

2019

Os modernismos e a cultura popular brasileira



Departamento de Letras
Instituto de Ciências Humanas e Letras
Universidade Federal de Alfenas
<https://www.unifal-mg.edu.br/portal/>

Editores

Júlio Cezar Bastoni da Silva - UFC

Cristiane Rodrigues de Souza - UFMS

Revista Trem de Letras

ISSN 2317-1073

Vol. 6, nº1, 2019.

Editores-gerentes

Dr. Elias Ribeiro da Silva, UNIFAL-MG

Dra. Rosângela Rodrigues Borges, UNIFAL-MG

Conselho Editorial

Dra. Aparecida Maria Nunes, UNIFAL-MG

Dr. Celso Ferrarezi Junior, UNIFAL-MG

Dr. Eloésio Paulo dos Reis, UNIFAL-MG

Dr. Robson Santos de Carvalho, UNIFAL-MG

Dr. Marcos de Carvalho, UNIFAL-MG

Conselho Consultivo

Dr. Acir Mário Karwoski, UFTM

Dr. Elzimar Goettenauer de Marins-Costa, UFMG

Dra. Helena Gomes Parente Cunha, UFRJ

Dra. Iara Maria Teles, UNIR

Dr. Jacyntho Lins Brandão, UFMG

Dra. Junia de carvalho fidelis Braga, UFMG

Dr. Leandro Rodrigues Alves Diniz, UFMG

Dra. Márcia Rodrigues Mendonça, UNICAMP

Dr. Marco Antonio Villarta Neder, UFLA

Dra. Matilde Virginia Ricardi Scaramucci. UNICAMP

Universidade Federal de Alfenas

Instituto de Ciências Humanas e Letras

Departamento de Letras

Rua Gabriel Monteiro da Silva, 700 – Sala – V-205- Prédio V – Campus sede – Centro, CEP

37131-001 – Alfenas/MG

e-mail: tremdeletras@unifal-mg.edu.br

<https://publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/tremdeletras/issue/archive>

Créditos imagem Capa: Magyarország, 2015.

Disponível em: <https://pixabay.com/pt/illustrations/trem-estrada-inverno-floresta-1032656/>

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

- Júlio Cezar Bastoni da Silva (UFC) 03
Cristiane Rodrigues de Souza (UFMS)

DRUMMOND E O SENTIMENTO DO MUNDO OPERÁRIO: DIÁLOGOS ENTRE A “CONFIDÊNCIA DO ITABIRANO” E “O OPERÁRIO NO MAR” 18

Fernando Serafim dos Anjos (UFSCar)

MÁRIO DE ANDRADE INTÉRPRETE DO BRASIL: O NACIONALISMO DESCRITIVISTA

Juliana Correa da Silva (UFPR/Colégio Marista Sagrado Coração de Jesus)

PAULO HONÓRIO E RIOBALDO: DOIS EXPLORADORES DO LEGADO DA NOSSA MISÉRIA 31

Pedro Augusto de Oliveira Cuadrado Proença (USP)

O PERCURSO DE LULA EM DIREÇÃO AO OUTRO DE SI MESMO NO ROMANCE *CALUNGA*, DE JORGE DE LIMA 46

Pedro Barbosa Rudge Furtado (Unesp/Araraquara)

DONA GUIDINHA DO POÇO: REFLEXÕES SOBRE UMA *CORONELA* 71

Gabriela Fardin Fernandes (Unesp/Ibilce)

A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA EM FAVELAS PAULISTAS: CAPÃO PECADO, DE FERRÉZ, E QUARTO DE DESPEJO: DIÁRIO DE UMA FAVELADA, DE CAROLINA MARIA DE JESUS 91

Estela Pereira dos Santos (Universidade Estadual de Maringá -PLE-UEM)

Sumário com indicação de páginas no arquivo. Para fins de referência, consultar o cabeçalho constante em cada artigo (e-location).

APRESENTAÇÃO

Os modernistas brasileiros da primeira hora, ao mesmo tempo em que buscavam incorporar as rupturas propostas pelas vanguardas europeias, adequando-as à realidade do Brasil, procuravam construir uma expressão literária própria do país, resgatando, para tanto, as tradições culturais do povo, transformando-as em matriz de seu fazer literário. Dessa forma, foram capazes de legitimar a nossa multiplicidade, formada pela mistura da herança de tradições singulares, assim como de iniciar o processo de compreensão do país, por meio da arte. Tal empreendimento ainda teria continuidade na prosa e na poesia posteriores, com reverberações, inclusive, contemporâneas. Tendo isso em vista, o dossiê “Os modernismos e a cultura popular brasileira”, da revista *Trem de Letras*, apresenta artigos referentes às diversas possibilidades de incorporação da cultura popular na literatura modernista, bem como estudos que contemplam a relação entre a pesquisa das manifestações culturais nacionais e a produção artística contemporânea.

No primeiro artigo do volume, Fernando Serafim dos Anjos destaca a presença do trabalhador nos versos de *Sentimento do mundo*, de Carlos Drummond de Andrade, ao deter-se nos poemas “Confidência do itabirano” e “Operário do mar”. Já no artigo “Mário de Andrade intérprete do Brasil: o nacionalismo descritivista”, a autora estuda um conto não muito conhecido do escritor, percebendo, por meio da obra, o posicionamento do estudioso que, longe do ufanismo, exerce posicionamento crítico e de combate, com relação às questões brasileiras. Voltando o olhar para a obra de Graciliano Ramos, *São Bernardo*, assim como para o texto de Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*, Pedro Augusto de Oliveira Cuadrado Proença estuda o percurso violento dos

personagens dos romances. Pedro Barbosa Rudge Furtado, no texto “O percurso da transformação ideológico-identitária de Lula no outro em *Calunga*, de Jorge de Lima”, revela a tensão entre as ambições humanitárias do personagem principal e as tradições de sua terra, assim como a contraposição entre o erudito e o popular. Gabriela Fardin se detém no livro *Dona Guidinha do poço*, de Manoel Oliveira Paiva, conseguindo, por meio da análise da construção da personagem principal, entendê-la como uma mulher sertaneja que assume aspectos diferentes da imagem tradicional dessa figura. Já no artigo de fechamento do volume, Estela Pereira dos Santos aproxima duas obras contemporâneas, *Capão Pecado*, de Ferréz, e *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, de Carolina Maria de Jesus, desvelando como se constrói a representação da violência.

Esperamos que a leitura dos textos possibilite a ampliação do debate acadêmico acerca do tema.

Júlio Cezar Bastoni da Silva (UFC)

Cristiane Rodrigues de Souza (UFMS)

Editores

DRUMMOND E O SENTIMENTO DO MUNDO OPERÁRIO: DIÁLOGOS ENTRE A “CONFIDÊNCIA DO ITABIRANO” E “O OPERÁRIO NO MAR”

Fernando Serafim dos Anjos (UFSCar)

Resumo: A vasta obra do poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade é perpassada por diferentes temáticas, as quais dialogam diretamente com a vida do autor, externando suas ideologias, desejos e frustrações. Em 1940 foi publicada a coletânea poética intitulada *Sentimento do mundo*, na qual Drummond reúne 28 poemas. Entre as ideias presentes na obra é possível salientar o destaque dado à figura do trabalhador comum, operário, em suas aspirações e percepções do mundo à sua volta. De maneira perspicaz, Drummond nos apresenta, nos poemas “Confidência do itabirano” e “O operário no mar”, uma impressão do mundo assinalada por um olhar repleto da tentativa de se criar, por parte do eu lírico, empatia com a realidade do operário. O presente artigo pretende evidenciar como os referidos poemas apresentam semelhanças quanto à observação da vida operária, em relação às quais é possível estabelecer alguns paralelos, demonstrando que “Confidência do itabirano” pode ser lido como uma espécie de prelúdio de “O operário no mar” e o quanto a realidade do trabalhador comum era, de fato, uma questão significativa para o poeta.

Palavras-chave: Literatura; Drummond; operário.

Abstract: The vast literary work of the Brazilian poet Carlos Drummond de Andrade is permeated by different themes, which dialogue directly with the life of the author, expressing his ideologies, desires and frustrations. In 1940 the poetic collection titled *Sentimento do mundo* was published, in which Drummond gathers 28 poems. Among the ideas present in the work it's possible to highlight the emphasis given to the figure of the ordinary worker, from factories, in his aspirations and perceptions of the world around him. In a perspicacious way, Drummond presents to us, in the poems "Confidência do Itabirano" and "O operário no mar", an impression of the world marked by a look full of the attempt to create, on the part of the poetic voice, empathy with the reality of the worker. The present article intends to show how these poems have similarities regarding the observation of the working life, in relation to which it is possible to establish some parallels, demonstrating that "Confidência do itabirano" can be read as a kind of a prelude of "O operário no mar" and how the life of the ordinary worker was, in fact, a significant issue for the poet.

Keywords: Literature; Drummond; worker.

