é maior do que o “mundo que o abrange e envolve”, é confortável ler um romance em que o atraso social e seus partícipes sucumbem. Perceber, porém, que esse mesmo atraso permanece transfigurado em nos-

so próprio tempo e no interior de cada um de nós, contaminando e diluindo as eventuais experiências significativas que possuímos, parece ser um movimento um tanto mais complicado. 

Ricardo Barreto é doutor em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada).

## Notas

1. O texto em questão se intitula “Situação do romance”. Ver *O Espírito e a Letra: estudos de crítica literária II (1948-1959)*, volume II, organização, introdução e notas de Antonio Arnoni Prado, São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 327-330, reunião da produção de crítica literária de Sérgio Buarque de Holanda para jornais e revistas.

2. O texto em questão intitula-se “A elegia de abril”, in *Aspectos da literatura brasileira*, 5. ed., São Paulo: Livraria Martins Editora, 1974, p. 190 e ss.

3. É importante destacar que alguns dos grandes textos produzidos pelos escritores filiados ao romance introspectivo ou intimista, no caso brasileiro de motivação predominantemente católica, não haviam sido publicados ainda: *A menina morta* (1954), de Comélio Penna, e *Crônica da casa assassinada* (1959), de Lúcio Cardoso. Esses são, talvez, os melhores e mais bem acabados romances cujo tema central é a reflexão de um sujeito voltado para si mesmo.

4. A bem da verdade, Jorge Amado e Érico Veríssimo também são citados no artigo de jornal.

5. O Ciclo-da-cana-de-açúcar foi uma nomeação dada pelo próprio autor a seus primeiros cinco romances: *Menino de Engenho*, *Doidinho*, *Banguê*, *Moleque Ricardo* e *Usina*.

6. Ver Walter Benjamin, “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, in *Magia e técnica, arte e política (ensaios sobre literatura e história da cultura)*, tradução Sérgio Paulo Rouanet e prefácio de Jeanne Marie Gagnebin, São Paulo: Editora Brasiliense, 1986, p. 197-221.

7. José Lins do Rego. *Menino de Engenho*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972, p. 11.

8. José Lins do Rego, *op. cit.*, p. 8.

9. José Lins do Rego, *op. cit.*, p. 121-122.

## Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política (ensaios sobre literatura e história da cultura)*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet e prefácio de Jeanne Marie Gagnebin, São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O Espírito e a Letra: estudos de Crítica Literária II (1948-1959)*, volume II. Organização, introdução e notas de Antonio Arnoni Prado, São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- REGO, José Lins do. *Menino de Engenho*. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução de Rosa Freire de Aguiar, São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.





José Américo de Almeida. Seu romance *A Bagaceira* (1928) é o marco da literatura social nordestina.

## Ressonâncias do regionalismo brasileiro na literatura de Cabo Verde

VIMA LIA MARTIN

*Narrar a necessidade é perfazer a forma do ciclo.*  
Alfredo Bosi



**N**o período entre-guerras, surge, no panorama da cultura ocidental, um realismo renovado que busca responder às tensões originadas na desorganização econômica e social que se potencializa com a crise de 1929. Esse novo impulso realista, objetivado no cinema italiano em produções como *Roma, cidade aberta* e *Ladrões de bicicleta*, por exemplo, traduz-se numa tomada de posição diante da realidade, que é vista como fruto de processos históricos passíveis de serem problematizados pela ficção.

Na década de 1930, a ficção de escritores norte-americanos como Hemingway, Falkner, Steinbeck, entre outros, de ênfase social e comprometida com aspirações populares, influencia as literaturas latino-americanas e, inclusive, as europeias. No interior do macrosistema literário de língua portuguesa – campo comum de contatos entre os sis-



temas nacionais – o período foi de intenso diálogo cultural, com a publicação de inúmeras obras que aliaram preocupação estética e denúncia político-social. E, importa dizer, o vetor da circulação cultural orientou-se basicamente do Brasil para Portugal e para os países africanos de língua oficial portuguesa. Nossos autores regionalistas foram lidos e discutidos por autores portugueses como Alves Redol, Carlos de Oliveira e Manuel Fonseca, por exemplo, e por uma série de autores africanos empenhados na emancipação de suas literaturas.

### O regionalismo brasileiro e a “consciência catastrófica do atraso”

Nos anos 1930, consolida-se o que poderíamos chamar de um “novo sistema cultural” no Brasil. **Mediante uma acentuada politização de nossos intelectuais e escritores em diálogo com as ideologias que atuavam na Europa e se espalhavam para quase todo o mundo – notadamente o comunismo e o fascismo –, intensificam-se os estudos históricos, sociológicos e antropológicos sobre o país e, a partir deles, surge um olhar renovado sobre a realidade nacional.**

Os novos estudos sociais que, sob a inspiração de Gilberto Freyre, começam a assumir feição mais sistemática, repercutem diretamente na elaboração de uma ficção regionalista centrada no Nordeste do país, que rompe, de modo contundente, com uma certa tradição idealista na apreensão da realidade, desenvolvida desde o Romantismo.

Assim, em vez de expressar a “consciência amena do atraso”, atitude típica do realismo pitoresco que compensava o atraso material e a debilidade de nossas instituições através da supervalorização dos aspectos regionais, esse novo regionalismo problemático deixa de lado o exotismo e passa a expressar a “consciência catastrófica do atraso”, correspondente à noção de

“país subdesenvolvido” (Candido, 1989). Nesse sentido, o homem pobre do campo não é mais apreendido literariamente como objeto, mas como sujeito histórico passível de desalienação.

O romance de estréia de José Américo de Almeida, *A Bagaceira* (1928), é o marco da literatura social nordestina. Em sua esteira, escritores como Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Jorge Amado foram porta-vozes dessa nova perspectiva crítica. Seus romances, que evidenciam os anseios e os limites de grupos socialmente marginalizados e expõem, em maior ou menor grau, a tensão entre os protagonistas e as pressões da natureza e do meio social, vão repercutir, como já apontamos, em todo o universo literário de língua portuguesa, especialmente nos países africanos colonizados por Portugal, que estavam a consolidar suas literaturas. Nas palavras de Rita Chaves:

A atração pelo Brasil manifesta-se em muitos planos, e a literatura exerce um papel fundamental. Destacam-se como alvo de interesse as obras de Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, Érico Veríssimo e principalmente Jorge Amado. Por caminhos complicados, para fugir ao cerco da censura, os livros desses autores atravessavam os mares e eram, no depoimento de muitos dos escritores africanos, devorados com grande ansiedade (Chaves, 2005, p.268).

### O romance caboverdiano: da consciência regional à literatura nacional

**Em Cabo Verde, a existência de variadas instituições culturais, desde meados do século XIX, favoreceu a emergência de uma consciência nativista relativamente precoce entre os habitantes das ilhas.** Por isso, uma literatura voltada para a discussão das especificidades culturais caboverdianas surge mais cedo em

comparação com as outras ex-colônias portuguesas, sendo que o grupo que se formou em torno da revista *Claridade* (1936) pode ser identificado como o precursor do sistema literário caboverdiano.

**De fato, a poesia e a prosa concebidas pelos escritores denominados “claridosos” revelam uma tomada de consciência nacional nitida, que antecede uma declarada posição anticolonial.** Dois autores emergem como fundadores da prosa de ficção caboverdiana: Manuel Lopes e Baltazar Lopes. Também a obra ficcional de Manuel Ferreira, português identificado com a problemática caboverdiana, contribuirá para o desenvolvimento da literatura do arquipélago, de viés crítico e sintonizada com uma proposta de transformação social.

Nesse contexto, o romance social nordestino foi decisivo para o despertar da consciência regional entre os escritores caboverdianos. Nas palavras do próprio Baltazar Lopes:

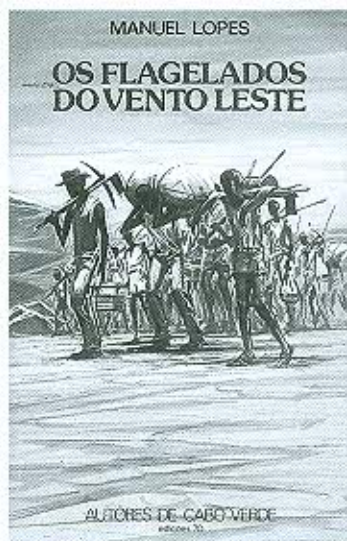
Ora aconteceu que por aquelas alturas [anos 30] nos caíram nas mãos fraternalmente juntas, em sistema de empréstimo, alguns livros que considerávamos essenciais *pro domo nostra*. Na ficção, o José Lins do Rego do *Menino de Engenho* e do *Banguê*, o Jorge Amado do *Jubiabá* e do *Mar morto* (Ferreira, s.d, p. 152).

Naquela altura, a literatura regionalista brasileira foi ao encontro das demandas dos autores que buscavam afirmar a chamada “caboverdianidade”. E a similaridade climática existente entre o nordeste brasileiro a as ilhas de Cabo Verde – espaços marcados por longas estiagens – favoreceu ainda mais a recepção das obras brasileiras no contexto africano.

### Espaço e linguagem em narrativas de ênfase social

Faremos aqui algumas observações sobre dois romances – um brasi-





leiro e um caboverdiano — que apresentam projetos estético-ideológicos que podem ser aproximados. Trata-se de *Vidas secas*, de Graciliano Ramos (1938), e *Os flagelados do vento leste*, de Manuel Lopes (1959), escrito cerca de vinte anos depois do romance brasileiro. **A leitura comparada de ambas as obras permite o estabelecimento de vários paralelos textuais, graças às similaridades contextuais que envolviam os dois escritores.**

Nas duas narrativas, a força dominante da paisagem é apresentada de modo determinante desde o início de suas páginas, num conjunto de situações que realçam as inter-relações entre as personagens e o espaço. Comparem-se, nesse sentido, os parágrafos que inauguram os dois romances:

Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos. Ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progredira bem três léguas. Fazia horas que procuravam uma sombra. A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da catinga rala. (*Vidas secas*, p. 9)

Agosto chegou ao fim. Setembro entrou

feito, seco de águas; o sol peneirando chispas num céu cor de cinza; a luminosidade tão intensa que trespassava as montanhas, descoloria-as, fundia-as na atmosfera espessa e vibrante. Os homens espiavam, de cabeça erguida, interrogavam-se em silêncio. Com ansiedade, jogavam os seus pensamentos, como pedras das fundas, para o alto. Nem um fiapo de nuvem pairava nos espaços. (...) (*Os flagelados do vento leste*, p. 11)

Nos dois casos, o drama da seca é anunciado como fator que gera a grande privação das personagens miseráveis. E o imaginário da terra é esboçado, principalmente, a partir da perspectiva dos que dela dependem para sobreviver. Nos romances de Graciliano Ramos e de Manuel Lopes, a variação do clima interfere diretamente no estado de ânimo das personagens, determinando sentimentos de preocupação e esperança, conforme sua oscilação.

Mas note-se que, em *Vidas secas*, a perspectiva crítica do autor acaba por responsabilizar a estrutura social e não as adversidades climáticas pela miséria humana. O romance, assim, foge de uma visão simplista, positivista, que poderia levar à cristalização da idéia de que os homens estão irremediavelmente subjugados pelo espaço físico.

Essa consciência aguda dos mecanismos da exploração capitalista, tão bem trabalhada no romance brasileiro, é muito menos perceptível no romance caboverdiano. Embora a exploração humana, característica do sistema colonial, se deixe entrever, por exemplo, na completa falta de infra-estrutura em que vivem as famílias da Ilha de Santo Antão, o drama dos caboverdianos é apresentado pelo narrador quase como uma fatalidade.

Em termos de linguagem, observamos uma grande adesão dos dois escritores aos códigos sociais que lhes servem de referência. Assim, a linguagem utilizada para exprimir as tensões entre as personagens

e as pressões do meio físico e social é, em certa medida, tributária das rupturas do primeiro modernismo brasileiro, já que incorpora livremente aspectos da linguagem oral e regionalismos lexicais e sintáticos. Note-se ainda que a objetividade do discurso dos narradores e a coloquialidade do discurso das personagens são estratégias para atingir um público mais amplo — o leitor médio —, dado o comprometimento social que anima as duas narrativas.

**Em *Vidas secas*, merece destaque a linguagem utilizada por Fabiano e sua família. Monossilábica, quase gutural, a fala das personagens acaba por ser um limite para sua própria socialização. Sentindo-se ora como bichos, ora como homens, os pobres são oprimidos principalmente por quem detém a cultura letrada. Mas, como**



bem apontou Alfredo Bosi, “o que dá alcance revolucionário à sua visão [de Graciliano Ramos], que poderia passar por ilustrada e progressista apenas, é a desconfiança alerta que alimenta também em relação ao discurso do “civilizado”. Se a voz do iletrado é pobre e partida, a do letrado é oca, se não perigosa.” (Bosi, 1988, p. 14)

Nesse sentido, a concepção de sociedade que emerge da obra de Graciliano Ramos faz com que as formulações



discursivas sejam apreendidas de maneira dialética, o que certamente amplia as ambigüidades do discurso letrado. Trata-se de uma estratégia que favorece o desmascaramento das injustiças que regem as relações sociais no sertão brasileiro.

Já a linguagem utilizada em *Os flagelados do vento leste*, bastante fluida, singulariza-se por tentar representar, da forma mais espontânea possível, a fala das personagens. Rico em diálogos, o romance se vale de muitas onomatopéias e de farta pontuação para simular uma dicção coloquial:

– Também sinto a boca do estômago a doer – continuou a viúva num tom de lamúria – como se eu tivesse engolido uma brasa de lume, ui!

(...)

– Abrenúncio, mulher! O quê qu'ocê tá contando?!” (*Os flagelados do vento leste*, p. 106-7)

Vale notar que a fixação literária de uma fala caboverdianizada encontra-se melhor constituída em outros romances da época, como, por exemplo, em *A hora de bai*, de Manuel Ferreira (1962). O próprio título dessa narrativa faz referência direta a uma das mornas mais tradicionais de Cabo Verde, “Morna de despedida”, do poeta Eugênio Tavares, cujo primeiro verso é justamente “hora de bai”, que significa “hora da partida”. No romance de Ferreira, o português-padrão, o português oralizado e o crioulo – a língua nacional caboverdiana – coexistem tanto no discurso do narrador como na fala das personagens. Desse modo, as raízes crioulas do povo caboverdiano ganham estatuto artístico e acabam por dinamizar, de um modo mais orgânico, o sistema literário nacional que estava em formação.

Por fim, é importante assinalar que tanto *Vidas secas* como *Os flagelados do vento leste* são romances que apresentam um caráter cíclico. Ao comentar o modo de construção do romance de Graciliano, Alfredo Bosi afirma que “narrar a necessidade é per-

fazer a forma do ciclo”. De fato, a narração do cotidiano dos pobres enfocados em *Vidas secas* e, acrescentaríamos, na narrativa de Manuel Lopes, dá-se sob o signo irremediável do desencanto e da angústia. Na parte final das histórias, o que observamos, seja na fuga da família de Fabiano para o “sul” (ainda que esta seja pontuada pelos sonhos de sinhá Vitória e do vaqueiro), seja na fuga dos caboverdianos pelas estradas estereis da ilha, é a afirmação de uma perspectiva de cunho determinista, que sugere a continuidade do sofrimento e da penúria vivida pelas personagens.

No romance brasileiro e no romance caboverdiano, a representação enfática do espaço físico adverso e a recriação de uma linguagem de caráter referencial são estratégias narrativas que, ao conferirem uma identidade singular aos grupos humanos focalizados, alcançam problematizar a sua situação. O destino ainda hoje incerto desses homens, mulheres e crianças socialmente marginalizados ecoa nos versos engajados de outro escritor caboverdiano, Ovídio Martins (1974):

Nós somos os flagelados do vento-leste!

A nosso favor  
não houve campanhas de solidariedade  
não se abriram os lares para nos abrigar  
e não houve braços estendidos  
fraternalmente  
para nós  
Somos os flagelados do vento-leste!

O mar transmitiu-nos a sua  
perseverança  
Aprendemos com o vento a bailar na  
desgraça  
As cabras ensinaram-nos a comer  
pedras  
Para não perecermos

Somos os flagelados do vento-leste!

Morremos e ressuscitamos todos os  
anos  
para desespero dos que nos impedem  
a caminhada  
Teimosamente continuamos de pé  
num desafio aos deuses e aos homens  
E as estiagens já não nos metem medo  
porque descobrimos a origem das  
coisas  
(quando pudermos!...)

Somos os flagelados do vento-leste!

Os homens esqueceram-se de nos  
chamar irmãos  
E as vozes solidárias que temos sempre  
escutado  
São apenas  
as vozes do mar  
que nos salgou o sangue  
as vozes do vento  
que nos entranhou o ritmo do  
equilíbrio  
e as vozes das nossas montanhas  
estranha e silenciosamente musicais

Nós somos os flagelados do vento-leste! 

Vima Lia Martin é doutora em Letras (Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa) e é professora na USP.

### Referências bibliográficas

- ABDALA, Jr., Benjamin. *Literatura, história e política*. Cotia, SP: Ateliê, 2007.  
BOSI, Alfredo. *Céu, inferno*. São Paulo: Ática, 1988.  
CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.  
CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique. Experiência colonial e territórios literários*. Cotia, SP: Ateliê, 2005.  
FERREIRA, Manuel. *O discurso no percurso africano*. Lisboa: Plátano, s.d.  
GOMES, Simone Caputo. *Cabo Verde. Literatura em chão de cultura*. Cotia, SP: Ateliê, 2008.  
HAMILTON, Russell. *Literatura africana. Literatura necessária II*. Lisboa: Edições 70, 1984.  
LOPES, Manuel. *Os flagelados do vento leste*. São Paulo: Circulo do Livro, s.d.  
MEDINA, Cremilda. *Sonha mamana África*. São Paulo: Epopéia, 1987.  
RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, 1999.





O escritor, dramaturgo e professor Ariano Suassuna é o autor de *O auto da compadecida* e do *Romance d'a Pedra do Reino*.

# O Movimento Armorial de Ariano Suassuna

WILLIS SANTIAGO  
GUERRA FILHO

*Em memória de Átila Brilhante (e muito) de Almeida,  
glória da intelectualidade paraibana contemporânea,  
e também para o Erson, pelos sessenta.*



**A**riano Suassuna é em geral conhecido como dramaturgo, autor de (ao menos) um clássico de nossa literatura, *O auto da compadecida*, muito competentemente transposto para as telas de cinema, que adiante comentaremos. Também é de se lembrar sua obra maior, como ele mesmo a considera, o *Romance d'A Pedra do Reino*. Menos conhecida, do público em geral, é sua longa carreira docente, desde o ensino (então denominado) primário, até aquele superior, na cadeira de Estética, da Universidade Federal de Pernambuco, que resultou em um também menos conhecido livro primoroso sobre o assunto, ofício que ainda exerce esporadicamente, em suas im-



pagáveis aulas-show. Seu nome é associado ao Estado de Pernambuco, onde vive há muitos anos e onde é o atual secretário de cultura, e já desde os tempos do segundo governo Arrais, mas seu estado de origem é a Paraíba, de onde teve de se ausentar, ainda criança, por força do assassinato político de seu pai, quando governador do Estado, representante de forças conservadoras agrárias, contra as quais se insurgia a juventude urbana, tendo entre suas filias aquele que, para Ariano, foi o “pai” do regionalismo literário brasileiro, com seu romance *A Bagaceira*: José Américo de Almeida. O episódio, ocorrido em 1930, no contexto revolucionário do período, quando contava três anos de idade, segundo o próprio Ariano, o teria marcado definitivamente, tanto que constantemente a ele se refere. “Zéamérico”, por escrito, condenou o atentado, e manteve boas relações com Ariano, enquanto vivo. Sem pretender fazer nenhuma espécie de “psicanálise em extensão”, aplicada à interpretação de nosso tema e nosso A., salta à vista o quanto há de tentativa de um resgate do que há de mais tradicional e sertanejo, logo, agrário, na proposta armorial suassuaniana, facilmente associável à figura do pai, morto, naquele momento em que o “minino” poderia estar desejando isso, inconscientemente, erguendo assim o adulto traumatizado uma bandeira, um totem rememorativo, em defesa da mitologia local, também universal, contra a modernidade alienadamente universalizante, mortífera. Depois, como o próprio Ariano relatou, em entrevista particular adiante referida, houve a influência também ambígua dos tios que o criaram: um, anticlerical e admirador de Euclides da Cunha; o outro, monarquista, católico, sebastianista, como Antônio Conselheiro, imortalizado por Euclides n’*Os Sertões*.

Mas aqui, antes de mais nada, cabe fazer um alerta ao desavisado leitor,

o mesmo que fez o próprio Ariano, ao iniciar seus comentários sobre a obra poética de um seu amigo, César Leal, no *Diário de Pernambuco*, em meados de 1962: “A vantagem de quem não é crítico e escreve, por acaso, alguma coisa sobre arte é a de não ser obrigado a manter aquela

tempo, enquanto se guardaram— ou se guardem ainda, a sete chaves — armas em casa, elas decerto ali ficariam em um armário. Mas voltando à nossa “armadura”, a *armatura*, fazemos bem em lembrar com ela dos cavaleiros medievais, que as usavam, assim como consigo portavam

...tentativa de um resgate do que há de mais tradicional e sertanejo, logo, agrário, na proposta armorial suassuaniana...

soberana e castrada compreensão que o crítico tem como situação própria...” Eis-me em idêntica situação, agora frente a Ariano e o (seu) Movimento Armorial.

Comecemos por esta palavra, “armorial”, que na tela o computador teima em não reconhecer, grifando-a de vermelho, sinal de que não consta em seus registros, com o que Ariano se deleitaria. *Armus*, significando simplesmente “braço” (como *arm*, em inglês), ou mais restritamente, “ombro”, é o étimo latino donde advém “armorial”. Os bons dicionários, porém, a registram como derivada de “armadura”, que, por sua vez, tem como raiz aquela do latim clássico *arma*, donde decorreria, claro, a homônima de nossa última flor do lácio, assim como simplesmente ferramentas, utensílios em geral, e também *armarium*, que era não só um armário qualquer, mas também outros mais específicos, como os colíres e as bibliotecas, palavra que já não tem entre nós o sentido que teve antes, no latim vulgar, de local onde se guardam as armas, o “arsenal” ou *armamentarium*, como diriam, com sua proverbial precisão linguística, os latinos clássicos. Ao mesmo

suas armas, tendo isso tudo a ver com a proposta armorial, como veremos. E também tudo a ver tem o sentido, heráldico, adquirido como que por metonímia ou, mais precisamente, por metalepse (outra palavra não reconhecida pelo computador, mas que consta de um bom dicionário, claro, e vale a pena ir lá ver o que é), de “conjunto de emblemas simbólicos que distinguem uma família nobre de uma coletividade”, como consta do *Petit Robert*, dicionário da língua francesa, do que podemos aproveitar, agora por metonímia. Nosso *Houaiss* registra o substantivo como sendo um livro de registro de brasões da nobreza, sendo o adjetivo o que for a esses e à heráldica relativo. Inexplicavelmente, porém, não registrar (ainda) o sentido em que o empregou Ariano, quando definiu o (seu) Movimento Armorial, na *Revista Pernambucana de Desenvolvimento*, em 1977: “Em nosso idioma, ‘armorial’ é sempre substantivo. Passei a empregá-lo também como adjetivo. Primeiro, porque é um belo nome. Depois, porque é ligado aos esmaltes da Heráldica, limpos, nítidos, pintados sobre metal ou, por outro lado,



esculpidos em pedra, com animais fabulosos, cercados por folhagens, sóis, luas e estrelas. Foi aí que, meio sério meio brincando”, como é bem do seu feitio, vale já dizer, remetendo à descrição feita da figura de Ariano ao final, para aqueles que não tiveram o supremo prazer de conhecê-lo, “comecei a dizer que tal poema ou tal estandarte da Cavallhada era ‘armorial’, isto é, brilhava em esmaltes puros, festivos, nítidos, metálicos e coloridos, como uma bandeira, um brasão ou um toque de clarim. Lembrei-me, aí, também das pedras armoriais, dos portões e frontadas do Barroco brasileiro, e passei a estender o nome à Escultura com a qual sonhava para o Nordeste. Descobri ainda para qualificar os ‘cantares’ do Romanceiro, os toques de viola e rabeça dos cantadores – toques ásperos, arcaicos, acerados como gumes de faca-de-ponta, lembrando o clavicórdio e a viola de arco de nossa Música barroca de século XVIII”. Pronto, eis aí os elementos fundamentais postos à mesa: superação da dicotomia entre cultura erudita e cultura popular, evocação das origens medievais de nossa cultura, preservada nessa saudosa nostalgia contra-reformista que foi – e é – o nosso barroquismo, cultura da armadura transformada em couro, da espada transformada em peixeira, do cavaleiro, solitário, transformado em cangaceiro, em “bandido”, excluído; a atonalidade da música medieval, mantida em nosso sertão inmemorial, assim como os trovadores e o cancionero, com esses mesmos nomes, inclusive, sem esquecer do romance (outra para ver no dicionário – éta programa ignorante da gota serena), preservado na literatura de cordel, nosso romanceiro popular nordestino, que até em seu suporte material remete à origem medieval, com as xilogravuras que ilustram suas capas.

Em entrevista concedida a nossa amiga e conterrânea Cláudia Leitão,

quando da preparação da tese que defendeu sobre a ética armorial como manifestação da pós-modernidade, na Sorbonne, sob a orientação de Michel Maffesoli (no sentido de quem se deve entender compreensão de ética na pós-modernidade), Ariano acrescenta, sobre sua concepção, já mais recentemente, nos seguintes termos: “(...) a arte armorial é uma recriação, é busca de suas origens, de sua pureza original, embora transcenda essas mesmas origens. Seja na tapeçaria, na escultura, na pintura, no teatro, na literatura, na música, em quaisquer de suas manifestações a arte armorial está embebida de um espírito dionisíaco, do gosto da festa, de comunhão...”

Então, pode ser vista como armorial uma festa popular, como aquela estudada por Cláudia em sua tese, a dos Caretas, na cidade de Jardim, no Vale do Cariri, encravado entre o Ceará, onde se situam geopoliticamente a Paraíba e Pernambuco, para onde se volta, espiritualmente, capitania originária de todos esses estados, surgidos de seu esquarteramento para arrefecer-lhe, de balde, a inata rebeldia, mantida em cada uma de suas partes, às vezes com até maior bravura, bastando lembrar aqui o mais notório, mas longe de ser único, exemplo de Canudos. Cláudia quer também aproximar etimologicamente *armis* de alma, por ser o inerme, sem armas, também inanimado, sem alma, para reforçar o modo comunitário de se relacionar com o mundo pelo caráter imagético das criações artísticas e, em geral, culturais de proveniência sertaneja, tal como ressalta o movimento armorial, e vai, para isso, associar a forma, *armis*, com um conteúdo, que é sua alma, reaproximando o que foi cindindo na modernidade. Aqui nos ocorre Maffeo Vegio (1407-1458), em sua célebre tentativa de continuar a *Eneida* de Virgílio, ao compor o *Supplementum*, que seria o Livro XIII, em cujo 274º hexâmetro – a sextilha que também é usada nos cordéis

– refere-se a quem “nasceu onde brilha a forma” (*Nate, ubi forma nitens*), a Grécia ensolarada como o nosso Nordeste, onde é comum nos referirmos à forma, nesse sentido, como formosura, e no 279º verso: “eis que morre inutilmente pelo braço armado da vingança” (*Heu mortem inuisam, quae sola ultricibus armis*). Já os entalhes de madeira com que em 1502 Sebastian Brantare ilustrou a obra de Maffeo são claramente o que em nosso País, então recentemente “descoberto”, vai se tornar a xilogravura, sendo ambas reminiscências das iluminuras, os desenhos que adornavam os livros na Idade Média.

A obra em cerâmica de Francisco Brennand é armorial, assim como a do gravurista Gilvan Samico, a quem se refere Ariano no texto anteriormente citado, pois “(...) desse mundo estranho e belo do Romanceiro e das capas dos ‘folhetos’ nordestinos é que brota a gravura de Gilvan Samico. É nesse mundo que ele mergulha, procurando um reencontro com as raízes do seu sangue, e de onde regressa com seus ‘passaros de fogo’, seus ‘dragões’ (...)”, essa fauna fantástica do imaginário sertanejo, em sua riqueza anárquica e, espontaneamente, surreal, mágico-realista, mais próxima do que Ariano dionisíacamente chama de “fecundo caos original”.

Em 1970, no plano da música, Ariano formou o Quinteto Armorial, com um violino, uma viola, duas flautas e percussão, esperando que músicos de formação erudita e com os instrumentos eruditos pudessem captar o que ele, talvez por lhe faltar formação musical, pudera perceber de riqueza no sincretismo indígena e mourisco-ibérico com o canto gregoriano jesuítico, num barroco nosso, mais próximo da Idade Média e da Renascença que o europeu, ecoando na rabeça, nos pífanos e na zabumba dos rincões sertanejos. O Quinteto chegou a virar Orquestra, mas aí desagradou o criador, pelo excesso de



sofisticação, e ele partiu para a criação da Orquestra Romançal, para preservar o espírito sertanejo, pela utilização de instrumentos e repertório populares. Ariano, em aulas na então Faculdade de Filosofia do Recife, em relação à arquitetura, já advertia seus alunos do quanto havia de nefasto em um modernismo importado, de formas frias e iguais, tanto para o prédio público, como para aqueles residenciais, quando temos um manancial popular de formas pujantes, tais como aquelas que se destacam em nossas festas populares, que melhor cairiam às fachadas dos prédios ao povo destinados, assim como temos também, tradicionalmente, um modo de construção acolhedor e tranqüilo para as moradas particulares. Elomar, abandonando a arquitetura para viver lá para os lados de onde nasceu Glauber Rocha, em Vitória da Conquista (Bahia), nas barrancas do Rio São Francisco, criando suas cabras, um *armentarius* com o seu *armentum*, como se diria em latim, capta como ninguém, com sua viola, no tom e no linguajar de seu cancionero, os ecos armoriais, imemoriais.

Aliás, a obra cinematográfica de reconhecimento mundial de Glauber Rocha, sobretudo *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963-1964) e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), pode ser vista como marcada pela filosofia armorial, mesmo que não tenha havido contato direto entre o baiano-carioca e o paraibano-pernambucano.

A estética armorial andou se espalhando de novo, recentemente pelas telas de cinema e mesmo da TV, vindo já de experiências cenográficas teatrais antecedentes, tendo como pivô o filho de Miguel Arraes, Guel Arraes, (Miguel Arraes Filho). No cinema, além do já referido *Auto da Compadecida* de 2000, pode-se mencionar, de sua filmografia, pela forte presença armorial, *Lisbela e o Prisioneiro*, de 2003, que conta ainda

com a trilha sonora de uma jovem banda armorial, como já indica seu próprio nome, formada em 1997, no ambiente teatral: o Cordel do Pássaro de Fogo. Na TV, a minissérie *Capitu* teria recorrido à exuberância de cores e ao brilho armorial, embora não me pareça que ficou bem esse enxerto no por demais urbano e intimista universo machadiano.

Entre as experiências artísticas recentes mais bem-sucedidas, a demonstrar a vitalidade do armorialismo, em uma perfeita interpretação da imagem armorial do cavaleiro medieval em sua transfiguração no sertão, está uma obra em quadrinhos, *Lampião & Lancelot*, de Fernando Vilela (publicada em 2006 pela editora Cosac Naify), que teve tanto o seu texto como as ilustrações premiadas, nacional e internacionalmente. Como ressalta, em sua apresentação da obra, Bráulio Tavares, sua inspiração fundamental vem da xilogravura, onde duas matrizes de madeira produzem cores diferentes sobre a mesma imagem, cores em tons de cobre e de prata destacam os detalhes da riqueza da indumentária do cangaceiro e do cavaleiro medieval, respectivamente, com suas vestes que são também armas, armaduras, armoriais.

Para descrever o modo de ser de Ariano, por fim, em quem se encontra encarnada a armorialidade, tomo de empréstimo as palavras de seu amigo dos primeiros tempos do Recife, o também dramaturgo Hermírio Borba Filho:



Ilustração de Fernando Vilela do livro *Lampião & Lancelote*, publicação da Cosac & Naify.

Magro e alto, de uma coerência extremada, radical em suas opiniões, é preciso vê-lo numa discussão com seus amigos (porque, com seus inimigos, basta ler seus artigos): zombeteiro, argumentador, desnorteante, irreverente. Vive, com a maior convicção, o preceito de Unamuno de que o artista espalha contradições. É capaz de destruir o argumento mais sério com uma piada ou sair-se de um problema metafísico dos mais angustiantes numa conversa ligeira. Tem horror aos aparelhos modernos enceradeira, vitrola, televisão, rádio, telefones, considerando-os coisas do demônio. Gostaria de crer em Deus como as crianças crêem, mas crê com angústia, fervor e perguntas. Não vai a reuniões oficiais, coquetéis, espetáculos, mas amanhece o dia num bate-papo ou ouvindo repentistas. Tem pavor de avião e se martiriza com uma alergia que lhe dá comichões no nariz. Seu caráter é ouro de lei, e, embora o negue, esforça-se para amar os inimigos, como manda o evangelho... A arte e religião são por ele encaradas de maneira fundamental. (cc)

Willis Santiago Guerra Filho é doutor em Ciência do Direito e é professor na PUC-SP.

### Referências bibliográficas

- SUASSUNA, Ariano. *Almanaque Armorial*. Seleção, organização e prefácio Carlos Newton Júnior, Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- LEITÃO, Cláudia Sousa. *Por uma Ética da Estética: Uma Reflexão acerca da "Ética Armorial" Nordestina*. Fortaleza: Universidade Estadual do Ceará, 1997.





José Lins do Rego e seu amigo Gilberto Freyre.

## *Menino de Engenho* e a tradição oitocentista

EDUINO JOSÉ ORIONE



Quando, em 1932, deu-se a publicação de *Menino de Engenho*, a literatura brasileira assistia ao aparecimento da segunda fase do romance nordestino em nossas letras. A primeira tivera vez no século XIX, ligada aos nomes de Franklin Távora, Rodolfo Teófilo, Manuel de Oliveira Paiva e Domingos Olímpio. Aquilo que seria caracterizado como o segundo movimento desta linhagem ficcional recebeu o rótulo de “romance regionalista de 30”, e tinha como nomes mais relevantes José Américo de Almeida, Rachel de Queiroz, Jorge Amado, Amando Fontes, Graciliano Ramos (talvez o maior nome dessa geração literária), e José Lins do Rego. A crítica identificou, nessa corrente literária moderna, as seguintes características: a base telúrica (a presença da terra); a exposição dos contrastes sócio-culturais; o protesto e a reivindicação; a linguagem crua e a liberação dos tabus; o sentimento poético; o problema da animalidade. Todavia, tais marcas podem ser encontradas em germe na ficção nordestina do século XIX. Sendo assim, seria interessante refletirmos um pouco acerca da herança que o “romance de 30” recebeu da ficção oitocentista (e não só a de origem nordestina), para termos uma noção da sua extensão e ver como ela marca, em particular, a obra de estréia de José Lins do Rego.



Com exceção de Graciliano Ramos, os escritores nordestinos estrearam nos anos 1930 quando ainda eram jovens. Isso certamente é determinante para entendermos que muitas das obras inaugurais dessa geração não são grandes livros, os quais serão escritos nos momentos de posterior maturidade literária desses autores. Nesse sentido, *Menino de Engenho* é um livro emblemático, pois, longe de ser uma obra da envergadura de um *Fogo Morto*, apresenta uma importância histórica reconhecida, mas tal reconhecimento talvez não seja unânime no que diz respeito à qualidade de sua realização estética. Sob muitos aspectos, ele passou a ser considerado um romance menor, e que foi superado pelos livros seguintes de José Lins. Mas não resta dúvida de que *Menino de Engenho*, por si só, é um livro que resistiu ao tempo, e cuja leitura, ainda hoje, é muito reveladora do desenvolvimento do “romance de 30” – um dos momentos mais notáveis da literatura brasileira, cuja importância está além daquilo que logo se lhe reconheceu: a denúncia social e a inserção das manifestações populares na esfera artística culta.

A narrativa de *Menino de Engenho* compõe-se das lembranças que o narrador-protagonista Carlos de Melo tem de sua infância, passada em um engenho de cana-de-açúcar do interior nordestino, para onde foi levado após ficar órfão de mãe. No engenho do avô materno José Paulino, o menino Carlos terá experiências de diversa ordem, muito próximas daquelas vividas pelo próprio autor em sua meninice. Dramaticamente, o romance não se estrutura ao redor de um núcleo central, o que faz com que o enredo linear não se desenrole a partir de um eixo ficcional determinado, ou seja, não há nada próximo de uma intriga. Um drama propriamente dito inexistente no relato. Há, sim, o registro de diversas recordações, cujo ponto comum é a vivência rural que o narrador teve, dos 5

aos 12 anos, no universo rural do engenho. Ao longo do texto, alguns eventos se destacam, tais como a dramática morte da mãe de Carlos (que abre o livro); a viagem de trem que o menino faz de Recife até a fazenda, envolvida no deslumbramento que lhe descortina um mundo novo e quase mágico; a enchente, que aos seus olhos torna-se uma festa; a morte da prima Lili, ainda criança; o casamento da Tia Maria; as brincadeiras com os moleques pobres da fazenda; e, com muita força, as precoces experiências sexuais. Destaca-se a presença das seguintes figuras: a prima Lili (um “anjinho” que morreu cedo) e a Tia Maria (figura angelical que substitui a mãe morta), a Tia Sinhazinha (misto de bruxa malvada e demônio), a vovó Galdina (uma negra velha), a Velha Totonha (contadora de histórias), o tio Juca, Antônio Silvino (cangaceiro e figura heroica), a prima Maria Clara (a primeira paixão), bem como a negra Luísa e Zefa Cajá (mulheres com quem o menino inicia sua vida sexual). Organizando esse mundo social cheio de contrastes, está a figura do avô José Paulino. Ora, não é difícil perceber, por essa breve enumeração de algumas personagens, algo que creio ser a tônica de *Menino de Engenho*: tudo parece se apresentar em termos de dualidade ou de oposição de contrastes. A maior delas é dada pelo meio social em que estamos: o feudal engenho de cana, que separa dois grupos humanos: o dos donos da fazenda e o dos serviçais, muitos deles ex-escravos. Essa dualidade social é corporificada nas imagens dicotômicas da casa-grande e da senzala. Porém, a narrativa prima pelo registro das transições de um universo a outro, pois membros desses dois ambientes convivem e interagem em vários níveis. O menino Carlos, aliás, é a personagem que mais transita por esses ambientes que compõem o engenho (um autêntico microcosmo); por isso, as impressões do narrador assumem tons e sentimentos distintos, dependen-

do da lembrança que ele tem de cada um desses lugares sociais. O livro contém um valioso registro do modo de vida dessa organização social e cultural tão marcante do antigo Nordeste brasileiro, que é o engenho. Não por acaso, a obra tornou-se um marco documental de uma realidade histórica, hoje inexistente, que o romancista conheceu de perto. Contudo, o que pretendo investigar aqui é o estatuto da escrita ficcional que retrata o espaço natural e social do Santa Rosa, o qual, na memória de Carlos, assume a feição de um universo mitopoético. E é na linguagem narrativa que a dualidade das lembranças infantis (decorrente de um ambiente sócio-cultural hierárquico) parece ser mais visível, pois a vida desse menino de engenho é marcada por episódios, experiências e afetos claramente duais, que podemos sintetizar na seguinte dicotomia psicológico-literária: “sentimento romântico” versus “vivência naturalista”. Tal oposição aparece por meio de imagens, que ora nos remetem à escrita romântica, ora se valem de expressões naturalistas. Dessa forma, reconheço nessa obra a permanência de estilemas e de modelos ficcionais herdados da escrita do século XIX. Em suma; há, em *Menino de Engenho*, uma justaposição de dois modelos narrativos: o romântico e o realista-naturalista. É o que tentarei mostrar agora.

Não é incorreto dizer que o tema maior do relato das lembranças de Carlos é o da perda da inocência, concretizada na perda da virgindade sexual nas práticas eróticas que ele viveu no ambiente primitivo do engenho, ao lado dos meninos pobres, em meio aos animais domésticos e junto às negras da fazenda. Pelo menos, é nesses termos que o narrador compreende aquilo que ele diz ser o fim de sua pureza infantil. As vivências sexuais ganham força no livro, descritas sempre em linguagem naturalista. O que temos em *Menino de Engenho* é, por-



tanto, a questão da infância perdida, da inocência que cede lugar à sexualidade desenfreada, cujo ponto culminante são as doenças venéreas, que simbolizam o fim da meninice. Todavia, esse teor naturalista do relato não apaga a presença de um outro teor – romântico –, visível não só no sentimentalismo agudo da cena que encerra o romance. A viagem de trem final, que leva embora do engenho para a cidade um menino precocemente envelhecido (cuja alma era mais velha que o corpo, como declara), é o contraponto da viagem inicial que conduziu da cidade ao engenho uma criança inocente. Nessa direção, é bom não nos esquecermos da emblemática oposição das duas moléstias que acometem Carlos: o “puxado”, ou seja, a asma (e não erramos ao associá-la à tuberculose, doença dos pulmões vista no Romantismo como um mal dos indivíduos sentimentais), e “a doença do mundo” ou “doença de homem” (moléstia venérea que transforma um menino puro quase que num ser de exceção naturalista). Logo, temos aqui mais um exemplo do dualismo romântico-naturalista que, em boa medida, pauta a escrita de *Menino de Engenho*, cuja linguagem narrativa transita entre essas duas vias estilísticas distintas. A transfiguração poético-sentimental de algumas lembranças e o naturalismo cru presente nas aventuras sexuais do narrador (das quais as mais emblemáticas são as do sexo com os animais, a masturbação e a promiscuidade com a negra Luísa e Zefa Cajá) são os pontos extremos de dois estilemas antagônicos, que acabam por conviver na narrativa. A via intermediária entre essa espécie de mão dupla romântico-naturalista do texto é dada pela escrita realista, presente na descrição dos ambientes pobres onde vivem os serviçais do engenho.

Mas essas duas tendências da tradição oitocentista presentes nesse livro de José Lins são a marca literária mais visível do dualismo que pauta a escrita da obra. Creio que tal marca dúplice não decorre somente da dualidade radical que cinde o mundo social do engenho (senhores de um lado e servos de outro; brancos para cá, negros para lá), a qual origina, na consciência também dual do narrador, valores e afetos opostos entre si, cada um deles ligado a um dos grupos humanos do engenho. Essa dicotomia social se desdobra nas oposições que Carlos estabelece entre algumas personagens do livro; ou seja: a diferença social se reverte

## ...a linguagem vai do grotesco... ao sublime...

em oposição afetiva. Por exemplo, entre as figuras femininas, temos, num bloco, aquelas em relação às quais o narrador demonstra uma enorme afeição: a mãe morta, que será substituída pela Tia Maria; a prima Lili; a velha Totonha; e a prima Maria Clara (sua primeira paixão); e há também a negra Maria Gorda, que ele compara às fadas das histórias de Sinhá Totonha. Em outro bloco, Carlos coloca as mulheres por quem nutria não afeição, mas desejo: a negra Luísa e Zefa Cajá; mas também Dona Judite, com quem, em proximidade erótica, aprende as primeiras letras. Percebemos, assim, que a diferença entre os sentimentos que ele nutre por mulheres de grupos opostos desdobra-se na distinção entre o aprendizado da leitura e do catecismo (com as mulheres da família) e o aprendizado sexual (com as negras do engenho).

Vale lembrar que essa dualidade da narrativa pode ser verificada também

no que diz respeito à descrição da paisagem natural e social desse microcosmo que é o Santa Rosa, uma espécie de feudo medieval no Nordeste. E aqui o que temos é, em uma direção, o realismo crítico que se faz presente nas descrições dos meios e modos de vida dos serviçais da fazenda, como, por exemplo, no seguinte trecho que descreve a senzala: “Os meninos dormiam nas redes fedorentas; o quarto todo cheirava horrivelmente a mictório. Via-se o chão úmido das urinas da noite”<sup>1</sup>. E, em outra direção, encontramos um retrato poético da paisagem natural e dos seres humanos irmanados à terra, tal como na seguinte

frase que também fala dos meninos pobres: “Eram mesmo abençoados por Deus, porque não morriam de fome e tinham o sol, a lua, o rio, a chuva e

as estrelas para brinquedos que não se quebravam” (p. 64). A diferença estilística entre essas duas frases é impressionante: a linguagem vai do grotesco (“redes fedorentas”, “mictório”, “urinas”) ao sublime (“Deus”, “sol”, “lua”, “estrelas”). Dessa forma, o texto vai registrando visões antagônicas por meio de uma linguagem que assume uma feição ora romântica (registro poético do universo telúrico), ora naturalista (ênfase na fisiologia e no baixo corporal). Em síntese: o dualismo do livro (decorrente em grande parte da descrição de um mundo socialmente cindido – o do engenho – e da visão dicotômica que é a do narrador) configura-se *estilisticamente* lançando mão das marcas de duas escritas oriundas da ficção oitocentista. É o que pretendo detalhar agora, analisando mais de perto o texto, mas não sem antes reforçar a percepção de que o mundo cindido do engenho gera no romance



uma série de oposições: 1) a beleza da natureza e a força da terra / a exploração do trabalho; 2) os afetos do coração / os apelos do sexo; 3) a inocência infantil / a promiscuidade sexual; 4) personagens que encarnam ou a bondade ou a maldade extrema; 5) a tristeza e a melancolia associadas à asma / a alegria das brincadeiras (sexuais ou não); 6) as figuras do universo religioso católico (o Menino Jesus) / os seres criados pela superstição popular (o Lobisomem); e assim por diante.

Generalizando um pouco, é claro que o dualismo da obra decorre daquilo que podemos classificar como os dois caminhos predominantes na literatura de ficção: o da imaginação livre do escritor (da qual a escrita romântica é um bom exemplo), e o da observação do real empírico (a ficção realista-naturalista) — duas correntes que parecem convergir na obra de estréia de José Lins do Rego. Assim, por exemplo, os capítulos iniciais do livro, que descrevem a viagem que o menino Carlos faz do Recife até o Santa Rosa, apresentam, pelos olhos da criança, o retrato de um mundo deslumbrante no qual passará a viver. Quando morava com a mãe num primeiro andar em Recife, esta lhe falava do engenho “como um recanto do céu” (p. 8), e por isso ele se acostumou a imaginá-lo “como qualquer coisa de um conto de fadas, de um reino fabuloso” (p. 9). Aquilo que irá deslumbrar Carlos nesse “mundo novo” será especialmente a natureza pujante do meio rural, mas também as práticas culturais do engenho, e, por fim, a diversidade dos modos de vida que diferenciam os senhores e os pobres. No que se refere à natureza, o texto é rico em detalhes, e descreve esse espaço rural como uma espécie de paraíso infantil, no qual se destacam os seguintes elementos: o pomar (“Muito de minha infância eu iria viver por ali, por debaixo daquelas laranjeiras e ja-



queiras gordonas” [p. 10]); o rio, onde Carlos se banhou com o Tio Juca para “ficar matuto” (p. 10), e desse banho sempre guardou “uma lembrança à flor da pele” (p. 11); a descrição das comidas (“Tudo o que era para se comer estava à vista: cuscuiz, milho cozido, angu, macaxeira, requeijão” [p. 11]); a descrição da fabricação do açúcar no engenho, etc. E, no belo capítulo 13, assistimos à chegada da enchente, que acaba por aproximar todos os moradores, e igualar os de cima e os de baixo, numa harmonia gerada pela comum fragilidade ante a devastação das águas. A força da natureza — pela enchente — momentaneamente desfaz as diferenças de classe e a todos iguala, o que simbolicamente é registrado pela refeição comum que une os senhores e os serviçais: “com eles bebemos o mesmo café com açúcar bruto e comemos a mesma batata-doce do velho Amâncio. E almoçamos com eles a boa carne-de-ceará de vara” (p. 29). Na verdade, esse episódio marcante da enchente ilustra aquilo que talvez seja a

grande dicotomia de *Menino de Engenho*: a natureza (que a todos iguala) *versus* a sociedade agrofeudal (que a todos separa). A enchente revolve a terra e dissolve as diferenças sociais. Tudo no romance — dramas, afetos e valores — surge dessa tensão entre natureza e cultura.

O engenho é, para o menino, “um mundo maravilhoso” (p. 12), no qual até mesmo um cangaceiro temido, como Antônio Silvino, torna-se “um rei” das crianças: “Ficávamos nós, meninos, numa admiração de olhos compridos para o nosso herói” (p. 19). Temos, portanto, um mundo real que é transfigurado pelo olhar infantil do narrador, que transforma o espaço natural e social do engenho num mundo mágico. As cenas que descrevem a enchente (tornada poeticamente um dilúvio) mostram como um acidente natural acaba por assumir uma feição terrível para os adultos, mas adquirir um sentido oposto para a criança: “Não sei por que, eu tinha vontade que o rio continuasse a encher, a entrar por toda parte com as suas águas sujas” (p. 27). O espírito de aventura e as condições inusitadas de vida, que, nessa passagem do livro, aproximam os senhores dos pobres, dominam completamente a perspectiva que o narrador, quando menino, teve dos fatos. As crianças percebem a cheia do rio de modo distinto do dos adultos: “Para os meninos tudo isto parecia uma festa. Saltávamos de contentes com as arrumações” (p. 28). Devemos reforçar que esse deslumbramento de Carlos com a enchente deve-se à alteração da ordem hierárquica no espaço tão classista do engenho, pois ela atinge todos os moradores, e a todos aproxima numa cumplicidade e numa comunhão que criam novos laços humanos: “Nós, os da casa-grande, estávamos ali reunidos no mesmo medo, com aquela pobre gente do eito” (p. 29). A enchente, de tragédia natural que é, torna-se uma festa: alegria as crianças e



## As personagens que fazem parte desse mundo... do engenho ganham a feição de seres fabulosos.

agrega os adultos, vítimas de um infortúnio comum. Temos aqui uma espécie de subversão involuntária da ordem, não só natural (a destruição das lavouras e a morte de pessoas e animais), mas social (suspensão da hierarquia). Vale salientar que, em mais de um momento da narrativa, a realização de uma festa subverte a separação entre os de cima e os de baixo. No caso da cheia do Paraíba, a convulsão por ela causada assume, aos olhos das crianças, um caráter festivo. Mas convém mencionar também a festa do casamento da Tia Maria, no final do romance, que também iguala os diferentes: “Nas cozinhas das casas-grandes vivem as brancas e as negras, nessas conversas como de iguais” (p. 104). Em suma, o livro apresenta, sobretudo em seus capítulos iniciais, um mundo natural deslumbrante, que é descrito por meio de uma linguagem poética que transfigura romanticamente a paisagem natural e social do engenho. Eis ainda outro exemplo desse sentimento poético que toma conta do texto quando Carlos se refere à natureza: “E por onde as águas tinham passado, espelhava ao sol uma lama cor de moedas de ouro: o limo que ia fazer a fartura dos novos partidos” (p. 31). Em suma: o olhar da criança registra um mundo social que é injusto, ligado a uma natureza poderosa e deslumbrante – horizonte no qual aquilo que é problemático em termos humanos (a pobreza, especialmente) se resolve em termos de uma pujança telúrica. Basta ver como o narrador mostra que a pobreza das crianças do engenho

não apaga a sua alegria e a sua superioridade em face dos meninos da casa-grande: “Tudo eles faziam melhor que a gente: soltar papagaio, brincar de pião, jogar castanha” (p. 56). Também aqui temos, de um lado, o registro romântico da natureza e da infância, e, de outro, o registro naturalista que também associa infância e natureza, só que numa outra direção, que é a da sexualidade precoce: “A promiscuidade selvagem do curral arrastava a nossa infância às experiências de prazeres que não tínhamos idade de gozar” (p. 35). O dualismo romântico-naturalista é, como se vê, constante.

As personagens que fazem parte desse mundo paradisíaco do engenho ganham a feição de seres fabulosos. Como antes mencionei, além de Antônio Silvino, que é visto como um rei das histórias infantis, há figuras angelicais, como a prima Lili (de olhos azuis, cabelos loiros e pele clara), a doce mãe de Carlos, morta pelo marido, e a Tia Maria, que a substitui no coração do menino. Também caridosas são Vovó Galdina e a velha Totonha, contadora de histórias. Mas a mais heróica de todas as personagens é, sem dúvida, o avô José Paulino, “aquele santo que plantava cana” (p. 92), o qual assume, aos olhos do neto, a imagem da autoridade bondosa. A figura de José Paulino, tal como caracterizada pelo neto, torna harmônica uma realidade social muito desigual, pois ele “governava os seus engenhos com o coração” (p. 72), e, ao contrário de outros, não maltratava os escravos. Tanto é assim que, apesar de dependentes

desse senhor feudal, “os seus párias não traziam a servidão como um ultraje” (p. 76). Basta ver que durante a enchente, que a todos amedronta, o senhor de engenho, “com aquele seu capote de lã, comandava o pessoal como um capitão de navio em tempestade” (p. 27). Também transfiguradas pela imaginação estão as personagens de feição perversa, tais como a Tia Sinhazinha, verdadeiro demônio oposto ao anjo que é a Tia Maria. Ou seja: a imaginação infantil transforma poeticamente a paisagem rural e os tipos humanos que nela vivem. Repito mais uma vez: essa imaginação infantil, que altera o real, também se compraz em ver no ambiente natural o cenário privilegiado das práticas sexuais, por sua vez retratadas com cores naturalistas. O texto vai de um extremo a outro, sempre aglutinando dois registros: 1) o modo romântico-sentimental – que torna angélicas algumas personagens e demoníacas outras, e que transfigura o engenho em paraíso, e faz da cheia avassaladora do Paraíba uma festa (enchente que é um evento natural que subverte a ordem social); e 2) o modo grotesco-naturalista – ligado a esse mesmo universo natural, mas que faz das mulheres negras seres lúbricos, e da natureza um campo de pulsões sexuais inesgotáveis.

Em outros termos: as personagens possuem, na visão de Carlos, duas características (a bondade ou a maldade), bem como merecem da parte do menino sentimentos diversos (amor inocente ou desejo lúbrico). A Tia Maria recebe o amor puro, e a Tia Sinhazinha o mais completo ódio. Já a professora Judite ensina o menino a ler, mas lhe desperta afetos e desejos, ao passo que Zé Guedes e também o Tio Juca são os mestres das “lições de porcaria” (p. 34). A mesma força que a paisagem natural tem, no sentido de propiciar a transfiguração do espaço socialmente injusto do engenho em paraíso infantil, também tem no



sentido de despertar no narrador uma sexualidade precoce, vivida inicialmente junto dos animais. O curral da fazenda torna-se “uma aula pública de amor” (p. 35), e os meninos passam horas se entre-tendo com o coito animal. Crianças e bichos se misturam na promiscuidade que nasce da proximidade com a natureza: “Concorriamos também no amor com os touros e os pais-de-chiqueiro. Tínhamos as nossas cabras e as nossas vacas para encontros de lubricidade” (p. 35). Todos os da fazenda se entregam a tais práticas: “eu vi o primo Silvino trepado na cerca, procurando pôr-se por cima de uma vaca mansinha” (p. 35). O ponto culminante dessa devassidão naturalista encontra-se nos capítulos finais do livro, quando Carlos entrega-se à promiscuidade com a negra Luísa e com a Zefa Cajá, e se sente totalmente pervertido e desprovido da inocência com que chegara à fazenda. A pureza da criança cede lugar a uma bestialidade desenfreada: “Corria os campos como um cachorro no cio, esfregando a minha lubricidade por todos os cantos” (p. 119). Desnecessário chamar a atenção para o teor claramente naturalista da linguagem, cuja marca mais reconhecível é a zoomorfização da personagem (menino = “cachorro no cio”). A consequência não podia ser outra: “Perdera a inocência, perdera a grande felicidade de olhar o mundo como um brinquedo maior que os outros” (p. 118).

A narrativa das aventuras de Carlos parece, de fato, caminhar de uma inocência inicial para uma devassidão final. Desse modo, a equação ficcional que abre o livro é de raiz romântica: a personagem transita geograficamente da cidade ao campo, e culturalmente da sociedade (civilização) à natureza (mundo primitivo). Porém, tal equação (cidade→campo), que a literatura romântica via como regenerativa do homem corrompido pela cidade, sofre um esvaziamento, pois a regeneração promovida pela ida à natureza

cede lugar a uma *degeneração* da personagem. Isso se verifica, em primeiro lugar, por termos aqui uma trajetória não-romântica (infância→vida adulta), que, ao contrário do modelo romântico da volta metafórica à infância, possibilitada pela imaginação poética, não regenera o narrador, antes o corrompe. Isso porque – é o que se constata em segundo lugar – tende a prevalecer no romance o padrão realista-naturalista (próprio de algumas obras da geração de 30), que vê a personagem como produto do meio e da hereditariedade. Não por acaso, mostra-se, com as doenças venéreas de Carlos, uma continuidade de práticas eróticas masculinas que também foram as do avô José Paulino e as do Tio Juca, homens brancos e senhores de engenho que se envolvem sexualmente com as negras escravas. Daí o episódio que mostra o castigo injusto recebido por Chico Pereira, acusado de um malfeito contra a mulata Maria Pia, mas cujo responsável, na verdade, era o Tio Juca. E são realmente as descrições naturalistas do envolvimento de Carlos com Luísa e Zefa Cajá que dão o tom das páginas finais, ponto culminante da degeneração do menino. Basta ver o que ele diz da negra Luísa, o “anjo mau” de sua infância: em função das “concupiscências de mulata incendiada de luxúria”, vivia “sujando a minha castidade de criança com os seus arrebatamentos de besta” (p. 102). Acerca de Zefa Cajá o tom é o mesmo: “Ela me acariciava com uma voracidade animal de amor” (p. 115). E essa crua linguagem naturalista, que zoomorfiza a personagem, adquire reforço ainda maior quando o narrador se refere aos próprios desejos, nos seguintes termos: “minhas lubricidades de pequena besta assanhada” (p. 111), que o levavam a procurar extravasar seus instintos o tempo todo, inclusive com outros meninos: “João Rouco deu-me uma carreira por causa do filho pequeno, que eu queria pegar” (p. 118).

O naturalismo do texto é contundente, mas – eis uma questão decisiva – não deixa de ser também o resultado da transfiguração infantil que atinge todas as coisas em *Menino de Engenho*. Prova disso são episódios como: 1) aquele em que Carlos impede um acidente de trem, que seria provocado por uma brincadeira maldosa dos meninos (caso típico da piedade própria do sujeito romântico); ou 2) as passagens que indicam o apego dele para com o carneiro Jasmim (afeição oposta à lubricidade que tinha vez junto aos animais); bem como 3) o fato de o mundo mágico criado pelas entidades folclóricas (o bicho carrapatu, a cabra cabriola, o caipora e a burra do padre) e pelas histórias de Totonha tomar conta da consciência do menino e fazê-lo misturar real e irreal, e até mesmo subverter a religião oficial estabelecida (Carlos acredita mais no lobisomem do que em Deus), etc. Tudo isso é sinal inequívoco de uma visão infantil que contamina a percepção da realidade social e natural do engenho, deformando-a seja numa direção positiva (que se consubstancia no texto em linguagem romântica), seja numa direção negativa (consubstanciada em linguagem naturalista), mas sempre dando do real uma visão idealizada (num sentido ou noutro). O resultado dessa dualidade é uma representação, tanto da infância, como do mundo rural nordestino, bastante singular, não vista dessa forma na literatura até a publicação de *Menino de Engenho*, em 1932. (cc)

Eduino José Orione é doutor em Letras (Literatura Portuguesa) e é professor no curso de Especialização em Literatura da PUC-SP.

#### Nota

1. REGO, José Lins do. *Menino de Engenho*. 30. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981. Todas as citações foram extraídas dessa edição, por isso são referidas apenas as páginas.





Cena de *Cidade de Deus*, filme baseado no livro homônimo, de Paulo Lins.

## O Fogo Morto em *Cidade de Deus*<sup>1</sup>

JEFFERSON AGOSTINI  
MELLO



**E**ste ensaio visa, primeiramente, a comparar aspectos intrínsecos dos romances *Fogo morto* (1943), de José Lins do Rego, e *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins. Num segundo momento, o objetivo é demonstrar como se vinculam, no conjunto dos dois romances, a forma literária e o processo social brasileiro. O terceiro passo relaciona a trajetória dos dois autores a uma visão descentrada de nossa realidade, com ênfase no trabalho formal de *Cidade de Deus*, em seu vínculo com a poesia brasileira dos anos 1980. Veremos então que, tanto uma estrutura, que conjuga a Lírica com a Épica, quanto uma temática contemporânea, que articula o arcaico e o pós-moderno, constituem o traço diferencial de *Cidade de Deus*.

### Arcaísmos

Mais de uma vez, Paulo Lins assinalou a sua dívida, na construção de *Cidade de Deus* (1997), para com *Fogo morto* (1943), de José Lins do Rego. Mencionou a estrutura tripartite das duas obras, o tom coloquial, o trágico, a idéia de que tudo acaba em morte e loucura. Recomendou, inclusive, que antes de se ler *Cidade de Deus* se lesse *Fogo morto*. Sem dúvida, não é preciso muito esforço para comprovar, em muitos aspectos, o paralelo entre os dois romances: a predominância do traço dramático – são duas tragédias, uma rural e outra urbana, cujo substrato narrativo deriva da própria vivência dos autores nesses espaços restritos, respectivamente, o interior da Paraíba e a favela de Cidade de Deus, no Rio de Janeiro; as técnicas de ponto de vista semelhan-



tes: narrador onisciente neutro, onisciência seletiva múltipla e modo dramático; e a composição do enredo, que não pretende ser o ponto alto dos romances, possibilitando uma infinidade de conflitos entre as personagens.

Em uma observação mais atenta – a partir da teoria circular dos modos de Northrop Frye – destaca-se também, nas duas obras, o retorno do modo ficcional mítico no modo irônico. Nessa etapa, que corresponde à estética do modernismo, voltariam, segundo Frye, os mitos e ritos das sociedades arcaicas, “cerimônias sacrificiais e deuses agonizantes”. Tal tendência projetaria também uma fragmentação cada vez maior do corpo humano, e remontaria às imagens demoníacas do canibalismo que incluem o que “tecnicamente se conhece como *sparagmós*, ou despedaçamento do corpo sacrificial” (1973: 150).

A começar pelo romance de José Lins do Rego, uma análise que leve em conta o retorno do modo mítico deve incidir sobre um dos protagonistas da história, o mestre José Amaro, cuja trajetória constitui o centro da primeira das três partes de *Fogo morto*. Recordemos que ele mora com sua mulher e sua filha nas terras do Coronel Lula de Holanda e ocupa ali o ofício de seleiro, profissão que era de seu pai. Mas, ao contrário deste, agregado típico de uma ordem escravocrata sólida e próspera, José Amaro vive em um tempo de decadência do espaço do engenho da cana-de-açúcar, e talvez por isso, ao absorver e responder intuitivamente aos problemas desse mundo em transformação, sintam-se livre para desafiar o poder dos coronéis.

De maneira que o mestre está no centro do conflito de *Fogo morto*. No primeiro plano, aparece a disputa dele com Lula de Holanda, que busca afastá-lo de suas terras, em parte por suas provocações, em parte por intri-

gas semeadas por outras personagens, que maldosamente distorcem suas falas de insatisfação com os coronéis. Em segundo plano, José Amaro duela com outras personagens pobres e sem posses – Laurentino, Floripes, as lavadeiras do rio, assumindo, aos poucos, o lugar de inimigo dos habitantes do engenho, de protegido de cangaceiro, de pai de uma filha solteirona e louca. **Tal estatuto de bode expiatório, que a própria personagem ajuda a construir, se ligará ao seu hábito de vagar à noite, à sua pele cada vez mais amarelada, e, aos poucos, o mestre será tratado como um lobisomem, concentrando-se em sua figura todo o mal que assola a comunidade em torno do engenho Santa Fé.**

Em termos de imagem, a vinculação do mestre à figura de bode expiatório vai sendo construída desde o início da narrativa. Entremeadada ao diálogo de abertura, dele com o pintor Laurentino, lemos a seguinte passagem:

[...]. Aquele Laurentino saíra falando da casa dele. Tinha aquela filha triste, aquela Sinhá de língua solta. Ele queria mandar em tudo como mandava no couro que trabalhava, queria bater em tudo como batia naquela sola. [...]. Um bode parou bem junto do mestre. O animal era manso [...] (1972: 8-9).

Chama a atenção nesse trecho, primeiramente, a identificação do mestre com o bode manso, já que em sua relação com os poderosos ele acaba, no fim das contas, decantando sua insatisfação apenas verbalmente, e enfrentando de fato apenas os que estão no mesmo nível social dele. Também, percebemos aqui que a sola em que o mestre bate substitui a realidade na qual gostaria de mandar. Arma-se então um rico paralelismo, pois se naquele universo o mestre é identificado à sua profissão, ao próprio couro que molda, aos arreios que confecciona, ele estaria a bater nele mesmo,

como se, num outro nível, existencial, não fosse dono de seu próprio destino, e se sentisse culpado por isso. Num outro nível ainda, o objeto surrado simboliza a substituição da totalidade da vida pelo restrito mundo do trabalho de seleiro, que é o único que José Amaro consegue dominar, e o único pelo qual é reconhecido. Finalmente, a função da sola é análoga à do bode expiatório, ou da vítima sacrificial, que serve de anteparo à violência indiscriminada.

A identificação do mestre com o bode se completa ao final da primeira história, mais especificamente no último parágrafo. Depois de ser escorraçado simbolicamente pela população, ser mandado embora de sua casa pelo senhor de engenho, e ter posto sua filha num hospício, surge-lhe outra vez o animal, que agora parece consolá-lo:

[...]. O mestre não pensava em nada. Havia dentro dele um vazio esquisito. Teve medo de voltar para dentro de casa. E ali mesmo, por debaixo da pitombeira, baixou a cabeça e chorou como um menino. O bode manso chegou-se para perto dele e lambeu as suas mãos. E começou a berrar, como se tivesse coração de gente (1972: 134).

Aqui, o processo de antropomorfização aproxima mais ainda o bode do mestre, que, ao chorar como um menino, fragilizado depois de tantas desgraças, não consegue ir até o fim com a sua revolta. **É verdade que, num primeiro momento, desobedecerá às ordens de Lula de Holanda, embora, quando frente a frente com este, saia de cabeça baixa.** Obedecerá, contudo, às ordens do cangaceiro, de permanecer em sua casa. O seu suicídio ao final do romance evidencia que preferiu se matar a enfrentar os poderosos – tanto o coronel quanto o cangaceiro.

Além desta, outras características da personagem do mestre corroboram a



sua vinculação à vítima sacrificial. Antes de tudo, trata-se de personagem sem função prática naquele universo, que, vale lembrar, já se encontra nos estertores do ciclo da cana, mas ainda à espera da industrialização. Igualmente, se ele não é um estrangeiro, o seu pai o é: veio de Goiana; ou seja, não possui vínculos de parentesco além de sua pequena família no lugar em que habita. Também não tem filho homem, que poderia continuar com a tradição do ofício. Acresce que, dada a sua enfermidade, que o deixa com a pele amarela e com vontade de comer terra, a personagem é tida pela população como um monstro.

Em *O bode expiatório*, René Girard expõe que há uma marca preferencial de “seleção persecutória”: “coxos, zanolhos, manetas, cegos e outros enfermos” (2004: 44). Além disso, afirma o autor, “no monstro mitológico, o ‘físico’ e o ‘moral’ são inseparáveis. [...] A deformação física deve corresponder a um traço real de alguma vítima, a uma enfermidade real [...]. A monstruosidade moral, em contrapartida, realiza a tendência de todos os perseguidores de projetar os monstros que eles imaginam de tal ou tal crise, de tal desgraça pública ou particular, sobre algum infeliz cuja enfermidade ou o fato de ser estrangeiro sugere uma afinidade particular com o monstruoso (2004: 47)”. Pela definição de Girard, o mestre Amaro pode ser entendido com um desses monstros, juntando-se na sua figura tanto os traços físicos quanto os morais. Para completar o quadro comparativo, ele é também contra o governo e os coronéis, ou seja, é contra o *status quo* patriarcal, mesmo que de modo inconseqüente e sem saber bem por quê. Ainda, se diz protegido de um “fora-da-lei”, o cangaceiro Antonio Silvino. E, finalmente, não só é responsabilizado pela morte de Dona Lucinda, que teria cruzado com ele numa das noites em que ele saía para caminhar,

como também pela decadência da família do Coronel Lula de Holanda, já que o seu questionamento das ordens do senhor de engenho teria contribuído para o agravamento da doença deste e para a derrocada do Santa Fé.

No entanto, a decadência propriamente dita precede a escolha da vítima, e não o contrário. Ao menos é isso o que indica René Girard em outro trabalho seu, intitulado *A violência e o sagrado*. A vítima escolhida terá a função de reinstalar a diferença, quando se desemboca no que Girard denomina de crise sacrificial. Referindo-se à crise na tragédia de Sófocles, *Édipo rei*, Girard define a crise sacrificial como uma *crise das diferenças*, ou seja, da ordem cultural em seu conjunto. Esta ordem cultural não é senão um sistema organizado de diferenças; são os desvios diferenciais que dão aos indivíduos sua “identidade”, permitindo que eles se situem uns em relação aos outros. Dessa forma, a diferenciação só poderia ser retomada com a expiação de uma vítima. Daí, “todos os rancores disseminados em mil indivíduos diferentes e todos os ódios divergentes vão convergir [...] para um indivíduo único, a vítima expiatória (1990: 104).”

O curioso, porém, é que a morte de José Amaro, ao final de *Fogo morto*, além de ser um suicídio e não, como nos mitos, um ritual de expiação coletiva, acaba por não refazer as alianças e a harmonia. Dado o tom melancólico com que termina o romance, a prosperidade do lugar não é retomada. Dito nos termos de Girard, a violência unânime contra o mestre não restabelece a ordem e a paz (1990: 101). **Ao ser transferida para o espaço do romance, a força do mito é enfraquecida, ou, melhor, torna-se dependente das forças históricas, as quais se encontram na origem da crise e sobre as quais dissertarei adiante.** Antes disso, vejamos como a hipótese de Frye se articula ao romance de Paulo Lins.

São outras as formas de retorno do modo mítico em *Cidade de Deus*, que, ao lado da influência da cultura de massa, compõem o modo de ser das personagens desse romance. Uma delas, assinalada por Vilma Areas, advém das referências aos exus, pombagiras, oráculos e sacrifícios que compõem essa “épica-negra” ou afro – depois de conquistar grande parte das bocas-de-fumo de Cidade de Deus, Zé Pequeno, o bandido mais perigoso do lugar, faz uma visita ao terreiro em busca de proteção; e toda a vez em que está em perigo mentaliza o seu Tranca-Rua.

**Outro arcaísmo é a noção de honra, que intermedeia a relação das personagens do romance.** Qualquer rompimento desta terá como consequência imediata a vingança com morte; e jamais o diálogo ou o processo jurídico, como se daria num espaço gerido pelo Estado moderno e sob as suas leis. Nos primórdios da vida na favela de *Cidade de Deus*, três fragmentos aparentemente retirados de notícias de jornal permitem verificar que a quebra dos códigos de honra dos quais as personagens estão imbuídas – em alguns casos tal quebra se conjuga com a desobediência ao *apartheid* racial subentendido naquele mundo – levam-nas a ações brutais, em que estão combinados a raiva, o cálculo, a astúcia e a força.

Na passagem a seguir – cuja violência se amplifica graças à forte presença do elemento naturalista – um bebê branco, recém-nascido, filho de outro homem, branco, é esquarterado pelo homem negro traído, e entregue por ele mesmo à sua mulher, negra, em uma caixa de sapatos. Acompanhando a narração, vê-se que cálculo e ansiedade se misturam à ação da personagem. O homem examina as facas que tem em casa, amola a maior no tanque, acende um cigarro, toma um gole de cachaça. Pensa em voltar atrás, “mas a determinação de



fazer a mulher sofrer tinha bases sólidas, pois desde o dia em que vira aquele ser nojento um desejo de vingança se apoderara de seu íntimo". De acordo com a voz narrativa, "ele a pegara caidinha no sereno. Montara-lhe casa, comprara-lhe roupas, mandara-a ao salão para dar um molho naquela carapinha maltratada e a bruta foi meter com outro homem". Agora "imaginava sua mulher escorrendo a língua na cabeça do pau de um branque-lo qualquer, arregaçando a buceta para receber um caralho branco, quem sabe até de um paraíba" (Lins, 1997: 80). Assim, "o desespero de imaginar sua mulher gozando com outro o fez procurar dentro dele mesmo a mais cruel das vinganças". Destaco um trecho dessa narração minuciosa, de uma impressionante riqueza de detalhes, que remete à crueldade do ato:

Colocou o recém-nascido em cima da mesa. Este, ainda no primeiro momento, agiu como se fosse ganhar colo. Segurou o bracinho direito com a mão

esquerda e foi cortando o antebraço. O nenê revirava-se. Teve que colocar o joelho esquerdo sobre seu tronco. As lágrimas da criança saíam como se quisessem levar as retinas, num choro sobre-humano.