Introdução

Sentimento do mundo, obra escrita por Carlos Drummond de Andrade, é uma coletânea poética marcada pela presença de um olhar cuidadoso e, concomitantemente, sagaz por parte do autor acerca do contexto sócio-político à sua volta. Tendo escrito os 28 poemas entre 1935 e 1940, sendo esta a data de

publicação, faz-se bastante clara a percepção das relações que o autor travava com a realidade atrelada a um mundo marcado por eventos de grande e preocupante magnitude à época, tais como a ascensão do nazi-fascismo, o Estado Novo e até mesmo os reflexos da crise econômica de 1929, que ainda perduravam.

A coletânea traz à tona um momento de perceptível amadurecimento na escrita do poeta, se comparada às suas obras antecessoras (*Alguma poesia* e *Brejo das almas*). Tal amadurecimento não se refere a questões de ordem técnica ou estética, mas sim à maneira como o autor decide trazer para o seu universo literário problemáticas de grandeza universal, dilemas, angústias e desejos humanos em sua mais contundente essência. A crítica severa, a análise irônica e a leveza melancólica tornam os poemas de *Sentimento do mundo* uma espécie de mosaico de um tempo tortuoso observado pelos olhos do poeta mineiro. Antonio Candido, em seu ensaio “Inquietudes na poesia de Drummond”, publicado em *Vários escritos*, afirma que, em *Sentimento do mundo*, “A poesia consistiria em trazer em si os problemas do mundo, manifestando-os numa espécie de ação pelo testemunho, ou de testemunho como forma de ação através da poesia” (CANDIDO, 2011, p. 79).

Entre os diversos olhares transcritos por Drummond nos poemas de *Sentimento do mundo*, é possível destacar a realidade do trabalhador fabril, braçal, operário. A coletânea em questão não deixa de lado esta figura de suma importância para a dinâmica social, trazendo-a para a obra através do olhar de um eu lírico que, em dois poemas específicos – “Confidência do itabirano” e “O operário no mar” –, tenta criar empatia com o proletário, seja observando-o diretamente ou, ao menos, o resultado do seu trabalho cotidiano.

Os dois poemas supracitados, apesar de não surgirem na obra de maneira imediatamente consecutiva, travam uma curiosa relação entre si, uma vez que ambos os sujeitos líricos dedicam os seus olhares a observar o operário ou o

resultado do seu trabalho. Dessa forma, o operário toma lugar de destaque literário, ganha relevância poética, saindo de um lugar de invisibilidade social. Entre temas de absoluta importância para Drummond, a figura do operário surgirá não como elemento romanticamente idealizado em sua labuta, mas como símbolo de trabalho árduo, da realidade dura que o afasta da aparente leveza e brandura que cercam os eu líricos.

Há uma série de simbologias presentes na poesia drummondiana (CANDIDO, 2011, p. 80), de modo que não se pode observar as suas imagens poéticas como mero adereço à sua escrita. Elementos aparentemente triviais ganham significações assaz abrangentes, dando aos poemas um caráter de notória amplitude crítica. Sendo assim, os dois poemas citados anteriormente serão colocados em evidência sob análises associativas, a fim de demonstrarem como o olhar dos sujeitos líricos tenta se aproximar da figura do operário, conseqüentemente trazendo-o para perto dos olhos e da percepção do leitor.

1. As percepções do itabirano

“Confidência do itabirano” é o segundo poema da obra *Sentimento do mundo*. Escrito em primeira pessoa, traz as percepções de um eu lírico que se funde ao próprio poeta, uma vez que expõe, de forma saudosista, a sua relação com a cidade de Itabira – MG, mesma cidade de nascimento de Drummond. Sua estética claramente se liga aos ideais modernistas, apresentando versos livres e brancos, dispostos em uma sequência de cinco estrofes. A seguir, a transcrição do poema em questão:

Alguns anos vivi em Itabira.

Principalmente nasci em Itabira.

Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro.

Noventa por cento de ferro nas calçadas.

Oitenta por cento de ferro nas almas.

E esse alheamento do que na vida é porosidade e comunicação.

*A vontade de amar, que me paralisa o trabalho,
vem de Itabira, de suas noites brancas, sem mulheres e sem
horizontes.*

*E o hábito de sofrer, que tanto me diverte,
é doce herança itabirana.*

*De Itabira trouxe prendas diversas que ora te ofereço:
esta pedra de ferro, futuro aço do Brasil,
este São Benedito do velho santeiro Alfredo Duval;
este couro de anta, estendido no sofá da sala de visitas;
este orgulho, esta cabeça baixa...*

*Tive ouro, tive gado, tive fazendas.
Hoje sou funcionário público.
Itabira é apenas uma fotografia na parede.
Mas como dói!*

Após destacar a sua densa ligação com a cidade de Itabira nos dois primeiros versos, o eu poético afirma que, como consequência disso, é “triste, orgulhoso: de ferro”. Porém, a rápida impressão de que o termo “ferro” possui sentido estritamente conotativo, associando-se à ideia de que o eu lírico se mostra forte perante os percalços da vida, logo é complementada nos dois versos seguintes. Em “Noventa por cento de ferro nas calçadas” e “Oitenta por cento de

ferro nas almas”, o enunciador associa denotação e conotação, dando à palavra “ferro” não somente a significação de força e dureza de vida, impressa na alma dos moradores de Itabira, mas também o sentido literal do termo, referindo-se à porcentagem de ferro utilizada na construção das vias da cidade.

Há, nesse ponto do poema, a inserção indireta, porém precípua, do olhar cuidadoso do eu lírico em relação aos moldes de construção da sua cidade natal, trazendo à tona o resultado de um trabalho realizado previamente. Não há, nos referidos versos, mera preocupação em apresentar ao leitor somente os sentimentos causados pelas lembranças da cidade, mas também traços urbanísticos da cidade, impossíveis de existirem se não por intermédio do trabalhador braçal. Os “Noventa por cento de ferro nas calçadas” surgem no poema como fator de orgulho para o eu lírico; trabalho realizado de forma esmerada que, em seus quase cem por cento de presença de ferro, se mostra confiável. Aqui, não somente a cidade é exaltada em sua grandeza repleta de saudade por parte do eu poético, mas também a figura de quem tornara possível tal cidade; a figura indireta do trabalhador.

Ao longo da segunda estrofe, o sujeito lírico faz nova menção à ideia de trabalho, mas agora se referindo a si mesmo. Em “A vontade de amar, que me paralisa o trabalho, vem de Itabira, de suas noites brancas, sem mulheres e sem horizontes”, notamos a presença de forte traço saudosista, a ponto de cessar a ação de trabalho do enunciador no momento em que lhe vêm à mente e ao coração as lembranças da cidade natal. Porém, mais adiante o eu lírico deixa claro ao leitor que a sua ocupação profissional é a de funcionário público¹, ofício que o distancia do trabalhador operário. Essa referência à condição pessoal de

¹ A respeito da concepção do ser funcionário público em meados dos anos 1940, Marcos Guedes Veneu, professor no Departamento de História da PUC/Rio, em seu artigo *Representações do Funcionário Público*, afirma que “Enquanto em 1920 havia seis funcionários públicos por mil habitantes, esse número aumentou para 12, em 1940. Em relação ao país como um todo, houve o fortalecimento da burocracia civil e militar, o que reflete a transição de um país predominantemente rural para outro de características urbanas e industriais, marcando o fim do poder absoluto dos proprietários rurais, apoiados por um Estado pequeno e fraco. É o crescimento de uma organização política, senão a nível nacional, pelo menos a nível estadual” (VENEU, 1983, p. 17)

funcionário público não aparece diretamente no poema “O operário no mar”, sendo justamente esse – a relação de trabalho que perpassa ambos os textos – o ponto de intersecção entre os dois poemas em xeque. Acerca do contexto social da época, Roberto Schwarz, analisando a obra de Antonio Candido, afirma:

Na altura em que Antonio Candido escrevia, na década de 40 e 50, a sociedade brasileira lutava para se completar no campo econômico e social. O impulso formativo recebia o influxo materialista da industrialização em curso e tinha como inspiração e eventual ponto de chegada o país industrial. (SCHWARZ, 1999, p. 56)

A assertiva de Roberto Schwarz traz luz à necessidade de se reconhecer a importância da realidade econômica do período concernente à publicação do poema. Tratava-se de um momento socioeconômico sobre o qual pairava a ânsia de forças de trabalho que elevassem a nação a um patamar de completude. Nesse período, em que o Brasil se industrializava em ritmo acelerado, o eu lírico tem a percepção da sua condição de funcionário público, mas também a da condição da figura do operário. A saudade de sua terra natal o transporta não apenas às sensações que Itabira proporciona, mas também ao modo como a mesma cidade fora construída, com a utilização do ferro que viria a ser, como mencionado no segundo verso da terceira estrofe, “o futuro aço do Brasil”. Itabira também é, aos olhos do enunciador, local com demasiado potencial para auxiliar no desejado crescimento nacional. A importância do trabalho industrial – e de seus trabalhadores – não escapa aos olhos do eu lírico e, pode-se dizer, do poeta.