.....  
A vingança determinava aquele crime e o crime traria em sua forma, por sua própria natureza, a marca do orgulho ferido do cabra-macho.

Teve dificuldade em atravessar o osso, apanhou o martelo embaixo da pia da cozinha e, com duas marteladas na faca, concluiu a primeira cena daquele ato. O braço decepado não saltou da mesa, ficou ali aos olhos do vingador. A criança esperneava o tanto que podia, seu choro era uma oração sem sujeito e sem um Deus para ouvir. [...]. Cortava o outro braço devagar, aquela porrinha branca tinha que sentir muita dor. (1997: 81).

A segunda micro-narrativa é sobre um outro homem que decide, igual-

mente, "lavar a sua honra". Descobre que sua mulher o trai e arma uma emboscada para pegar o amante.

Deixou o indivíduo aproximar-se para certificar-se de ser realmente o ditocujo que estava comendo a sua mulher. Ajeitou a foice na mão direita, agachou-se, esperou que ele passasse. Saiu nas pontas dos pés pelas suas costas e, com apenas um golpe, decepou-lhe a cabeça. Tirou um saco plástico de dentro do bolso da calça, colocou a cabeça ensanguentada com os olhos esbugalhados no saco, foi para casa e jogou-a no colo da adúltera (1997: 83).

Nas sociedades arcaicas, como, por exemplo, na Grécia do período heróico, as bases do sujeito são, segundo o historiador Moses Finley, a honra e a coragem: "[...] A coragem é a virtude essencial do herói, o seu objetivo essencial. Toda a norma, todo o julgamento e toda a ação, todo o saber-fazer e talento

O filme *Cidade de Deus* projetou internacionalmente o escritor Paulo Lins.





têm por função seja definir a honra, seja realizá-la. A própria vida não poderia fazer-lhe obstáculo (1972:172).” Da mesma forma, no mundo dos ex-escravos e ex-homens livres, o remédio para o desrespeito ao patriarca, para a traição, é sempre a vingança mortal, com cálculo, astúcia e requintes de crueldade, a qual reitera, publicamente, o valor do homem, nesse caso, do cabra-macho, e restringe a resolução dos problemas ao núcleo familiar. Mas se na épica grega, perpassada pelo modo mítico, é a armadura do inimigo que testemunha ao

O primeiro  
que Otávio  
mata é  
Jacarezinho,  
cujo corpo é  
desmembrado  
com um  
facão.

público a valentia do herói, no mundo de *Cidade de Deus*, da épica negra, é “a cabeça da vítima que desempenha essa função gloriosa”, como aliás, segundo Finley, “entre os povos mais primitivos” (1972: 181).

Ainda, outro retorno do modo mítico está presente num dos rituais de expiação do romance. Cabeção é um policial corrupto, cuja biografia é fornecida ao leitor em pedaços, pela técnica do discurso indireto livre, à medida que ele caminha para a morte. Ficamos sabendo que: a mulher o abandonou; ele passara

fome na infância; no fundo, não gostava de ser policial; foi dono de bar, comeu do lixo; seu filho morreu de tuberculose; tinha mais de trinta crimes nas costas, “mas a maioria era de crioulos”; seu pai batia na mãe e o padrasto também; teve puta na zona; orgulhava-se de ter sustentado a família tendo o pênis como instrumento de trabalho; sua família foi toda de cabra-macho. Após lembrar-se do passado, Cabeção é morto pelas costas, por um bandido cujo irmão ele matara. Seu corpo é colocado numa carroça, num cortejo em que os moradores cospem, xingam, atiram pedras, dão pauladas, despejam latas de lixo e atiram no defunto, segundo o narrador, “tornando mais rubro o crepúsculo de outubro” (1997: 173-175). Com efeito, além da marcação do momento do dia e da estação do ano, típica da Épica, esse ritual em torno do cadáver do policial corrupto remete a uma importante passagem da *Iliada*. Bem ao final do texto épico, logo após Aquiles ter matado Heitor, os soldados gregos passavam pelo corpo do guerreiro, ferindo-o. Segundo a narrativa, “golpes seguidos lhe deram” (Homero, 1991: 340). Em seguida, furam-lhe os tendões, por onde se passa uma tira de couro de boi que o prende a uma carroça, “deixando a cabeça tocar o chão duro” enquanto esta se movimenta (1991: 340).

Finalmente, o despedaçamento corporal, percebido nas cenas do bebê e do outro marido traído volta a aparecer nas últimas páginas do romance, quando nos é apresentada a personagem de Otávio, um assassino serial que tinha a proteção de Exu. O primeiro que Otávio mata é Jacarezinho, cujo corpo é desmembrado com um facão. Após enterrá-lo na cova, feita pelo próprio Jacarezinho, Otávio “foi até os pés da figueira mal-assombrada, acendeu sete velas, sentou em cima da cova, retirou um baseado do bolso, acendeu e fumou

sem muita pressa” (1997: 540). A segunda vítima de Otávio é um homem que traíra a mulher e de quem esta desejava vingança. Como fizera com Jacarezinho, Otávio exigiu que o homem cavasse a própria sepultura (a mesma em que jazia a primeira vítima) e retalhou seu corpo com facão, repetindo o ritual das velas e do baseado. E mesmo depois de as guerras do tráfico terem praticamente terminado, Otávio continuou colocando corpos no mesmo buraco, chegando a trinta e, “quando não os matava, cortava-lhes as mãos a golpes de machadada” (1997: 543).

Ao referir-se ao modo irônico da ficção trágica, Frye assinala também que a ironia, descendo do imitativo baixo, “começa com o realismo e a observação imparcial. Mas, ao fazer isso, move-se firmemente em direção ao mito, e contornos obscuros de cerimônias sacrificiais e deuses agonizantes começam a reaparecer nela” (1973: 49). Mesmo que a análise de Frye não toque em aspectos contextuais, ao assinalar a volta do modo mítico na ficção do modernismo o autor nos permite ver correspondências entre o bode expiatório em *Fogo morto*, os códigos de honra, o ritual fúnebre e as práticas de fragmentação corporal em *Cidade de Deus*.

Mas – extrapolando a hermenêutica de Frye – caberia a pergunta: em que medida tais formas se ligam à realidade histórica que os romances buscam representar? Antes de tudo, chama a atenção que, nas duas obras, o retorno do modo mítico ganha uma releitura nada convencional, pois nem a referência ao mito de perseguição no romance de José Lins nem os rituais de despedaçamento ou os códigos de honra em *Cidade de Deus* parecem dar coerência aos espaços em que ocorrem. Talvez isso aconteça porque nesses universos não haja de fato uma comunidade, um agrupamento mais ou menos coeso ao qual essas formas façam



sentido, mas apenas sujeitos cujas origens, interesses e projetos pouco se conectam. Mesmo assim, esses restos de arcaísmo acabam funcionando, e de maneira inversa, fazendo com que as “comunidades” permaneçam dentro dos seus limites, uma vez que o substituto moderno do rito sacrificial, a lei, também não parece fazer sentido para a população pobre dos romances. As personagens vivem, então, em circuitos eternos de vingança. Em *Cidade de Deus* isso fica mais ressaltado na terceira parte, embora não esteja ausente nem na primeira, nem na segunda. Já em *Fogo morto* a violência de todos contra todos é mais sutil, contudo se evidencia na rixa entre José Amaro e Floripes, nas vozes do rio, que asseguram que o mestre seja um lobisomem, nas intrigas plantadas pelos que passam pela porta do seleiro. De modo que a população oprimida se revolta não contra os poderosos – ou, no caso de *Cidade de Deus*, contra o governo que os jogou nas margens da civilização – mas contra ela mesma, dentro da qual acredita estar a origem de toda a sua destruição.

É verdade, porém, que formações arcaicas, assim como a música e a cultura popular (o samba, o carnaval), no início da comunidade representada em *Cidade de Deus*, davam a ela algum sentido, por mais precário que fosse. Mas, à medida que a ação se desenvolve, elas acabam se integrando, bizarramente, ao culto dos fragmentos da sociedade de consumo: quando destroçava as suas vítimas, Otávio se vestia – ou melhor, se fantasiava – de cartola vermelha e preta, calça preta e camisa vermelha, lembrando, assim, um super-herói de filme de ação ou de história em quadrinhos.

### Os sentidos da decadência

Nem pela lógica primitiva ou tradicional, nem pela moderna, as sociedades representadas nas duas obras em análise encontram meios de conter

a violência intestina, uma vez que a decadência que lhes assoma é, na verdade, uma das conseqüências da modernização na periferia do capitalismo, resultando tanto da ordem econômica que chega de fora, com suas conseqüências particulares, quanto da ordem política local. Contudo, tal dinâmica social, que faz parte do plano da realidade, vem plasma-

mas é ele que organiza a mixórdia do espaço literário, sendo estratégica a opção pelo foco restrito. Ainda segundo Schwarz, “literariamente, a órbita limitada funciona como força, pois ela dramatiza a cegueira e a segmentação do processo: em seu ramo, reservado aos desvalidos, os chefes de bando não deixam de ser potências, criaturas que

## ...Paulo Lins radicaliza o que... já estava presente em Fogo morto...

da em microcosmos, nos dois romances, demandando então do leitor esforço analítico para perceber, na lente restrita, os rastros do elemento externo.

Ao analisar *Cidade de Deus* e tentar responder ao porquê da preferência de Paulo Lins pelo microcosmo, Roberto Schwarz se pergunta: “Quais as fronteiras dessa dinâmica? A ação move-se no mundo fechado de *Cidade de Deus*, com uns poucos momentos fora, sobretudo em presídios, para acompanhar o destino das personagens. Embora apresentado em grande escala, o curso das coisas está em versão restrita em relação a suas premissas: as esferas superiores do negócio de drogas e armas, a corrupção política e militar que lhes assegura o espaço, não comparecem. Já os seus prepostos locais, quando não são os próprios bandidos, pouco se distinguem destes. A não ser por raros *flashes*, que no entanto bastam para sugerir a afinidade de todos com todos, a administração pública e a especulação imobiliária que estão na origem da segregação da favela tampouco aparecem (1999: 166)”. O elemento externo, determinante do interno, só é perceptível nos detalhes,

entre outras coisas usaram a cabeça e aprenderam lições duríssimas, isso sem falar na incalculável tensão nervosa que suportam a todo momento. Nem por isso deixam de ser pobres-diabos que morrem como moscas, longe da opulência que nalgum lugar o tráfico deve proporcionar” (1999: 166-167).

Apesar das opções similares em termos de foco narrativo, parece-me que Paulo Lins radicaliza o que em certa medida já estava presente em *Fogo morto* mas que ficava atenuado, por força dos paralelos com a vida dos senhores do engenho e com a municipalidade em crise. Esse autor opta pelo ponto de vista dos miseráveis e dos traficantes – equivalentes aos cangaceiros de Zé Lins – e não pelo dos que estão a sua volta, as classes altas, o poder econômico e político, embora estes não deixem de estar presentes – uma espécie de ausência-presença – na trama e na estruturação do romance. O fato é que, ao restringir o olhar aos que são empurrados para a margem do sistema capitalista – mas que não deixam de ser parte dele –, o autor de *Cidade de Deus* também minimiza o seu raio de ação, isto é, realça a dificuldade deles de



se revoltarem contra a “boa sociedade”. É claro que não deixa de circunscrevê-los como sujeitos violentos, mas também faz com que apareçam na figura de, como indica Schwarz, “um menino desdentado, desnutrido e analfabeto, muitas vezes descalço e de bermuda, de cor sempre escura” (1999: 167).

Se isso já está de certo modo sugerido em *Fogo morto*, a leitura de *Cidade de Deus* acaba iluminando retrospectivamente esse aspecto da resposta violenta, porém restrita, das personagens do romance de José Lins. Basta atentar à reação apenas aparente do mestre Amaro às injustiças que ele não tem muita clareza de onde vêm, ao apego do negro Floripes a um senhor de engenho decadente, à subserviência, numa das últimas cenas do romance, do perigoso cangaceiro Antonio Silvino aos desejos de José Paulino, que, diferentemente de Lula de Holanda, ainda possui força política.

Então, o espaço limitado dos dois romances acaba sendo o mais adequado para a representação, pois deixa o leitor observar no detalhe a destruição causada pelo elemento externo, entendido este como os ciclos da economia no Brasil, que por sua vez sofrem as determinações seja do poder – e do contrapoder – nacionalmente localizado, seja das transformações do capitalismo mundial. Porém, as duas obras têm como pano de fundo não apenas o ciclo em si, mas sempre o início de um ciclo, seguido de sua derrocada, e, finalmente, de momentos que antecedem a passagem desse ciclo a outro, que se anuncia sempre mais terrível. Desse modo, em termos de sua conexão com a história do país, o tempo do enunciado de *Cidade de Deus* corre paralelo ao nacional-desenvolvimentismo, em que estava no ar justamente a promessa de prosperidade, e termina com a referência à entrada do país no capitalismo tardio, financeirista e de desinvestimento do Estado em

políticas de bem-estar social. Esse ciclo se inicia na década de 1980, ganhando força total na de 1990. Por sua vez, a narrativa de *Fogo morto* começa na plena decadência do ciclo da cana, retrocedendo na segunda parte a um momento de abundância material, os anos de 1850, quando se inicia o próspero engenho do Capitão Tomás. **Na segunda parte ainda, o tempo cronológico da narrativa retorna àquele com que se começou e se anuncia, ao final, o término do Santa Fé, ou seja, o término de um ciclo de abundância e o início de outro.** Além disso, se pensarmos no projeto literário de José Lins, ele visa, por meio do seu ciclo da cana, mostrar, entre outras coisas, a migração do poder (e do dinheiro) do Nordeste para o Sudeste do país, com

que, mesmo com a perspectiva temporal, e com o aumento gradativo da tensão a partir dela, já se pressentem, desde o início, os germens da derrocada social, entretanto mesclados à idéia de futuro venturoso para uma população que está sempre se dirigindo a um lugar inabitado – ou, se quisermos, a uma cidade grande – para começar tudo de novo. Ou seja, um misto de esperança, precariedade e violência estão desde as origens das comunidades representadas nos romances.

### Visadas dúplices

São as derivas do capital estrangeiro, aliadas a escolhas políticas locais, que, desde os primórdios do século XX, trazem a decadência para as regiões do Nordeste, ceifando vidas e definindo trajetórias por

...um misto de esperança,  
precariedade e violência...

todas as suas conseqüências no plano social. E esse intuito acaba também por unir as duas obras. Pois embora no plano do enunciado *Fogo morto* se passe na virada do século XIX para o XX, a perspectiva pela qual isso se enuncia é a das décadas de 1930-1940. O mesmo vale para *Cidade de Deus*, que apreende outro momento de transformação econômica e de poder no país, mas dessa vez no plano do enunciado, que é a passagem da capital federal do Rio de Janeiro para Brasília, e a chegada da indústria automobilística em São Paulo.

Ao buscarem captar literariamente essas passagens e seus efeitos, os dois romances, se lidos em conjunto, interpretam e plasmam o Brasil como uma sociedade eternamente à deriva. Daí

causa da miséria. **No passo seguinte, as causas da multiplicação das favelas no Rio de Janeiro e o agravamento da criminalidade têm a ver, entre outras coisas, com a exploração imobiliária, o tráfico de drogas, a diminuição do papel do Estado na gestão das políticas públicas etc.**

Mas é possível que a percepção desses ciclos devastadores e o seu amálgama literário tenham ligação não só com a tendência mimética da literatura brasileira, mas também, no caso específico das duas obras, com as mudanças de posição (de classe) dos dois autores – José Lins do Rego e Paulo Lins –, o que lhes garantiria posição privilegiada para observar os fenômenos.

Em sua análise das trajetórias dos escritores da década de 1930 – José Lins



entre eles –, Sérgio Miceli aponta justamente para as perdas que tiveram em relação às gerações anteriores. **De acordo com o sociólogo, “a posição em falso dos ‘parentes pobres’ acelera o trânsito entre as carreiras subalternas desse espaço e multiplica as ameaças objetivas de desclassificação social” (2001: 163).** Seus pais buscariam escapar de um processo irreversível de declínio social, por meio de migrações geográficas de intensa rotatividade ocupacional, enfraquecendo, na geração seguinte, o compromisso com a classe de origem. Embora esse não seja necessariamente o caso de José Lins, o sumiço do pai, a morte da mãe, a criação pelo avô, o declínio do engenho teriam impacto semelhante na vida desse romancista, repercutindo essa nova condição de classe “nos veios expressivos com que [os romancistas] apreendem o mundo social” (2001: 163). Como os seus contemporâneos, ele também se veria numa situação de instabilidade, vivenciando, assim, a condição das classes dominadas. E se, de um lado, isso pode ser terrível para o indivíduo, de outro, pode ter conseqüências interessantes para a produção cultural. Para Miceli, “[...] não há chance de obter nenhuma garantia de objetividade acerca do mundo social a menos que os produtores dessa reconstrução simbólica – sejam eles artistas, escritores ou cientistas – tenham vivido a experiência dramática de serem desalojados da posição social que os seus vinham ocupando, a única maneira de se familiarizarem com outros pontos de vista sem que por isso consigam se desvencilhar do setor da classe dirigente de que são originários” (2001: 163).

Tal desalojamento pela metade se faz sentir na composição do foco narrativo das obras de José Lins do Rego correspondentes ao ciclo da cana. Se, num primeiro momento, o ponto de vista é o do narrador-protagonista, em *Menino de*



O ator Matheus Nachtergaele em ação no filme *Cidade de Deus*.

*Engenho*, ao final, há um deslocamento radical da perspectiva, constituindo-se em *Fogo morto* um narrador onisciente neutro, que evita ter a história em suas mãos, misturando ótros modos de narrar, a ponto de em algumas passagens deixar o universo representado relativamente autônomo. Soma-se a isso o foco em dois protagonistas em conflito, o agregado mestre Amaro, e o seu algoz, o senhor de engenho decadente Lula de Holanda. É dessa luta entre duas personagens que não se entendem, nesse mundo às avessas, que o romance acaba transcendendo o pitoresco regional e trazendo à tona elementos que não estão transparentes, mas implícitos, naquela ordem social. **E isso seria possível pelo fato de o autor não se desvencilhar totalmente do universo de origem, numa visada dúplice que não permite mais, de um lado, o apego sentimental àquele mundo, e, de outro, a crítica caricata, sem profundidade.**

A trajetória do autor de *Cidade de Deus* é semelhante à de José Lins do Rego em um aspecto: ele passa também de uma classe a outra, sem que perca totalmente os vínculos com a anterior, portando assim, da mesma forma, um olhar dúplice sobre a realidade social brasileira; mas difere da do autor de *Fogo morto* na medida

em que, ao contrário deste, que desce na pirâmide social, Paulo Lins ascende, passando de favelado anônimo a um sujeito de classe média reconhecido como um dos mais importantes escritores do país. Tal passagem, no entanto, juntamente com o seu talento de escritor, pode ser entendida não apenas pela expansão do ensino universitário brasileiro, que teria permitido o ingresso das classes baixas às instituições de ensino superior, como também por aspectos internos ao fazer literário no Brasil, como, por exemplo, a efervescência da poesia nos anos 1980, rescaldo do concretismo, que teria relações com sua técnica romanesca posterior.

Em entrevista<sup>2</sup>, Paulo Lins explica os motivos pelos quais entrou na universidade e, mais especificamente, no curso de Letras: “Fui para a Faculdade com aquele sonho de literatura, do debate e dos fóruns e, na prática, havia uma discussão grande fora da Universidade. Os anos oitenta foram exaustivos na questão da poesia”. Informa ainda o autor, que pertencia, também, ao grupo “Cooperativa de poetas”: “A gente se encontrava, viajava por este Brasil todo. Nas grandes capitais, as mais importantes, viajando com poesia. Eu me lembro do SBPC<sup>3</sup>, do ENEL<sup>4</sup>, eram volumo-



sos! As pessoas iam muito, tinha muita gente, a participação era muito grande. Para você ter uma idéia, a Faculdade de Letras tinha cinco mil alunos! Só perdia para Medicina e Direito. Incrível!”.

Quer dizer que, mais do que a crítica literária, ou o estudo teórico da literatura e da lingüística, o interesse de Paulo Lins durante a faculdade era pela poesia; daí seu apego, no início de sua carreira, às teorias estruturalistas e ao concretismo, o que, vale dizer, qua-

do até chegar a uma forma minha. Era um exercício”.

Mas se o início é esse, apontando para uma visada de certo modo esteticista da literatura, o passo seguinte da trajetória do escritor – que inclui a pós-graduação na Unicamp, o contato com a lingüística e o trabalho com a antropóloga Alba Zaluar – seria responsável pela transformação gradual do estudante de poesia em pesquisador e, posteriormente, em ficcionista, incluída aí a passagem

## ...o autor de Cidade de Deus não perde o vínculo... com a origem...

se lhe custou o futuro vínculo com o crítico literário Roberto Schwarz, um dos responsáveis pela sua entrada definitiva no mundo da literatura. Comenta Paulo Lins: “Eu era estruturalista! Quando o Roberto [Schwarz] me ligou para conversar eu não queria não! Estava com raiva dele. Até hoje ele fala isto! Lembra quando ele escreveu sobre o ‘Póstudo’?” Leitor fervoroso de Paulo Leminski, que conhecera em Curitiba e ao qual chamava de “Bruxo”, Lins adotava igualmente um método vanguardista-concretista para o trabalho com poesia, que consistia no estudo dos poetas pela técnica da variação, cujo modelo fora retirado da tradução de Boris Schnaiderman e Augusto de Campos do poeta russo Maiakovski, que, segundo consta no prefácio à tradução brasileira, escrito pelos tradutores, faria sessenta variações de um mesmo verso: “Por exemplo, nesta época [de faculdade] eu fazia poemas. Então, eu lia os poemas e fazia variação! Pegava um poema, e começava a fazer, pegava o mesmo poema e ia variando, varian-

do concretismo à prosa de viés naturalista. Além de se dizer portador de um espírito ecumênico, que vai absorvendo o que vem pelo caminho, Lins explicita a chegada em *Cidade de Deus*, passando o seu texto pelo primeiro crivo de Roberto Schwarz: “Como tudo começou? Começou com a Alba [Zaluar] querendo que eu fizesse um relatório para o CNPQ. E eu não tinha condição de fazer um relatório de antropologia. Meu negócio era literatura. Eu pensei, não vou fazer isso! Não tenho condições de escrever sobre isso! **O cara ensinava fazer pesquisa de campo, entrevistando, então, eu não tinha essa formação para escrever um relatório.** Eu posso fazer um poema! Fiz o poema e ela levou para o Roberto Schwarz e aí ele ligou para mim. Aí de lá para cá eu comecei a dispensar um pouco o concretismo”. Ou seja, na raiz do seu romance estão um poema e uma pesquisa etnográfica, de entrevista aos moradores da favela em que viveu. De modo que, como José Lins, o autor de *Cidade de Deus* não perde o vínculo nem com a origem, inclusos aí o mundo da favela – de cuja

fala se apropria e internaliza na trama romanesca, dando-lhe voz – e a origem acadêmica – cujas marcas estão presentes no texto realista –, por mais que mude de classe e de posição teórico-estética. Aliás, ele mesmo gosta de frisar que a poesia concreta lhe ficou impregnada e que continua fazendo variações, “aquelas velhas jogadas do concretismo”.

Portanto, de um lado, é preciso concordar com Roberto Schwarz, para quem “[...] em *Cidade de Deus* os resultados de uma pesquisa ampla e muito relevante [...] foram ficcionalizados do ponto de vista de quem era objeto de estudo, com a correspondente ativação de um ponto de vista de classe diferente (mas sem a promoção de ilusões políticas no capítulo)” (1999: 168). De outro, e complementarmente, se há de convir que a ativação desse outro ponto de vista dependeria sobretudo da passagem do autor pelos bancos universitários antes só freqüentados pela elite. É desse lugar, em que o autor conviveria com outros poetas e escritores, que lhe viriam as referências líricas e concretistas, que atravessam a primeira parte da obra, a técnica das variações e do intertexto (ou os “roubos” como o autor gosta de frisar nas entrevistas), as transformações do foco narrativo. Mas, principalmente, é do estudo e da leitura literária que lhe viria a idéia de que uma obra literária é, antes de tudo, construção, embora se possa, por meio dela, dizer da realidade. Em suma, é da referência erudita, mesclada à pesquisa científica e à origem pobre, que advém uma das visões do país, com foco em seu universo proletário, mais contundentes da literatura brasileira contemporânea.

### Consumismo

Como podemos observar, a estruturação de *Fogo morto* e *Cidade de Deus* está assentada no deslocamento, isto é, em mudanças radicais de posição social que permitiram aos dois autores uma visão interna-externa, talvez mais isen-



ta, das realidades sociais que buscaram plasmar literariamente.

Apesar disso, e de outras semelhanças apontadas ao longo deste ensaio, há uma diferença entre as duas obras que é fundamental reter. Ela diz respeito à articulação, em *Cidade de Deus*, de um conjunto de referências arcaicas com outras da sociedade de consumo, nossa contemporânea, e que passam a fazer parte do modo de ser das personagens desse romance, sem com isso eliminar a violência instintiva – muito pelo contrário. Pois se em *Fogo morto* a modernização e suas benesses não chegam às personagens pobres, os bens de consumo, em *Cidade de Deus*, estão aos olhos de todos os habitantes, ajudando a construir seus modos de ser e acirrando a competição entre eles. Nesse sentido, na segunda parte do romance de Paulo Lins, os encontros momentâneos entre os traficantes e os cocotas, jovens remediados da favela, são propiciados por desejos comuns: roupas de grife, itens de consumo e drogas, envoltos muitas vezes pelo imaginário do *American way of life*.

Numa passagem da segunda história, Bené, o bandido parceiro de Zé Pequeno, de bicicleta...

Seguia Daniel de longe, admirando seu jeito, vendo a sua beleza realçada pelo sol. Sentia inveja quando o cocota parava para dar beijinhos nas garotinhas mais bonitas da favela, fazia de tudo para não ser percebido ao segui-lo. Queria ser bonito, andar vestido como os cocotas, namorar aquelas meninas que andavam com eles, que pareciam felizes como ricos: quicimados de sol, cabelo parafinado, tatuagem no corpo. Continuava a seguir Daniel pela rua Principal, tentando entender o que estava escrito em seu tênis, em sua camiseta e no short. (1997: 276)

Ao aproximar-se dele, e depois de apostarem uma corrida, que o co-

cota espertamente deixa Bené ganhar, este pergunta ao outro onde comprou o seu tênis, a sua camisa, o seu short, e se, caso lhe desse dinheiro, compraria também para ele os mesmos produtos. O cocota responde que sim e, no mesmo dia, “a madrugada já era alta quando Bené acabou de experimentar as dezenas de shorts, camisetas e pares de tênis que Daniel lhe entregara no início da noite nas imediações do Bloco Sete. Agora só faltavam as calças Saint-Tropez” (1997: 277). Em troca do serviço, “Daniel recebeu bagulho solto, além de uma quantia em dinheiro que nunca tinha colocado na carteira. Dava até para comprar uma prancha, ou um skate importado” (1997: 277). Em seguida, numa próxima investida, o bandido buscava se aproximar dos grupos cocotas, através de Daniel: “para isso passara a mandar maconha para a cocotada de manhã, de tarde e de noite, em todos os dias da semana, e também a pagar sorvetes, rocamboles e refrigerantes na Padaria Del Rei, onde costuma encontrar a turma reunida” (1997: 282). **E, finalmente, se tornaria amigo deles: “chegavam a passar três dias**

O movimento das bocas-de-fumo não parava de crescer, o consumo de cocaína aumentava a cada dia. Os viciados da favela ou de fora, na ânsia da droga, apareciam na boca com cordões, alianças, pulseiras, televisores, relógios, revólveres, bateadeiras, liquidificadores e tantos outros eletrodomésticos para trocar por cocaína. Os mundos em cruzamento possibilitavam mudar-se tudo (1997: 351).

**Entretanto, mesmo que Bené desejasse e conseguisse, em alguns momentos, curtir a vida ao lado dos adolescentes de classe média, a sua existência será curta, ao contrário da daqueles.** E o seu fim será decretado por seu passado, do qual não consegue escapar, por mais que, sonhador, almejassem sair da favela e fundar, junto com os cocotas, uma sociedade alternativa. Assim, depois da festa de ano-novo, que passa com estes, Bené morrerá, tragicamente, pelas mãos de Botucatu. Este, que cometera um crime bárbaro com a ex-namorada, fizera-o na favela, e fora espancado por Zé Pequeno. Bené foi quem impediu que seu amigo matasse Botucatu, que, apesar de exe-

...seu fim será decretado  
por seu passado...

**juntos consumindo cocaína, ficavam acampados nas cidades da Costa Verde até enjoarem, iam à praia, discotecas e cinemas; vez por outra, passeavam na Zona Sul” (1997: 350).**

A relação entre classes será sustentada pelo câmbio da droga com os produtos e o gosto mais sofisticado, ou então “americanizado”, dos cocotas, que os bandidos queriam apreender e fruir:

cutar a ex-namorada nas redondezas, fez, segundo o bandido bom, algo que era “seu contexto”, isto é, lavou sua honra, numa referência direta às práticas arcaicas que vimos anteriormente. Buscando se vingar de Zé Pequeno, Botucatu se esconde para matá-lo, mas erra a mira e atinge o outro, Bené. O lance de tragédia, traduzido na impossibilidade da personagem de escapar da morte, simboliza, ao final da segunda



história, que é a “A história de Bené”, não só o fim do marginal herói, mas, também, a impossibilidade de os dois mundos, o dos malandros e o dos cocotas, de fato, se misturarem.

A terceira parte de *Cidade de Deus*, que narra a guerra entre a quadrilha de Mané Galinha e a de Zé Pequeno, reitera esse abismo. É nessa parte que um trabalhador honesto, Mané Galinha, vai vingar a sua ex-namorada, vítima de estupro de Zé Pequeno, e a sua família é praticamente exterminada pelo bando deste, saindo do mundo da ordem em que estava para cair definitivamente no mundo da desordem. Além disso, a terceira história se inicia com um longo diálogo entre viciados, em que se percebe a desagregação do espaço, tanto pela referência ao sumiço de Busca-pé, uma das únicas personagens pobres que conseguem ascender de classe, quanto pela descrição de uma briga entre um favelado e um *playboy*, por motivo banal:

“Um moleque, rapá... *playboy*... Acho que era lá do Pau Ferro. Chegou lá nos Apê perguntando onde era a boca, sabe qual é? Ai, Biscoitinho falou que tava endolando... Ai, o mo-

leque foi ali nas lojinha, pediu uma Coca e um maço de cigarro... Israel tá olhando ele... Doidão, cumpádi, doidão de goró!

– Quando ele bebe, ele adora rumar arengação.


– O moleque pintosão (...) ... Ai ele acendeu o cigarro, colocou o isqueiro assim em cima do balcão e ficou ali, na dele, tomando a Coca. Cumpádi! Quando ele foi pegar o isqueiro, Israel deu maior tapão na cara dele, aí. Ele tava só olhando o cara de banda...

.....

– Quando ele pegou o isqueiro, ele deu um pulo e plantou a mão na cara do *playboy* e mandou assim: ‘Quer roubar meu isqueiro? O isqueiro é meu’. O *playboy* foi falar que o isqueiro era dele, cumpádi! Ele só deu de 9 na testa, aí: desfigurou o cara todo!” (1997: 394).

Aqui, a gratuidade da ação e a inveja pela beleza do outro, que humilha o pobre coitado, substituem de vez a tentativa de diálogo a partir da troca de mercadorias, ainda vislumbrada nos anos de 1970, entre os cocotas e os traficantes. Aqui vemos, ao contrário, o aumento do fosso entre as classes sociais, correspondente ao avanço do

tempo. A partir de então a busca pelos objetos de desejo do Outro, cada vez mais inalcançáveis, mas cada vez mais visíveis, vai se dar pelo viés da violência pura, a qual, muitas vezes, vai tomar a forma de ação dos filmes hollywoodianos, a que todos têm acesso.

Em *Cidade de Deus*, o desejo pela imagem idealizada, pela correspondência da imagem midiática, inalcançável mas muito próxima, da televisão e do cinema, mescla-se aos arcaísmos de que falamos anteriormente. O resultado são as formas cada vez mais “criativas” de tratamento e exposição dos corpos despedaçados. Mas, por força da arte de Paulo Lins, tanto a luta do sujeito para reconstruir a sua imagem fragmentada a partir da imagem do Outro (no caso de Bené), quanto a violência que, por vezes, daí decorre (no caso de Israel), surgem contextualizadas, e, nesse sentido, o narrador desmonta a naturalização desta última, perceptível em outras narrativas contemporâneas. 

Jefferson Agostini Mello é doutor em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) e é professor na USP.

## Referências bibliográficas

- AREAS, Vilma. *Errando nas quinas da Cidade de Deus*. Praga: estudos marxistas. São Paulo, n. 5, p. 147-158, 1998.
- FINLEY, M. I. *O mundo de Ulisses*. Lisboa; São Paulo: Presença; Martins Fontes, 1972.
- FONSECA, João Guedes da. *Entre a voz e o discurso: a dialética da bondade em Fogo morto, de José Lins do Rego*. Tese de Doutorado defendida na área de Teoria Literária e Literatura Comparada, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2001.
- FRIEDMAN, Norman. *O ponto de vista na ficção: desenvolvimento de um conceito crítico*. Revista USP. São Paulo, n. 53, p. 166-182, março/maio, 2002.
- FRYE, Northrop. *Anatomy of criticism*. London: Penguin Books, 1957.
- \_\_\_\_\_. *A anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. São Paulo: Paz e Terra, 1990.
- \_\_\_\_\_. *O bode expiatório*. São Paulo: Paulus, 2004.
- HOMERO. *Iliada*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1991.
- LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- REGO, José Lins do. *Fogo morto*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.
- SCHWARZ, Roberto. *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

## Notas

1. Este texto faz parte de uma pesquisa mais ampla sobre o romance brasileiro contemporâneo e contou com o auxílio da Fundação de Amparo à Pesquisa do estado de São Paulo (FAPESP).
2. Entrevista inédita ao autor.
3. Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência.
4. Encontro Nacional dos Estudantes de Letras.
5. O título do texto em que critica o poema “Póstudo”, de Augusto de Campos, é “Marco histórico” e está no livro *Que horas são?*, de 1987.





Graciliano Ramos corrige páginas de original de uma de suas obras.

## Graciliano Ramos e o autoquestionamento da literatura

BEL BRUNACCI



Uma teoria da literatura latino-americana deve contemplar, como ponto de partida, a condição do escritor como mediador de culturas, cuja originalidade resulta de sua capacidade de se apropriar parodisticamente dos códigos literários impostos pelos colonizadores, produzindo a partir deles uma literatura que subverte as literaturas matrizes.

Da perspectiva dessa condição, há uma percepção clara dos processos pelos quais a literatura se comprometeu com o projeto burguês de sociedade levado a cabo pelos colonizadores. Ao se constituir como mediador das culturas em luta nesse processo, o escritor não consegue ignorar seu papel de produtor cultural de uma forma de arte que tem uma função específica no conjunto das práticas de dominação da colonização. Basta lembrar o papel que teve a literatura na construção dos projetos das nações que neste continente se formaram.

A percepção da arte como mercadoria colocou em questão o processo inevitável pelo qual a indústria cultural transforma toda e qualquer forma de arte, inclusive a literatura, em algo cuja finalidade é o mercado. Adorno & Horkheimer (1985) salien-



tam o consumo como etapa determinante da produção cultural. A literatura passa pelo mesmo processo de reificação que transforma os bens materiais em mercadorias, constituindo-se, ela também, em uma síntese das relações sociais. Por analogia, pode-se dizer que o ato de ler um livro é a conclusão do processo de reificação da literatura, sendo o leitor um novo objeto dessa cadeia de relações. *Para preservar a literatura desse processo, muitas vezes o escritor a torna hermética, na crença de que isso contribui para recuperar o leitor de sua consciência reificada, pela exigência de que ele seja capaz de penetrar na obra, desafiado por um texto desautomatizador de sua relação com a linguagem.*

Esse é um problema da arte moderna, que adquire aspecto peculiar nos países colonizados, quando o escritor tem que lidar com a ambivalência da literatura como instrumento de dominação e como espaço que permite a manifestação das vozes reprimidas

nesse processo. Os dilemas da representação, então, adquirem dimensão de aporia, em homologia com os dilemas das personagens representadas no texto. Quando, nessa situação, o escritor problematiza o ato de escrever e questiona sua condição de escritor, torna-se

iniciando a difícil empresa de narrar suas memórias, outro ainda demonstra intimidade com a linguagem escrita – e suas narrativas parecem entrecortadas por reflexões, comentários e alusões, em que o narrador duvida do poder da literatura de representar o mundo

*...a indústria cultural  
transforma toda e  
qualquer forma de arte...  
em algo cuja finalidade  
é o mercado.*

também personagem de sua literatura.

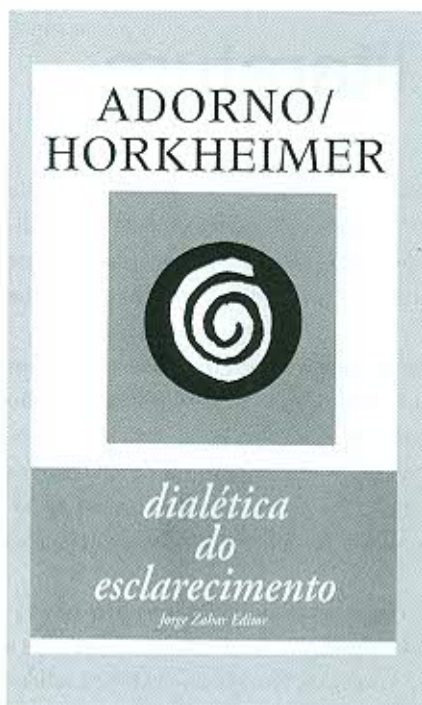
Pela aguda compreensão do processo de formação da sociedade brasileira e pela percepção dos elementos conflitantes na modernização do país é que Graciliano Ramos produz uma prosa de ficção fortemente marcada pelo autoquestionamento, ocorrência esta que chega a constituir uma categoria de análise cujo epicentro é a negatividade decorrente da percepção do escritor das contradições entre a literatura e a vida. É, portanto, um modo de elaboração da escrita literária que recusa o mero artifício estético de a literatura voltar-se sobre si mesma para perscrutar técnicas e procedimentos discursivos; ela passa a questionar sua função mesma enquanto elemento do conjunto das práticas de dominação que se processam no interior do processo civilizatório e são, geralmente, escamoteadas pela historiografia.

Por isso, frequentemente seus narradores estão às voltas com o fazer literário – um tenciona escrever um romance histórico, outro se encontra

e da eficácia do discurso como representação do irrepresentável, que é a complexidade da vida social (Bastos, 1998b, 38). A tematização dessa impossibilidade, nas obras de Graciliano, resulta em um duplo efeito:

as obras realizadas estão aí, fechadas, mas no interior delas os projetos não-realizados são textos abertos. As obras não realizadas não substituem os projetos (...): são comentários à impossibilidade de realização e, ao mesmo tempo, forma de manter os projetos no horizonte do possível. (Bastos, 1996, 40)

*A insistência no autoquestionamento é um indicador de que a ficção de Graciliano pode ser analisada como produção de quem se reconhece portador de uma especificidade, do escritor como intelectual cuja função na sociedade é distinta das demais, por ser o detentor do poder da linguagem. Sintoma disso é o fato de que os protagonistas manifestam, paradoxal-*





mente, imensa dificuldade em lidar com a linguagem, inclusive o protagonista Graciliano Ramos nas obras autobiográficas; assim também o próprio escritor escreve as suas dificuldades de escrever. Uma consequência disso é que, na relação com seus textos, o leitor se converte também em crítico da escrita literária, que, não obstante, aceita o pacto ficcional da literatura como possibilidade de representação do real – especificidade esta que, aliada aos procedimentos também específicos e individuais de fatura textual, torna literário o texto – e ativa os significados, reconhecendo como também seu o autoquestionamento que a literatura manifesta.

Pode-se dizer, portanto, que Graciliano Ramos é um escritor cuja literatura problematiza estruturalmente sua condição de classe, o que o constitui personagem de sua própria ficção. O autoquestionamento aparece no texto literário por meio de diferentes recursos. O uso, pelo autor, da máscara de um narrador-personagem costuma ser freqüente. Graciliano Ramos recorre a esse procedimento nos três romances que antecederam *Vidas secas*.

Em *São Bernardo*, o narrador Paulo Honório “gasta” os dois primeiros capítulos para discutir sua idéia de escrever um livro “pela divisão do trabalho” e informar o leitor do porquê de sua desistência nessa empresa. Lafetá (2004, 72-102) analisa a avaliação de que esses dois capítulos estariam “perdidos” para o livro, mostrando que eles mobilizam grande quantidade de informação sobre o mundo do narrador, ao mesmo tempo em que utilizam intensa energia para “empurrar” o leitor – “de chofre – para dentro de um mundo que desconhece” (idem, 74).

Boa parte desses capítulos representa também o autoquestionamento dessa literatura e do papel desse recém-constituído escritor, que coloca

no centro da questão a obra literária enquanto produção social. Oscilando entre a adoção do código da tradição européia, a “língua de Camões” (“acanhada”, “pernóstica”, “safada”) e uma linguagem pragmática de quem não pretende “banciar o escritor”, Paulo Honório faz a representação da polêmica que Graciliano travou com os modernistas da primeira fase, a respeito da língua nacional – assunto que será tratado no próximo tópico.

A narração de *São Bernardo* se dá a partir do uso de uma dupla máscara: a do narrador pelo escritor e a do pseudônimo pelo narrador: “Há fatos que eu não revelaria, cara a cara, a ninguém. Vou narrá-los porque a obra será publicada com pseudônimo”. Essa afirmação coloca o leitor diante de outro questionamento que a obra se faz: o do seu estatuto de verdade. A narração sob pseudônimo, supostamente, resguarda o narrador-personagem de uma exposição ou julgamento público, induzindo a idéia de que, sob proteção, ele está livre para contar a verdade. É a literatura perseguindo o efeito de realidade

resto isto vai arranjado sem nenhuma ordem, como se vê. Não importa. Na opinião dos caboclos que me servem, todo o caminho dá na venda (*São Bernardo*, 10).

O trecho tem início com a utilização de um recurso muito comum no Realismo tradicional: o vocábulo “continuemos”, usado para retomar a linearidade narrativa, geralmente após uma digressão. Disso deduzimos que o efeito de realidade pretendido por Paulo Honório vai além do nível da expressão – no qual declara escrever sob pseudônimo – para atingir o processo mesmo de fatura da obra, pela utilização da técnica narrativa do Realismo. Dá-se então uma duplicidade estrutural no romance: a narração da personagem é realista, enquanto a do escritor nega o realismo. O procedimento aludido por Paulo Honório, quando se refere à supressão de “particularidades úteis” e à repetição de “passagens insignificantes”, para concluir que “todo o caminho dá na venda”, ratifica essa duplicidade, pela alternância, em seu

...a narração da personagem é realista, enquanto a do escritor nega o realismo.

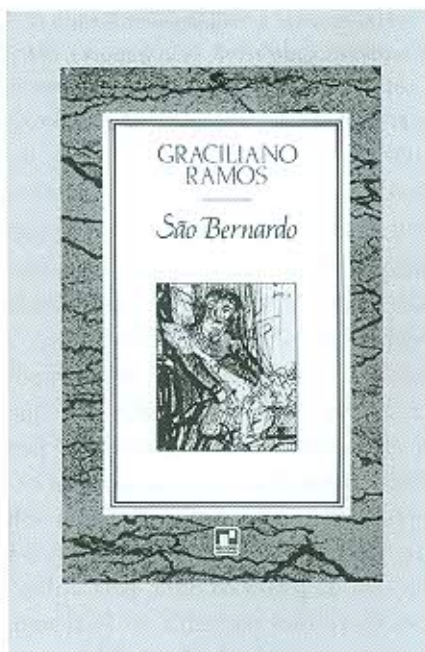
e contando com a construção da credibilidade do narrador para obtê-lo:

Continuemos. Tenciono contar a minha história. Difícil. Talvez deixe de mencionar particularidades úteis, que me pareçam acessórias e dispensáveis. Também pode ser que, habituado a tratar com matutos, não confie suficientemente na compreensão dos leitores e repita passagens insignificantes. De

enunciado, do léxico culto e do popular. Isso evidencia o subletramento do narrador e prepara o caminho para a narrativa de sua trajetória ascendente na escala social, assim como para os conflitos pressagiados pelo “pio da coruja”, insistentemente reiterado.

Paulo Honório é um modernizador. Diferentemente de Luís da Silva e João Valério, é a representação do sucesso do projeto burguês de socie-





dade: dinâmico, realizador, com tino para os negócios, ascende de uma quase indigência à condição de proprietário. Sua narração representa as fases do progresso capitalista, incluindo a crise e a decadência. **A fazenda abandonada e em processo ruinoso é a alegoria do futuro. Por entre as ruínas vagam espectros, homens sem humanidade, sob a marca da reificação:**

Paulo Honório escreve seu livro e busca o sentido de sua vida. Através da escritura faz emergir um mundo reificado e cruel, repleto de corujas que piam agourentas, de rios cheios, atoleiros e “uma figura de lobisomem”. O que surge é afinal o seu retrato: penetrando dentro de si mesmo arranca um mundo de pesadelos terríveis, de signos da deformação e da monstruosidade. (Lafetá, 1987, 306)

O procedimento do narrador-personagem de *São Bernardo* nada tem em comum com o do autor de *Vidas secas*. Neste último, o autoquestionamento pode ser identificado no modo como o narrador confere valor discursivo ao silêncio da personagem, que contamina a escrita. Esse narrador, como já foi dito,

é o “procurador” de Fabiano; logo, fiel a seu mandado de procuração, faz o que lhe é ditado pela personagem: fala junto com ela. **Esse procedimento é em si mesmo de natureza autoquestionadora, porque coloca em questão o princípio de objetividade que pressupõe a constituição do narrador em terceira pessoa.**

Disso decorre que o modo como se dá a contaminação do relato pelo ponto de vista de classe de Fabiano só é possível porque a neutralidade – no realismo tradicional considerada a marca fundadora da narrativa – se revela falsa, em decorrência de o próprio ato da escrita ser, em si, político. Assim, esse narrador coloca-se estrategicamente fora dos acontecimentos narrados, mas ao permitir esse processo de contaminação está indicando seu envolvimento com a história.

(...) Dos homens do sertão, o mais arrasado era seu Tomás da bolandeira. Por quê? Só se era porque lia demais. Ele, Fabiano, muitas vezes dissera: - “seu Tomás, vossemecê não regula. Para que tanto papel? Quando a desgraça chegar, seu Tomás se estrepa, igualzinho aos outros”. Pois viera a seca e o pobre do velho, tão bom e tão lido, perdera tudo, andava por aí, mole. (...)

Certamente aquela sabedoria inspirava respeito. Quando seu Tomás da bolandeira passava, amarelo, sisudo, corcunda, montado num cavalo cego, pé aqui, pé acolá, Fabiano e outros semelhantes descobriam-se. E seu Tomás respondia tocando na beira do chapéu de palha, virava-se para um lado e para outro, abrindo muito as pernas calçadas em botas pretas com remendos vermelhos.

(...)  
Seu Tomás da bolandeira falava bem, estragava os olhos em cima de jornais e livros, mas não sabia mandar: pedia. Esquisitice um homem remediado ser cortês. Até o povo censurava aquelas maneiras. Mas todos obedeciam a ele.

Ah! Quem disse que não obedeciam?  
(*Vidas secas*, 21-22)

Tomás da bolandeira é a figuração do intelectual/escritor. O modo encontrado pelo autor para indicar seu envolvimento com a história, sem manifestar explicitamente o autoquestionamento da literatura, foi criar uma personagem que, nas relações com as demais, representasse alguém que se destaca por deter o poder da linguagem, mas que, ao mesmo tempo, se recusa a exercer o papel de mando respaldado nesse poder. Por isso, Tomás da bolandeira não manda, pede. Responde aos cumprimentos da gente do povo. É diferente dos “outros brancos”, que gritavam por nada e “descompunham” os empregados.

Interessante notar que, apesar do estranhamento que seus modos provocam, por ser um homem cortês com aqueles acostumados à brutalidade nas relações de mando, trata-se de uma personagem cuja sabedoria infunde respeito. Entretanto fica claro que é respeitado pelos outros não apenas por sua sabedoria, mas também por tratá-los como seres humanos. Agir diferentemente dos outros brancos implica rejeitar a realidade da vida social e empreender a mudança de seus paradigmas. Por isso essa personagem – enquanto figuração do escritor que questiona o papel da literatura na vida social – não reproduz, na relação que mantém com os vaqueiros, a reificação do seu outro de classe. **É viável, pois, supor que sua presença na narrativa indica o envolvimento do autor.**

De fato, esse autor faz parte da narrativa, porque a existência de personagens como as suas só se realiza na medida em que, do outro lado dessa matéria narrativa, está alguém que se distingue na vida social como detentor do poder da linguagem. Alguém que recusa o uso desse poder como forma de ratificar o papel da literatura apenas como



instrumento de legitimação da ideologia dominante, mostrando que ela pode ser também emancipadora.

Trata-se, pois, de um tipo de autoquestionamento literário que não se institui pela verbalização pura e simples dos problemas enfrentados pelo narrador no ato da escrita ou quanto à natureza do fazer literário como atividade especializada na vida social. Em vez de conceituar essas questões, sua formulação ocorre quando o narrador de *Vidas secas* coloca-as em movimento no texto, pela reflexão da personagem que, vazada em discurso compartilhado, representa também sua reflexão: “Havia muitas coisas. Ele não podia explicá-las, mas havia. Fossem perguntar a seu Tomás da bolandeira, que lia livros e sabia onde tinha as ventas. Ele, Fabiano, um bruto, não contava nada” (*Vidas secas*, 34).

*Vidas secas* é, assim, a representação do narrador como um sujeito cindido: ao mesmo tempo em que sabe que deve manter sua autonomia discursiva, abre mão dela para a invasão do silêncio da personagem iletrada. Esse choque entre duas práticas discursivas distintas equivale ao choque de duas consciências sociais, ambas confrontadas com seus próprios limites. É isso que o romance devolve à sociedade, indicando a impossibilidade de solução para uma cisão que não é só do autor: é também a da própria sociedade.

É esse nível de negatividade que atinge o autoquestionamento em *Vidas secas*. Sabendo disso, apreendemos o sentido da “abolição da distância”, não apenas entre o narrador e a personagem, mas também entre o autor e o leitor, conforme nos esclarece Adorno: “a abolição da distância é um mandamento da própria forma, um dos meios mais eficazes para atravessar o contexto do primeiro plano e expressar o que lhe é subjacente, a negatividade do positivo” (Adorno, 2003, 61-62). Portanto, a impossibilidade para a qual a literatura aponta não é apenas a de representar as

contradições do mundo, mas é a impossibilidade de, enquanto arte, mudar o mundo, por ser parte dessas contradições. Por isso, a literatura é “impossível e, como tal, culpada” (Bastos, 1996, 42).

Embora mostre as vidas de Fabiano e sua família sujeitadas por um processo reificador abrangente, o narrador nega-se a estabelecer – e simultaneamente estabelece, para expor à crítica – uma relação de reificação com sua personagem, porque sabe que não pode lhe dar voz, como dádiva, em seu texto literário – podendo, no máximo, transcrever ou estetizar essa voz. Sabe também que qualquer tentativa de representar seu discurso está condenada ao fracasso, pois a linguagem seria insuficiente e anêmica para representar o irrepresentável, que é o discurso do silêncio de Fabiano. Não há como representá-lo a não ser pela falta, signo que rege o mundo representado.

Esse mundo, por sua vez, escapa também à representação, por sua totalidade não ser apreensível para o narrador, da

mesma forma que a percepção de sua totalidade é impossível para as personagens. Por isso, a presença concreta da mudez – sabendo-se que é da natureza mesma da obra literária a representação por meio da palavra – é um modo de a literatura se questionar, em *Vidas secas*. O autoquestionamento é nessa obra, portanto, *práxis*:

Só a *práxis* humana pode exprimir concretamente a essência do homem. O que é força? O que é bom? Perguntas como estas obtêm respostas unicamente na *práxis*. É através da *práxis*, apenas, que os homens adquirem interesse uns para os outros e se tornam dignos de ser tomados como objeto da representação literária. A prova que confirma traços importantes do caráter do homem ou evidencia o seu fracasso não pode encontrar outra expressão senão a dos atos, a das ações, a da *práxis* (Lukács, 1968, 62). (cc)

Bel Brunacci é doutora em Literatura Brasileira e é professora no CEFET-MG.

### Referências bibliográficas

#### Teóricas:

- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. (Trad Jorge M. B. de Almeida) São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. (Trad. Guido Antonio de Almeida) Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.
- BASTOS, Hermenegildo. A permanência da literatura. In: *Cerrados - Revista do Curso de Pós-graduação em Literatura*. Brasília, Ano 7, n. 8, 1998b.
- BASTOS, Hermenegildo. As Memórias do cárcere e a impossibilidade da literatura. In: *Cadernos da Católica*. Ano 02, n. 02, maio 1996. Brasília: Universa, 1996, pp. 31-42.
- LAFETÁ, João Luiz. *A dimensão da noite*. (Organização e Nota preliminar: Antonio Amonil Prado) São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004.
- LAFETÁ, João Luiz. Narrativa e busca. In: GARBUGLIO, José Carlos, BOSI, Alfredo & FACIOLI, Valentim. *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1987, pp. 304-307.
- LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. (Trad. Leandro Konder) Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

#### Literárias:

- RAMOS, Graciliano. *Caetés*. São Paulo: Martins, 1969.
- RAMOS, Graciliano. *Angústia*. Rio de Janeiro: Record; São Paulo: Martins, 1975.
- RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 1976.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: São Paulo: Record, 2000.
- RAMOS, Graciliano. *Infância*. São Paulo: Martins, 1969.
- RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973, 4 v.
- RAMOS, Graciliano. *Alexandre e outros heróis*. Rio de Janeiro: São Paulo: Record, 1979.





Graciliano Ramos exercendo seu ofício de escritor.

## As artes da ameaça: um percurso em *Vidas secas* e “Meu tio o iauaretê”\*

HERMENEGILDO BASTOS



**E**sta pesquisa se organiza a partir de algumas sugestões que irei citando oportunamente. A primeira vem de Antonio Candido e está em “Literatura de dois gumes”. Trata-se de uma definição que ele faz da sua própria perspectiva crítica, quando fala de “sentimento dos contrários”: uma coisa caminha na direção do seu oposto, diz ele. A segunda está em uma entrevista que ele deu ao *Correio Braziliense*. Aí ele fala de Guimarães Rosa e Graciliano Ramos como escritores opostos e diz que entre eles há um antagonismo, que é fecundo. *Fecundo* quer dizer “capaz de nutrir o solo” – no caso, o da literatura e cultura brasileira. O antagonismo é fecundo porque faz com que algo continue vivo e gerando frutos. Que bom então que temos dois ficcionistas, afirma ainda Antonio Candido, tão opostos no mesmo século. Sinal de grandeza de uma literatura.

Ainda em “Literatura de dois gumes”, entre as vias contraditórias em que se formou a literatura brasileira, Candido cita “Transfiguração da realidade e senso do concreto”. João Almino também fala de duas grandes tradições literárias brasileiras: a do realismo e a do barroco. Mais à frente, no mesmo ensaio, João Almino observa: “Mas certamente não é no extremo do barroco pitoresco que se situa Guimarães Rosa, assim como não é no pólo do realismo mais cru que se encontra Graciliano Ramos,



dois dos nossos três maiores prosadores do século.” (Almino, 2000, p. 72)

**Para o leitor de Antonio Candido fica colocada a questão da dialética. Uma coisa caminha na direção do seu oposto. Práticas literárias antagônicas, mas também respostas diversas a dilemas da história brasileira. Como o Brasil ainda não se resolveu, então os dilemas continuam em aberto?** Será preciso considerar que talvez não: talvez já se tenham fechado, de tanto esperar por nós. Na perspectiva das obras, porém, os dilemas continuam em aberto, para o mal e para o bem.

A outra sugestão, ainda de Candido, está em “A nova narrativa”. Aí ele diz que Rosa talvez tenha sido o primeiro escritor que fez “a síntese das obsessões constitutivas da nossa ficção, até ali dissociadas: a sede do particular e o desejo do geral. Na linha do raciocínio sobre Machado de Assis, que está na *Formação*, Candido considera que Rosa foi além de Machado porque não recusou o pitoresco, enfrentou-o para sacar dele o universal.

A perspectiva dialética de Antonio Candido, tão mais delicada quanto mais dialética, não se deixa resumir facilmente. É possível dizer, creio, que a alimenta um senso de positividade: os opostos tendem a se resolver no caminho da síntese. Mas Roberto Schwarz — e aqui vai a nova sugestão — afirma, no seu “Duas notas sobre Machado de Assis”, que a dialética local/universal caiu em descrédito, porque em lugar do universal veio à primeira plana a história mundial do capital. A dialética ficou sem propósito. **O que temos é a reprodução de desigualdades e alienações de toda espécie. Para Machado, diz Roberto Schwarz, não interessava a síntese, mas a disparidade ou uma “conjunção disparatada”.**

Entendo que mais importante que a síntese seriam as antíteses, se é que na conjunção disparatada pode-se

falar ao menos de tese e antítese. Ainda de Roberto Schwarz outra sugestão: comentando a fala de Valentim Facioli numa mesa-redonda sobre Machado de Assis, diz que na obra de Machado não existe “combate de posições” (in Bosi, 1982, p. 329). A referência, ao que parece, é a Gramsci e a idéia de “guerra de posições” ou, ainda, à sua impossibilidade no Brasil. **A literatura no Brasil não poderia, assim, ser entendida como um campo de luta contra-hegemônica? Mas o próprio Roberto Schwarz diz que a consolidação do sistema literário brasileiro, que se dá com a obra madura de Machado de Assis, foi um constituinte da descolonização.** As técnicas narrativas descobertas por Machado permitiram-lhe dar a ver com rara contundência “a desfaçatez de classe”, a crueldade da classe dominante brasileira.

Universais somos desde sempre: nascemos capitalistas e já inseridos na nova ordem mundial que se formou à medida que se expandia. Ao mesmo tempo somos desde sempre e, ainda, locais. A expansão do capitalismo, essencial para que ele se configurasse, não poderia também se realizar senão preservando formas não-capitalistas de relações sociais. A idéia, portanto, de que um dia chegaríamos lá estava desde o início cortada pela base e, assim, a única universalidade tangível é a da crítica ao avanço do capitalismo. A literatura pode ser exercida como antítese, vale dizer, como discurso contra-hegemônico, mesmo quando a criação do país já era por si mesma uma “conjunção disparatada”?

**Mas voltemos a Candido. Se uma coisa caminha na direção do seu oposto, quando e como isso se dá?**

Em *Vidas secas* e “Meu tio o iauaretê” temos obras ambientadas no mundo rural, mas a literatura é urbana. Os personagens e os escritores pertencem a momentos diferentes da evolução das

forças produtivas brasileiras. O leitor, por sua vez, tem acesso ao mundo dos personagens pela mediação do trabalho do escritor — trabalho de linguagem.

Os personagens invadem o discurso do escritor, roubam-lhe a voz, negociam seu papel e sua presença nas obras. Em Graciliano, ressecando a escrita; em Rosa, desatando o nó, fazendo jorrar a fonte. As diferenças estariam no solo mesmo da cultura brasileira, como propostas antagônicas que não são apenas dos escritores?

**Nas duas obras o trabalho dos escritores consiste em se aproximar ao máximo dos personagens, quase grudando neles, mas ao mesmo tempo impondo uma distância que tem sentidos diferentes nos dois textos.**

Em *Vidas secas*, se inicialmente se impõe a distância entre o mundo mágico do personagem e o mundo lógico-racional do escritor, aquele termina por perturbar este, quebrando a sua aparente serenidade. O escritor evita a todo custo a retórica do pitoresco. Em “Meu tio o iauaretê”, o escritor rejeita qualquer mediação, abraça o mito e a magia do personagem, acentuando a falência do pensamento lógico-discursivo e do realismo dos anos 1930. Mas há aí algumas contradições.

*Vidas secas* faz a mimese do pensamento mítico e mágico, por exemplo, no movimento cíclico que faz o último capítulo retomar o primeiro, como também na ausência de subordinação dos capítulos, na organização dos capítulos em forma de painel ou, nas palavras de Antonio Candido, como se fosse um “políptico medieval”. Curiosamente, “Meu tio o iauaretê”, enfatizando a falência do pensamento lógico-discursivo (na verdade do pensamento burguês de que o realismo seria parte), é uma peça de construção lógica rigorosa. Nas duas obras cada palavra tem seu lugar certo. O leitor precisa renascer a cada instante



para acompanhar dois tipos diversos de escrita precisa e exata.

Os personagens têm a sua grande pequenez. Os utensílios de que dispõem são os mais primitivos: o aió, a espingarda de pólvora, a rede, a raiz de planta, a zagaia. O fogo é força produtiva elementar, comum a Fabiano e a Breó. Outros utensílios são objetos de desejo: a bolandeira de seu Tomás, o relógio, o espelho, o canivete e o remédio do “intruso”, mas são inacessíveis. Enquanto isso, nas obras a força produtiva é a palavra. Ela é mimética e mágica, mas também absolutamente lógica.

Veja-se o seguinte trecho, logo do início de “Meu tio o iauareté”:

Cachaça boa. Mecê só trouxe esse garrafão? Eh,eh. Camarada de mecê tá aqui’ manhã, com a condução? Será? Cê tá com febre? Camarada decerto traz remédio... Hum-hum. Nhor não. Bebo chá do mato, raiz de planta. Sei achar, minha mãe me ensinou, eu mesmo conheço. Só periba, ferida-brava em perna, essas ziquiziras, curuba. Trem ruim, eu sou bicho do mato.”(Rosa, 1994, p. 826)

No trecho contrapõem-se o mundo de Tonho Tigreiro, com seus produtos medicinais – chá do mato, raiz de planta –, e o mundo do intruso, com o remédio. São duas tecnologias que apontam para estruturas econômicas, sociais e culturais diferentes. Sobressaem aí formas diversas, opostas mesmo, embora coexistentes, de trabalho. Tonho Tigreiro sabe achar no mato as raízes com as quais faz os chás. Sua mãe lhe ensinara, e hoje ele mesmo conhece. Embora Tonho Tigreiro procure impressionar o intruso dizendo que “nunca está doente”, não escapa ao leitor o seu desejo de ter acesso aos remédios do outro. (Em outro momento, comentando o fumo que o intruso traz, ele diz “Fumo muito bonito, fumo forte. (...) Apreccio. Pitume muito bom. Esse fumo é chico-silva? Hoje tá tudo muito bom, cê não acha?”)

Entretanto, outra tecnologia, esta não nomeada, também está presente aí. Ler o conto é vê-la em ação: na escolha rigorosa das palavras, na organização das frases, na organização do conjunto que mimetiza o avanço das fases da lua. É o trabalho do escritor, sem o qual não teríamos acesso ao mundo narrado. É um trabalho como os outros, em princípio, mas não visa a um fim prático imediato. Dele se pode dizer também, contudo, que o escritor aprendeu-o com alguém, e que hoje ele conhece.

Há aí também uma cadeia sócio-cultural de domínio de tecnologias. O trabalho do escritor se assemelha ao de Tônico, não o trabalho de fazer chás, mas o de ativar a linguagem e contar histórias, um tipo de trabalho que é o da arte. Nele a finalidade prática está em suspenso, embora se deva dizer que, no caso de Tonho Tigreiro, o trabalho está sendo feito sob a mira de um revólver e que lhe é inerente, portanto, uma situação de perigo.

“Meu tio o iauareté” se apresenta sem a mediação de um narrador externo. Além disso, este que diz eu e que é chamado de Bacuriquirepa, Breó, Beró, Tônico, Antonio de Eiesus, Macuncozo, Tonho Tigreiro não se dirige ao leitor, mas a um interlocutor interno. Daí o seu impacto inicial – ele chega ao leitor vindo não se sabe de onde. Contudo, quando chega a “Trem ruim. Eu sou bicho do mato.”, o leitor percebe que aí há outro eu, que se identifica com Beró, mas que não é ele. É o escritor no seu trabalho.

O resultado desse trabalho é de difícil acesso, como é comum na narrativa contemporânea. O escritor, o artista, também trabalha na iminência de um perigo – o de a arte se dissolver na mercadoria. Um perigo de morte também.

O trabalho da arte que Marx e, na sua esteira, Lukács caracterizaram como trabalho não-estranhado, opondo-se ao trabalho estranhado do capita-

lismo, é, contudo, exercido dentro do mundo capitalista.

Não fica a literatura, quando assim interpretada, diluída em meio a coisas não-literárias como trabalho, produção etc.? No conto que lemos o específico literário é a palavra que dá vida (e morte também) aos seres que aí se movimentam. A palavra não surge do nada; é também uma força produtiva. O específico literário, ou artístico, está em que a obra põe em suspenso as finalidades práticas. Por isso é o território da beleza: é um índice de que a reconciliação com a natureza é possível. No caso de “Meu tio o iauareté”, é disso que se trata – da reconciliação com a natureza ou da (im) possibilidade do trabalho não-estranhado. O escritor então se identifica com o seu personagem porque para ambos a reconciliação é uma questão de vida ou morte.

Anteriormente disse grande pequenez dos personagens porque a sua condição primitiva revela uma qualidade que a modernização brasileira sepultou: a condição de servos realça a coisificação a que estão sujeitos; ao mesmo tempo, porém, eles parecem estar bem perto de uma relação não estranhada com a natureza. Não que não sejam reificados, mas a não-reificação parece estar ali a um passo (para frente? para trás?) que, entretanto, não pode ser dado.

Nas duas obras o tema da natureza é privilegiado. Personagens em situações quase naturais. Fabiano é um trabalhador do campo brasileiro. Tonho Tigreiro é um ex-índio. As situações marcam as diferenças entre eles.

Mas são semelhantes as viagens que os personagens realizam. Eles sofrem processos de deslocamento. As obras são narrativas de viagem no espaço e no tempo. O mundo se reorganiza, a língua também. Os personagens viajam nas asas do capital. Este, sim, é que se desloca: ora está aqui, ora ali. Os personagens são pedaços de coisa jogados na terra.



Macuncozo caminha do modo de produção pré-capitalista para o capitalismo. Veio de um mundo mágico, para um mundo onde a produção é planejada de modo racionalista. Mas se o capitalismo é racionalista na organização da produção, é absolutamente mágico na relação dos homens entre si e com a natureza. São relações mediadas pelo dinheiro, um signo universal (corresponderia ao signo arbitrário de Saussure?) e que, por sua universalidade, pode estar no lugar de qualquer coisa e de todos. Esta é uma forma de magia absoluta e absolutamente estranha a Antonio Eiesus (mas nem tanto a Tonho Tigreiro).

“Meu tio o iauaretê” é um conto raro no conjunto dos contos de Rosa, embora sem exclusividade: nele a saída mágica não está disponível, como está em tantos outros contos em que a imaginação popular rompe a cadeia de imposições e oferece uma saída.

Esta nova sugestão vem de Alfredo Bosi. No seu ensaio “Céu, inferno”, afirma Bosi sobre as diferenças entre Rosa e Graciliano:

A hipótese que me parece mais razoável é esta: separando Graciliano da matéria sertaneja está a mediação ideológica do determinismo; aproximando Guimarães Rosa do seu mundo mineiro está a mediação da religiosidade popular. (Bosi, 1988, p. 22)

À primeira vista ninguém discoriria dessa afirmação, embora se deva já registrar que, no caso de Graciliano, Bosi fala da “matéria sertaneja”, assim sem mediação, enquanto no caso de Rosa fala do mundo mineiro mediado pelo escritor – “seu mundo mineiro”.

“A menina de lá” é um dos contos de Rosa de que se vale Bosi para o contraste. Do outro lado está *Vidas secas*. Entendo, porém, poder fazer outras lei-

turas dessas obras, o que vou aqui apenas sugerir.

Parece-me que à leitura de Bosi de “A menina de lá” faltou considerar as diferentes perspectivas narrativas com que o conto é construído. Por um lado as perspectivas dos personagens, que variam a depender de se é o pai, a mãe, a tia ou “a gente”; por outro lado há também a perspectiva do narrador.

“E Nhinhinha gostava de mim”, diz o narrador, para em seguida, antes dos acontecimentos centrais da história, dizer: “Nunca mais vi Nhinhinha”. Os milagres de Nhinhinha chegam ao narrador por ouvir dizer, o que nos

“A palavra não surge do nada; é também uma força produtiva.”

coloca numa situação cara a Rosa – a do narrador que recolhe histórias que correm pela boca do povo. Mas no caso em particular parece-me que o narrador toma distância dos fatos narrados, não porque não creia neles, mas porque não faz parte do mundo do Nhinhinha.<sup>1</sup>

Quanto às mediações da religiosidade popular, vale a pena retomar as discussões sobre a magia e o mundo mágico. A magia é também, e à sua maneira, um modo de experienciar o mundo tão ou mais determinista do que o pensamento lógico-racional. No universo rosiano, dos pactos, o mítico e o mágico determinam as relações humanas reguladas pela lei do mais forte, onde não há chance de opção ou escolha.

Se isso é verdade, então estamos em face de dois tipos de determinismos (o de Graciliano e o de Rosa) e só poderemos entendê-los, inclusive nas suas diferenças, se nos reportarmos aos momentos da história brasileira representados nas obras dos dois grandes escritores. Nessa perspectiva estudo “Meu tio o iauaretê” como a narrativa da indisponibilidade da magia.

Walnice Nogueira Galvão, em ensaio clássico sobre o conto, elaborou a tese do “impossível retorno”: para aquele que quebrara as regras totêmicas, a volta à natureza, ao cru, está vedada. Mas há agora novas regras, de outra forma de

magia a que já me referi – a magia das relações humanas mediadas pelo mais arbitrário dos signos: o dinheiro. A impossibilidade, assim, não é apenas de Tonho Tigreiro, mas de toda sociedade da qual ele involuntariamente agora faz parte.

Voltando à questão dos jogos de perspectiva narrativa de “A menina de lá”, claro está que diferem daqueles que são postos em ação pelo narrador de *Vidas secas*, mas se a diferença é significativa o será no sentido de que são duas tentativas de equacionamento de um problema que para nós continua sendo o mesmo, um problema constitutivo da literatura brasileira: a relação entre o narrador letrado e o personagem iletrado ou, em outras palavras, o intelectual e o povo. O que de fato não se pode dizer é que essa relação foi resolvida de



forma satisfatória, nem literária nem socialmente.

É claro que em *Vidas secas* não há milagres na perspectiva do narrador que, entretanto, se mostra muitas vezes cético com relação ao pensamento lógico-racional, o pensamento do intelectual brasileiro empenhado em doutrinar o homem da roça. **Mas há milagres na perspectiva de Fabiano quando ele tenta curar o bezerro “no rasto”, como bem observa Bosi.**

A magia ou, na sua forma mais atenuada, a saída inesperada para situações de aporia não deve também ser lida em Rosa como consolo terreno para os injustiçados. Assim, por exemplo, em “Soroco, sua mãe, sua filha”, a cantiga puxada pela filha, depois pela mãe e, por fim, pela gente não é propriamente uma saída. Não é possível ver aí um rompimento do estado de necessidade inicial, tampouco é um consolo, repito. Então, o que pode ser? Segundo penso, é uma forma mais drástica ainda de necessidade, um cruel determinismo a que estão submetidos os personagens.

Se as palavras de Nhinhinha viram coisas e as do menino mais velho não, o determinismo talvez esteja mais no mundo de Nhinhinha do que no do menino mais velho. As palavras de Nhinhinha de certa forma não podem não acontecer. Nos dois casos estamos em presença de aporias.

Para leitores como nós, aparentemente tão afastados da natureza, ou melhor, habitantes de um tempo em que a natureza e o homem enquanto ser natural estão absolutamente dominados, para leitores como nós, repito, a situação vivida por Antonio de Eiesus é a situação estética por excelência, porque é a vivência da reconciliação com a natureza que, mesmo tornada impossível, aí é figurada.

Outra sugestão me vem de Eduardo Viveiros de Castro, que fala de um devir-animal de um índio que é antes, diz ele, o devir-índio de um mestiço

(2008, p. 128). Poderia acrescentar a isso o devir-natureza do leitor, no sentido de que cabe ao leitor ativar a memória de quando era não-reificado.

A questão da natureza que aí se coloca é a questão da divisão do trabalho e a do trabalho estranhado. Também aí *Vidas secas* não está tão distante de “Meu tio o iauaretê”: como obras de arte, os dois textos põem em cena a reificação do personagem, como também do trabalho artístico, mas também provocam a tomada de posição do leitor em face dos perigos iminentes.

*Vidas secas* e “Meu tio o iauaretê” potencializam, cada qual a seu modo, na própria textura, o trabalho da linguagem, exercido pelos autores como trabalho também material; o da produção das obras. Os dois textos se dão ao leitor como poesia, como textos que devem ser lidos por si mesmos, como resultado do trabalho artístico. *Mimesis* de linguagem. Por isso mesmo o leitor se detém a cada passo para ver de perto uma palavra, uma frase, um som. E, sendo o universo dos autores, o é também dos personagens. Os personagens também tropeçam nas palavras.