Ao fim do poema, o sujeito lírico faz referência ao seu modo de vida antes de deixar Itabira. A última estrofe é composta por quatro versos, os quais demonstram, dotados de um tom melancólico, que ele jamais se aproximara da realidade do trabalhador braçal, uma vez que fora possuidor de ouro, gado e fazendas. Sua prévia condição abastada lhe proporcionou a possibilidade de exercer, no momento presente da escrita do poema, um trabalho burocrático,

distanciando-o da realidade operária. Porém, mesmo diante da possibilidade de não fazer qualquer referência à sua presente condição de trabalho, o sujeito poético opta, conscientemente, por fazer. Essa opção tornar-se-á fator de ligação e diálogo entre esse poema e “O operário no mar”.

2. Observando o operário

“O operário no mar” é o sexto poema da obra *Sentimento do mundo*. Trata-se de um poema em prosa, estrutura que destoa dos outros poemas do livro, fator que destaca a sua presença na coletânea. A escrita em primeira pessoa revela um enunciador invadido pela ânsia de compreender a figura do operário, que é observado à distância. Porém, a mesma voz que nos apresenta esse operário também é absolutamente consciente da sua condição de afastamento em relação à realidade proletária, o que traz ao eu poético certa melancolia e impotência. A seguir, o poema em foco:

Na rua passa um operário. Como vai firme! Não tem blusa. No conto, no drama, no discurso político, a dor do operário está na blusa azul, de pano grosso, nas mãos grossas, nos pés enormes, nos desconfortos enormes. Esse é um homem comum, apenas mais escuro que os outros, e com uma significação estranha no corpo, que carrega desígnios e segredos. Para onde vai ele, pisando assim tão firme? Não sei. A fábrica ficou lá atrás. Adiante é só o campo, com algumas árvores, o grande anúncio de gasolina americana e os fios, os fios, os fios. O operário não lhe sobra tempo de perceber que eles levam e trazem mensagens, que contam da Rússia, do Araguaia, dos Estados Unidos. Não ouve, na Câmara dos Deputados, o líder oposicionista vociferando. Caminha no campo e apenas repara que ali corre água, que mais adiante faz calor. Para onde vai o operário? Teria vergonha de chamá-lo meu irmão. Ele sabe que não é, nunca foi meu irmão, que não nos entenderemos nunca. E me despreza... Ou talvez seja eu próprio que me despreze a seus olhos. Tenho vergonha e vontade de encará-lo: uma fascinação quase me obriga a pular a janela, a cair em frente dele, sustar-lhe a marcha, pelo menos implorar

Ihe que suste a marcha. Agora está caminhando no mar. Eu pensava que isso fosse privilégio de alguns santos e de navios. Mas não há nenhuma santidade no operário, e não vejo rodas nem hélices no seu corpo, aparentemente banal. Sinto que o mar se acovardou e deixou-o passar. Onde estão nossos exércitos que não impediram o milagre? Mas agora vejo que o operário está cansado e que se molhou, não muito, mas se molhou, e peixes escorrem de suas mãos. Vejo-o que se volta e me dirige um sorriso úmido. A palidez e confusão do seu rosto são a própria tarde que se decompõe. Daqui a um minuto será noite e estaremos irremediavelmente separados pelas circunstâncias atmosféricas, eu em terra firme, ele no meio do mar. Único e precário agente de ligação entre nós, seu sorriso cada vez mais frio atravessa as grandes massas líquidas, choca-se contra as formações salinas, as fortalezas da costa, as medusas, atravessa tudo e vem beijar-me o rosto, trazer-me uma esperança de compreensão. Sim, quem sabe se um dia o compreenderei?

No poema, o operário – homem comum – passa pela rua, chamando a atenção do sujeito lírico, que inicia um processo de tentativa de compreensão da realidade do proletário, sendo este descrito inicialmente como alguém que segue pisando firme, envolto em seu uniforme de trabalho. Logo de início o eu lírico pergunta a si mesmo para onde estaria indo aquele operário, o que traduz o seu desejo de entendimento da realidade de vida daquele que segue em passos firmes. Porém, esse desejo de compreensão parece resultar, já de início, em frustração, uma vez as indagações inaugurais do poema esbarram em um sincero e tristonho “Não sei”.

Tal inquietação por parte do eu lírico acerca da vida do operário transcende a mera curiosidade. O poema segue com uma nova percepção partindo do olhar do enunciador. Agora, este reconhece que grandes questões sociais simplesmente não chegam ao conhecimento do operário. “Não Ihe sobra tempo” para notar o mundo à sua volta. Sejam notícias do cenário nacional ou internacional, o operário não dispõe de tempo hábil para tais assuntos. O operário precisa trabalhar. A partir desse ponto, o eu poético passa a internalizar a cada

linha a ideia de que a sua realidade de vida e a realidade do proletário são pontos distantes, o que gera melancolia na sua fala.

As linhas seguintes confirmam a existência da mais completa noção de distanciamento entre as duas realidades. O sujeito lírico e o operário observado pertencem, definitivamente, a mundos distintos. Numa sequência imbuída de franqueza e desalento, o enunciador afirma que sentiria vergonha de chamar o operário de seu irmão, uma vez que o trabalhador teria noção plena de que não são e nunca o foram. Em seguida, complementa dizendo saber que ambos jamais se entenderiam, pontuando um provável desprezo do operário para com o eu lírico. Esse incômodo marcado pelo distanciamento entre ambos pode ser compreendido a partir da visão do itabirano confessional do poema abordado anteriormente. Ao observar um trabalhador braçal, fabril, o sujeito lírico, funcionário público, passa por uma espécie de epifania, reconhecendo a dureza da realidade alheia frente à sua realidade, aparentemente mais leve e, por isso, desconfortável.

Longe de tomá-las isoladamente, Drummond busca sempre compreender tais posições de classe de forma relacional, como sempre recomendou a melhor tradição marxista. Com isso, ele pode resgatar a rede complexa de relações que compreende o conjunto social, com todos os seus antagonismos e contradições. Assim, em “O Operário no mar”, a posição deste e a do eu lírico definem-se em função da distância social (materializada espacialmente) que os separa e que o eu trata explicitamente de reconhecer, apesar do desejo sincero de superá-la. (CAMILO, 2002, p. 71)

A sequência do poema é pautada por um forte e explícito desejo de aproximação entre o eu lírico e a distante figura do operário observado. Essa vontade, repleta de fascinação, ganha tamanha força por parte do enunciador a ponto de este cogitar saltar pela janela, a fim de ir de encontro ao proletário, numa tentativa desesperada de conexão. O funcionário público, provavelmente imerso em suas teorias, em seu trabalho burocrático e intelectual, não se satisfaz com a

existência da distância entre ele e o operário. O desejo de contato, de ligação é colossal, bem como a consciência do afastamento entre ambos.

Por fim, o eu poético se deixa entreter pelo caminhar do operário, andando sobre as águas do mar e se molhando levemente. Nesse momento, a voz que se dirige ao leitor reconhece que todo esse desejo de aproximação talvez jamais se concretize, afinal a sua realidade e a do operário são sobremodo distantes. Encerra-se o poema destacando a expectativa, por parte do eu lírico, de que em algum momento ele e o operário talvez se aproximem. Seria possível compreender a realidade daquele operário pertencendo a um contexto tão diferente do dele? Permanece a dúvida, tal como a esperança.

3. Intersecções

Quem é esse eu lírico que tenta incessantemente se aproximar do operário? Por que ele considera a sua realidade de vida tão afastada da do operário? Essas questões já haviam sido permeadas no poema analisado anteriormente. Em “Confidência do itabirano”, o eu poético, em tom confessional, apresenta-se, de antemão, como uma espécie de prelúdio à leitura de “O operário no mar”. Os sujeitos líricos dos respectivos poemas se relacionam indiretamente, sendo que o primeiro estabelece elementos que ampliam a possibilidade de leitura do segundo. O olhar do observador que deseja se aproximar do operário se funde ao olhar do itabirano confessional, funcionário público, saudoso de sua cidade natal, admirador dos elementos urbanísticos feitos pelas mãos do trabalhador operário, desejoso de se aproximar desse operário o quanto fosse possível.

Drummond, através dos dois sujeitos líricos, demonstra, enquanto funcionário público e parte da intelectualidade brasileira no início dos anos 1940, o quanto não queria se tornar acomodado diante da sua própria condição social. Porém, a sua relação com o trabalhador braçal, comum, operário parecia ser um

elemento de distanciamento intrínseco à realidade socioeconômica de sua época. Como aproximar, de fato, o trabalhador fabril do meio intelectual que tencionava representá-lo? Os dois poemas dialogam entre si ao passo que elaboram análises da realidade à sua volta partindo do olhar de um tipo específico de trabalhador – o funcionário público –, deixando claro ao leitor que ambos os enunciadores sentem certa dose de melancolia diante da sua própria condição profissional.

O signo do trabalho surge como ponto de intersecção entre os dois poemas em foco. Em “Confidência do itabirano”, o eu lírico poderia apenas ter apresentado ao leitor a sua saudade da terra natal, sem referências à sua condição presente. Porém, ele faz questão de revelar ser funcionário público no momento da escrita do poema. Além disso, é evidente a sua admiração diante do resultado do trabalho realizado anteriormente pelas mãos de operários na sua manipulação do ferro, que viria a ser motivo de orgulho nacional quando convertido em aço.