Para os autores, mais do que para os personagens, as palavras são coisas, mas não porque se ausentaram do mundo, e sim porque são ainda mais o mundo do que se fossem simples instrumentos de comunicação. Aliás, nas duas obras as palavras não funcionam bem



“Meu tio o iauaretê” é um conto raro no conjunto dos contos de Rosa.

como instrumentos de comunicação. São difíceis, nada cômodas.

Para os personagens, na sua relação com o mundo natural, as palavras deveriam funcionar como meios de ocupar o mundo. Delas eles esperariam que lhes franqueassem o mundo, mas o mundo é cada vez mais inóspito. **Fabiano desconfia delas, mastiga-as e na maioria das vezes engole-as sem as proferir; Tonho Tigreiro, ao contrário, é a fala ininterrupta, que se volta sobre si mesma, a palavra é a sua arma, a outra rede na qual ele quer prender o intruso.** Mas também ele mastiga as palavras, que têm peso e cheiro e cor. Nas palavras, escassas ou virtuosísticas, está o limite dos personagens, e o dos escritores também.

As forças da natureza se impõem e submetem. As condições naturais, para o homem, são desde sempre condições humanas. O mundo da escassez e da necessidade, e por aí do poder, é sempre o mundo humano. A situação inóspita



e de dependência é econômica, mas no sentido materialista – economia como metabolismo entre homem e natureza, de onde surgem a divisão do trabalho e o poder.

Nas duas narrativas há condenações (naturais). No caso de Fabiano, a condenação de ter que refazer sempre o mesmo ciclo da seca; no caso de Tonho Tigreiro, a de perder a sua antiga identidade. Não são situações quaisquer; são verdadeiras maldições. Tonho Tigreiro por ter matado seus parentes, as onças; Fabiano por ter matado a cachorra, que é também seu parente. Ao matar Baleia, Fabiano mata uma parte de si mesmo, da sua natureza. Cada um carrega a sua culpa, e um desejo de vingança.

O ritmo cíclico de *Vidas secas* é o movimento da derrota que se repete indefinidamente. Os “infelizes” estão em fuga, fogem da seca e das dívidas que não podem pagar. A lembrança de Baleia não deixa em paz sinhá Vitória. Ela chora, mas, como estava invisível, “ninguém percebeu o choro”. A lembrança de Baleia é intolerável para Fabiano, mistura-se com os espinhos da campina. Ele “precisava fugir daquela vegetação inimiga”.

Pode-se rastrear nas duas obras a ameaça que talvez mais atormente o

leitor moderno: a do regresso a estágios anteriores da evolução humana. O estágio quase primitivo (que não é o mesmo, como já disse, nas duas obras) de Fabiano e Tonho Tigreiro se apresenta ao leitor como algo que, embora primitivo, é atual e que, sendo assim, pode subitamente se tornar uma realidade para todos nós.


A Fabiano, trabalhador eventual do campo dos anos 1930, faltaram as condições de se organizar no trabalho e na luta contra o latifúndio. Tonho Tigreiro, de modo mais grave, estava aquém de qualquer forma de organização. Também ele é um trabalhador, mas sem qualquer chance de organizar-se. Está à margem das novas tecnologias necessárias à expansão agropecuária brasileira dos anos 1950.

Identificando-se com seu personagem, Rosa produz sua obra como um mundo mágico, opondo-se ao conhecimento racional e ao realismo tradicional. Para chegar até o seu personagem, Rosa produz sua obra mimetizando o personagem como se a obra fosse também uma tentativa de salvar-se pela linguagem. Como obra de arte, produzida num outro momento da crise do capitalismo no Brasil, “Meu tio o iauaretê” orienta-se no sentido de um retorno ao

modo de produção pré-capitalista, mítico e mágico.

Graciliano não acreditava nas formas de organização dos trabalhadores propostas pela esquerda dos anos 1930. Por sua vez, escrevendo “Meu tio o iauaretê” nos anos 1950, Rosa deu o tiro que fez jorrar a linguagem de um personagem que, mesmo se os trabalhadores do campo se organizassem, não teria como dela participar. Talvez, porém, numa nova hegemonia, dos trabalhadores, ele tivesse algum lugar.

Graciliano se mantém a meia-distância entre o mundo mágico do personagem e o seu próprio mundo de intelectual. Rosa abraça o alógico, como uma forma de crítica ao racionalismo e ao realismo tradicional. Ao fazê-lo, retrocede no tempo. Recusando o racionalismo burguês, abraça uma visão mítica e mágica do mundo – pré-burguesa? pós-burguesa? Aqui também está o perigo iminente: a violência do capitalismo pode ser resolvida pelo retorno ao mundo pré-capitalista?

Fabiano e os seus fogem para o sul (um passo para frente?) como uma forma de tentar resolver sua situação desesperadora. É o seu instante de perigo. O inferno que é a vida e que o menino mais velho quer mudar mudando o sentido da palavra, parece ter se agravado em “Meu tio o iauaretê”. 

Hermenegildo Bastos é doutor em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) e é professor na UNB.

## Referências bibliográficas

- ALMINO, João. *De Machado a Clarice: a força da literatura*. Mota, Carlos Guilherme (org.). São Paulo: SENAC, 2000.
- BOSI, Alfredo. *Céu, inferno*. São Paulo: Ática, 1988.
- BOSI, Alfredo et alli (orgs.). *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- \_\_\_\_\_. Antonio Candido, o crítico dos contrários. *Correio Braziliense, Pensar*, 03-03-2007.
- NOGUEIRA GALVÃO, Walnice. *O impossível retorno. Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 105. ed. Record: Rio de Janeiro-São Paulo, 2008.
- RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa. O amor e o poder*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.
- ROSA, Guimarães. *Meu tio o iauaretê. Ficção completa, vol. II*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- SCHWARZ, Roberto. “Duas notas sobre Machado de Assis”. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SZTUTMAN, Renato (org.). Eduardo Viveiros de Castro. *Encontros*. Rio de Janeiro: Berço do Azougue, 2006.

## Notas

- \* Dedico este ensaio aos companheiros de trabalho e discussão da Universidade de Brasília, sem os quais seguramente eu não teria podido avançar nas minhas próprias reflexões.

1. Luiz Roncari fala de “uma espécie de segundo ponto de vista, que aparecia só lateralmente, de modo a fazer um contraponto com as agruras do herói”. (2004, p. 17)





Em *Vidas secas*, Graciliano Ramos vasculhou o mundo interior e introspectivo das personagens.

# Ramos de Oliveira na aridez de vidas secas<sup>1</sup>

JOÃO HILTON SAYEG-SIQUEIRA



*Escrevi um conto sobre a morte duma cachorra, um troço difícil, como você vê: procurei adivinhar o que se passa na alma duma cachorra. Será que há mesmo alma em cachorro? Não me importo. O meu bicho morre desejando acordar num mundo cheio de preás. Exatamente o que todos nós desejamos. No fundo todos somos como a minha cachorra Baleia e esperamos preás...* (Rio de Janeiro, 07 de maio de 1937)

**F**icção e realidade se fundem nas obras de Graciliano Ramos de Oliveira, desde seu nascimento em Quebrângulo (Alagoas), em 27 de outubro de 1892, até sua morte, em 20 de março de 1953, na cidade do Rio de Janeiro. Embora não seja a primeira, em *Infância* (1945) o autor faz uma análise da rudeza da família nordestina, aos olhos de um menino, com os percalços de sua convivência nela, plena de lembranças dolorosas. O mesmo caráter autobiográfico é encontrado em *Memó-*



*rias do cárcere* (edição póstuma de 1953), retrospecto de sua passagem por prisões do Recife e do Rio de Janeiro, 1936 e 1937, durante a ditadura Vargas.

A primeira obra publicada foi *Caetés* (1933), romance que retrata costumes de uma cidade do interior alagoano, repleto de reminiscências de sua infância e juventude. O segundo romance foi *São Bernardo* (1934), repositório de vocábulos nordestinos e de expressões tiradas do cotidiano. *Angústia* (1936) é o terceiro romance, com personagens inspiradas em frequentadores da fazenda Buíque (PE), de propriedade de seu pai. A quarta obra publicada, *Vidas secas* (1938), composta por 13 capítulos independentes, que podem ser lidos como contos ou juntos, como um romance, retrata a árdua vida na seca do Nordeste, o que fez parte das experiências vividas pelo autor.

**Graciliano Ramos viveu parte de sua infância na fazenda de seu avô, onde conheceu não só a seca da terra mas também a seca interior das pessoas de sua convivência, como seus pais, pessoas rudes e secas com os filhos, não uma rudeza de conhecimento, como a de Fabiano, mas de coração.** Pode-se considerar sua vida retratada na figura do menino mais velho que, assim como ele, era o filho mais velho. Um dia teve também a curiosidade de saber sobre o inferno e, da mesma forma, levou uns safanões de sua mãe, não que ela não soubesse se explicar como sinhá Vitória, mas porque não tinha paciência com o próprio filho. Outra figura resgatada é a da negra Vitória, empregada de seu avô, que servia de refúgio quando seus pais queriam castigá-lo e que, assim como sinhá Vitória, dormia em uma cama de varas. E a recordação do pobre mendigo Venta-Romba, que sofreu a mesma humilhação de Fabiano ao ser preso injustamente e que, por não ter a chance de poder se explicar, acabou espancado como ele e jogado em uma cela.

Não só pessoas da convivência de Graciliano Ramos estão presentes no rescaldo de suas obras, mas também as personagens que vão sendo retomadas, reelaboradas e enriquecidas com outros traços retratadores da problemática da seca e da opressão social no Nordeste do Brasil. João Valério, narrador de *Caetés*, deflagra a existência de Paulo Honório, narrador de *São Bernardo*. Na mesma esteira, Maria Luisa, que em *Caetés* pratica adultério, retrata-se em Madalena, de *São Bernardo*, que chega ao limite da tragédia, por meio da alusão de um suicídio. Ainda em *Caetés*, tem-se Evaristo Barroca, o calculista que serve de matriz para o espantado Julião Tavares de *Angústia*. Por fim, os caboclos anônimos e soturnos de *Caetés*, que esboçam a configuração do vaqueiro Fabiano de *Vidas secas*.

Entre os romances supracitados, *Vidas secas* se diferencia, por ser uma narrativa em terceira pessoa, predominando o discurso indireto livre, o que possibilita vasculhar o mundo interior e introspectivo das personagens, já que estas não têm o domínio da linguagem necessária para estabelecer a comunicação.

Sinhá Vitória estirou os beijo indicando vagamente uma direção e afirmou com alguns sons guturais que estavam perto. [...] Sinhá Vitória aprovou esse arranjo, lançou de novo a interjeição gutural, designou os juazeiros invisíveis. (10)

**Os juazeiros, invisíveis como as palavras, apenas grunhiam e estalavam, como os bichos e como a natureza:**

... berro de rês perdida na caatinga. (11) Despertara-a [sinhá Vitória] um grito áspero, vira de perto a realidade e o papagaio que andava furioso, [...] ele era mudo e inútil. Não podia deixar de ser mudo. Ordinariamente a família falava pouco. (11) [...] [Fabiano]... sentiu

desejo de cantar. A voz saiu-lhe rouca, medonha. Calou-se para não estragar força. (12) (...) E falava uma linguagem cantada, monossilábica e gutural, que o companheiro (o cavalo) entendia. (19) (...) Às vezes utilizava nas relações com as pessoas a mesma língua com que se dirigia aos brutos – exclamações, onomatopéias. **Na verdade falava pouco. Admirava as palavras compridas e difíceis da gente da cidade, tentava reproduzir algumas, em vão, mas sabia que elas eram inúteis e talvez perigosas.** (20)

Há uma simbiose entre a natureza e as personagens, por isso, o cenário e os protagonistas gozam do mesmo destaque, e estes, muitas vezes, não passam de meros figurantes de uma história secundária, arrastada e arranjada aleatoriamente em capítulos: aqui ou acolá a paisagem é agreste, as personagens, rudes e as vidas, secas.

Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos. Ordinariamente andavam pouco (...) Arrastaram-se para lá, devagar, sinhá Vitória com o filho mais novo escanchado no quarto e o baú de folha na cabeça, Fabiano sombrio, cambaio, o aió a tiracolo, a cuia pendurada numa correia presa ao cinturão, a espingarda de pederneira no ombro. O menino mais velho e a cachorra Balcia iam atrás. (...) A caatinga estendia-se, de um vermelho indeciso (9) (...) E a viagem prosseguiu, mais lenta, mais arrastada, num silêncio grande. (10) (...) Caminhavam bem três léguas antes que a barra do nascente aparecesse. Fizeram alto. E Fabiano depôs no chão parte da carga, olhou o céu, as mãos em pala na testa. Arrastara-se até ali na incerteza de que aquilo fosse realmente mudança (117) (...) Os mandacarus e os alastrados vestiam a campina, espinho, só espinho. (118) (...) A manhã, sem pássaro,



sem folhas e sem vento, progredia num silêncio de morte. (...) Sinhá Vitória precisava falar. Se ficasse calada, seria como um pé de mandacaru, secando, morrendo. (119)

Como é possível observar, trechos da narrativa podem ser seqüenciados, juntando o começo e o fim, sem que os apagamentos prejudiquem o entendimento da história que se constrói por si só nas lacunas áridas de um solo intermitente de ossada, de mandacarus, de espinhos e de pessoas-bicho. **A fauna, a flora, a cachorra Baleia, a caatinga, os humanos sobrevivem do e no mesmo solo vermelho e rachado pelo sol escaldante.** Fabiano é o próprio retrato da natureza.

Na planície avermelhada... (9) (...) ... o céu ... azul terrível, aquele azul que deslumbrava e endoidecia a gente. (13) (...) [Fabiano] Vermelho, queimado, tinha os olhos azuis, a barba e os cabelos ruivos. ... (18) (...) Olhou as quipás, os mandacarus e os xique-xiques. Era mais forte que tudo isso, era como as catigueiras as baraúnas. Ele, sinhá Vitória, os dois filhos e a cachorra Baleia estavam agarrados à terra. (19)

Fabiano é o próprio sertão, seco, rude, vermelho e de olhos azuis que faiscavam. Sinhá Vitória gerou no ventre os filhos de Fabiano, os filhos da caatinga: o menino mais velho e o menino mais novo; que não tinham nome, ao contrário da cachorra Baleia que, além de nome, era muito mais humanizada: generosa, solidária e humildemente gentil (não há na literatura em língua portuguesa, história mais triste do que a da Baleia).

O menino mais velho e a cachorra Baleia iam atrás. (...) O menino mais velho pôs-se a chorar, sentou-se no chão. / – Anda, condenado do diabo, gritou-lhe o pai. / Não obtendo resultado,

fustigou-o com a bainha da faca de ponta, (9) (...) O pirralho não se mexeu, e Fabiano desejou matá-lo. Tinha o coração grosso, (10) (...) Ausente o companheiro, a cachorra Baleia tomou a frente do grupo. Arqueada, as costelas à mostra, corria ofegando, a língua fora da boca. E de quando em quando se detinha, esperando as pessoas, que se retardavam. (11) (...) Nesse ponto Baleia arrebiteou as orelhas, arregaçou as ventas, sentiu cheiro de preás, farejou um minuto, localizou-os no morro próximo e saiu correndo. (13) (...) lam-se amodorrando e foram despertados, que trazia nos dentes um preá. (...) Aquilo era caça bem mesquinha, mas adiar a morte do grupo. (...) Baleia, o ouvido atento, o traseiro em repouso e as pernas da frente erguidas, vigiava, aguardando a parte que lhe iria tocar, provavelmente os ossos do bicho e talvez o couro. (14)

Já Fabiano mais se assemelhava a um bicho, e, em repentes de consciência, conseguia, mesmo que superficialmente, analisar sua condição de nordestino sofrido e oprimido, pela natureza e pela sociedade:

Os calcanhares, duros como cascos, gretavam-se e sangravam (12) (...) Pisou com firmeza no chão gretado, puxou a faca de ponta, esgaratou as unhas sujas. / (...) – Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta. / Conteve-se... E, pensando bem, ele não era um homem: era apenas um cabra ocupado em guardar coisas dos outros. ... vivia em terra alheia, cuidava de animais alheios, descobria-se, encolhia-se na presença dos brancos e julgava-se cabra. (...) frase imprudente. Corrigiu-a murmurando: / – Você é um bicho, Fabiano. / Isto para ele era motivo de orgulho. Sim senhor, um bicho, capaz de vencer dificuldades. / – Um bicho, Fabiano. (18) (...) Deu estalos com os dedos. A cachorra Baleia, aos saltos, veio lamber-lhe as mãos

grossas e cabeludas. Fabiano recebeu a carícia, enterneceu-se: / – Você é um bicho, Baleia. (19)

E essa era a sina de Fabiano: tornar-se cabra, guardando coisas alheias e se curvando diante dos brancos. A família de retirantes do sertão das Alagoas que, para fugir da seca, viajou léguas atrás de um lugar para ficar, alimentou-se do papagaio, ave que pouca serventia tinha, pois não falava, apenas *aboiava, tangendo um gado inexistente, e latia arremedando a cachorra* (11), finalmente encontrou um lugar para ficar, uma fazenda abandonada em razão da seca.

Eram todos felizes. Sinhá Vitória vestiria uma saia larga de ramagens. **A cara murcha de sinhá Vitória remoçaria, as nádegas bambas de sinhá Vitória engrossariam, a roupa encarnada de sinhá Vitória provocaria a inveja das outras caboclas.** [...] Os meninos se esponjariam na terra fofa do chiqueiro das cabras. (15-16)

Sinhá Vitória, pele vermelha assim como o marido, pés espalmados, chatos e largos, motivo de deboche por parte do marido que a comparava com o pobre do papagaio, era uma mulher com um pouco mais de sabedoria, pois sabia fazer contas, que não adiantavam muito, pois o patrão sempre acabava enganando Fabiano. Sinhá Vitória tudo aceitava, era paciente, trabalhadora, mas tinha um sonho: ter uma cama de lastro de couro como a do seu Tomás da bolandeira.

Olhou o chão, concentrada, procurando recordar-se, viu os pés chatos, largos, os dedos separados. (42) (...) Olhou de novo os pés espalmados. Efetivamente não se acostumava a calçar sapatos, mas o remoque de Fabiano molestara-a. Pés de papagaio. Isso mesmo, sem dúvida matuto anda assim. (...) Olhou os pés novamente. Pobre louro. Na beira do rio matara-o por necessidade, para sustento da família. (43)



Os dois meninos não tinham nomes eram apenas *O menino mais velho* e *O menino mais novo*. O menino mais velho era magrinho, de dedos finos, tinha curiosidade de saber as coisas, por isso, quando escutou sinhá Terta referir-se ao inferno começou a interrogar a mãe, que lhe disse vagamente tratar-se de um lugar ruim; recorreu ao pai, mas esse não entendeu sobre o que ele perguntava; retornou à mãe e tal foi sua insistência que acabou levando um cocorote.

Fabiano dizia que na serra havia tocas de suçuaranas. E nos bancos de macambira, rendilhados de espinhos, surgiam cabeças chatas de jararacas. (...) O inferno devia estar cheio de jararacas e suçuaranas, e as pessoas que moravam lá recebiam cocorotes, puxões de orelhas e pancadas com bainhas de faca. (...) Sentiu-se fraco e desamparado,

olhou os braços magros, os dedos finos, pôs-se a fazer no chão desenhos misteriosos. (61)

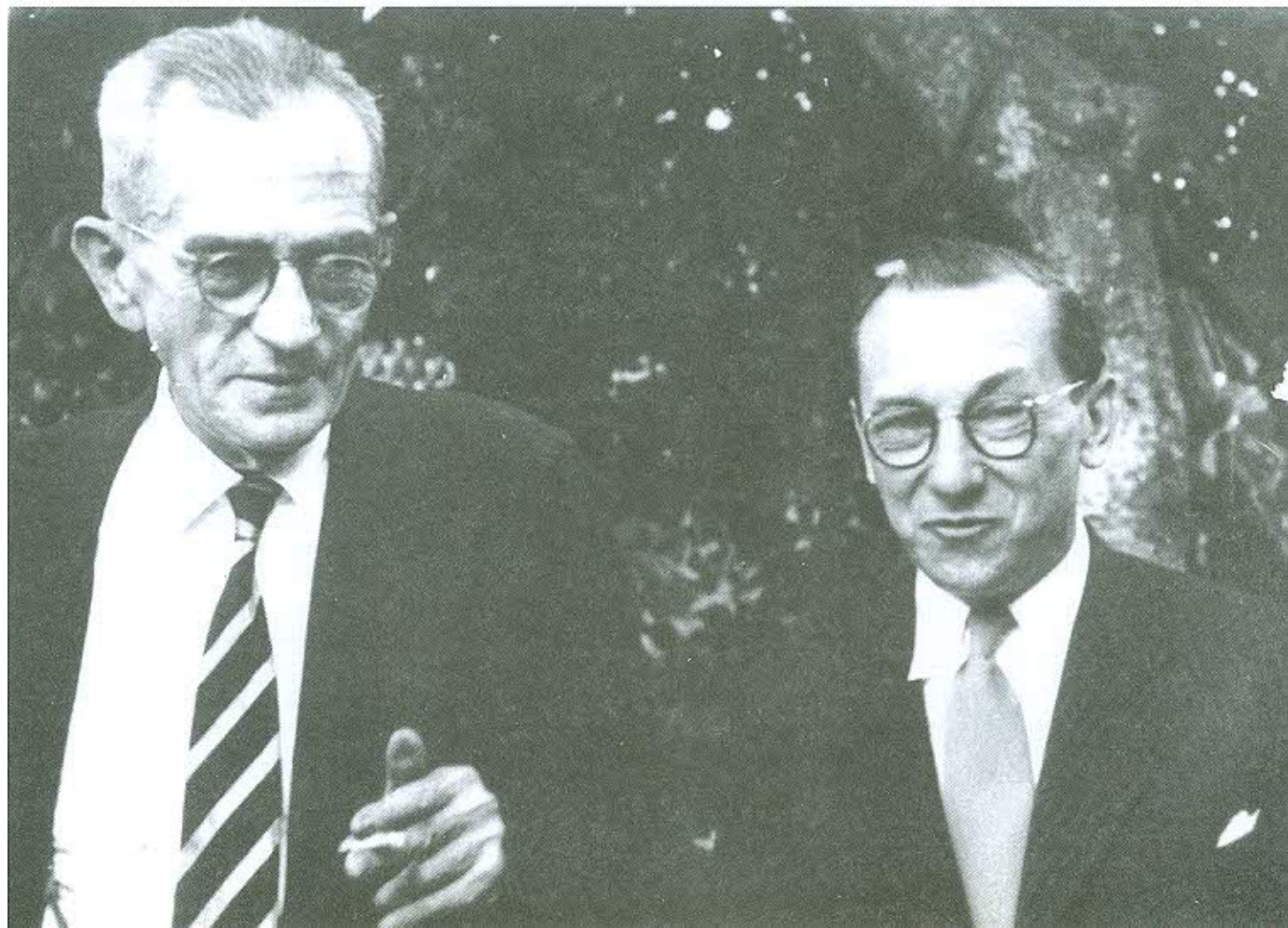
Graciliano Ramos envereda pelo caminho crítico e irônico das crenças, dos mitos, da realidade e das condições do povo do nordestino: vivendo num calor escaldante, bebendo água salobra, pisando um chão em brasas com pés que mais parecem cascos, sentindo-se cabra, recebendo cocorotes, puxões de orelhas e sendo cutucado com a bainha da faca de ponta. Onde é o inferno?!

**O menino mais novo, com a mesma aparência física do irmão, queria ser vaqueiro como o pai, que lhe causava grande admiração.**

A idéia surgiu-lhe na tarde em que Fabiano botou os arreios na égua alazã e entrou a amansá-la. Não era pro-

priamente idéia: era o desejo vago de realizar qualquer ação notável que espantasse o irmão e a cachorra Baleia. (47) (...) Daí marchou para o chiqueiro – e o projeto nasceu. / (...) A égua alazã e o bode misturavam-se, ele e o pai misturavam-se também. (49) (...) Trepado na ribanceira, o coração aos baques, o menino mais novo esperava que o bode chegasse ao bebedouro. (...) Sentou-se indeciso. O bode ia saltar e derrubá-lo. (50) (...) Aí o bode se avizinhou e meteu o focinho na água. O menino despenhou-se da ribanceira, escanchou-se no espinhaço dele. / Mergulhou no pelame fofo, escorregou, tentou em vão segurar-se com os calcanhares, foi atirado para frente, (...) deu um salto mortal, passou por cima da cabeça do bode, aumentou o rasgão da camisa numa das pontas e estirou-se na areia. (...) Olhou com raiva o irmão e a cachorra. Deviam tê-lo

Graciliano Ramos com Candido Portinari.





prevenido. Não descobriu neles nenhum sinal de solidariedade: o irmão ria como um doido, Baleia, séria, desaprovava tudo aquilo. (51-52)

Baleia era tratada como parte da família, esperta e sempre presente, acompanhando Fabiano, brincando com os meninos ou prestando atenção em sinhá Vitória, esperando por seu quinhão. Porém um dia ficou doente e como eles não sabiam o que ela tinha, resolveram que deveria morrer, pois poderia passar a doença para um deles, assim, Fabiano com dor no coração, atirou na pequena Baleia que tentou de todas as formas se desvencilhar, mas acabou levando um tiro nas patas traseiras. Mesmo assim, conseguiu correr mata adentro, onde acabou morrendo, sonhando com um lugar repleto de preás que ela iria se faltar de comer, onde certamente estariam Fabiano, sinhá Vitória e os meninos.

Baleia encostava a cabecinha fatigada na pedra. A pedra estava fria, certamente sinhá Vitória tinha deixado o fogo apagar-se muito cedo. / Baleia queria dormir. Acordaria feliz, num mundo cheio de preás. E lamperia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se esponjariam com ela, rolariam com ela num pátio enorme, num chiqueiro enorme. O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes. (91)

Fabiano era enorme só no delírio de morte de Baleia ou na admiração do menino mais novo. Fabiano, vaqueiro, um dia foi à cidade fazer compras para a fazenda, entrou no bar do seu Inácio e tomou uns goles a mais. Um soldado

que lá se encontrava convidou-o para jogar, o que logo aceitou, porém, começou a se lembrar da mulher e dos filhos. Arrependeu-se e se retirou sem se despedir, o que deixou o soldado irritado. Perseguiu-o e provocou-o, o pobre homem acabou xingando a mãe do soldado. Este, irritado, chamou todo o destacamento para prendê-lo. Na cadeia, Fabiano foi espancado e, por não conhecer bem as palavras, não compreendeu a acusação recebida.

Difícil pensar. Vivia tão agarrado aos bichos (...) Nunca vira uma escola. Por isso não conseguia defender-se, botar as coisas nos seus lugares. / O demônio daquela história entrava-lhe na cabeça e saía. Era para um cristão endoidecer. Se lhe tivessem dado ensino, encontraria meio de entendê-la. Impossível, só sabia lidar com bichos. (35)

Fabiano vivia agarrado aos bichos e era um bicho. O acontecido fez com que ele se sentisse cada vez mais um animal, ou até pior que isso, pela humilhação que havia passado. O tempo passou e, numa festa de Natal na cidade, Fabiano acabou por reencontrar o soldado amarelo. Teve a oportunidade de matá-lo, mas Fabiano não era um assassino, era um homem de bem, de bom coração que pensava em sua mulher, em seus filhos e até na pequena Baleia. Enfim, era um homem simples, endurecido pela seca, como o solo onde havia sido criado.

A sorte de Fabiano não se alteraria só porque estava vivendo uma época de bonança, pois, como ao destino apraz, a seca voltou. O patrão aban-

donou novamente a fazenda, Fabiano e sinhá Vitória, temendo a volta dos pássaros de arribação, o que causava medo, juntaram o pouco do que sobrou e partiram de madrugada por ser mais fresco. Saíram à procura de um lugar melhor para acabarem de criar os filhos; um lugar onde eles possam estudar e aprender coisas úteis. Os dois ficariam velhinhos, acabando-se como uns cachorros inúteis. Acabando-se como Baleia? Que iriam fazer? Uma coisa eles sabiam: um dia chegariam a uma terra desconhecida, civilizada e ficariam presos nela. E o sertão continuaria a mandar gente como eles, fortes e brutos, para a cidade, em busca de uma vida melhor.

Pouco a pouco uma vida nova, ainda confusa, se foi esboçando. Aconodar-se-iam num sítio pequeno, o que parecia difícil a Fabiano, criado solto no mato. Mudar-se-iam depois para uma cidade, e os meninos frequentariam escolas, seriam diferentes deles. (125-126)

*... estudar o interior duma cachorra é realmente uma dificuldade quase tão grande quanto sondar o espírito dum literato alagoano. Referindo-me a animais de dois pés, jogo com as mãos deles, com os ouvidos, com os olhos. Agora é diferente. O mundo exterior revela-se a minha Baleia por intermédio do olfato, e eu sou um bicho de péssimo faro. Enfim parece que o conto está bom, você há de vê-lo qualquer dia no jornal. (Rio de Janeiro, 07 de maio de 1937) (cc)*

João Hilton Sayeg-Siqueira é doutor em Linguística e Letras e é professor na PUC-SP.

## Nota

1. Colaboraram: Emanuel Cardoso Silva e Cleusa Andrade Duarte.

## Referências bibliográficas

- RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2004.  
 \_\_\_\_\_. *Infância*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2004.  
 \_\_\_\_\_. *Cartas*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2004.





Rachel de Queiroz é classificada como regionalista, por seu romance *O quinze*.

## As metáforas do seco: regionalismo e gênero na obra de Rachel de Queiroz

ROBERTA HERNANDES  
ALVES



As obras da literatura dita regionalista produzidas na década de 1930 renovaram as letras brasileiras com os autores nordestinos que puseram em pauta os dramas e as questões de sua região ao restante do país. Se o esforço empreendido pelos românticos do século XIX havia sido o de mapear os vários brasis que compunham um país e uma identidade nacional em construção, os regionalistas dos anos 1930 querem ampliar a discussão temática que os modernistas de 1922 inauguraram, elevando ao primeiro plano os temas sociais.

Mas, afinal, o que faz um autor ou uma obra merecerem o adjetivo “regional”? O uso de um vocabulário identificado com uma região? O foco nos problemas que atingem seu povo? O tom de denúncia? A escolha de um cenário não-urbano para a ação romanesca? Trata-se de uma classificação complexa, mas, de modo geral, é possível afirmar que nenhuma dessas marcas em particular é suficiente para tornar uma obra regionalista, mas sim a articulação entre elas e o estilo particular de cada autor. No caso de Rachel de Queiroz, o caráter regional de sua obra se deve à relação que a



autora estabelece entre seus escritos e a terra nordestina. Seja pela presença maciça de personagens que, como ela, têm raízes sertanejas, seja na escrita que se quer nordestina, mas sem estereótipos. Embora essa marca regional de seus textos encontre-se diluída na maior parte de seus romances, isso não impediu que a autora fosse classificada como regionalista, especialmente por seu romance de estréia, *O quinze*.

Em sua maioria, os demais romances da autora – *João Miguel* (1932), *Caminho de pedras* (1937), *As três Marias* (1939), *Dora, Doralina* (1975), *Galo de ouro* (1986) e *Memorial de Maria Moura* (1992) – desenvolvem-se a partir de enredos urbanos ou que envolvem temas mais universais, menos identificados

das personagens centrais do romance é a seca. A terra árida, colorida pelo sol forte, o horizonte que não alcança nem o verde nem a presença da água desumanizam as personagens, especialmente aquelas que dependem mais diretamente da terra. *O quinze* é um romance sobre a seca, mas é também um romance sobre o seco e suas metáforas.

Em *O quinze*, o intenso cromatismo, em que sobressaem o amarelo e o vermelho, transportam o leitor para o cenário da seca – há pouca comida, pouca água, poucos diálogos. Nesse panorama singelo, despojado, e ao mesmo tempo abrangente, o romance se constrói acompanhando dois grupos de personagens: o do retirante Chico Bento e sua família, que trilham o sertão rumo

acompanhamos também a segura interna das personagens, a perda de seus sonhos, do que teriam a dizer. São personagens que vivem com pouco e aspiram a pouco – uma vida de trabalho perene.

Vicente, por sua vez, sofre diversamente com a seca – é dono de terras e isso faz toda a diferença. Ele não é dispensado do trabalho quando a chuva falha, não precisa deixar o sertão caminhando, conta com recursos, ainda que escasseados, para seu sustento. Diferentemente do que o tom narrativo que o romance apresenta, nem todos padecessem a mesma tragédia, uma leitura atenta revela que a seca não iguala a todos – o sofrimento de cada um depende de sua condição material. Viver a seca como proprietário não é viver a seca como trabalhador contratado.

Por fim, Conceição padece com a seca sem ser atingida materialmente por ela, já que vive em Fortaleza. Através dessa personagem, Rachel de Queiroz amplia a problemática de seu romance. Mulher independente que vive em Fortaleza sozinha, professora, leitora de livros feministas, apaixonada pelo primo Vicente, mas convencida de que esse amor tem poucas chances de vingar, Conceição se incomoda com o sofrimento dos migrantes, vai ao campo de concentração ajudar a quem pode, passa a cuidar de seu afilhado como mãe, depois que a família deste entrega-lhe a criança a seu pedido e segue viagem para São Paulo, a fim de reconstruir a vida e quebrar o ciclo interminável da seca. Mas quando a chuva vem, o temor da repetição não parece abandonar Conceição, que recebe a chuva de modo muito mais contido que Vicente. Enquanto o rapaz recebe a chuva com avidez, num misto de celebração e sensualidade, Conceição a recebe como quem permanece de sobreaviso – o perigo da seca sempre ronda a vida do sertanejo. Vicente se predispõe à reconstrução da fazenda, do gado,

## *O quinze é um romance sobre a seca, mas é também um romance sobre o seco e suas metáforas.*

com o que se costuma classificar como “regional”. Os escritos de Rachel apenas sutilmente lembram os seus leitores que estão diante de uma autora nordestina que mantém intenso e recorrente diálogo com a sua terra. Além disso, trata-se de um regionalismo diferenciado, que se dedica à investigação do feminino num olhar enviesado que investiga e multiplica as relações metafóricas entre a mulher e a terra.

Tendo em vista esse panorama, o único romance regionalista *strictu sensu* de Rachel de Queiroz é *O quinze*, publicado em 1930. Como o próprio título indica, numa referência explícita à estígia que atingiu o Ceará nesse ano, uma

ao litoral, e o de Conceição e Vicente, que se mantêm relativamente a salvo da tragédia. Enquanto Conceição permanece em Fortaleza e é atingida pela seca apenas de modo indireto, Vicente permanece na fazenda de sua família, lutando pelo gado que restou. Cada grupo, é certo, sofre a seca de modo distinto.

Chico Bento e sua família, representantes no romance daqueles que migram de forma dolorosa para o litoral, enfrentam perdas, fome, abrem mão de filhos, vivem em campos de concentração que, se ainda não têm o significado que irão adquirir na Segunda Guerra Mundial, já são lugares arquitetados para o sofrimento coletivo. Além disso,



da natureza; Conceição se resguarda da próxima perda, do perigo cíclico que não é possível prever.

O espelhamento entre litoral e sertão, construído no romance por esse alinhamento narrativo que traz quadros que se justapõem e mesmo se intercalam, é responsável por interligar os dramas vividos pelos diferentes grupos de personagens, dando maior alcance e profundidade para os dramas individuais que repercutem na sociedade como um todo. Mais do que isso, o espelhamento articula dois campos que antes eram vistos como estanques – os dramas do sertão também dizem respeito e atingem, ainda que de forma diferenciada, o litoral. **Não é possível isolar uma região, um problema social, e viver em paralelo.** A repercussão do drama da seca alcança a todos, mesmo os que se encontram relativamente a salvo, em Fortaleza.

Se no período romântico o foco da abordagem regionalista estava no fato de mostrar ao leitor que todos os brasis eram interessantes, cada um na sua particularidade, como quadros justapostos que formam um bonito painel, na década de 1930 a abordagem será de brasis que se interligam, como num quebra-cabeças – cada peça depende da outra e a ela se conecta. Assim como Euclides da Cunha já o fizera, em seu *Os sertões*, os escritores regionalistas dos anos 1930 vão mostrar que o que atinge o sertão repercute no litoral: só há um Brasil e a repercussão da tragédia, no caso de *O quinze*, a seca, alcança mesmo quem se encontra fora do seu espaço de atuação.