O eu lírico saudosista presente em “Confidência do itabirano” surge na obra *Sentimento do mundo* como uma espécie de prólogo do que seria apresentado em “O operário no mar”. Essa premissa tem base no olhar do enunciador que observa o operário desde um simples e firme caminhar até chegar ao mar, molhando-se suavemente. Esse olhar só poderia ser o olhar de um homem incomodado com a sua própria condição; a condição acomodada de um funcionário público. Essa relação polifônica entre os dois poemas é ainda corroborada se associarmos à obra o já notório caráter marxista da escrita de Drummond, que reforçaria a ideia do destaque dado ao trabalhador fabril, nessa complexa relação com o trabalhador burocrático.

Em *Sentimento do mundo*, no momento em que Drummond dirige o seu olhar à figura do trabalhador braçal em “O operário no mar”, estamos diante de um olhar em continuidade; um olhar que já havia sido iniciado em “Confidência do itabirano”. O sutil diálogo entre os dois poemas reitera a constante preocupação do autor em notar e, principalmente, pensar as questões sociais de sua época.

“Sim, quem sabe um dia o compreenderei?”. O encerramento do poema dedicado à observação curiosa e incômoda do operário alude ao tom de esperança de que um dia ambos – operário e burocrático – se encontrem.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Sentimento do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CAMILO, Vagner. A cartografia lírico-social de Sentimento do Mundo. Seminário Internacional “O Mundo, Vasto Mundo de Drummond”. *Revista USP*, São Paulo, n.53, mai. 2002.

_____. *Drummond: da Rosa do povo à rosa das trevas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GARCIA, Nice Seródio. *A criação lexical em Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1977.

MERQUIOR, José Guilherme. *Verso e universo em Drummond*. Rio de Janeiro: José Olympio; SECCT, 1975.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Carlos Drummond de Andrade: análise da obra*. Rio de Janeiro: Documentário, 1977.

SCHWARZ, Roberto. Os sete fôlegos de um livro. In: *Sequências Brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Drummond, o gauche no tempo*. Rio de Janeiro: Record, 1992.

TADIÉ, Jean-Yves. *Sociologia da literatura*. São Paulo: Bertrand Brasil, 1992.

VENEU, Marcos Guedes. *Representações do funcionário público*. Artigo elaborado como parte do concurso de admissão ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da UFRJ, julho, 1983.

Submetido em: 09/09/2018

Aceito em: 24/03/2019

MÁRIO DE ANDRADE INTÉRPRETE DO BRASIL: O NACIONALISMO DESCRITIVISTA

Juliana Correa da Silva (UFPR/Colégio Marista Sagrado Coração de Jesus)

Resumo: A partir da análise do conto “Briga das Pastorais”, de Mário de Andrade, este artigo tem como objetivo encontrar e explicitar possíveis influências das viagens feitas ao norte e nordeste brasileiro na obra ficcional do autor. O estudo teve como foco o entendimento da visão que Mário de Andrade tem de nacionalismo e de brasilidade para comprovar que, ao invés de sentimento de individualização e/ou ufanismo, “a verdadeira consciência da terra levava fatalmente ao não-conformismo e ao protesto”. O conto se coloca, aqui, como forma de exemplo de nacionalismo que, por mais que trate de características as mais “nacionais” e mesmo “tradicionais” possíveis, não exalta qualidades brasileiras de forma positiva. A noção de “nacionalismo descritivista”, conceito cunhado pelo próprio Mário de Andrade como sendo um dos grandes acertos do Movimento Modernista brasileiro do início da década de 1920, se torna um sistematizador, ou seja, serve mais como ferramenta de análise científica do que como elemento literário, de modo que se percebe o interesse que Mário de Andrade tinha pelos métodos de trabalho como escritor e crítico literário e pela observação, em um nível social, dos impactos da arte na cultura popular brasileira e vice-versa.

Palavras-chave: Mário de Andrade, nacionalismo, relatos de viagem.

Abstract: From the analysis of the short story "Briga das Pastorais", by Mario de Andrade, this paper aims at finding and expliciting possible influences of Andrade's journeys on his fictional work. This research is focused on the understanding of the author's perspective of nationalism, in all senses, to demonstrate that instead of the feeling of individualization and nationalism, 'the true spirit of Earth induced fatefully to nonconformity and objection'. The short story fits here as an example of nationalism that, despite of addressing the most 'national', or even 'traditional' aspects as possible, it does not exactly glorifies Brazilian qualities. The notion of 'descriptivist nationalism', a concept created by Mario de Andrade himself as being one of the greatest achievements of the Brazilian "Modern Action" at the beginning of the 1920's. This concept becomes a sort of systematizer, in a way that it is perceptible Andrade's interest for the observation, in a social level, of the impacts of art on the popular culture of Brazil and vice versa.

Keywords: Mário de Andrade, Nationalism, Journey's Narratives.

Introdução

Mário de Andrade é o autor de maior destaque do Movimento Modernista brasileiro, participando ativamente da defesa do movimento. Sua obra engloba desde a poesia e a prosa até os ensaios acerca da música, do folclore, do cinema e das artes plásticas. Trabalhou como professor de música, crítico literário e diretor

do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, cargo que foi definidor para suas pesquisas nos campos da literatura e das outras artes, bem como de suas relações com a cultura popular. Com extenso conhecimento acerca da arte literária, começou a produzir cedo (tinha cerca de 24 anos quando seu primeiro livro foi publicado) e morreu cedo, com 51 anos, vítima de um ataque cardíaco.

Os elementos da biografia de Mário de Andrade têm grande peso para a construção de sua obra. Pode-se dizer que *ele foi* um escritor modernista: isso fez parte de sua identidade e da construção da sua concepção artística, ultrapassando a barreira da arte literária para se incorporar também a sua vida. Mário de Andrade realmente viveu os conflitos e contradições das ideias modernistas em um nível pessoal. As viagens feitas ao norte e ao nordeste são exemplos: mais do que passeios ou pesquisas, as descobertas feitas tiveram influência em todos os níveis da vida de Mário, seja na visão de mundo, de literatura, na visão política e mesmo na concepção de Brasil.

Muito mais do que o autor de *Macunaíma*, seu romance mais conhecido, Mário de Andrade foi um estudioso da cultura brasileira nas mais diversas manifestações. Por toda a sua vida adulta, desde o início da sua produção literária (que ocorreu por volta dos seus 20 anos), até a sua morte, aos 51 anos, preocupou-se com o desenvolvimento cultural, seja por meio da música (sua forma de iniciação nas artes), do folclore, da literatura ou das artes plásticas. Acreditava que toda a forma de arte, “popular ou erudita, nacional ou estrangeira, pertencente aos poderes públicos, aos organismos sociais e a particulares nacionais, a particulares estrangeiros, residentes no Brasil”², era um patrimônio nacional e, portanto, deveria ser defendida, conservada e propagada, tornando-se cotidiana a todas as pessoas.

² Anteprojeto para o Serviço do Patrimônio Artístico Nacional criado por Mário de Andrade enquanto diretor do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, 1936 (JARDIM, 2015, p. 149).

Em 1927 e no final de 1928, Mário realizou duas grandes viagens de barco ao norte e ao nordeste do Brasil, respectivamente. As duas viagens estão relatadas em *O Turista Aprendiz*, que, inicialmente era uma coluna que ele escrevia no jornal *Diário Nacional*. Anos após a morte do autor, em 1976, utilizando a própria organização do texto deixada por ele, *O Turista Aprendiz* foi publicado na forma de livro, com anotações pessoais, fotos e recortes das publicações da coluna do jornal. Este livro, apesar de não ser o mais importante de Mário, serve de base para entendimento do processo de “redescobrimto do Brasil” do autor, que acarretou no amadurecimento da sua produção literária a partir da década de 30. Além disso, é um importante relato sobre a vida, cultura e tradição artística no Brasil no início da década de 1930 no Brasil.

Sem grandes pretensões, permitindo-se focar no que achava interessante no Brasil, de vitórias-régias a peixes-boi, de mocambos a danças populares, dos meios de transporte à comida, Mário de Andrade fez do seu diário de bordo algo que mostra mais do que a viagem, mas uma face do país que ele próprio não conhecia.

1. Sobre os textos

O Turista Aprendiz trata, basicamente, do relato duas viagens feitas por Mário de Andrade pelo norte e o nordeste brasileiro nos períodos de 1927 e 1928-1929. Durante cada uma das viagens, Mário escreveu um relato regular, praticamente diário, da vida de bordo, descrevendo as paisagens, as cidades, pessoas e costumes. Os relatos são intercalados por textos de indiscutível lirismo, além de transcrições de diálogos, pensamentos, descrições das matas, relatos da vida de bordo. Em diversos momentos o autor despretensiosamente relata acontecimentos fictícios de maneira bem-humorada. Alguns dos relatos, publicados periodicamente na coluna “O Turista Aprendiz” no jornal *Diário Nacional*, contou com várias alterações, adições e retiradas de Mário em relação

à publicação original, mas é uma fonte fiel às primeiras impressões que o escritor teve ao se deparar com um Brasil que era muito diferente do que ele estava acostumado, que era o do sudeste, e viu um país que mostrava diversas facetas; vários Brasis em um só.