Se o drama da seca não abandona Conceição, ela é atingida também, quase que de maneira complementar, pelos dramas/armadilhas do feminino, igualmente cíclicos. E aí está uma das maestrias de Rachel: sobrepor metaforicamente o drama e as metáforas da seca ao drama e às metáforas do feminino. Vejamos a cena que encerra *O quinze*:

— Ora o amor!... Essa história de amor, absoluto e incoerente, é muito difícil de achar... eu, pelo menos, nunca o vi... o que vejo, por aí, é um instinto de aproximação muito obscuro e tímido, a que a gente obedece conforme as conveniências... Aliás, não falo por mim... que eu, nem esse instinto... Tenho a certeza de que nasci para viver só...

(...)

Afinal, o verdadeiro destino de toda mulher é acalantar uma criança no peito...

E sentia no seu coração o vácuo da maternidade impreenchida... “Vae solis.” Bolas!

Seria sempre estéril, inútil, só... Seu coração não alimentaria outra vida, sua alma não se prolongaria noutra pequenina alma... Mulher sem filhos, elo partido na cadeia da imortalidade...

Ai dos sós...!

A visão melancólica que se percebe no trecho prevê uma continuidade onde Conceição instaura a mudança. É difícil para ela encontrar outro modo de ser mulher. O número de reticências que aparece no trecho indicia a dúvida, a hesitação e a tristeza pela opção escolhida: seguir só. **A segura do romance, nessa altura já superada, parece se constanciar no ventre seco de Conceição: o corpo feminino, que a cada mês lembra a mulher de que seu destino é, em parte, biológico, materializa em si a falta, a ausência do destino maternal.**

Embora sua trajetória seja de questionamento do chamado “destino de mulher”, ela sofre com o seu alheamento do que era considerado o caminho natural e biológico de uma mulher. Ainda que tome as decisões sobre sua vida e se negue a um casamento que ela sente seria destinado ao fracasso, Conceição segue com uma ponta de frustração.

Não podemos nos esquecer de um elemento que contribui para o sentimento de falta que se apodera de Conceição: a infertilidade, historicamente,

foi vista como uma maldição, especialmente nas sociedades em que havia contrato de casamento – religioso ou civil – e direito de herança. Ainda que os tempos sejam outros, a herança psíquica transgeracional<sup>2</sup>, passada de mãe para filha ou, no caso de Conceição, de avó para neta, reafirma o discurso conservador. A avó se incomoda com as leituras da neta, com o fato de ela tratar o afilhado como filho. De algum modo, fica implícito no romance que as leituras de Conceição permitem sua formação diferenciada, mas até certo ponto, pois impedem que ela reproduza seu “destino de mulher”. Mãe Nácia quer vê-la realizada como mulher e, para isso, seria necessário repetir o que era esperado das mulheres da família: casar-se, ter filhos, deixar a leitura de lado, preocupar-se mais com

Os escritos de Rachel de Queiroz investigam as relações metafóricas entre a mulher e a terra.





os afazeres domésticos como o crochê que ocupa a avó ao longo do romance.

Essa visão de uma feminilidade única, centrada no destino biológico da mulher, relaciona-se ao mito do “eterno feminino”, de que tratou Simone de Beauvoir<sup>3</sup>. A partir desse mito, as existências individuais e complexas de cada mulher são contrapostas à idéia de que há um feminino modelar, misterioso,

que resume a mulher à busca por se tornar esposa e mãe, relacionada à idéia romântica de que o destino de uma mulher se inicia quando encontra o amor de um homem e se casa com ele, passando a viver então “feliz para sempre”.

Nesse sentido, o amor romântico que eclode a partir do século XVIII na literatura é fundamental para construir a visão amorosa que se solidifica no

século XIX: é preciso amar e é preciso casar por amor. Casamento e amor, que haviam sido mantidos dissociados, passaram a ser preconizados, na sociedade burguesa e na literatura que a representava, cabendo à mulher um lugar de destaque nos romances sentimentais:

As heroínas dos romances (...) funcionaram como paradigmas de feminilidade. Desse modo, a virtude, a moderação, a inocência, o decoro, o bom senso que se exigiam das mulheres eram também as qualidades essenciais de heroínas (...) cuja educação era baseada na defesa intransigente da virtude, entendida menos como uma questão de princípio do que como um conjunto de regras que visavam exclusivamente à preservação da castidade. Tanto na vida real quanto na ficção, elas deviam ser pacientes, modestas, humildes e delicadas; não deviam almejar o conhecimento ou aspirar à vida intelectual e nem amar antes de serem amadas; uma vez casadas, deviam a seus maridos obediência e submissão.<sup>4</sup>

Os romances românticos propagam assim a ideologia que caracterizará a família burguesa, a de uma mulher tratada e valorizada como uma jóia do lar, voltada para uma feminilidade passiva em que o homem era o centro das atenções e a família com filhos o ideal máximo a ser alcançado. Esses romances não estavam tão distantes da realidade vivida pela protagonista Conceição se lembrarmos que a seca focada no romance é a de 1915. Assim, essas idéias permaneciam no imaginário das mulheres e marcavam a ideologia da época, ainda que Conceição se esforçasse por construir para si um destino que a aproximasse da “nova mulher” que começa a ser engendrada socialmente.

Ainda nas décadas de 1950 e 1960, o ideal do “eterno feminino” persiste com força, mesmo tendo que con-

Rachel de Queiroz surgiu na década de 1930 como figura relevante do regionalismo.





viver, por vezes de modo conflituoso, com a “nova mulher”. É o que demonstra a obra de Clarice Lispector, especialmente suas colunas femininas escritas sob pseudônimo para jornais cariocas. Se Rachel de Queiroz, na década de 1930, surge como figura relevante do regionalismo, Clarice surge, na década de 1940, como autora intimista capaz de dar forma aos dramas femininos. Mas se na escrita ficcional os textos de Clarice Lispector quebram estereótipos com sua ousadia – temática e estrutural -, suas colunas são bem mais conservadoras. Cuidar do lar, criar os filhos com zelo de

com o papel de mãe devotada que a mulher deve exercer. A idealização da maternidade é, inclusive, outro tema presente nas colunas de Clarice:

[Ser mãe] Não é apenas dar à luz uma criança. Não é sofrer as dores do parto e depois esquecer o fruto de suas entranhas, deixando-a entregue a si mesma. Uma verdadeira mulher e mãe sabe que seus deveres vão além de alimentar, enfeitar e agasalhar o seu filho. Antes de tudo, deve dar-lhe amor. Amor que é devoção, cuidado, orientação e, sobretudo, participação em seus problemas e dificuldades. Toda mãe deve conhecer

## A verdade é que... o mito do “eterno feminino” convive entre nós...

educadora, além de não se descuidar da graciosidade e da aparência, eram temas recorrentes em suas colunas:

(...) A mulher continua mulher, motivo de encantamento e inspiração para o homem, ideal de pureza e doçura para o filho, e deve proceder sempre como tal. Os homens adoram a mulher bem feminina. É só não confundir futilidade, dengue e falta de personalidade com feminilidade. Cabe a ela refrear o exagero, cuidar da harmonia e da delicadeza nos gestos, nas palavras, nas atitudes.<sup>5</sup>

A idealização do feminino obriga a mulher a dar conta de múltiplos papéis: deve marcar sua presença sem estardalhaço, com refinamento e feminilidade. Mas não deve ser fútil. Deve adequar-se às exigências da nova época, mas sem perder de vista que o homem não se interessa por mulheres “masculinizadas”, o que também não combina

o filho que trouxe ao mundo, e isso consegue chegando-se a ele, ouvindo-lhe as primeiras queixas e os primeiros desejos.(...)

Minha amiga, a primeira qualidade para uma mulher ser Mulher é saber ser Mãe. Não se descuide desse dever. Não seja o monstro responsável pelas futuras falhas de seu filho, deixando-o levemente crescer longe dos seus olhos e de seus carinhos.<sup>6</sup>

As mulheres devem ser interessantes, leitoras, devem desempenhar seu dever de mãe de modo abnegado, extremo. Não basta prover o sustento básico aos seus filhos. É preciso, mais do que tudo, ser devotada a eles, conhecê-los a fundo, sob pena de que eles se tornem maus cidadãos e mesmo se afastem da mãe pela ausência de vínculos amorosos. Interessante notar que a figura paterna passa ao largo de toda a discussão. Enquanto ser mulher e mãe são atributos

que vêm grafados em letras maiúsculas, como ideais absolutos a serem perseguidos, não há questionamento sobre o papel do homem na educação dos filhos e mesmo nas atribuições do casal. Ao homem, ao que parece, basta que seja o provedor. Enquanto isso, a mulher gravita ao seu redor, promovendo uma casa que funcione de modo econômico, mantendo-se linda, sedutora e sendo uma educadora carinhosa e persistente dos filhos do casal<sup>7</sup>.

A verdade é que, ainda hoje, o mito do “eterno feminino” convive entre nós, agora de modo mais apascentado, ao lado de discussões várias sobre o papel da mulher contemporânea. Em revistas destinadas às mulheres, é comum que matérias que se dedicam a discutir a educação dos filhos apareçam ao lado de testes que buscam mensurar o quanto a mulher se sente capaz de seduzir o homem, apesar de ser uma mulher forte e segura de si. **Do mesmo modo, heroínas de filmes açucarados e de novelas de televisão aparecem repaginadas, com visual moderno, mas ainda persiste o ideal de uma mulher que se renda ao amor e faça dele o principal objetivo de sua vida.**

É claro que as colunas de Clarice, como nos lembra Aparecida Nunes, na introdução do *Correio feminino*, “valendo-se dos ‘pequenos textos inofensivos’ sobre o comer, o vestir, o enfeitar-se, instigam sua leitora a refletir sobre as duas realidades em que se estrutura a sociedade: o mundo das simulações e o da verdadeira natureza das coisas.”<sup>8</sup> Por outro lado, esses textos expõem muito da etiqueta de comportamento da época e dos ideais de feminilidade com que Clarice compactuou em seus textos. Aliás, o que Clarice fez melhor em suas colunas foi captar a essência do que se esperava do feminino ou do que era idealizado para as mulheres urbanas da classe média brasileira nas décadas



de 1950 e 1960 que podiam dispor de recursos e tempo para pôr em prática as dicas claricianas. Diferentemente da literatura de Clarice Lispector, em que a Joana, protagonista de *Perto do coração selvagem*, derruba mitos, questiona o casamento e finaliza o romance “a caminho”, suas colunas femininas indicam um caminho conservador.

Essa tensão existente e persistente entre as visões mais conservadoras e mais inovadoras das representações do feminino, cuja visibilidade é alcançada definitivamente na década de 1940 nas letras brasileiras, foi retratada como subtexto no romance inicial de Rachel de Queiroz. **O árduo caminho do questionamento dessa ideologia que destinava a mulher ao espaço da casa diferencia o regionalismo de Rachel, que aproxima as metáforas da terra e do seco às metáforas do feminino, da perda e da falta vividas por suas personagens mulheres.** Assim como o flagelo da seca é cíclico, é cíclica no corpo da mulher a lembrança de seu corpo biológico, de sua disposição física para a maternidade. Nos romances de Rachel e, mais especialmente em *O quinze*, a não-maternidade assume a função de desvincular a mulher de seu estatuto biológico, traçar para ela um caminho individual. Fracasso e desilusão denunciam no romance as frustrações do feminino, mas não podem ser vistos como fracassos da construção do romance.

O tempo das mulheres vivido por Conceição é um tempo distendido em dois momentos – o das heranças transgeracionais com que ela tem que se haver e o tempo das libertações, que trazem consigo perdas e frustrações. Pierre Bourdieu<sup>9</sup> já apontou que as diferenças entre os sexos são criações culturais. A mulher é condicionada socialmente a conformar-se, enquanto o homem deve ousar, expandir fronteiras.

Às meninas, na maioria das vezes, cabe ter modos, enquanto aos meninos cabe lançar moda. No sertão nordestino da década de 1930, o horizonte da mulher deveria ser o que se alcança da varanda, seus afazeres, os trabalhos manuais. Conceição, no entanto, é professora, anda sozinha pelas ruas de Fortaleza, o que escandaliza Vicente. O resultado é o discurso incompleto que marca o romance de ambos, deslocados dos papéis pré-traçados para o feminino e o masculino. Assim, ao lado do espelhamento sertão/litoral, há no romance um espelhamento complementar entre masculino/feminino que Rachel de Queiroz utiliza para desvelar o que se esperava socialmente de homens e mulheres e propor um novo olhar, enviesado, para as relações que se estabelecem entre eles.

A incomunicabilidade amorosa, assim como a não-maternidade de Conceição ao final de *O quinze*, são simbólicas da nova mulher que se anunciava, rejeitando a maternidade como único viés de realização feminina. A personagem, que se entende como uma mulher inútil, seca e sem filhos, é fundamental para revelar mudanças de valores e de perspectivas. Assim, o fracasso da personagem é o sucesso da escritora, que revê através de Conceição um paradigma destinado ideologicamente às mulheres e a ela mesma.

Esse primeiro romance de Rachel de Queiroz, regional pela abordagem do tema da seca, revela uma autora de temas mais abrangentes e é responsável por construir o paradigma das personagens que atuarão em seus romances seguintes. **Num romance em que a seca é personagem marcante, a discussão do feminino se impõe e ingressa o leitor no universo dos temas da autora: o feminino, o seco, a perda e a frustração.**

Rachel de Queiroz é autora de uma literatura regional cujo foco se en-

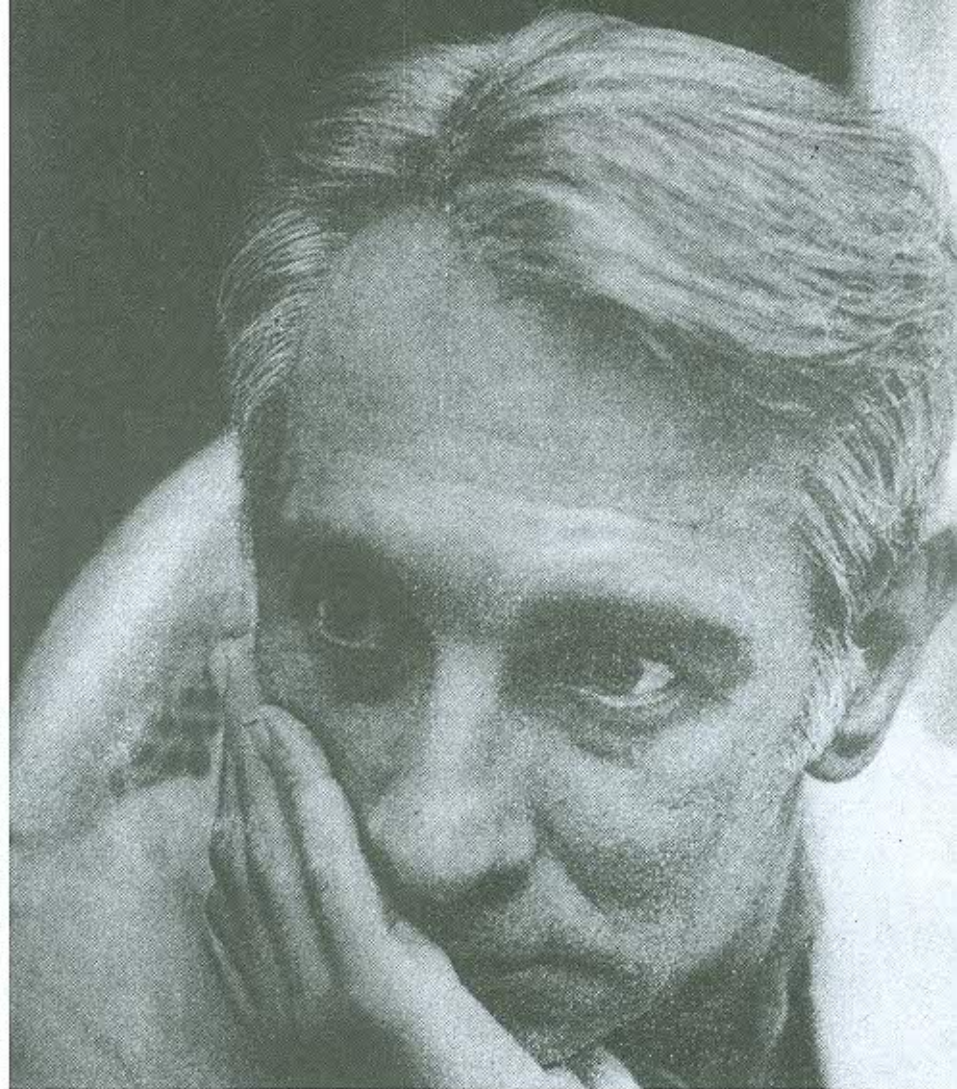
contra na terra e nas mulheres de sua região, nos embates com que deparam. A literatura de Rachel se constrói, assim, pelas brechas possíveis entre a luta da nova mulher que busca se impor e a ideologia que tenta encerrar a mulher ao espaço da casa e dos afazeres domésticos, cíclicos como a ameaça da seca que paira sobre seu corpo. (cc)

Roberta Hernandez Alves é doutora em Letras (Literatura Brasileira) e é professora na Escola Nova Lourenço Castanho.

### Notas

1. QUEIROZ, Rachel de. *O quinze*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980, 26. ed. p. 110-1.
2. O conceito de “herança transgeracional” tem sido bastante discutido em obras de psicanalistas contemporâneas como Dóris Bernstein, Joyce McDougall e H.C. Halberstadt-Freud.
3. BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo 1. Fatos e mitos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. Trad. Sérgio Milliet, p. 299 e segs.
4. VASCONCELOS, Sandra. *A formação do romance inglês*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild: Fapesp, 2007, p. 133.
5. LISPECTOR, Clarice. “Gestos, palavras, atitudes”, in: *Correio feminino*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006. Org. Aparecida Maria Nunes, p. 30.
6. LISPECTOR, Clarice. “Ser mãe...”, *op. cit.*, p. 33.
7. Inúmeras são as colunas dedicadas à economia doméstica, cuidados com a beleza, educação dos filhos e modos de se portar para as mulheres – sempre de modo gracioso, contido e gentil. Não há, no entanto, nada comparável quando se trata de homens, a quem, basicamente, a mulher deve buscar agradar e importunar o mínimo possível.
8. “Clarice Lispector jornalista feminina”, Aparecida Maria Nunes, in: *Correio feminino*, *op. cit.*, p. 8.
9. BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.





O escritor Lúcio Cardoso em uma de suas últimas fotos.

## *Crônica da casa assassinada*: um romance regionalista sem história

GISELLE LARIZZATTI AGAZZI



**P**or ocasião do lançamento do romance *Crônica da casa assassinada*, há exatos cinquenta anos, Lúcio Cardoso, sobre ele, afirma a Fausto Cunha:

Meu movimento de luta, aquilo que viso destruir e incendiar pela visão de uma paisagem apocalíptica e sem remissão é Minas Gerais. Meu inimigo é Minas Gerais. O punhal que levanto, com a aprovação ou não de quem quer que seja, é contra Minas Gerais. Que me entendam bem: Contra a família mineira. Contra a literatura mineira. Contra o jesuitismo mineiro. Contra a religião mineira. Contra a concepção de vida mineira. Contra a fábula mineira. (Cardoso, 2002, p. 9)

O depoimento do autor explicita as motivações que impulsionam a narrativa em torno e por dentro dos Meneses, tradicional família da aristocracia decadente de Minas Gerais. Para investir contra Minas Gerais, Lúcio Cardoso acompanha a crescente desagregação das relações entre os familiares e entre eles, a cidade e a casa. Não há especificamente a representação de símbolos regionalistas, uma vez que o romance



deslinda os complexos universos interiores das personagens, que mal conseguem dialogar entre si ou produzir discursos coerentes. Há, sim, a construção e a representação alegórica de elementos regionalistas dentro de uma perspectiva subjetiva, quando, por exemplo, ao final



O viés psicológico e o regionalista se encontram e se combinam na obra de Lúcio Cardoso *Crônica da casa assassinada*.

do romance, a população da cidade é dizimada por uma epidemia:

(...) ia a meio a triste epidemia que liquidou nossa cidade. A Chácara dos Meneses foi das últimas a tombar, se

bem que seu interior já houvesse sido saqueado pelo bando chefiado pelo famoso Chico Herrera. Vejo-a ainda, com seus enormes alicerces de pedra, simples e majestosa como um monumento em meio à desordem do jardim. A calça já tinha quase completamente tombado de suas paredes, as janelas, despencadas, batiam fora dos caixilhos, o mato invadia francamente as áreas outrora limpas e subia pelos degraus já carcomidos – e, no entanto, para quem conhecia a crônica de Vila Velha, que vida ainda ressumava ela, pelas fendas abertas, pelas vigas à mostra, pelas telhas tomadas, por tudo enfim, que constituía seu esqueleto imóvel, tangido por tão recentes vibrações. (Cardoso, 2008, p. 495)

**Como o regionalismo pode ser construído por meio de narrativa em foco intimista, existencialista, é o que se pretende explorar neste texto.**

Conhecido por travar polêmicas com os escritores nordestinos regionalistas de seu tempo, Lúcio Cardoso não nutria simpatia por esse tipo de literatura, enveredando por outras searas estéticas. Esse fato torna *Crônica da casa assassinada* um romance muito particular da história da literatura brasileira, porque não se enquadra facilmente em um único tipo de produção literária. O viés psicológico e o viés regionalista se encontram em processos metafóricos e metonímicos que se combinam sem que se oponham. Desse modo, o tom intimista com que é realizada a exploração de personagens enigmáticas como Nina, que seduz seu suposto filho, André, dá forma e sustentação para a contestação da cultura mineira, lida na desagregação das tradicionais formas de relação familiar.

Composta por meio de cartas enviadas e não respondidas, de trechos de diários, de depoimentos, de confissões parciais, a narrativa é fragmentada, não-linear e sem nexos explícitos de

causa e consequência. As primeiras páginas com que depara o leitor são parte do diário de André. Ele nos conta o momento final das tramas ainda a serem apresentadas, mergulhando na profunda dor e revolta que lhe causara a morte de Nina, mulher da capital carioca que aporta no conservadorismo rural sustentado pela casa dos Meneses. Encerrado em seu relacionamento, André se sente profundamente traído pela perda de seu objeto de desejo. Vivendo alienado de todos e do mundo, sua fuga e sua separação da casa dos Meneses ao fim da narrativa, depois do enterro da mãe, não significam uma possível libertação da engrenagem da dor em que se encontrava preso:

18 de... de 19... – (meu Deus, que é a morte? Até quando, longe de mim, já sob a terra que agasalhará seus restos mortais, terei de refazer neste mundo o caminho do seu ensinamento, da sua admirável lição de amor, encontrando nesta o aveludado de um beijo – ‘era assim que ela beijava’ – naquela um modo de sorrir, nesta outra o tombar de uma mecha rebelde dos cabelos – todas, todas essas inumeráveis mulheres que cada um encontra ao longo da vida, e que me auxiliarão a recompor, na dor e na saudade, essa imagem única que havia partido para sempre ?...) (Cardoso, 2008, p. 19)

O testemunho de André faz ressoar um trauma fundamental, insuperável, e aponta para a imagem do sobrevivente de guerra, para o qual a tragédia se perpetua ainda que a realidade afirme o contrário. Em outra chave, a leitura de Roney Cytrynowicz do conto “A morte de meu pai”, de Elie Wiesel, deslinda o sentimento de dilaceração daquele que ficou para contar uma história inenarrável, dado seu conteúdo de horror (Cytrynowicz, p. 125 a 140). Acreditando ter sido separado da mãe ainda no hospital, André



nunca pôde conhecer a verdade sobre a história do seu nascimento, por determinação de seu pai, Valdo, que impusera o silêncio absoluto seja sobre os motivos do afastamento de Nina, seja sobre a identidade dela. Essa é a guerra da qual André não consegue se libertar e que o impede de construir sua própria identidade, indelevelmente cindida pela pressão exercida pelos Meneses, que o queriam afastado da influência materna.

**O passado paira sobre a Chácara, insinuando-se, a cada novo evento, como um fantasma que continuamente ronda e oprime os vivos.** Abrindo fissuras na realidade aparente, a imagem das ruínas perpassa diversos níveis narrativos: está na impossibilidade de comunicação entre os personagens, na fragmentação dos discursos, na corrosão das estruturas da casa, no fim mes-

exploração aguda dos perfis psicológicos elaborados e o grotesco que surge dos dramas apresentados:

Decerto, quando as pessoas não nos interessam, esmaecem em torno a nós com a indiferença dos objetos. Alberto, para mim, sempre fora o jardineiro, e jamais conseguira identificar sua presença senão daquele modo. Eis que agora, pelo simples manejo da existência de Nina, eu o descobria como havia descoberto a mim mesma. Este deve ser, Padre, o primeiro dom essencial do demônio: despojar a realidade de qualquer ficção, instalando-a na sua impotência e na sua angústia, nua no centro dos seres." (Cardoso, 2008, p. 110)

Trecho da primeira confissão de Ana a Padre Justino, único em missão sacerdotal na pequena e mítica cidade

*O próprio título do livro já anuncia o enigma em que ele se constituirá...*

mo da cidade de Vila Velha e dos seus habitantes.

O próprio título do livro já anuncia o enigma em que ele se constituirá, ao se debruçar sobre as lembranças angustiadas e desconexas dos vários personagens, que não se liam na memória que construíram sobre suas relações com os outros e com a realidade. O relato que se anuncia como sendo uma crônica carece de verdade, porque não há fatos claros e objetivos. Assim, cabe ao leitor desvelar o assassino e reconstituir o crime que baila entre sofisticadas técnicas narrativas, trabalhadas por uma linguagem meticulosa, que se desdobra em descrições quase líricas não fosse a

de Vila Velha, esse registro se encontrará com a última parte do romance, quando, em uma carta do mesmo Padre, o incesto sugerido entre Nina e André era uma ficção tecida cuidadosamente para vestir a inveja que movia a confessa. Somente no último depoimento, é que se abre a fenda interpretativa desse romance, apenas insinuada em momentos anteriores: há que se ler este texto a contrapelo. Ao virar pelo contrário os sentidos engendrados, o leitor pode elucidar os mistérios que acompanham a narrativa. Nessa perspectiva, Deus e Diabo, bem e mal ocupam lugares opostos no plano literário: o pecado está com aqueles que se eximem de experimentar a vida em sua

plenitude e não com os que a conhecem em todas as suas facetas e contradições:

Deus é quase sempre tudo o que rompe a superfície material e dura do nosso existir cotidiano – porque Ele não é o pecado, mas a Graça. Mais ainda: Deus é acontecimento e revelação. Como supô-lo um movimento estático, um ser de inércia e de apaziguamento? Sua lei é a da tempestade, e não a da calma. (Cardoso, 2008, p. 508)

O veredicto de Padre Justino divide os aspectos narrativos: de um lado, Nina e seus modos e valores cariocas, urbanos; de outro, Ana e seus modos e valores mineiros, interioranos. Dentre as duas, a tempestade está inegavelmente ao lado da criatura que movimentava a família, desestabilizando a inércia dos que passivamente acompanham a decadência da casa, da cidade e a putrefação das relações entre as pessoas.

**Ao praticar a leitura às avessas, vê-se que Ana, segundo seu próprio ponto de vista, é a representação do mal, por evidenciar a verdade que por tanto tempo se esforçou para encobrir: ela trai o marido, Demétrio, com o jardineiro, Alberto, amante de Nina, e gera André, filho atribuído a Nina e a Valdo.**

Padre Justino, após longa incurção interior, empurrado pelo terror diante da verdade contada por Ana, encontra uma possibilidade para perdô-la, já que, contrariamente às expectativas, o mal está a serviço de Deus, porque rompe com a estagnação demoníaca da vida:

precisamente em nome desse mal que era uma oposição às suas noções morais, desse mal que eu lhe concedia como a suprema indulgência que se concede a um moribundo. Que ele, em última instância, revestido afinal das formas dessa Graça que ela tanto renegara, apaziguasse suas penas e lhe desse certeza de que vivera, padecera e usara



sua essência mortal até o último clarão.  
(Cardoso, 2008, p. 508)

O pecado maior é mesmo este: a inércia que mantém as aparências sob o véu da calma e da tranquilidade. Deus, sendo ação, não está na pacata cidade de Vila Velha, no passado, nas forças regressivas. Eis a palavra do escritor contra Minas Gerais, contra a família mineira, contra os valores regionais. Eis o regionalismo que surge da exploração dos universos íntimos e da *sondagem existencial das personagens*.

O suposto incesto vai se naturalizando na medida em que se acentua a degradação das relações entre os familiares. O horror com que se lê nas primeiras páginas os prazeres sexuais de que desfrutam mãe e filho é substituído gradativamente pela desconfiança de que a verdade dos fatos é provisória e eternamente contestável:

– Sim, mãe – balbuciei, deixando pender a cabeça.

Ela lançou-me um olhar onde brilhava ainda mais um pouco de sua velha cólera:

– Mãe! Você nunca me chamou de mãe... por que isto agora?

E eu, atônito, sem poder impedir que o espelho tremesse em minhas mãos:

– Sim, Nina, voltarão os velhos tempos. (Cardoso, 2008, p. 25)

André descreve seu último encontro com Nina em um turbilhão de imagens que condensam a entrada do leitor no romance por inseri-lo, sem qualquer preâmbulo, no centro nervoso da narrativa. O relacionamento incestuoso é o mote para que se percorra a história da família Meneses, que se esforça

até a morte para manter o estoicismo dos tempos idos ainda que a Chácara não produza mais riquezas, os irmãos não saibam administrá-la, as relações estejam esgarçadas. Em lugar de os novos

## O pecado maior é... a inércia que mantém as aparências sob o véu da calma e da tranquilidade.

acontecimentos no seio da família provocarem atrito e, portanto, alguma transformação, como quer uma perspectiva utópica que se abra para a construção de relações justas e igualitárias, as experiências, duramente silenciadas, impedem que os sujeitos se reconheçam uns nos outros e que as relações mudem.

A artificialidade que pauta a vida dos Meneses leva Nina a procurar o Pavilhão, ambiente desprezado e abandonado dentro da Chácara. Em oposição à casa, central, esse espaço, periférico, adquire crescente importância na narrativa. **É Nina que o elege como espaço privilegiado, ao retirar-se para lá junto com Valdo. Também é aí onde Nina vive seus primeiros encontros sexuais com André e com o jardineiro, Alberto.** Da paixão à morte, o Pavilhão, já completamente destruído, abrigará as tragédias que virão: a condenação de Nina ao exílio, a morte do jardineiro, a confissão de Ana ao Padre e sua solitária morte:

E foi ali – lembra-se? – que passamos realmente os mais belos dias de nossa vida em comum. Ali, naquele Pavilhão abandonado e coberto de hera, com largas janelas de vidro mais ou menos intactas, e que flamejavam ao sol da tarde, e comungavam tão intimamente com o mundo vegetal que nos cerca-

va, ali aprendi a conhecer o amor e a aguardar o filho que havíamos gerado. (Cardoso, p. 80 e 81)

Valdo é uma entre as estranhas criaturas desse romance a lutar pela manutenção das artilhanças mentirosas, que sustentam a narrativa. Para conquistar Nina, dona de beleza e mistérios incommuns, ele se passa por homem rico do interior. Sua farsa

é, contudo, desmontada por seu irmão, Demétrio, que o contesta no primeiro jantar em família, proferindo um agressivo discurso contra a fachada construída por Valdo. Betty, aquela que será a fiel servidora de Nina na casa dos Meneses, testemunha a cena:

(...) Dona Nina apenas ergueu as sobrancelhas e declarou com frieza:

– Casei-me com um homem rico.

– Rico? Foi isto o que ele lhe disse? – gritou o Sr. Demétrio.

– Foi.

Ele, que se inclinara exageradamente sobre a mesa, voltou a tombar para trás, e com tanta força que temeu vê-lo cair, arrastando a cadeira.

– Mas não tem nem onde cair morto! Devemos aos empregados todos, à farmácia, ao banco do povoado... Não, esta é forte demais.

Só aí a patroa pareceu perder a calma. Atirando o guardanapo sobre a mesa, e com um tremor nos lábios, exclamou:

– Ah, Valdo, isto é uma humilhação! (CARDOSO, 2008, p. 64)

Visto por Nina como responsável pelo afastamento entre Valdo e ela e, conseqüentemente, entre ela, a Chácara e a infância do suposto filho, Demétrio nutre, segundo Ana, uma paixão incontável e não assumida pela cunhada, o



que se revela em suas investidas constantes contra ela. Desse Menezes, não há nada mais do que o olhar dos outros sobre ele e suas ações. Essa ausência falta ao leitor que compõe o sentido do texto não com pouco esforço através das outras vozes textuais, distribuídas na narrativa de modo aparentemente aleatório.

**Também para Ana, Nina é objeto de atração e de repulsa, menos por disputar a atenção de Demétrio, a qual, aliás, nunca obtivera, do que por percebê-la plena da vida que seduzira Alberto:**

Ela aproximou-se por trás dos meus ombros:

– Pena que tivéssemos amado o mesmo homem.

Voltei-me, e toda a cólera havia retornado ao meu coração:

– Você! Bradei com um desprezo indizível.

Deixou pender os braços e sorriu tristemente:

– Eu sim, que é que tem? – E com uma expressão onde eu reconhecia a antiga Nina: – Pensa que eu também não posso amar um jardineiro? (Cardoso, 2008, p. 299)

O médico e o farmacêutico, junto com o padre, formam o olhar estrangeiro sobre a família dos Menezes, que gozaram de imensa reputação em tempos idos como atesta o segundo depoimento do médico, ao escrever sob a necessidade de buscar elucidar os estranhos fatos que acompanharam a vida na Chácara:

Não é do meu gosto remexer essas coisas que considero mortas, se bem que nem todas tenham sido convenientemente esclarecidas e nem tudo signifique uma aceção aos entes que delas participaram. Além do mais, acredito que uma família, como a dos Menezes, que tanto lustro deram à história do nosso Município, tenha direito ao silêncio que vem buscando através dos anos e que não consegue, pela violência

dos fatos que viveu – e que no entanto só nos merece compreensão e esquecimento. Pesa-me a consciência, no entanto, ocultar fatos que poderiam elucidar alguns daqueles mistérios que na época tanto abalaram nosso povoado. Pensando bem, este é o motivo por que me encontro aqui, reajustando sobre o passado essas lentes, que apesar de trêmulas só procuraram servir à verdade. (Cardoso, 2008, p. 144)

O esforço do médico de “reajustar as lentes”, para contar os fatos que

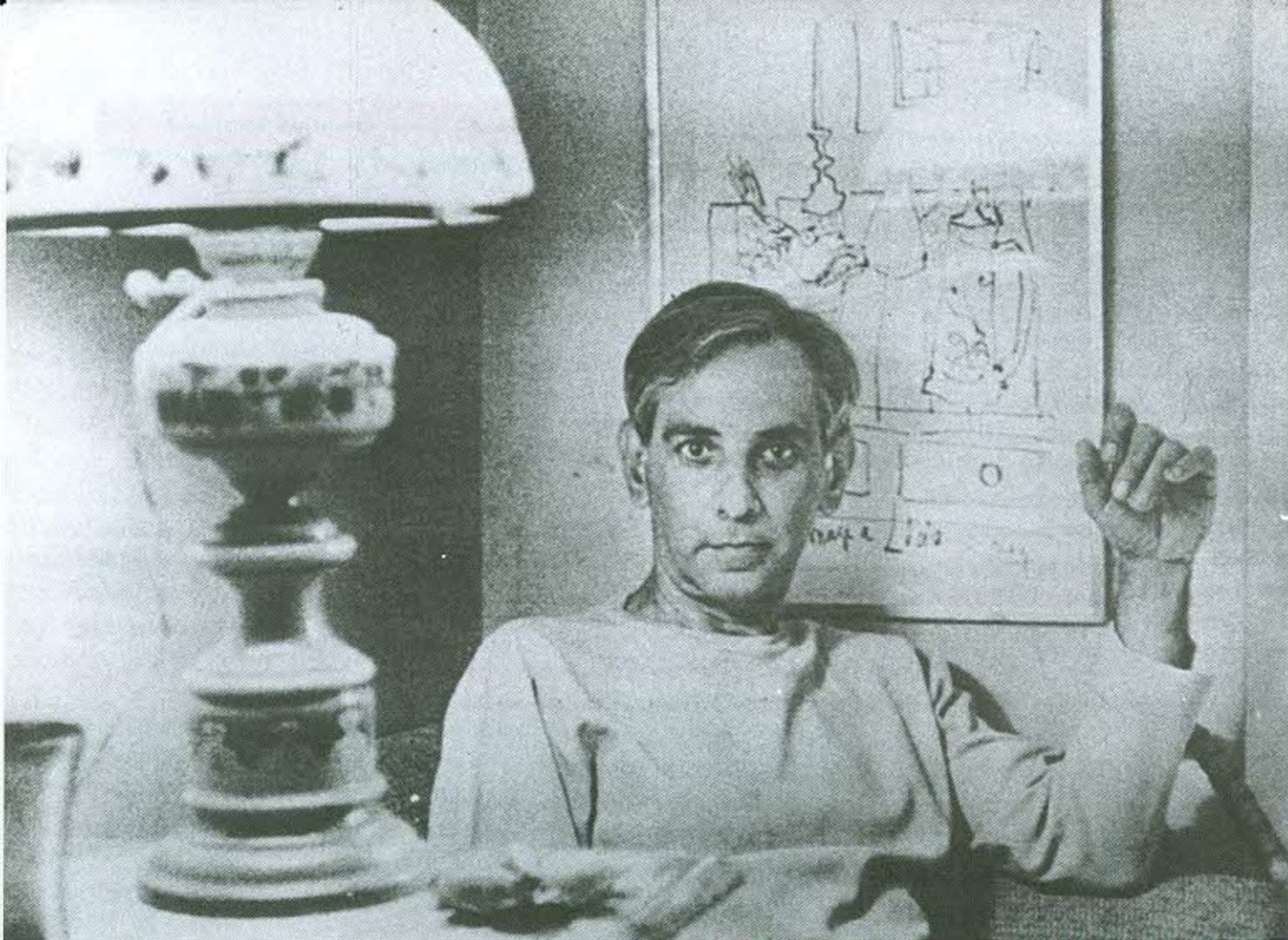
à época testemunhou, e “servir à verdade”, apesar de respeitar o silêncio dos Menezes, é o esforço que o leitor deve realizar se quiser entender, através da armação literária, as relações entre ficção e contexto histórico. **Conhecê-las é, pois, prática exaustiva, porque requer coragem para os sujeitos desafiarem as tradições e vencerem a inércia, a que se habituaram.**

Os discursos produzidos se apresentam como um ponto de vista válido para penetrar a verdade dos fatos. Isso,

Lúcio Cardoso era conhecido por travar polêmicas com os escritores nordestinos regionalistas.







Lúcio Cardoso afirmava que tinha o propósito de destruir a "fábula mineira".

até que os remetentes sejam confrontados pela loucura que os cega e os impede de exercerem a função de testemunha dos fatos, dado que a memória, em ofícios traiçoeiros, não representa lugar confiável.

Entre depoimentos incompletos e vagos, não há um acordo em torno do que ocorre na Chácara. Para conhecer a verdadeira história, seria preciso atravessar a opacidade das máscaras que vestem os Meneses, mas essa empreitada é dificultada pela própria inépcia dos personagens para comporem um olhar coerente sobre a realidade e sobre a própria intimidade. Eles não percebem a tragédia que representam e em que se encontram. Até mesmo para quem conhecia a verdade, Ana e Nina, a realidade não existe como dado histórico, senão como uma criação para servir aos caprichos das contraditórias subjetivi-

dades. Padre Justino, único personagem sensível ao horror que emerge dos funestos acontecimentos dramaticamente naturalizados pelos personagens, narra o inenarrável:

– Padre, tudo isto eu fiz. André era meu filho, e não dela.

Houve uma pausa.

– Mas, filha... durante este tempo todo, nem uma só vez, uma única, pôde imaginar que ele fosse seu filho, e tratá-lo como tal?

– Meu filho! – e a voz dela vibrou quase irritada. – Que me importava que fosse meu filho? Não existia, não tinha tudo o que desejava? Como podia aceitá-lo ou encará-lo como um filho meu, se a esta simples idéia meu ser se paralisava, imaginando o olhar de meu marido, sua reprovação, meu castigo? Ah, Padre, não é impunemente que se entra para a

família dos Meneses. (CARDOSO, 2008, p. 505)

Como Ana declara mais adiante ao Padre, o preço pago para participar da família dos Meneses é calar os crimes cometidos e testemunhados, colocando-se à margem da história. Mas nem por isso a realidade perde a força de seu conteúdo de verdade, correndo a base das relações, do espaço, da Chácara, da própria identidade das pessoas. Mortos, a casa sucumbe à tragédia da estagnação diante do caos. Talvez por isso sejam salvos os pecadores, porque contestam a lei imutável das coisas:

– Padre, e eu, não estou salva também, não pequei como os outros, não existi?

Timóteo, o irmão marginalizado pelos Meneses, por seus comporta-



mentos esdrúxulos, incorpora o louco que, em lapsos temporais, é o visionário lúcido capaz de enxergar a verdade das tramas. Depois da morte de Ana, carcomida pelo câncer que tornava o ar da Chácara insuportavelmente fétido, ele sai do quarto em que estivera confinado por toda vida, para, menos do que prestar homenagem à morta, sua única amiga, vingar-se da família:

Parada diante de mim, uma xícara nas mãos, e ainda fremente da notícia que acabara de transmitir, Betty aguardava: – O senhor não ouviu? Ergui-me com esforço, enquanto em torno de mim a luz amarela ondebava – um efeito de náusea. (Poderia dizer a ela: “Betty, não me sinto bem, tenho dor de cabeça, um enjôo constante. É possível que tudo me aconteça, é possível...” Mas não, ela jamais acreditaria em minhas histórias.) – Ouvi sim, Betty. Ela morreu. (Cardoso, 2008, p. 462)

Também para Timóteo a morte, a estagnação, era o estado natural das coisas, da sua vida, da Chácara dos Meneses. Sua figura grotesca, imensamente gorda, adornada com jóias antigas de família e com os velhos farrapos das roupas de uma tia lendária, irradia o ar de fatalidade que envolve cada momento da narrativa. Quando sua voz é silenciada por outros discursos que se sucedem no texto, a narrativa ganha ainda mais tensão, porque se fortalece a desconfiança de que algo ocorre sob a aparente inação dos personagens. Exilado dentro da própria casa, Timóteo pode ser lido como uma espécie de alegoria do Estado mineiro, ao carregar os símbolos e a opulência de um passado morto, cujo sentido histórico, completamente deslocado de seu contexto original, nada mais significa a não ser a necessidade urgente de transformá-lo em memória.

Colocado à periferia e vivendo em contínuas erupções, o interior do Brasil

está à margem e não acontece para o centro, aqui representado pelo Rio de Janeiro. Ao viver silenciosamente os crimes cometidos cotidianamente, Minas Gerais não será salva da condenação, porque estará sob o jugo do Demônio enquanto perma-

## ...um cadáver em putrefação em plena luz do dia.

necer inerte diante do caos que destrói a identidade do povo, da região, dos elementos regionalistas. A cidade se degrada até que se esgotem todos os seus recursos de subsistência assim como a Chácara dos Meneses.

Nina rompe com a imutabilidade aparente dos Meneses, oferecendo, assim, a possibilidade de remissão dos pecados de seus moradores. **Para tanto, sua trajetória evidencia que é preciso assumir as consequências da ação na realidade, as quais, invariavelmente, contestam a tradição e os valores regionais.** É aí que se encerra o foco regionalista desse romance intimista: na própria ausência e na negação dos elementos regionalistas.

Tal é a atitude que o livro exige do leitor, caso queira libertar-se do inferno. É preciso remexer os entulhos e viver o caos. O leitor, depois de cumprir a leitura das mais de quinhentas páginas, descobre que desde o início da trama narrativa também ele era vítima das aparências, pois o incesto, afinal, não ocorrera. André foge da casa sem conhecer a verdade e Valdo, que nem sequer desconfiava do que seu

suposto filho pensava estar vivendo, abandona o território dos Meneses. O cadáver de Nina, mesmo enterrado, faz vibrar a urgência de se enxergar através da cortina, por entre alguma brecha possível. Esse desejo de rever o passado para que se faça

a justiça é o que movimenta Padre Justino em seu último depoimento:

Não sei o que essa pessoa procura, mas sinto nas palavras com que solicitou meu depoimento uma sede de justiça. E se acedo afinal – e inteiramente – ao seu convite, é menos pela lembrança total dos acontecimentos – tantas coisas se perdem com o correr dos tempos... – do que pelo vago desejo de restabelecer o respeito à memória de um ser que muito pagou neste mundo, por faltas que nem sempre foram inteiramente suas. (Cardoso, 2008, p. 495)

De fato, há um cadáver em putrefação em plena luz do dia. Trata-se da própria cultura mineira que se nega a enterrar os mortos e a compor uma memória histórica capaz de fazer justiça com o passado. Eis o cadáver que a crônica apresenta ao leitor, concretizando o desejo de Lúcio Cardoso de destruir a “fábula mineira”. (cc)

Giselle Larizatti Agazzi é doutora em Letras (Literatura Brasileira) e é professora na UNIMES Virtual.

### Referências bibliográficas

- CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002 e 2008.
- CYTRYNOWIXZ, Roney. “O silêncio do sobrevivente: diálogo e rupturas entre memória e história do Holocausto”. In: SILVA-SELIGMANN, Márcio. *História, Memória, Literatura. O testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp. 2003, p. 127-140.
- SANTOS, Cássia dos. *Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso*. Campinas: Mercado das Letras, 2001.



# MANIFESTO REGIONALISTA<sup>1</sup>

GILBERTO FREYRE



O manifesto reproduzido a seguir foi elaborado por Gilberto Freyre e lido no Primeiro Congresso Brasileiro de Regionalismo, que se reuniu na cidade do Recife, durante o mês de fevereiro de 1926. Esse escrito foi divulgado em parte por jornais da época. Em 1952, apareceu em primeira edição lançada pela Editora Região. Posteriormente houve diversas edições; e agora há inúmeras publicações do Manifesto em páginas da Internet.

Há dois ou três anos que se esboça nesta velha metrópole regional que é o Recife um movimento de reabilitação de valores regionais e tradicionais desta parte do Brasil: movimento de que mestres autênticos como o humanista João Ribeiro e o poeta Manuel Bandeira vão tomando conhecimento e a que agora se juntam pela simpatia, quando não pela solidariedade ativa e até militante, não só norte-americanos como Francis Butler Simkins — que anuncia dever a um brasileiro do Recife seu critério regional de estudar a história do Sul dos Estados Unidos —, franceses como Régis de Beaulieu e alemães como Ruediger Bilden, como alguns dos mais adiantados arquitetos, urbanistas e homens de letras do Rio. Concorrem eles ao Congresso de Regionalismo do Recife com trabalhos e teses acrescentando suas contribuições às de homens do próprio Nordeste ou aqui radicados: homens públicos ou de ciência, preocupados com problemas urbanos e rurais da região, como Amaury de Medeiros, Gouveia de Barros e Ulysses Pernambucano; homens de letras empenhados na defesa dos nossos valores históricos como Carlos Lyra Filho, Luiz Cedro, Samuel Campêlo, Anibal Fernandes, Joaquim Cardoso, Mário Melo, Mario Sette, Manuel Caetano de Albuquerque e seu filho José Maria — tão pichoso na arte da fotografia quanto na da tipografia —; homens de saber interessados em dar sentido regional ao ensino, à organização universitária e à cultura intelectual entre nós, como Odilon Nestor e Moraes Coutinho, Alfredo Freyre e Antônio Inácio; velhos lavradores ou homens de campo voltados inteligentemente para os problemas de defesa e valorização da paisagem ou da vida nos seus aspectos rurais ou folclóricos, como Júlio Bello, Samuel Hardman, Gaspar Peres, Pedro Paranhos e Leite Oiticica. Homens, todos esses, com o sentido de regionalidade acima do de pernambucanidade — tão intenso ou absorvente num Mário Sette — do de paraibanidade — tão vivo em José Américo de Almeida — ou do de ala-



goianidade — tão intenso em Otávio Brandão — de cada um; e esse sentido por assim dizer eterno em sua forma — o modo regional e não apenas provincial de ser alguém de sua terra — manifestado numa realidade ou expresso numa substância talvez mais lírica que geográfica e certamente mais social do que política. Realidade que a expressão “Nordeste” define sem que a pesquisa científica a tenha explorado até hoje, sob o critério regional da paisagem, a não ser em raras obras como a de um Von Luetzelburg, admirável ecologista alemão ainda mais identificado conosco do que Konrad Guenther, o sábio fitopatologista, que há pouco visitou esta parte do Brasil a convite de um de nós — Samuel Hardman — enquanto, a meu convite, aqui já estiveram, tomando contato com tradições e problemas da região, meus antigos colegas na Universidade de Columbia, Ruediger Bilden e senhora Francis Butler Simkins, o mesmo prometendo fazer ainda este ano meu companheiro francês de aventuras intelectuais em Paris, Regis de Beaulieu: aquele que tendo me levado a conhecer seu mestre, Charles Maurras, não hesitou em mais de uma vez sentar-se comigo numa La Rotonde ainda quente da presença de Lenine.

Toda terça-feira, um grupo apolítico de “Regionalistas” vem se reunindo na casa do Professor Odilon Nestor, em volta da mesa de chá com sequilhos e doces tradicionais da região — inclusive sorvete de coração-da-índia — preparados por mãos de sinhás. Discutem-se então, em voz mais de conversa que de discurso, problemas do Nordeste. Assim tem sido o Movimento Regionalista que hoje se afirma neste Congresso: acadêmico mas constante. Animado por homens práticos como Samuel Hardman e não apenas por poetas como Odilon Nestor; por homens politicamente da “esquerda” como Alfredo Moraes Coutinho e da extrema “direita” como Carlos Lyra Filho.

Seu fim não é desenvolver a mística de que, no Brasil, só o Nordeste tenha valor, só os sequilhos feitos por mãos pernambucanas ou paraibanas de sinhás sejam gostosos, só as rendas e redes feitas por cearense ou alagoano tenham graça, só os problemas da região da cana ou da área das secas ou da do algodão apresentem importância. Os animadores desta nova espécie de regionalismo desejam ver se desenvolverem no País outros regionalismos que se juntem ao do Nordeste, dando ao movimento o sentido organicamente brasileiro e, até, americano, quando não mais amplo, que ele deve ter.

A maior injustiça que se poderia fazer a um regionalismo como o nosso seria confundi-lo com separatismo ou com bairrismo. Com anti-internacionalismo, anti-universalismo ou anti-nacionalismo. Ele é tão contrário a qualquer espécie de separatismo que, mais unionista que o atual e precário unionismo brasileiro, visa a superação do estadualismo, lamentavelmente desenvolvido aqui pela República — este

sim, separatista — para substituí-lo por novo e flexível sistema em que as regiões, mais importantes que os Estados, se completem e se integrem ativa e criadoramente numa verdadeira organização nacional. Pois são modos de ser — os caracterizados no brasileiro por suas formas regionais de expressão — que pedem estudos ou indagações dentro de um critério de inter-relação que ao mesmo tempo que amplie, no nosso caso, o que é pernambucano, paraibano, norte-riograndense, piauiense e até maranhense, ou alagoano ou cearense em nordestino, articule o que é nordestino em conjunto com o que é geral e difusamente brasileiro ou vagamente americano.

Dizendo sistema não sei se emprego a expressão exata. Nosso movimento não pretende senão inspirar uma nova organização do Brasil. Uma nova organização em que as vestes em que anda metida a República — roupas feitas, roupagens exóticas, veludos para frios, peles para gelos que não existem por aqui — sejam substituídas não por outras roupas feitas por modista estrangeira mas por vestido ou simplesmente túnica costurada pachorrentamente em casa: aos poucos e toda sob medida.

Daí ser perigoso falar-se precipitadamente num novo “sistema” quando o caminho indicado pelo bom senso para a reorganização nacional parece ser o de dar-se, antes de tudo, atenção ao corpo do Brasil, vítima, desde que é nação, das estrangeirices que lhe têm sido impostas, sem nenhum respeito pelas peculiaridades e desigualdades da sua configuração física e social; e com uma outra pena de índio ou um ou outro papo de tucano a disfarçar o exotismo norte-europeu do traje. Primeiro, sacrificaram-se as Províncias ao imperialismo da Corte: uma Corte afrancesada ou anglicizada. Com a República — esta ianquizada — as Províncias foram substituídas por Estados grandes e ricos, nem policiar as turbulências balcânicas de alguns dos pequenos em população e que deviam ser ainda Territórios e não, prematuramente, Estados.

Essa desorganização constante parece resultar principalmente do fato de que as regiões vêm sendo esquecidas pelos estadistas e legisladores brasileiros, uns preocupados com os “direitos dos Estados”, outros, com as “necessidades de união nacional”, quando a preocupação máxima de todos deveria ser a de articulação inter-regional. Pois de regiões é que o Brasil, sociologicamente, é feito, desde os seus primeiros dias. Regiões naturais a que se sobrepueram regiões sociais.

De modo que, sendo essa a sua configuração, o que se impõe aos estadistas e legisladores nacionais é pensarem e agirem inter-regionalmente. E lembrarem-se sempre de que governam regiões e de que legislam para regiões interdependentes, cuja realidade não deve ser esquecida nunca pelas ficções necessárias, dentro dos seus limites, de “União” e de “Estado”.



O conjunto de regiões é que forma verdadeiramente o Brasil. Somos um conjunto de regiões antes de sermos uma coleção arbitrária de “Estados”, uns grandes, outros pequenos, a se guerrearem economicamente como outras tantas Bulgárias, Sérvias e Montenegros e a fazerem as vezes de partidos políticos – São Paulo contra Minas, Minas contra o Rio Grande do Sul – num jogo perigosíssimo para a unidade nacional.

Regionalmente é que deve o Brasil ser administrado. É claro que administrado sob uma só bandeira e um só governo, pois regionalismo não quer dizer separatismo, ao contrário do que disseram ao Presidente Artur Bernardes. Regionalmente deve ser estudada, sem sacrifício do sentido de sua unidade, a cultura brasileira, do mesmo modo que a natureza; o homem da mesma forma que a paisagem. Regionalmente devem ser considerados os problemas de economia nacional e os de trabalho. Como me aventuro a dizer num arremedo de poema que acabo de entregar ao pintor Luís Jardim, para que ele o illustre com seu traço admirável:

*“O mapa do Brasil em vez das cores dos Estados terá as cores das produções e dos trabalhos.”*

Procurando reabilitar valores e tradições do Nordeste, repito que não julgamos estas terras, em grande parte áridas e heroicamente pobres, devastadas pelo cangaço, pela malária e até pela fome, as Terras Santas ou a Cogaña do Brasil. Procuramos defender esses valores e essas tradições, isto sim, do perigo de serem de todo abandonadas, tal o furor neófilo de dirigentes que, entre nós, passam por adiantados e “progressistas” pelo fato de imitarem cega e desbragadamente a novidade estrangeira. A novidade estrangeira de modo geral. De modo particular, nos Estados ou nas Províncias, o que o Rio ou São Paulo consagram como “elegante” e como “moderno”: inclusive esse carnavalesco Papai Noel que, esmagando com suas botas de andar em trenó e pisar em neve as velhas lapinhas brasileiras, verdes, cheirosas, de tempo de verão, está dando uma nota de ridículo aos nossos natais de família, também enfeitados agora com arvoretinhas estrangeiras mandadas vir da Europa ou dos Estados Unidos pelos burgueses mais cheios de requilifes e de dinheiro.

Talvez não haja região no Brasil que exceda o Nordeste em riqueza de tradições ilustres e em nitidez de caráter. Vários dos seus valores regionais tornaram-se nacionais depois de impostos aos outros brasileiros menos pela superioridade econômica que o açúcar deu ao Nordeste durante mais de um século do que pela sedução moral e pela fascinação estética dos mesmos valores. Alguns até ganharam renome internacional, como o mascavo dos velhos engenhos, o pau-brasil das velhas matas, a faca de ponta de Pasmado ou de Olinda, a rede do Ceará, o vermelho conhecido entre pintores europeus antigos

por “Pernambuco”, a goiabada de Pesqueira, o fervor católico de Dom Vital, o algodão de Seridó, os cavalos de corrida de Paulista, os abacaxis de Goiana, o balão de Augusto Severo, as telas de Rosalvo Ribeiro, o talento diplomático do Barão de Penedo – doutor *honoris causa* de Oxford – e o literário de Joaquim Nabuco – doutor *honoris causa* de universidades anglo-americanas. Como se explicaria, então, que nós, filhos de região tão criadora, é que fôssemos agora abandonar as fontes ou as raízes de valores e tradições de que o Brasil inteiro se orgulha ou de que se vem beneficiando como de valores basicamente nacionais?

Sem se julgar estultamente o sal do Brasil, mas apenas o seu maior e melhor produtor de açúcar nos tempos coloniais – açúcar que está à base de uma doçaria rica como nenhuma, do Império, e à base, também, de uma doce aristocracia de maneiras de gostos, de modos de viver e de sentir, tornada possível pela produção e exportação de um mascavo tão internacionalmente famoso como, depois, o café de São Paulo –, o Nordeste tem o direito de considerar-se uma região que já grandemente contribuiu para dar à cultura ou à civilização brasileira autenticidade e originalidade e não apenas doçura ou tempero. Com Duarte Coelho madrugaram na Nova Lusitânia valores europeus, asiáticos, africanos que só depois se estenderam a outras regiões da América portuguesa. Durante a ocupação holandesa, outros valores aqui surgiram ou foram aqui recriados para benefício do Brasil inteiro. Apenas nos últimos decênios é que o Nordeste vem perdendo a tradição de criador ou recriador de valores para tornar-se uma população quase parasitária ou uma terra apenas de relíquias: o paraíso brasileiro de antiquários e de arqueólogos. Ou o refúgio daqueles patriotas meio necrófilos cujo patriotismo se comenta em poder evocar, nos dias de festas nacionais, glórias remotas e antecipações gloriosas, exagerando-as, nos discursos, dourando-as nos elogios históricos com brilhos falsos, revestindo-as nas composições genealógicas de azuis também excessivamente heráldicos.

Lembro-me – e recordei o fato num dos primeiros artigos que aqui publiquei ao regressar da Europa em 1923 – do interesse com que, há três ou quatro anos, em Versailles, entre fidalgos franceses e aristocratas russos que me deram o gosto ou a impressão de uma Europa já mais histórica do que atual, o velho Clement de Grandprey – ilustre tropicalista e talvez o único espírito moço naquele meio de condes arcaicos e viscondessas velhas – me interrogava: e os mucambos de Pernambuco? Não o maravilhou aqui, nos fins do século XIX, a Igreja da Penha ou o palácio da Estrada de Ferro Central: dois dos primeiros lamentáveis arremedos da civilização que Geddes chamaria paleotécnica com que foi mais ostensiva-



mente perturbada, em sua autenticidade e em seu processo de adaptação ao meio, a arquitetura tradicionalmente portuguesa do Recife: honesta arquitetura cheia de boas reminiscências orientais e africanas, inclusive a da cor, a dos verdes, azuis, roxos, amarelos e vermelhos vivos dos sobrados altos, das casas de sítio, das próprias igrejas. A maior impressão de Clement de Grandprey, em Pernambuco, fora a do simples mucambo, a da “casa do caboclo”, a da casa de palha dos pescadores das praias.

É que o mucambo se harmoniza com o clima, com as águas, com as cores, com a natureza, com os coqueiros e as mangueiras, com os verdes e os azuis da região como nenhuma outra construção. Percebeu-o o orientalista francês em sua rápida passagem por Pernambuco do mesmo modo que o perceberia depois o cientista alemão, também pintor, Ph. Von Luetzelburg. Percebem-no os que, sendo da terra, têm olhos para ver e admirar o que é característico da região e para saber separá-lo do simplesmente pitoresco ou curioso. Os que têm olhos para ver a sua Província ou a sua região como Lafcadio Hearn viu a Louisiana e as Índias Ocidentais Francesas.

Com toda a sua primitividade, o mucambo é um valor regional e, por extensão, um valor brasileiro, e, mais do que isso, um valor dos trópicos: estes caluniados trópicos que só agora o europeu e o norte-americano vêm redescobrimo e encontrando neles valores e não apenas curiosidades etnográficas ou motivos patológicos para alarmes. O mucambo é um desses valores. Valor pelo que representa de harmonização estética: a da construção humana com a natureza. Valor pelo que representa de adaptação higiênica: a do abrigo humano adaptado à natureza tropical. Valor pelo que representa como solução econômica do problema da casa pobre: a máxima utilização, pelo homem, na natureza regional, representada pela madeira, pela palha, pelo cipó, pelo capim fácil e ao alcance dos pobres.

O mal dos mucambos no Recife, como noutras cidades brasileiras, não está propriamente nos mucambos, mas na sua situação em áreas desprezíveis e hostis à saúde do homem: alagados, pântanos, mangues, lama podre. Bem situado, o mucambo — e a casa rural coberta de palha ou de vegetal seco não nos esqueçamos que se encontra também na Irlanda e na própria Inglaterra — é habitação superior a esses tristes sepulcros nem sempre bem caiados que são, entre nós, tantas das casas de pedra e cal, sem oitões livres e iluminadas apenas por tristonhas clarabóias que apenas disfarçam a falta de luz e a pobreza de ar, dentro das quais vive vida breve ou morre aos poucos — quando não às pressas, arrastada pela tísica galopante — a maior parte da gente média da região, nas cidades e até nos povoados.

Não foi contra os mucambos que se voltou a maior indignação de sanitarista de Saturnino de Brito quando estudou o problema da casa no Recife: foi contra aquelas casas verdadeiramente sepulcrais. Elas, sim, é que pecam contra a natureza regional: e não os mucambos. Não os caluniados mucambos. Não as casas que os “caboclos”, os negros, os pardos, os pescadores, os pobres da região levantam eles próprios, às vezes por meio do esforço comum do mutirão, revestindo-as e cobrindo-as de palha, folhas e capins secos que franciscamente defendem os moradores das chuvas e das ventanias fortes sem os privarem do sol, do ar e da luz tropicais.

O mesmo poderia alguém dizer das velhas ruas estreitas do Nordeste. Bem situadas, são entre nós superiores não só em pitoresco como em higiene às largas. As ruas largas são necessárias — ninguém diz que não, desde que exigidas pelo tráfico moderno; mas não devem excluir as estreitas.

Ainda há pouco um estrangeiro viajadíssimo era com que se encantava no Rio de Janeiro: com as velhas ruas estreitas. E não com as largas. Não com avenidas incaracterísticas. Não com as nossas imitações às vezes ridículas de *boulevards* e de *broadways*, por onde a gente que anda a pé só falta derreter-se sob o sol forte com que o bom Deus ora nos favorece, ora nos castiga. Entretanto, quando eu primeiro elogiei aqui as ruas estreitas e lamentei o desaparecimento dos velhos arcos que se harmonizavam com elas e das casas e sobrados pintados de vermelho, de verde, de azul ou revestidos de azulejos — azulejos que chegaram a ser condenados estupidamente, no Recife, por lei municipal — foi como se tivesse escrito heresia em porta de igreja ou obscenidade ou saladeza em muro de colégio de moça. O mesmo quando louvei na cidade do Recife o seu resto de recato mouro: outro absurdo para os modernistas da terra, pois as cidades deviam ser todas abertas ao sol e aos olhos dos turistas e nunca fechadas dentro de paredes, muros e rótulas, aqui mais protetoras do homem do que o vidro nos países de pouca luz e de sol parecido com lua.

Reconheçamos a necessidade das ruas largas numa cidade moderna, seja qual for sua situação geográfica ou o sol que a ilumine; mas não nos esqueçamos de que a uma cidade do trópico, por mais comercial ou industrial que se torne, convém certo número de ruas acolhedoramente estreitas nas quais se conserve a sabedoria dos árabes, antigos donos dos trópicos: a sabedoria de ruas como a Estreita do Rosário ou de becos como o do Cirigado, que defendam os homens dos excessos de luz, de sol e de calor ou que os protejam com a doçura das suas sombras. A sabedoria das ruas com arcadas, de que o Recife devia estar cheio. A sabedoria das casas com rótulas ou janelas em xadrez, que ainda se surpreendem em ruas velhas daqui e de Olinda.



Ao velho Recife o gênio dos mouros, mestres, em tanta cousa, dos portugueses — aos quais entretanto deram o mau exemplo, tão seguido pelos brasileiros, do horror à árvore — transmitiu a lição preciosa das ruas estreitas; e, sempre que possível, devemos conservá-las ao lado das avenidas americanamente largas — ou como afluentes desses *boulevards* amazônicos — em vez de nos deixarmos desorientar por certo antilusismo que vê em tudo que é herança portuguesa um mal a ser desprezado; ou por certo modernismo ou ocidentalismo que vê em tudo o que é antigo ou oriental um arcaísmo a ser abandonado.

Modernismo responsável por outra inovação contra a qual se levanta nosso regionalismo: a horrível mania que hoje nos persegue de mudarmos os mais saborosamente regionais nomes de ruas e de lugares velhos — Rua do Sol, Beco do Peixe Frito, Rua da Saudade, Chora Menino, Sete Pecados Mortais, Encanta Moça — para nomes novos: quase sempre nomes inexpressivos de poderosos do dia. Ou datas insignificadamente políticas.

É outro ponto em que venho insistindo nos meus artigos desde que aqui cheguei; e, como no caso dos mucambos, tal atitude me tem valido não só o soberano desprezo dos engenheiros mais simplistas — místicos do cimento armado e mistagogos das avenidas largas, gente que há anos domina esta como outras cidades do Brasil e, ao contrário dos engenheiros mais esclarecidos, só sabe derrubar igrejas, sobrados de azulejos, arcos como o da Conceição, palmeiras antigas, gameleiras velhas, jardins ou hortos coloniais, contanto que os velhos burgos de fundação portuguesa se assemelhem às mais modernas cidades norte-americanas ou francesas — como a pecha de *blagueur*. Ou de literato metido a superior que, farto de viagens pela América do Norte e pela Europa, desejasse, como um novo e barato Fradique de subúrbio, divertir-se à custa da ingenuidade da gente mais simples de sua Província: daí louvar-lhe os atrasos em vez de glorificar-lhe os progressos. Querer museus com painéis de barro, facas de ponta, cachimbo de matutos, sandálias de sertanejos, miniaturas de almanjarras, figuras de cerâmica, bonecas de pano, carros de boi, e não apenas com reliquias de heróis de guerras e mártires de revoluções gloriosas. Exaltar bumbas-meu-boi, maracatus, mamulengos, pastoris e clubes populares de carnaval, em vez de trabalhar pelo desenvolvimento do “Rádio Clube” ou concorrer para o brilho dos bailes do “Clube Internacional”. Levantar-se contra o loteamento de sítios velhos alegando que as cidades precisam de árvores, de hortas, de mato tanto quanto de casas e ruas. Querer os grandes edifícios públicos e as praças decoradas com figuras de homens de trabalho, mestiços, homens de cor em pleno movimento de

trabalho, cambiteiros, negros de fornalha de engenho, cabras de trapiches e de almanjarras, pretos carregadores de açúcar, carros de boi cheios de cana, jangadeiros, vaqueiros, mulheres fazendo renda — e não com as imagens convencionais e cor-de-rosa de deusas européias da Fortuna e da Liberdade, de deuses romanos disto e daquilo, de figuras simbólicas das Quatro Estações. Desejar um museu regional cheio de recordações das produções e dos trabalhos da região e não apenas de antiguidades ociosamente burguesas como jóias de baronesas e bengalas de gamenhos do tempo do Império.

Ainda há pouco fui acusado de estar levando satanicamente ao ridículo alguns dos homens mais respeitáveis da região, já envolvidos por mim — dizem os críticos — no que chamam o “carnaval regionalista”. Isto porque consegui do velho Leite Otílica que, do seu engenho das Alagoas, escrevesse para o livro comemorativo do primeiro centenário do *Diário de Pernambuco*, não um ensaio retoricamente patriótico sobre Deodoro ou Floriano, mas um estudo minucioso e objetivo da arte da renda no Nordeste que, ilustrado, à base de amostras de rendas vindas de Alagoas, por desenhista digno da melhor admiração brasileira — Manoel Bandeira —, enriquece aquele livro com páginas verdadeiramente originais de documentação e interpretação da vida regional; de Odilon Nestor, que recordasse a vida do estudante no Recife do Século XIX e não as doutrinas alemãs aqui divulgadas um tanto pedantescamente por Tobias; de Júlio Bello, que contribuisse para a mesma obra comemorativa, não evocando em tom de discurso de Instituto Histórico os heróis de Guararapes ou os Patriotas de 17, mas os bumbas-meu-boi, as cheganças, os pastoris, os mamulengos dos engenhos da região.

Este próprio Congresso — o Primeiro Congresso de Regionalismo que se realiza no Brasil e, talvez, na América e, dentro do seu programa, diferente de quantos têm sido realizados noutros países onde já floresce, com outros aspectos, a idéia regionalista, animada na França pelo espírito poético de Mistral e pela inteligência realista de Maurras — está sendo criticado pelos mesmos aristarcos por se afastar rasgada e afoitamente dos estilos convencionais dos congressos; e juntar as vozes de sábios higienistas como a de Gouveia de Barros, às de poetas folcloristas como Ascenso Ferreira; a comemorações ou a cultos como o da palmeira, o de plantas humildemente provincianas ou regionais como o jasmim-de-banha ou a erva-cidreira ou mesmo o pega-pinto, de que a medicina caseira prepara chás tão úteis; à evocação de velhas modinhas dos salões do tempo de Pedro II a revivescência de divertimentos da gente mais plebeamente do povo que os requintados desprezam como “cousas de negros”: maracatu, bumba-meu-boi, mamulengo, coco, fandango, xangô, nau-catarineta.



Mas o pecado maior contra a Civilização e o Progresso, contra o Bom Senso e o Bom Gosto e até os Bons Costumes que estaria sendo cometido pelo grupo de regionalistas a quem se deve a idéia ou a organização deste Congresso, estaria em procurar reanimar não só a arte arcaica dos quitutes finos e caros em que se esmeraram, nas velhas casas patriarcais, algumas senhoras das mais ilustres famílias da região e que está sendo esquecida pelos doces dos confeitores franceses e italianos, como a arte — popular como a do barro, a do cesto, a da palha de Ouricuri, a de piaçava, a dos cachimbos e dos santos de pau, a das esteiras, a dos ex-votos, a das redes, a das rendas e bicos, a dos brinquedos de meninos feitos de sabugo de milho, de canudo de mamão, de lata de doce de goiaba, de quenga de coco, de cabaça — que é, no Nordeste, o preparado do doce, do bolo, do quitute de tabuleiro, feito por mãos negras e pardas com uma perícia que iguala, e às vezes excede, a das sinhás brancas.

Pois há comidas que não são as mesmas compradas nos tabuleiros que feitas em casa. Arroz-doce, por exemplo, é quase sempre mais gostoso feito por mão de negra de tabuleiro que em casa. E o mesmo é certo de outros doces e de outros quitutes. Do peixe frito, por exemplo, que só tem graça feito por preta de tabuleiro. Da tapioca molhada, que “de rua” e servida em folha de bananeira é que é mais gostosa. Do sarapatel: outro prato que em mercado ou quitanda é mais saboroso do que em casa finamente burguesa — opinião que não é só minha, mas do meu amigo e companheiro de ceias nos mercados e no Dudu, o grande juiz e grande jornalista Manuel Caetano de Albuquerque e Melo.

As negras de tabuleiro e de quitanda como que guardam maçonicamente segredos que não transmitem às sinhás brancas do mesmo modo que, entre as casas ilustres, umas famílias vêm escondendo das outras receitas de velhos bolos e doces que se conservam há anos especialidade ou segredo ou singularidade de família. Daí o fato de se sucederem gerações de quituteiras quase como gerações de artistas da Idade Média: donas de segredos que não transmitem aos estranhos.

Feitos estes reparos, estou inteiramente dentro de um dos assuntos que me pareceu dever ser versado por alguém neste Congresso: os valores culinários do Nordeste. A significação social e cultural desses valores. A importância deles: quer dos quitutes finos, quer dos populares. A necessidade de serem todos defendidos pela gente do Nordeste contra a crescente descaracterização da cozinha regional.

Só na falta de voz que versasse autorizadamente o assunto, de ponto de vista ao mesmo tempo regionalista e técnico, é que me animo a fazê-lo. Ousadia que os competentes não de desculpar ao intruso.

A verdade é que não só de espírito vive o homem: vive também do pão — inclusive do pão-de-ló, do pão-doce, do bolo que é ainda pão. Não só com os problemas de belas artes, de urbanismo, de arquitetura, de higiene, de engenharia, de administração deve preocupar-se o regionalista: também com os problemas de culinária, de alimentação, de nutrição.

Três regiões culinárias destacam-se hoje no Brasil: a Baiana, a Nordestina e a Mineira. A Baiana é decerto a mais poderosamente imperial das três. Mas talvez não seja a mais importante do ponto de vista sociologicamente brasileiro.