Aspectos da Literatura Brasileira é uma seleção feita pelo próprio Mário de Andrade de alguns de seus textos críticos publicados entre os anos 1931 e 1941 em jornais e revistas. Desta obra, são bastante conhecidos os ensaios “A Elegia de Abril”, no qual Mário discute a “inteligência nacional”, e “O Movimento Modernista”, em que ele, com um ar saudosista, mas um tanto melancólico, faz um balanço da Semana de Arte Moderna de 1922, desde as festas que culminaram na idealização do evento. Em ambos os textos, o tom é de crítica ao próprio trabalho: Mário, décadas após o furor dos primeiros passos do Movimento Modernista, vê sua contribuição como falha; é, talvez, mais duro do que o necessário. Além destes ensaios, *Aspectos da Literatura Brasileira* conta também com diversos textos críticos a autores como Machado de Assis e Tristão de Ataíde.

O Empalhador de Passarinho é a mais importante obra crítica de Mário de Andrade, juntamente com *Aspectos da Literatura Brasileira*, *Vida Literária* e *Táxi*. A obra traz textos escritos entre 1938 e 1944 e lida com literatura, música e pintura. Para esta pesquisa, de especial importância é o artigo “Modernismo”, em que Mário coloca a expressão “nacionalismo descritivista”, que foi um dos pontos de partida desta pesquisa.

Obra Imatura é um livro formado, na verdade, por três: *Há uma Gota de Sangue em Cada Poema*; *Primeiro Andar*; e *A Escrava que Não É Isaura*. Esta organização e nomeação foram feitas pelo próprio Mário, e publicou-as sem obedecer nenhuma ordem cronológica. Chamou-a de “imatura” porque pensava que “poderiam servir de lição”, mas não as considerava terminadas. Por mais que seja considerada problemática por seu autor em diversos pontos, ela é de grande

valor para que se entenda o projeto estético (na concepção de João Luiz Lafetá, estudioso do autor) modernista inicial de Mário, como se pode ler em *A Escrava que Não É Isaura*. Além disso, a obra conta com algumas produções que sofreram influências diretas das viagens relatadas em *O Turista Aprendiz*, como é o caso do conto “Briga das Pastoras”.

2. O aprendizado do turista

Em 1940, no texto “Modernismo”, Mário de Andrade escreveu que

[o Modernismo] formulou um nacionalismo descritivista que, si fez bem ruim poesia, sistematizou o estudo científico do povo nacional, na sociologia em geral. No folclore em particular, na geografia contemporânea. E promoveu uma acomodação nova na linguagem escrita à falada (já agora com todas as probabilidades de permanência) muito mais eficaz que a dos românticos (ANDRADE, 1972 [1940], p. 188).

Com absoluto esforço de desenvolver e difundir a cultura e arte brasileira, as pesquisas folclóricas e os estudos antropológicos, mesmo com métodos nada acadêmicos e sem essa pretensão, Mário foi mais do que só um escritor. Conhecer as “redescobertas” do Brasil que Mário viu durante as viagens foi fundamental para entender melhor a obra e as pesquisas desse autor.

Por “nacionalismo descritivista” entendemos nacionalismo sem utopia e sem ufanismo. Isso significa para mais e para menos: Mário de Andrade, em seus relatos de viagens (que é onde procuramos aplicar o sentido da expressão para entendê-la de modo a entender a sua visão nacionalista), não poupou o Brasil das críticas justas e dos elogios, quando foi necessário. Não foi romântico e também não foi realista, nos sentidos mais literários dos termos. Não faltaram, porém, adjetivos: “Mas se eu pudesse descrever sem ajuntar qualitativos... Bem, não seria

eu” (ANDRADE, 1976, p. 55).

Os relatos da viagem de Mário de Andrade ao norte (1927) e ao nordeste (1928-1929) do Brasil mostram um “descobrimento” do Brasil que existia para Mário. Ele, paulista, quis livrar-se do “europeu cinzento e bem-arranjadinho” (ANDRADE, 1976, p. 61) que ainda tinha em si e aventurou-se em uma viagem de três meses, inicialmente, de maio a agosto de 1927, para conhecer a Amazônia. Esta primeira viagem, relatada em *O Turista Aprendiz*, foi tanto de descobrimento de novos Brasis quanto de descobrimento de um novo projeto literário para Mário, que teve na viagem diversas influências para seu livro mais famoso, *Macunaíma*. No fim do ano seguinte Mário viaja novamente, desta vez com o propósito de pesquisar música popular e folclore, e com o nordeste brasileiro como destino. Os relatos da segunda viagem são chamados de “Viagem Etnográfica”, e também estão em *O Turista Aprendiz*.

As viagens influenciaram o trabalho de Mário de Andrade como diretor do Departamento de Cultura da Cidade de São Paulo, posto que ocupou de 1935 a 1938, além de toda a sua obra posterior, como o já citado romance *Macunaíma*, o seu trabalho como crítico literário, que exerceu com maior regularidade na década de 1930, e mais diretamente no romance *Café* e alguns contos. Neste trabalho, o foco será em “Briga das Pastoras”, publicado na *Obra Imatura*.

3. Briga das Pastoras e a ficcionalização da decadência

“Briga das Pastoras” é um conto que foi publicado originalmente no livro *Primeiro Andar*, em 1939. O conto não estava na primeira edição do livro, de 1926, mas foi incluído na segunda e definitiva versão da obra. Foi republicado posteriormente em *Obra Imatura*. É um dos contos que sofreu influência direta da viagem ao nordeste.

O enredo de “Briga das Pastoras” conta, na primeira pessoa, a passagem de um viajante que está em uma pequena cidade nordestina com interesses de

estudar folclore. O conto se passa no período de natal, e a cidade está em festa. Hospedado na casa de um senhor do engenho, o curioso turista sugere a visita a um pastoril – dança folclórica composta por moças, chamadas de pastoras, que dançam em frente a um presépio. O filho mais jovem do senhor, Astrogildo, sugere o pastoril de Maria Cuncau. O pedido automaticamente causa mal-estar entre os anfitriões, e o hóspede, percebendo que há mais história entre Maria Cuncau e os anfitriões do que ele e Astrogildo sabem, muda de assunto e esquece o pedido. Dias depois, Carlos, outro filho do senhor do engenho, sugere levar o turista até o pastoril de Maria Cuncau. Interessado, ele aceita, e, atravessando a colorida e animada festa do bumba-meu-boi que acontece na rua, eles passam por ruas cada vez mais mal iluminadas até chegar ao mocambo de Maria Cuncau. Lá era “a coisa mais miserável, mais degradantemente desagradável que jamais vira” (ANDRADE, 2009 [1939], p. 195). A situação é tão horrível que é irônico ser palco de uma festa. Nem de tradição o local era fonte: o narrador pensou ter ouvido uma marchinha carioca de carnaval. As pastoras, magras e maltrapilhas, entraram em pânico com a presença do público “considerável” que agora tinham e se dedicaram à apresentação – Maria Cuncau entre elas. Desesperado para sair dali, e pelo pedido de Maria Cuncau, o turista deposita no pires de doação uma nota de dinheiro. Não consegue, porém, ser rápido o suficiente a ponto de perder a “verdadeira” apresentação: as pastoras rolando numa briga pela nota, tirando sangue umas das outras até a vencedora, Maria Cuncau, enfiar a nota no vestido surrado enquanto os homens ao redor riem da cena. Não fosse o suficiente, enquanto o viajante e Carlos iam embora, Maria Cuncau tenta alcançá-los e pede mais dinheiro, já que o que ganhou na briga era “da lapinha”.

“Briga das Pastoras” é um conto, prioritariamente, sobre a decadência. Decadência moral, decadência social, decadência cultural. Na leitura de *O Turista Aprendiz*, deparamo-nos com relatos muito parecidos com o do conto nos três aspectos. Os dois últimos são os mais marcantes e são os que mais se aproximam

do conceito que neste trabalho entendemos como “nacionalismo descritivista”: a não isenção destas características na descrição do Brasil, e é isso que Mário de Andrade faz nos seus relatos de viagem. Não se trata de desvalorizar a cultura, a sociedade e a tradição, mas também não se trata de sobrevalorizar. Significa amar e conhecer o Brasil em suas diversas facetas – que, como descobriu Mário, são várias. O Brasil também é provido de decadências, infelizmente, e elas devem ser retratadas na literatura para que esta possa representar seu povo e seu tempo, o que, para Mário, é uma das funções da literatura.

Apesar de “Briga das Pastoras” ficcionalizar a decadência, *O Turista Aprendiz* não é um relato de uma visita a um país de puro sofrimento e horror. É verdade que, em muitos momentos, Mário de Andrade se impressionou negativamente com o que viu. O que nos parece é que Mário de Andrade não observa o Brasil de maneira pessimista, mas descritiva. Isso remete, novamente, ao que Mário chamou de “nacionalismo descritivista” e à leitura que este trabalho fez deste conceito. Este outro trecho, retirado de um dos relatos do início da primeira viagem, dá o exemplo:

Por enquanto, o que mais me parece é que tanto a natureza quanto a vida destes lugares foram feitos muito às pressas, com excesso de castro-alves. E esta pré-noção invencível, mas invencível, de que o Brasil, em vez de se utilizar da África e da Índia que teve em si, desperdiçou-as, enfeitando com elas apenas a sua fisionomia, suas epidermes, sambas, maracatus, trajes, cores, vocabulários, vestuários, quitutes... E deixou-se ficar, por dentro, justamente naquilo que, pelo clima, pela raça, alimentação, tudo, não poderá nunca ser, mas apenas macaquear, a Europa. Nos orgulhamos de ser o único grande (grande?) país civilizado tropical... Isso é o nosso defeito, a nossa impotência. Devíamos pensar, sentir como indianos, chins, gente de Benin, de Java... Talvez então pudéssemos criar cultura e civilização próprias. Pelo menos seríamos mais nós, tenho certeza. (ANDRADE, 1972 [1927], p. 61).

Na véspera de natal de 1928, em Natal, capital do Rio Grande do Norte, se dá o pastoril que Mário registra com mais detalhes em *O Turista Aprendiz*. O relato possui até mesmo foto das pastoras, jovens moças. Sobre a festa, Mário conta:

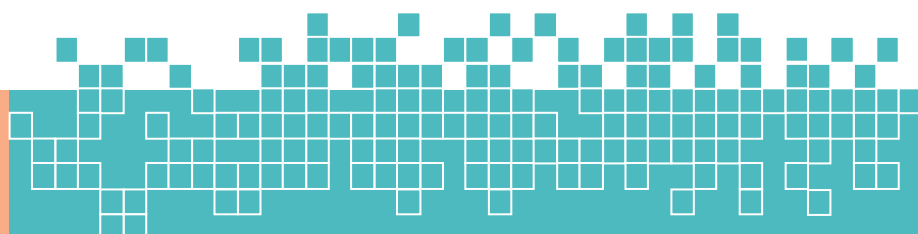
“As luzes iluminam pouco, no geral a iluminação da cidade é maleiteira, e entre claros e sombras a festa dá uma sensação rajada muito nacional, alegre e triste” (ANDRADE, 1972 [1928], p. 244). Ao colocar a tristeza, a alegria e a doença (a relação com a maleita, no caso) na mesma relação, conectando-as com o conceito de nacional, certamente se tem a visão de nacionalismo descritivista e, além disso, da decadência. Quanto à dança em si, Mário é mais elogioso: “São umas deliciosas de canhatãs, desacompanhadas de piano e violino, com tanta graça, tanta desenvoltura no gesto que o futuro da pátria aqui está. (...) Não há dúvida que o espetáculo é um bocado “bibliothèque rose”, porém agrada os meus passeios” (ANDRADE, 1972 [1928], p. 244).

A primeira referência a pastoris em *O Turista Aprendiz*, mesmo que seja uma citação muito breve, aparece em um contexto que em muitos pontos lembra o de “Briga das Pastoras”. Também se trata de uma cidade de engenho, Igarassu (no livro grafado como “Igaraçu”), na região metropolitana de Recife, no Pernambuco. Na visita à cidade, que tem até hoje tradição de turismo religioso (portanto, natural que haja ali um pastoril, mesmo que Mário não tenha assistido a esse em específico), Mário visita a o convento da cidade, não sem pagar cinco “mirréis” à guardiã do local. Relata Mário: “Visita muda, quase trágica: uma felicidade de arte boa, arruada entre assombrações de gente antiga, as festas que houve aqui, música religiosa, pensamentos dispersivos...” (ANDRADE, 1972 [1928], p. 225). Outro semelhante, na sequência:

Saio do convento abatido de prazeres. A mulata sente remorsos e diz pra gente dar quanto quiser, que estava brincando... Talvez uma esperança demais que os cinco da combinação...

Mas fiquei neles por escrúpulo, imaginando nos futuros visitantes... Saio como brasileiro que pode falar pros manos que já visitou Igaraçu. Questão de esporte nacional honroso. Estou ganhando por um a zero. (ANDRADE, 1972 [1928], p. 225).

Mário obviamente experimentou do mesmo sentimento do seu narrador: o



vazio da valorização de algo que só tem valor artístico pela sua historicidade, porque a tradição fez daquilo arte, ou da falta de originalidade, de brasilidade. Ou das duas coisas misturadas. O que fica da leitura é o sentimento de estar apreciando algo que há muito tempo foi bonito, realmente artístico e “tradicional”, mas que parou no tempo, seja pela falta de recursos, de valorização ou pelo esquecimento. A relação mais direta disso com o conto seria a própria figura de Maria Cuncau:

Maria Cuncau, assim que nos vira, empalidecera, muito sob o vermelho das faces, obtido com tinta e papel de seda. Mas logo se recobrou, erguera o rosto, sacudindo pra trás a violenta cabeleira agrisalhada, ainda voluptuosa, e nos olhava com desafio. Rebolava agora com mais cuidado, fazendo um esforço infinito pra desencantar do fundo da memória, as graças antigas que as tinham celebrizado em moça. E era sórdido. Não se podia sequer supor a beleza falada, não ficara nada. A não ser aquele vestido de lantejoulas rutilantes, que pendiam, num ruidinho escarinho, enquanto Maria Cuncau malhava os ossos curtos, frágil, baixinha, olhos rubescentes de alcoolizada, naquele reboleio de pastora. (ANDRADE, 2009 [1939], p. 197).

O pastoril de Maria Cuncau representa uma tradição velha, no sentido de que seu valor cultural reside puramente na historicidade. A representatividade cultural da dança, no conto, é nula: a dança não tem nenhuma marca de folclore (o turista-narrador nota que a música não é tradicional, mas uma marchinha carioca, como dito), a festa não é exaltada, o dinheiro é o que motiva. É o contrário da descrição que o turista Mário de Andrade faz de outra dança popular, a Chegança, que ele assiste em Natal:

E fico maravilhado. Está claro que não se trata duma obra-de-arte perfeita como técnica, porém desde muito já percebi o ridículo e a vacuidade da perfeição. Postas em foco inda mais, pela monotonia e vulgaridade do conjunto, surgem coisas dum valor sublime que me comovem até a exaltação.

Todas essas danças-dramáticas inda permanecidas tão vivas na parte norte e nordeste do país andam muito misturadas, umas trazem elementos de outras, influências novas penetram nelas: junto duma lição camoniana brota um brasileirismo danado (...). (ANDRADE, 1972 [1928], p. 236).

Há um conflito na valorização do velho e do antigo e, com isso, ficam confusos também os valores culturais dos dois. Mário de Andrade, em alguns momentos da viagem, se põe a discutir as relações entre tradições *velhas* (no sentido de apenas mantidas pela historicidade) e do *antigo* (tradições com valor histórico, importância e influência). É a manutenção do velho que barra o “progresso”, na perspectiva modernista do fim da década de 1920.

Dizem que sou modernista e... paciência! O certo é que jamais neguei as tradições brasileiras, as estudo e procuro continuar a meu modo dentro delas. É incontestável que Gregório de Matos, Dirceu, Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Euclides da Cunha, Machado de Assis, Bilac ou Vicente de Carvalho são mestres que dirigem a minha literatura. Eu os imito. O que a gente carece é distinguir tradição e tradição. Tem tradições móveis e tradições imóveis. Aquelas são úteis, têm importância enorme, a gente deve as conservar taqualmente são porque elas se transformam pelo simples fato da mobilidade que têm. Assim são por exemplo a cantiga, a poesia, a dança populares.

As tradições imóveis não evoluem por si mesmas. Na infinita maioria dos casos são prejudiciais. Algumas são perfeitamente ridículas que nem a “carroça” do rei da Inglaterra. Destas a gente só pode aproveitar o espírito, a psicologia e não a forma objetiva. A tolice básica da arquitetura “neo-colonial” está nisso: pegaram, a maioria, nas formas decorativas coloniais, reduziram elas a fórmulas, que juntaram restacueramente, dentro do espírito de arrivismo, que domina as partes progressistas do país. O resultado foi 89 por cento das feitas aleijões medonhos. (ANDRADE, 1930 [1976], p. 254).

4. Considerações finais

A leitura de “Briga das Pastoras” apresenta o início de uma tendência que será amadurecida, se não por Mário, por outros autores a partir da década de 30: a representação do que está à margem da sociedade, da pobreza e da degradação.

Mário parece estar correto quando afirma que o Modernismo contribuiu para o desenvolvimento de um pensamento do “nacionalismo descritivista”; da mesma forma, o Modernismo contribuiu para uma nova forma de reflexão do que

é o “nacional”, e as gerações posteriores, embora não tenham sido o que Mário tenha considerado o ideal, em termos de qualidade técnica, certamente tinham essa preocupação de crítica social em primeiro plano. Tanto *O Turista Aprendiz* quanto “Briga das Pastoras” dão exemplos desse nacionalismo que leva em conta as mais diferentes características. Tanto o narrador de “Briga das Pastoras”, que tanto valoriza a cultura, o povo e o folclore brasileiros, quanto o próprio Mário, em seus relatos, mostram que o nacionalismo não precisa ser ufanista para ser manifestado.