Outras tradições culinárias menos importantes poderiam ser acrescentadas, com suas cores próprias, ao mapa que se organizasse das variações de mesa. Sobremesa e tabuleiro em nosso país: a região do extremo Norte, com a predominância de influência indígena e dos complexos culinários da tartaruga — da qual se prepara ali uma rica variedade de quitutes — e da castanha, que se salienta não só na confeitaria como nas próprias sopas regionais — tudo refrescado com o açaí célebre: “chegou ao Pará, parou, tomou açaí, ficou”; a região fluminense e norte-paulista, irmã da nordestina em muita coisa, pois se apresenta condicionada por idênticas tradições agrário-patriarcais a mais de uma sub-região fluminense, pelo mesmo uso farto do açúcar; a região gaúcha, em que a mesa é um tanto rústica, embora mais farta que as outras em boa carne, caracteristicamente comida como churrasco quase cru e a faca de ponta. O mais poderia ser descrito, do ponto de vista culinário, como sertão: áreas caracterizadas por uma cozinha ainda agreste; pelo uso da carne seca, de sol ou do Ceará com farinha: do leite, da umbuzada e do requeijão; pelo uso, também, do quibebe, franciscanamente simples, e da rapadura; e, nas florestas do centro do País, pela utilização da caça e do peixe de rio — tudo ascética e rústicamente preparado.

A influência portuguesa onde parece manifestar-se ainda hoje mais forte é no litoral, do Maranhão ao Rio de Janeiro. Ao Rio de Janeiro ou a Santos. No Rio os melhores restaurantes continuam os portugueses com suas peixadas e suas iscas à moda do Porto ou do Minho. A influência africana sobressai na Bahia. A influência ameríndia é — repita-se — particularmente notável no extremo Norte. E no Rio Grande do Sul e em Santa Catarina encontram-se traços consideráveis de influência espanhola e de influência alemã, a darem novos sabores aos pratos e novas aparências aos velhos hábitos lusitanos, açorianos ou paulistas de alimentação; em São Paulo e no Paraná, sinais de influência italiana e alguma influência síria ou árabe, além da israelita, presente também no Rio de Janeiro, embora não revele o poder de expansão das outras. Mas como noutras artes, as três grandes influências de cultura que se encontram à base das principais cozinhas regionais brasilei-



ras e de sua estética são a portuguesa, a africana e a ameríndia, com as predominâncias regionais já assinaladas.

Onde parece que essas três influências melhor se equilibraram ou harmonizaram foi na cozinha do Nordeste agrário, onde não há nem excesso português como na capital do Brasil nem excesso africano como na Bahia nem quase exclusividade ameríndia como no extremo Norte, porém o equilíbrio. O equilíbrio que Joaquim Nabuco atribuía à própria natureza pernambucana.

É claro que a dívida da cozinha brasileira, em geral, e do Nordeste agrário, em particular, às tradições de forno e de fogão de Portugal, é uma dívida intensa. Sem esse lastro, de toucinho e de paio, de grão-de-bico e de couve, bem diversa seria a situação culinária do Brasil. Não haveria unidade nacional sob a variedade regional.

Não nos esqueçamos de que a colonização do Brasil se iniciou na época em que a mesa de Portugal se aprimorara na “primeira da Europa”: opinião um tanto jornalística de Ramalho Ortigão que os estudos de história social parecem de certo modo confirmar. O português com seu gênio de assimilação trouxera para sua mesa alimentos, temperos, doces, aromas, cores, adornos de pratos, costumes e ritos de alimentação das mais requintadas civilizações do Oriente e do Norte da África. Esses valores e esses ritos se juntaram a combinações já antigas de pratos cristãos com quitutes mouros e israelitas, entre os quais, segundo parece, se deve situar o famoso cozido à portuguesa, parente do “puchero”. O costume da feijoada “dormida” parece ter sido assimilado, pelo luso-brasileiro, do israelita, amigo desses mistérios por gosto e pela necessidade de esconder certos quitutes como que de ritual ou liturgia, dos olhos de Cristãos Velhos e segundo seus dias de preceito.

Desenvolveram-se aquelas combinações nos palácios, nas casas nobres, nas casas burguesas, nas tavernas plebéias dos portos ou das cidades marítimas, mas, de modo todo particular, nos mosteiros. Nas vastas cozinhas dos mosteiros que, em Portugal, conservaram-se até a decadência das ordens monásticas e até mesmo depois dela, verdadeiros laboratórios onde novos sabores ou gostos de carne, de peixe, de açúcar, de arroz, de canela, de verdura, foram descobertos ou inventados por monges voluptuosos e pacientes, peritos no preparo de molhos e temperos capazes de despertar os paladares mais lânguidos como outros afrodisíacos, do sexo, já quase moribundo, dos homens velhos ou gastos. Às freiras devem-se doces, bolos, pastéis, sobremesas, gulodices, também caracteristicamente luso-monásticos. Nos seus conventos, especializaram-se na arte de também adquirirem, com relação ao paladar, caráter um tanto afrodisíaco. Que o digam

os nomes de alguns desses pastéis de freiras — já notados pelo erudito Afrânio Peixoto — e também — acrescentamos nós — os de vários doces da doçaria popular ou plebéia de Portugal. Até “testículos de São Gonçalo” se intitula um, mais pagã e grosseiramente plebeu.

Todas essas tradições de mesa e sobremesa de Portugal — a cristã, a pagã, a moura, a israelita, a palaciana, a burguesa, a camponesa, a monástica ou fradesca, a freirática — transmitiu-as de algum modo Portugal ao Brasil, onde as matronas portuguesas — é a informação de Gabriel Soares de Souza — não tardaram a aventurar-se a combinações novas com as carnes, os frutos, as ervas e os temperos da terra americana. Aventuras de experimentação continuadas pelas brasileiras, senhoras de engenho, pelas sinhás das casas-grandes, umas, grandes quituteiras, outras, doceiras, quase todas peritas no fabrico do vinho de caju, do licor de maracujá, da garapa de tamarindo: símbolos da hospitalidade patriarcal, nesta parte do Brasil, antes de o “cafezinho” ter se generalizado como sinal de cortesia ou boas-vindas.

Por outro lado, onde se foi levantando um mosteiro ou um recolhimento de religiosos ou um convento de freiras é quase certo que foi também se erguendo no Brasil um novo reduto de valores culinários. Um novo laboratório em que frades ou freiras se especializaram em inventar novas combinações culinárias, dentro das boas tradições portuguesas, como “o eclesiástico paio” e o “gótico presunto fumeiro”, a que se refere Ortigão.

A tais mestres se juntaram cunhãs e negras Minas com seu saber também considerável de ervas, de temperos, de raízes, de frutos, de animais dos trópicos: ervas, frutos e animais bons para o forno e para o fogão. E esse saber não seria o português, sempre amigo das aventuras e dos descobrimentos, sempre franciscanamente disposto a confraternizar com os irmãos pardos e negros, que o desprezasse. O que explica a crescente influência ameríndia e africana sobre a mesa e a sobremesa do colonizador, por intermédio não só de cunhãs e negras Minas como de cozinheiros ou mestres-cucas: em geral pretalhões efeminados ou amaricados.

E sempre muito lírico, o português foi dando aos seus doces e quitutes, no Brasil, nomes tão delicados como os de alguns de seus poemas ou de seus madrigais: Pudim de Iaiá, Arrufos de Sinhá, Bolo de Noiva, Pudim de Veludo. Nomes macios como os próprios doces. E não apenas nomes de um cru realismo, às vezes lúbrico, como “barriga-de-freira”.

Enquanto isto, foi se mantendo a tradição, vinda de Portugal, de muito quitute mourisco ou africano: o alfenim, o alféloa, o cuscuz, por exemplo. Foram eles se conservando nos tabuleiros ao lado dos brasileirismos: as cocadas — talvez



adaptação de doce indiano, as castanhas de caju confeitadas, as rapaduras, os doces secos de caju, o bolo de goma, o mungunzá, a pamonha servida em palha de milho, a tapioca seca e molhada, vendida em folha de bananeira, a farinha de castanha em cartucho, o manuê. E o tabuleiro foi se tornando, nas principais cidades do Brasil, e não apenas do Nordeste, expressão de uma arte, uma ciência, uma especialidade das “baianas” ou das negras: mulheres, quase sempre imensas de gordas que, sentadas à esquina de uma rua ou à sombra de uma igreja, pareciam tornar-se, de tão corpulentas, o centro da rua ou do pátio da igreja. Sua majestade é às vezes a de monumentos. Estátuas gigantescas de carne. E não simples mulheres iguais às outras.

Muitas envelheceram como que eternas, como os monumentos — as fontes, os chafarizes, as árvores matriarcais —, vendendo, no mesmo pátio ou na mesma esquina, doce ou bolo a três gerações de meninos e até homens gulosos. Algumas ficaram famosas pelo asseio dos seus trajes de cor e das mãos pretas ou pardas; pela alvura dos panos quase de altar de igreja dos seus tabuleiros; pelo primor dos enfeites de papel azul, vermelho, verde, amarelo, dentro dos quais arrumavam seus doces ou seus quitutes; papéis caprichosamente recortados. Outras, pelos seus pregões. Outras, ainda, pelos seus cabeções picados de rendas, pelos seus panos da Costa, pelas suas chinelas, pelos seus balagandãs, pelos seus turbantes, pelas suas tetéias, pelo seu ar de princesas ou de rainhas não de maracatus, mas de verdade; pelos angus que só elas sabiam fazer tão gostosos. Rara é a meninice, raro é o passado de brasileiro, hoje pessoa grande ou grave, a que falte a imagem de uma negra dessas, vendedora quase mística de angu, de tapioca ou de bolo ou alfenim recortado em forma de gente, de cachimbo, de bicho, de árvore, de estrela. Ou a figura de uma mãe, avó, tia, madrinha, senhora de engenho, que o tenha iniciado nos segredos da glutoneria das casas-grandes.

Dos velhos engenhos da região é raro o que não tenha tido sua especialidade culinária mesmo modesta: um quibebe ou um pirão ou uma farofa mais gostosa que as outras. Alguns foram famosos por seus senhores, grandes quituteiros ou simples regalões e até gulões. Que o diga o nome de Jundiá do Guloso. E de vários engenhos mais ricos se sabe que, para regalo dos papa-pirões, conservaram até há pouco tempo a tradição da mesa larga e sempre pronta a receber hóspedes, como se todo dia fosse neles dia santo ou dia de festa: sábado de Aleluia alegrado pelas fritadas de siris; São João colorido pelo amarelo das canjicas salpicadas de canela e pelas pamonhas envolvidas em palha de milho-verde; ou Carnaval adoçado pelos filhós com mel de engenho. Tradição, essa de casa de engenho de mesa farta, vinda de época remota. O Padre Car-

dim, que esteve no Brasil no século XVI, refere-se aos jantares festivos com que os senhores de engenhos mais opulentos — e às vezes endividados — de Pernambuco se regalavam com vinhos e comidas raras. E as crônicas do domínio holandês no Nordeste registram igualmente jantares e até banquetes suntuosos, alguns dados pelo próprio Conde Maurício de Nassau, a homens importantes da terra, naturalmente para amaciar neles o ódio à invasão nórdica que aliás deixou na língua do Nordeste um nome holandês de comida: brote.

Também alguns sobrados do Recife, para os quais, nos fins do século XVIII, foram se transferindo das casas-grandes do interior e dos sobrados decadentes de Olinda os requintes culinários da civilização regional, ficaram famosos pela fartura e pelo primor de suas mesas. Entre esses sobrados ou essas casas de sítios, a de Bento José da Costa e depois a da família Siqueira, em Ponte d’Uchoa; a do velho Maciel Monteiro; os sobrados da Madalena e, no centro da cidade, os do Cais do Colégio, os da Rua da Praia, os do Pátio do Carmo, os do Aterro da Boa Vista.

Eram casas onde se comia principescamente bem, as dos príncipes recifenses do comércio, da magistratura, da política, das letras, das armas. Onde desde a meninice ioiôs e iaiás dengosas tomavam chá da Índia com sequilhos — como os que se saboreavam na casa da família Lopes Gama. E tudo isso, em porcelana da melhor, da mais fina, da mais bela. Comido com talher de prata, mexido com colher da melhor prata portuguesa. Gabo-me de possuir hoje, entre outras relíquias pernambucanas menos de guerra que de paz, um prato do Oriente, há quase duzentos anos no Brasil, que foi do velho Morais, do Dicionário: presente do meu amigo Eduardo de Morais Gomes Ferreira, descendente daquele ilustre homem do Sul que o casamento com moça pernambucana transformou em senhor de engenho do Nordeste. Aliás, em seu sobrado do Pátio de São Pedro, em Olinda, Eduardo e Alfredo de Morais guardam outra relíquia preciosa: vasto prato do Oriente onde se servia outrora o arroz-doce tradicional, hoje raro como sobremesa nas casas ou como gulodice nos tabuleiros de rua.

Não é só o arroz-doce: todos os pratos tradicionais e regionais do Nordeste estão sob a ameaça de desaparecer, vencidos pelos estrangeiros e pelos do Rio. O próprio coco verde é aqui considerado tão vergonhoso como a gameleira, que os estetas municipais vêm substituindo pelo *ficus benjaim*, quando a arborização que as nossas ruas, parques e jardins pedem é a das boas árvores matriarcais da terra ou aqui já inteiramente aclimadas: pau-d’arco, mangueira, jambeiro, palmeira, gameleira, jaqueira, jacarandá.

Ao voltar da Europa há três anos, um dos meus primeiros desapontamentos foi o de saber que a água de coco



verde era refresco que não se servia nos cafés elegantes do Recife onde ninguém se devia lembrar de pedir uma tigela de arroz-doce ou um prato de mungunzá ou uma tapioca molhada. Isto é para os “frejes” do Pátio do Mercado. Os cafés elegantes do Recife não servem senão doces e pastéis afrancesados e bebidas engarrafadas. E nas casas? Nas velhas casas do Recife? Nas casas-grandes dos engenhos? Quase a mesma vergonha de servirem as senhoras pratos regionais que nos cafés e hotéis elegantes da capital.

Nem ao menos por ocasião da Quaresma voltam essas casas aos seus antigos dias de esplendor. Já quase não há casa, neste decadente Nordeste de usinciros e de novos-ricos, onde aos dias de jejum se sucedam, como antigamente, vastas ceias de peixe de coco, de fritada de guaiamum, de pitu ou de camarão, de cascos de caranguejo e empadas de siri preparadas com pimenta. Já quase não há casa em que em dia de aniversário na família os doces e bolos sejam todos feitos em casa pelas sinhás e pelas negras: cada doce mais gostoso que o outro.

Quase não se vê conto ou romance em que apareçam doces e bolos tradicionais como em romances de Alencar. Os romancistas, contistas e escritores atuais têm medo de parecer regionais, esquecidos de que regional é o romance de Hardy, regional é a poesia de Mistral, regional é o melhor ensaio espanhol: o de Gavinet, o de Unamuno, o de Azorin.

É claro que a época já não permite os bolos de outrora, com dúzias e dúzias de ovos. Mas a arte da mulher de hoje está na adaptação das tradições da doçaria ou da cozinha patriarcal às atuais condições de vida e de economia doméstica. Nunca repudiar tradições tão preciosas para substituí-las por comidas incharacterísticas de conserva e de lata, como as que já imperam nas casas das cidades e começam a dominar nas do interior.

Raras são, hoje, as casas do Nordeste onde ainda se encontrem mesa e sobremesa ortodoxamente regionais: forno e fogão onde se cozinhem os quitutes tradicionais à boa moda antiga. O doce de lata domina. A conserva impera. O pastel afrancesado reina. Raro um Pedro Faranhos Ferreira, fiel, em sua velha casa de engenho — infelizmente remodelada sem nenhum sentido regional —, aos pitus do Rio Una. Raro um Gerôncio Dias de Arruda Falcão que dirija ele próprio de sua cadeira de balanço de patriarca antigo o preparo dos quitutes mais finos para a mesa imensa da casa-grande — quase um convento — que herdou do Capitão Manuel Tomé de Jesus, lembrando à cozinheira um tempero a não ser esquecido no peixe, insistindo por um molho mais espesso no cozido ou por um arroz mais solto para acompanhar a galinha, recordando às senhoras da casa as lições de ortodoxia culinária guardadas nos velhos livros de receitas da família. Rara uma Dona Magi-

na Pontual que se esmere ela própria no fabrico de manteiga que aparece à mesa da sua casa-grande: a do Bosque. Rara uma Dona Rosalina de Melo que faça ela própria os alfenins de que não se esquecem nunca os meninos que já passaram algum fim de ano no Engenho de São Severino dos Ramos. E o professor Joaquim Amazonas me recorda o famoso mingau-pitinga do Engenho Trapiche: delicioso mingau do qual parece ter se perdido a receita.

Toda essa tradição está em declínio ou, pelo menos, em crise, no Nordeste. E uma cozinha em crise significa uma civilização inteira em perigo: o perigo de descaracterizar-se.

As novas gerações de moças já não sabem, entre nós, a não ser entre a gente mais modesta, fazer um doce ou guisado tradicional e regional. Já não têm gosto nem tempo para ler os velhos livros de receitas de família. Quando a verdade é que, depois dos livros de missas, são os livros de receitas de doces e de guisados os que devem receber das mulheres leitura mais atenta. O senso de devoção e o de obrigação devem completar-se nas mulheres do Brasil, tornando-as boas cristãs, e, ao mesmo tempo, boas quituteiras, para assim criarem melhor os filhos e concorrerem para a felicidade nacional. Não há povo feliz quando às suas mulheres falta a arte culinária. É uma falta quase tão grave como a da fé religiosa.

Quando aos domingos saio de manhã pelo Recife — pelo velho Recife mais fiel ao seu passado — e em São José, na Torre, em Casa Amarela, no Poço, sinto vir ainda de dentro de muita casa o cheiro de mungunzá e das igrejas o cheiro de incenso, vou almoçar tranqüilo o meu cozido ou o meu peixe de coco com pirão. Mais cheio de confiança no futuro do Brasil do que depois de ter ouvido o Hino Nacional executado ruidosamente por banda de música ou o “Porque me ufano do meu país”, evocado por orador convencionalmente patriótico.

Creio que não haveria exagero nenhum em que este Congresso, pondo no mesmo plano de importância da casa a mesa ou a cozinha regional, fizesse seus os seguintes votos:

1º Que alguém tome a iniciativa de estabelecer no Recife um café ou restaurante a que não falte cor local — umas palmeiras, umas gaiolas de papagaios, um caritó de guaiamum à porta e uma preta de fogareiro, fazendo grude ou tapioca — café ou restaurante especializado nas boas tradições da cozinha nordestina;

2º Que os colégios de meninas estabeleçam cursos de cozinha em que sejam cultivadas as mesmas tradições;

3º Que todos quantos possuírem em casa cadernos ou Mss. antigos de receitas de doces, bolos, guisados, assados, etc., cooperem para a reunião dessa riqueza, hoje dispersa em manuscritos de família, esforço de que o Primeiro Congresso



Regionalista do Nordeste tomará a iniciativa, nomeando uma comissão para a colheita de material tão precioso e digno de publicação.

Aliás o ideal seria que o Recife tivesse o seu restaurante regional, onde se cultivassem a doçaria e a culinária antigas, no meio de um resto de mata também antiga e regional como a de Dois-Irmãos, onde a pessoa da terra ou de fora se regalasse comendo tranqüilamente sua paca assada ou sua fritada de guaiamum com pirão e molho de pimenta à sombra de paus-d'arco, de visgueiros, de mangueiras; onde as crianças se deliciassem com castanha confeitada, garapa de tamarindo, bolo de goma, brincando, ao mesmo tempo, de empinar balde, gamelo, bizarrona ou tapioca, de jogar carrapeta ou castanha, de apostar carreira em quenga de coco, num parque atapetado de cheiroso capim da terra; onde meninos e pessoas grandes tivessem ao alcance dos olhos e dos ouvidos, tão naturalmente quanto possível — como se faz hoje nos jardins zoológicos da Alemanha — os bichos, os animais, as aves, as borboletas da região, animais que tantos de nós só conhecemos de nome ou das ilustrações de livros: em geral livros estrangeiros.

E perto do restaurante não haveria mal nenhum em se instalar, além de uma botica onde só se vendesse remédio da flora regional ou brasileira — inclusive a tintura da preciosa, melhor para corrigir qualquer indigestão que o sal de fruta dos ingleses —, uma loja de brinquedos e objetos de arte regional e popular: bonecas de pano, renda do Ceará, farinheiras e colheres de pau, chapéus de palha de Ouricuri, alpercatas sertanejas, cabaços de mel de engenho, cachimbos de barro, manês-gostosos, figuras de mamulengo, carrapetas, panos da Costa, balaços, cestos, bonecos de barro, potes, panelas, quartinhas, bilhas. Nem mal nenhum haveria em que funcionassem perto do restaurante um mamulengo e, nos dias de festa, um bumba-meu-boi ou um pastoril. Nem mesmo em que houvesse uma “casa de horrores”, onde os horrores em vez de ser os europeus, como nos parques de diversão comum, fossem o Cabeleira, a Cabra Cabriola, o Bicho Carrapatu, apresentados de tal modo que não perturbassem a digestão de ninguém mas divertissem grandes e pequenos.

E pelo Natal, nada de Papai Noel descido de chaminés que as casas não têm entre nós a não ser nas cozinhas, mas o velho presépio ou a velha lapinha armada para pequenos e grandes ao lado do restaurante: centro de toda uma reabilitação regional.

Este Congresso de Regionalismo vem pôr em relevo o fato de que ser alguém regionalista não significa apenas, nesta parte do Brasil, gostar de mobília de jacarandá ou de casa colonial, de igreja antiga e de azulejo velho. Há quem tenha gosto e até paixão por esses valores aristocráticos — alguns,

hoje, relíquias para serem conservadas em museus — mas despreze os que considera rústico e, que, entretanto, estão à base da estrutura mesma da nossa cultura regional. Há quem se suponha mais devotado que os demais às tradições da região, mas seja incapaz de descer à cozinha para provar o ponto de um doce de goiaba ou experimentar o tempero de um afeventado de peru; ou ao mercado para comer um sarapatel da marca dos que fazem a fama do Bacurau; ou a Dudu para saborear uma peixada à moda da casa, com pirão e pimenta; ou ao fundo de um velho sítio cheio de mangueiras e jaqueiras para chupar manga e comer jaca com as mãos, lambuzando-se; ou a uma boa queda-d'água de engenho, para um regalado banho, fazendo antes de entrar n'água o sinal da cruz e chupando um ou dois cajus entre goles de cachaça que guardem a alma e o corpo dos perigos que povoam todas as águas. Há quem não queira nem olhar para um mucambo quando o mucambo tem lições preciosas a ensinar aos arquitetos, aos higienistas, aos artistas. Há quem evite passar por toda rua estreita ou por todo beco antigo, quando a rua estreita ou o beco antigo é outro mestre de urbanismo e de higiene.

Mestras de higiene tropical são também as mulheres do povo que andam pelas ruas e estradas ao sol do meio-dia protegidas contra esse sol excessivo por xales, mantilhas, panos da Costa atirados elegante e liturgicamente sobre a cabeça e os ombros de dez ou vinte formas diversas que merecem um estudo, tanto é o que podem revelar sobre as culturas orientais e africanas que se transferiram para o Brasil com esses xales, mantilhas e panos e os diferentes modos, maometanos ou não, das mulheres o usarem. Mestras de arte de decoração são as negras de tabuleiro que enfeitam seus doces com papel recortado: outro assunto popular, plebeu, rasteiro que está a merecer um bom estudo regional. Mestras da arte de promover o que o sábio Branner chamou “o bem-estar humano” são as muitas cozinheiras boas, pretas, pardas, morenas, brancas, que ainda existem por este Nordeste; que não se deixam corromper pela cozinha francesa nem pela indústria norte-americana das conservas. Mestres de música são alguns dos cantadores de modinha e dos tocadores de violão deste velho trecho do Brasil. Mestres de dança são alguns dos babalorixás e algumas das ialorixás dos xangôs. Mestres de medicina são alguns dos curandeiros da região, doutores em ervas e plantas regionais. Mestres de higiene regional do traje são os sertanejos e os matutos que andam com camisas leves por fora das calças também leves, chapéus de palha, alpercatas. Mestras de adorno pessoal de acordo com o clima e a paisagem da região são as morenas, as mulatas e caboclas, cujo cabelo brilha à luz da lua amaciado pelo mais puro óleo de coco, perfumado pelos mais cheirosos jasmims. Mestras são, ainda, algumas



delas, pelas lições que dão às brancas — escravas dos figurinos franceses — vestindo-se segundo sábias tradições árabes: turbante, cabeção picado de rendas, pano largo e de cores vistosas que as protege sábia e graciosamente do sol. Mestres da arte náutica são os jangadeiros das praias do Nordeste. Mestres de educação física são alguns sobreviventes de capoeiras entre simples trabalhadores, negros e pardos, de engenhos e trapiches, cujas formas de rijos homens de trabalho estão a pedir pintores que pintem também mulatas e caboclas meio-nuas e não apenas brancas finas; nossas senhoras morenas e não apenas louras.

De modo que, no Nordeste, quem se aproxima do povo desce a raízes e a fontes de vida, de cultura e de arte regionais. Quem se chega ao povo está entre mestres e se torna aprendiz, por mais bacharel em artes que seja ou por mais doutor em medicina. A força de Joaquim Nabuco, de Sílvio Romero, de José de Alencar, de Floriano, do Padre Ibiapina, de Telles Júnior, de Capistrano, de Augusto dos Anjos, de Rosalvo Ribeiro, de Augusto Severo, de Auta de Sousa, de outras grandes expressões nordestinas da cultura ou do espírito brasileiro, veio principalmente do contato que tiveram, quando meninos de engenho ou de cidade, ou já depois de homens feitos, com a gente do povo, com as tradições populares, com a plebe regional e não apenas com as águas, as árvores, os animais da região.

É um contato que não deve ser perdido em nenhuma atividade de cultura regional. E dessas atividades não deve ser excluída nunca a arte do quitute, do doce, do bolo que, no Nordeste, é um equilíbrio de tradições africanas e indígenas com européias; de sobrevivências portuguesas com a arte das negras de tabuleiro e das pretas e pardas do fogareiro. Por conseguinte, brasileiríssima.

Pois o Brasil é isto: combinação, fusão, mistura. E o Nordeste, talvez a principal bacia em que se vêm processando essas combinações, essa fusão, essa mistura de sangue e valores que ainda fervem: portugueses, indígenas, espanhóis, franceses, africanos, holandeses, judeus, ingleses, alemães, italianos. Daí a riqueza de sabores ainda contraditórios de sua cozinha no extremo Nordeste talvez mais complexa e mais compreensiva que a chamada “baiana”, isto é, a de Salvador, da Bahia, sua parenta em tanta coisa. Por isso mesmo, são as duas dignas — e também a paraense ou amazônica — da melhor atenção brasileira.

Saliente-se, em conclusão, que há no Nordeste — neste Nordeste em que vêm se transformando em valores brasileiros valores por algum tempo apenas subnacionais ou mesmo exóticos — uma espécie de franciscanismo, herdado dos portugueses, que aproxima dos homens, árvores e animais. Não só os da região como os importados. Todos se tornam aqui ir-

mãos, tios, compadres das pessoas. Conheci uma negra velha que toda tarde conversava com uma jaqueira como se conversasse com uma pessoa íntima: “minha nega”, “meu bem”, “meu benzinho”. Por que os poetas não surpreendem esses idílios?

Há no Nordeste de hoje árvores e plantas vindas da Europa, do Oriente, da África que crescem nos sítios ou nos quintais, não só como se fossem naturais da região porém como se fossem gente: gente de casa. Que não só dão de comer às pessoas sãs como servem de remédio às doentes. Que não só cobrem as casas pobres como lhes refrescam e perfumam o ar. E tanto quanto as velhas árvores da terra como o cajueiro, ainda servem de brinquedo — carrossel, gangorra, cavalo — aos meninos, deixando-os trepar pelos seus galhos como se fossem pernas de avós ou de tios; e não restos brutos e insensíveis de mata ou de floresta. Sempre me pareceu que Dois-Irmãos devia ser no Recife um parque que reunisse todas essas árvores regionais, importadas ou nativas, mais camaradas dos homens; e não apenas as mais agrestes e raras. Também todos os animais mais ligados à vista regional e não apenas os mais ariscos e curiosos.

Augusto dos Anjos afeiçoou-se tanto, nos seus dias de menino de engenho, a um pé de tamarindo grande do quintal da casa dos seus pais, que dele guardou a lembrança que se guarda de uma pessoa particularmente amiga. A velha árvore foi para ele um confidente bom dos primeiros amores ou dos primeiros sonhos da meninice. Que menino do Nordeste não teve a sua mangüeira ou o seu cajueiro de estimação, parecido ao pé de tamarindo dos versos de Augusto? Ou um visgueiro ou coqueiro dos que estão sempre repontando dos quadros de Telles Júnior como se fossem mais do que árvores ou mais do que paisagem? Uma árvore mais amiga que as outras. Uma árvore quase pessoa de casa. Quase pessoa da família. Quase irmã dos meninos ou desses meninos eternos que são os poetas, os pintores, os compositores que sabem ouvir não somente estrelas mas árvores, como souberam José de Alencar e Augusto dos Anjos.

E o mesmo é certo daqueles animais da região mais presos à vida dos homens e dos meninos. Mais próximos de suas alegrias. Mais camaradas deles nos dias difíceis ou de dor. Não digo que o cavalo seja na vida do homem ou do menino do Nordeste o mesmo personagem importante que é na vida ou no drama do homem do Rio Grande do Sul. Mas em certos trechos do Nordeste o apreço do homem ao cavalo vai quase ao mesmo extremo:

“... cavalo bom e mulher”.

É raro o menino desta parte do Brasil que, mesmo sem ter sido rico, não chegou a ser dono de um carneirinho manso que fosse seu primeiro cavalo. Que fosse para ele não só o que



é para os meninos de hoje o velocípede ou a bicicleta, porém mais alguma coisa: quase pessoa, quase gente, quase malungo. Uma quase pessoa digna de aparecer em romances, em poemas, em contos, em teatro, em que se dramatizasse a vida da região, em que se evocassem as aventuras da infância regional.

E a vaca? o boi? a comadre-cabra dos sertões? a comadre-cabra cujo leite tem criado tanto sertanejo rijo? o cachorro? o gato? o papagaio? a arara? o canário? o pombo? o sagüim? São todos animais ligados de tal modo à vida, à economia, ao cotidiano da região que vários deles têm sido chorados depois de mortos tanto quanto os bois dos bumbas-meu-boi nos dramas populares da região. Chorados como se fossem gente: gente amiga, gente de casa. Túlio Bello, no seu *Engenho de Queimadas*, levantou no alto de um morro um quase monumento ao cachorro leal de que ainda hoje se lembra com saudade: seu amigo, seu companheiro, seu camarada. E no pátio do engenho do bom pernambucano que é Júlio de Queimadas, dá gosto ao visitante ver as árvores alegradas pelos vermelhos e azuis das penas das araras que ele cria; araras que dariam brilho a um bom jardim zoológico regional. Araras que como os papagaios de gaiola, os galos, os canários, os carneiros cheios de fitas, deveriam ser mais pintadas pelos pintores, mais retratadas pelos fotógrafos, mais cantadas pelos poetas, mais consideradas pelos ensaístas, romancistas, contistas capazes de associar o animal ao humano, o regional ao universal.

Pedro Paranhos, senhor de Japaranduba, este ainda se recorda do carneirinho gordo que recebeu de presente quando fez sete anos. Em sua companhia fui ver um dia os gatos de briga do Coronel Frederico Lundgren; e ouvi os dois coronéis conversarem sobre galos e cavalos, carneiros e aves regionais, como se conversassem sobre gente. Onde o O. Henry que encontre aí a matéria ideal — que há — para contos?

A boa Dona Maroquinha Tasso é outra que na sua casa de Dois-Irmãos dá de comer todos os dias a quanto bicho de rua ou do mato lhe aparece com olhos de fome no quintal que é vizinho do mato: acolhe-os numa constante prática dos melhores princípios franciscanos. Sua ternura se estende a tudo que é bicho pobre: a passarinho, a cabra e até a gavião. Ninguém mais capaz do que ela de reunir animais para um jardim regional em que os bichos vivessem quase todos à vontade e comendo na mão das pessoas como se todos fossem amigos. Noutro país uma figura como Dona Maroquinha já estaria nos romances, nos contos, nos poemas.

Menino ainda, conheci o velho João Ramos, vizinho de meu pai na rua chamada hoje de João Ramos. Depois de ter se batido, ao lado de Nabuco, na campanha da Abolição, tornou-se um dos paladinos brasileiros na luta pela proteção aos animais. E uma das minhas recordações de menino é a

da figura do velho ardente, no meio da rua, a gritar para um carroceiro — talvez antigo escravo que se vingasse nos bichos das chibatadas sofridas dos brancos na própria carne — que se arrependeria — “veja bem: você se arrepende!” — se continuasse a maltratar o cavalo da carroça. Eu ia pela calçada, montado no meu carneiro — um carneiro branco, alvo, lavado como se fosse gente, enfeitado de guizos de fitas como se fosse mulher; e puxado pela mão de um tio. Mas cheguei a ter medo do velho Ramos, cuja voz de indignação encheu naquela tarde a rua inteira, espalhando-se pela Rua Amélia e chegando até à esquina da Estrada dos Aflitos. Uma voz de Dia de Juízo contra os carroceiros que maltratavam cavalos e bois, os meninos que judiavam de carneiros, os moleques que matavam passarinhos, os italianos que exploravam macacas, os ingleses que estavam acabando com as borboletas, os caçadores que estavam dando fim aos marrecos, aos tatus, às pacas.

Que é dos poetas do Nordeste que não cantam figuras do vigor ao mesmo tempo regional e humano da de João Ramos, como meu amigo Vachel Lindsay cantou a figura do General Booth: o general Booth, do Exército da Salvação, “entrando no Céu”? Que é dos romancistas que não descobrem tais figuras de Dons Quixotes regionais? Dos biógrafos que não as revelam? Dos ensaístas que não as interpretam?

Hoje precisamos de Joões Ramos, continuadores de Joaquims Nabucos e cujas vozes se ergam não só a favor dos homens ainda cativos de homens ou dos animais ainda maltratados e explorados pelos donos ou das matas roubadas de seus bichos mais preciosos por caçadores a serviço de comerciantes gulosos de dinheiro fácil, mas a favor das árvores, das plantas, dos frutos da região, dos seus doces e dos seus quitutes, que tanto quanto as artes populares e os estilos tradicionais de casa e de móvel, vêm sendo desprezados, abandonados e substituídos pelas conservas estrangeiras, por drogas suíças, remédios europeus e pelas novidades norte-americanas. Donde a necessidade deste Congresso de Regionalismo definir-se a favor de valores assim negligenciados e não apenas em prol das igrejas maltratadas e dos jacarandás e vinháticos, das pratas e ouros de família e de igreja vendidos aos estrangeiros, por brasileiros em quem a consciência regional e o sentido tradicional do Brasil vem desaparecendo sob uma onda de mau cosmopolitismo e de falso modernismo. É todo o conjunto da cultura regional que precisa de ser defendido e desenvolvido.

GILBERTO FREYRE, 1926.

## Nota

1 Texto retirado do site [www.ufrgs.br](http://www.ufrgs.br)



# Universo em veredas

Caio Bassitt

Caminhada

Meio ao nada

Se chega sempre ao mesmo lugar.

Vida seca

E perigosa

Andando a esmo pra não se chegar.

Ah! No sertão

Tudo anda mal...

Tudo anda bem...

Tudo se ajeita como manda a lei.

Gira o medo

Gira o demo

Em redemunho ao redor de Deus.

Roda morte

Na roda-viva

Sabe da vida só quem já morreu.

Ah! No sertão

Tudo se achou...

E se perdeu...

Demônio bom revela o mal de Deus.

Universo

Em veredas

Vida miúda na imensidão

Sertanejo

Vira estrela

Na escuridão da noite do sertão.

Paz e guerra

Dois amores

Caboclo macho não vai se entregar.

Se um amor

Vem do divino

O outro amor de onde então virá?

Ah! Um jagunço

Sem direção...

E ao destino...

Pelo amor se faz um assassino.

Torturím

Rouxinol

E o berra-bode pra ensurdecer.

Mata o bicho

Mata o homem

Somente a fome é que não quer morrer.

Passa a sorte

O azarão

Passaporte para o mundo-além.

Passa o amor

E a dor do mundo

Passa pra trás quem só espera o bem.

Ah! No sertão

Tudo anda mal...

Tudo anda bem...

Tudo se ajeita como manda a lei.



**A PRO PUC**

Associação dos Professores da PUC-SP

Rua Barira, 407 - Perdizes - CEP 05009-000  
São Paulo - SP