O resto não se conta, são carinhos de amizade, gente suavíssima que me quer bem, que se interessa pelos meus trabalhos, que me proporciona ocasiões, de mais dizer que o Brasil é uma gostosura de se viver. Vai mal? Acho que vai. Acho que vai e sofro. Porém pensamento jamais perturbou felicidade, penso muito nos meus sofrimentos de brasileiro e eles fazem parte da minha felicidade do mundo. Que eu tivesse que escolher uma pátria decerto eu não escolheria o Brasil não, eu, homem sem pátria graças a Deus. Tenho vergonha de ser brasileiro... Mas estou satisfeito de viver no Brasil... O Brasil é feio mas é gostoso. (ANDRADE, 1972 [1929], p. 316).

Mesmo com todos os problemas vistos na viagem, Mário, até o fim da vida, não desiste do Brasil. Seu último poema, “Meditação sobre o Tietê”, de 1945, foi uma ode à cidade de São Paulo, sua grande musa. E representa bem o trabalho de um autor que, por toda a vida, dedicou-se ao Brasil, inteiramente.

Referências

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da Literatura Brasileira**. 4. ed. São Paulo: Martins, 1972a.

_____. **O Empalhador de Passarinho**. 3. ed. São Paulo: Martins, 1972.

_____. **O Turista Aprendiz**. São Paulo: Duas Cidades: 1976.

_____. **Obra Imatura**. São Paulo: Agir, 2009.

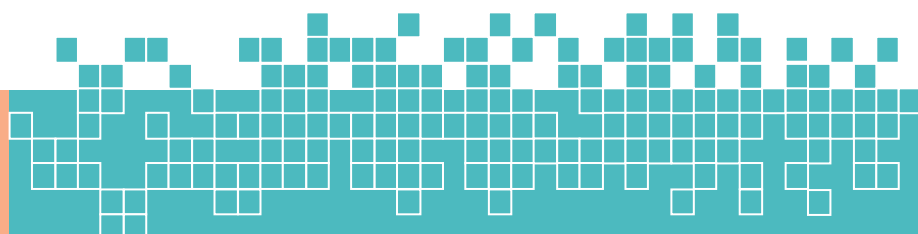
ANDRADE, Mário de. **Vida Literária**. São Paulo: Edusp, 1993.

JARDIM, Eduardo. **Eu Sou Trezentos**: Vida e Obra. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.

LAFETÁ, João Luiz. **1930**: A Crítica e o Modernismo. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

Submetido em: 17/09/2018

Aceito em: 27/12/2018



PAULO HONÓRIO E RIOBALDO: DOIS EXPLORADORES DO LEGADO DA NOSSA MISÉRIA

Pedro Augusto de Oliveira Cuadrado Proença (USP)

Resumo: Este trabalho tem por objetivo analisar a condição de proprietários das personagens Paulo Honório e Riobaldo, protagonistas dos romances *S. Bernardo* e *Grande sertão: veredas*, escritos por Graciliano Ramos e João Guimarães Rosa, respectivamente. Vamos investigar o percurso que ambos traçaram para sair da condição de pobreza e serem alçados ao posto de donos de terras, os mecanismos de violência que empregaram e a maneira como lidam com seus dependentes. Tentaremos demonstrar como a formação desses proprietários se deu em um momento no qual o país vivia um processo de modernização conservadora, totalmente dissociado da inclusão social. Dessa forma, eles não hesitarão em empregarem violência, práticas clientelistas e presentear seus dependentes com migalhas, para conseguirem e assegurarem suas propriedades.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; Graciliano Ramos; *S. Bernardo*; *Grande sertão: veredas*.

Abstract: This paper aims to analyse the condition of owners of the characters Paulo Honório and Riobaldo, protagonists of the novels *S. Bernardo* and *The Devil to Pay in the Backlands*, written by Graciliano Ramos and João Guimarães Rosa, respectively. We will investigate the path that both made to leave the condition of poverty until the place of landowners, the mechanisms of violence they used and the way they dealt with their dependents. We will try to demonstrate how the formation of those owners happened in a moment in which Brazil experienced a conservative process of modernization, totally dissociated from social inclusion. Therefore, they will not hesitate in using violence, clientelist practices and let crumbs to maintain his dependents' loyalty, in other to protect their property.

Key-words: Guimarães Rosa; Graciliano Ramos; *S. Bernardo*; *The Devil to Pay in the Backlands*

I. INTRODUÇÃO

Este trabalho visa a comparar as semelhanças e diferenças na maneira como as personagens Paulo Honório, narrador-protagonista de *S. Bernardo* (romance de Graciliano Ramos, de 1936), e Riobaldo, que ocupa a mesma função em *Grande Sertão: Veredas* (1956), se constituíram enquanto proprietários. Para tanto, primeiramente, investigaremos as origens sociais e o percurso realizado até o posto de proprietários. Posteriormente, como uma outra faceta da condição de

donos de terras, analisaremos como essas personagens lidam com seus subalternos e como fazem para proteger a terra que está em sua posse.

As bases para a nossa leitura de *S. Bernardo* advirão essencialmente dos textos “O mundo à revelia”, de João Luis Lafetá (1979); “A subjetividade do lobisomem”, de Ana Paula Pacheco (1996); “A erupção do outro”, de Luís Bueno (2006). Já as de *Grande Sertão: Veredas* serão: “O jagunço, destino preso” e “O letrado, a vida passada a limpo”, ambos de Walnice Galvão (1972); e “O pacto no *Grande Sertão* – esoterismo ou lei fundadora”, de Willi Bolle (1997-1998).

Além da comparação, contudo, será preciso tecer alguns breves apontamentos sobre o contexto histórico. Para tanto, vamos utilizar reflexões e informações contidas nos capítulos “O Homem Cordial”, de Sérgio Buarque de Holanda (1995); “A Primeira república e o Povo nas ruas” e “Samba, malandragem e muito autoritarismo na gênese do Brasil Moderno”, presentes no livro *Brasil: uma biografia* (2015); e “Os Pressupostos do Básico”, de João Luiz Lafetá (1986).

II. UMA NOVA CONSCIÊNCIA PARA O ATRASO NO PAÍS DAS AMBIVALÊNCIAS

Nas próximas linhas, teceremos algumas considerações sobre o contexto histórico e sobre a ideia de país que tinham os intelectuais e escritores da década de 1930. Para tanto, precisaremos explicar alguns fenômenos sociais da República Velha.

Por um lado, é possível analisar o período que vai de 1880 (pouco antes da Proclamação da República) a 1930, como um momento de desenvolvimento e progresso para o Brasil. Afinal, foi uma época de enorme dinamização da sociedade brasileira, marcada por crescimento populacional, incentivo à imigração³, substituição de importações na I Guerra Mundial e, embora o país

³ Entre 1904 e 1930, o país recebia aproximadamente 79 mil imigrantes por ano (SCHWARZ, STARLING, 2015).

mantivesse sua estrutura agrário-exportadora, conseqüente fortalecimento das indústrias⁴ (SCHWARZ, STARLING, 2015).

Também ocorreu uma modernização dos espaços urbanos, sobretudo das cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte. A capital paulista foi contemplada com a criação do Instituto Butantan, em 1901, com o nascimento de novos bairros e com a instalação da iluminação pública elétrica e transportes públicos sobre trilhos. Já a então capital federal, no governo Rodrigues Alves vivenciou uma reforma urbanística inspirada no projeto parisiense (com avenidas largas, monumentos e edifícios públicos suntuosos), organizou uma rede de saneamento básico concebida pelo sanitarista Oswaldo Cruz e ainda reformou o seu porto; a capital fora remodelada para funcionar como “uma vitrine para os negócios estrangeiros” (SCHWARZ, STARLING, 2015, p.327). Já Belo Horizonte foi concebida para ser uma cidade com amplas avenidas que assegurassem a fluidez do tráfego e: “...muitas praças, e uma noção rigorosa de hierarquia da área urbana – de um lado ficavam os serviços comuns, como estação ferroviária, hospital e comércio; do outro, teatro, escolas, a municipalidade”. (SCHWARCZ; STARLING, 2015, pp.327-328).

O progresso industrial e o desenvolvimento dos espaços urbanos não são, contudo, sinônimo de inclusão. Haja vista que tal modernização teve feições elitistas e autoritárias: nas três capitais supracitadas, cortiços e moradias de pessoas pobres foram destruídas porque não contribuía para o embelezamento das cidades. Além disso, os espaços urbanos passavam por problemas que sempre afetavam a população menos favorecida: crises de carestia, aumento no custo dos transportes e dos alimentos (SCHWARCZ; STARLING, 2015).

⁴ As autoras apresentam algumas estatísticas que ajudam a dimensionar esse desenvolvimento industrial: “entre 1880 e 1884, foram abertas 150 novas fábricas; em 1907, esse número saltou para 3410, e, em 1929, 13336 novos estabelecimentos absorviam um total de 275512 operários”. (SCHWARZ; STARLING, 2015, p.335). Ainda é interessante notar, conforme indicam as intelectuais, que os trabalhadores dessas fábricas, revoltados com as condições de trabalho de então, vão realizar diversos movimentos grevistas: mais precisamente, 400 greves foram organizadas no país, entre 1900 e 1920. Esta década, aliás, foi marcada pela fundação do Partido Comunista, em 1922, e por forte repressão policial aos movimentos operários.

Se nas grandes cidades a vida da população mais pobre era difícil, no campo poderia ser ainda pior, pois ficavam sob o jugo dos coronéis. Essa figura, outrora a patente mais elevada da Guarda Nacional, era o sustentáculo da Política dos Governadores, que fora concebida por Campos Sales, em 1898, como um mecanismo que assegurava a autonomia (e os desmandos) das elites regionais (ou coronéis) em seus Estados e, em troca, exigia que estas sempre fossem subservientes às decisões tomadas pelo poder central. “ (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p.321).

Assim, sem qualquer instância superior que lhes cerceasse o poder ou punisse os desmandos, os coronéis gozavam de imensa autonomia:

O coronel seria um dos elementos formadores da estrutura oligárquica tradicional baseada em poderes personalizados e nucleados, geralmente, nas grandes fazendas e latifúndios brasileiros.

O coronel era, assim, parte fundamental do sistema oligárquico. Ele hipotecava seu apoio ao governo estadual na forma de votos, e, em troca, o governo garantia o poder do coronel sobre seus dependentes e rivais, especialmente através da cessão de cargos públicos, que iam do delegado de polícia à professora primária. E desse modo se estabilizava a República brasileira no início do século XX, na base de muita troca, empréstimo, favoritismos, negociações e repressão. Visto desse ângulo, e como diziam os jornais satíricos da época, o país não passava de uma grande fazenda (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p.322).

Visto sob esses ângulos, o Brasil parecia (e ainda parece) um país eivado de ambiguidades e ambivalências. É preciso ter em mente que esta não é uma nação para ser pensada em termos dicotômicos: “Em vez da dicotomia fácil – monarquia ou república; barbárie ou progresso – conviviam tempos distintos, inclusão e exclusão, avanço tecnológico e repressão política e social” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p.328). Dessa maneira, é preciso ter a percepção de que havia (e ainda há) a coexistência de bondes e carroças, ilhas de desenvolvimento urbano e vastas áreas rurais, clientelismos com processos de institucionalização

política e social⁵, dentre tantas outras ambiguidades que não passariam despercebidas aos olhos dos escritores e intelectuais brasileiros dos primeiros decênios do século XX.

Dessa forma, figuras como Oswald Andrade, Mário de Andrade (em seus poemas da primeira metade da década de 1920) tomavam essa coexistência entre o atraso e o moderno como um elemento tipicamente nacional e contemplavam o país com certo otimismo. Em outras palavras, embora essa geração tivesse consciência do atraso nacional, não julgava que houvesse a necessidade de uma revolução. As deficiências do Brasil eram atribuídas ao fato de este ser um *país novo* (LAFETÁ, 1974).

Já na década de 1930, houve um alinhamento ideológico muito mais intenso e uma forte conscientização política⁶, gerando intensos debates em torno das mazelas nacionais. Com isso, a consciência pessimista do subdesenvolvimento tornou-se muito mais aguda e os problemas sociais da jovem nação são expostos com crueza⁷ (LAFETÁ, 1974). Candido resume o raciocínio de Lafetá da seguinte maneira: a consciência amena do atraso, da geração de 1922, dá lugar à trágica do atraso, da de 1930.

⁵ O ano de 1930, contudo, parecia indicar uma ruptura desse panorama. O presidente Washington Luís insistia na candidatura de Júlio Prestes ao posto de chefe de Estado, rompendo com o revezamento entre Paulistas e Mineiros e perdendo apoio das elites regionais, sobretudo as mineiras, gaúchas e paraibanas. Estas, sob a influência Antônio Carlos Ribeiro de Andrada, presidente de Minas Gerais, costuraram uma aliança em torno de um candidato opositor: Getúlio Vargas. Ele e João Pessoa lideravam a Aliança Liberal, que trazia em sua agenda a proposta de incorporar novos setores da população à vida pública brasileira e alguns poucos mecanismos de seguridade social, tais como jornada de trabalho de oito horas, férias, salário mínimo e proteção ao trabalho de mulheres e crianças (SCHWARZ, STARLING, 2015, p.354).

A Revolução de Outubro de 1930 conduziria Vargas, derrotado nas urnas, ao poder. Ele, de fato, implementaria leis trabalhistas e um arremedo de Estado de Bem-Estar Social (que vem sendo destruído de 2016 em diante). No entanto, a desigualdade social e os problemas estruturais da sociedade brasileira não seriam dramaticamente alterados, pois a Era Vargas também foi muito boa para os empresários e para as elites. (SCHWARZ; STARLING, 2015).

⁶ E não apenas no Brasil, mas no mundo inteiro. Lafetá (1974) aponta que Nazismo, Fascismo, Comunismo e Liberalismo mediam forças em diversos países.

⁷ Neste texto, Lafetá, embora estabeleça diferenças entre o enfoque da geração de 1922 e o da de 1930, não defende a existência de dois Modernismos. Para ele, o Modernismo é um só: o que ocorre é que a ênfase da dos escritores dos anos 1920 repousava no projeto estético; enquanto que a do de 1930, estava no ideológico. O autor, porém, frisa que o ideológico está embutido no estético e vice-versa.

E é assim, ciente das agruras por que passava o Brasil e do tortuoso processo de modernização que instalava o capitalismo industrial nos trópicos, que Graciliano Ramos vai, em 1936, com *S. Bernardo*, expor como se forma um burguês em uma sociedade tão caracterizada por contradições e desigualdades como a brasileira (PACHECO, 2010). De modo similar, Guimarães Rosa, sem ignorar nossas ambivalências constitutivas⁸, vai investigar a gênese de um latifundiário no sertão de Minas Gerais.

III. ECOS MACHADIANOS

Ao analisar o ponto de vista narrativo de *S. Bernardo* e de *Grande sertão: veredas*, é possível notar que o acurado retrato que Graciliano e Guimarães fizeram da formação dos proprietários brasileiros. Afinal, eles se valeram de um recurso que consagrou Machado de Assis: a autoexposição involuntária de um figurão da elite⁹.

Para Ana Paula Pacheco (2010), assim como nos romances da fase madura de Machado de Assis, temos, em *S. Bernardo*, a adaptação (ou não adaptação) das elites brasileiras aos ciclos históricos do capital. Ambos mostram o fundo arcaico que existe no burguês brasileiro. Mais do que retomar o percurso

⁸ Cumpre notar que, embora *Grande Sertão: Veredas* tenha sido publicado em 1956, o contexto da trama, conforme aponta Arrigucci (1994) se passa provavelmente na década de 1920. Por isso, o contexto histórico da República Velha também é útil para entendermos a obra.

⁹ Segundo Schwarz (2004, 2012), o que vai marcar a grande reviravolta nas obras de Machado de Assis é o momento em que o autor vai construir seus romances apresentando o ponto de vista narrativo de um figurão da elite, que, ao narrar sua vida, desnuda seus preconceitos e expõe as veleidades de sua classe social. O primeiro momento em que Machado lança mão deste artifício é com *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881). O narrador-protagonista "...é um proprietário à brasileira, senhor de escravos, enfronhado em relações de clientela, adepto dos progressos europeus e sócio do condomínio pós-colonial de dominação" (SCHWARZ, 2004, p.19). O seu ponto de vista narrativo é incapaz de deixar de expor as contradições, as violências e os interesses sociais de um grande proprietário brasileiro. Assim, Brás Cubas apresenta a lógica do favorecimento e do clientelismo, bem como as humilhações que perpetrou contra os seus subalternos – fossem escravos ou dependentes, caso de Dona Plácida – na plenitude de sua gravidade. Ele, embora um narrador culto e civilizado, é indulgente consigo mesmo e com as gritantes contradições da sociedade brasileira, reiterando os atrasos da nossa formação social, em lugar de tentar superá-los (SCHWARZ, 2004).

machadiano nos procedimentos narrativos, Graciliano Ramos fá-lo como forma¹⁰.

Assim:

Num momento de consolidação do capitalismo industrial no Brasil, Graciliano Ramos dá voz a um fazendeiro que não pertence à tradicional família brasileira e que – em princípio – imagináramos não integrar seus mecanismos de poder. Por hipótese, a narrativa cujo ponto de fuga é a decadência de Paulo Honório e de sua propriedade traria sobre um velho tema da nossa literatura um novo ângulo de classe, ao que tudo indica, correspondente a um dinamismo social novo. (PACHECO, 2010, pp.67-68).

Em *Grande Sertão: veredas*, também há ecos machadianos, conforme aponta Bolle (1997-98). Recorrendo a Schwarz, o crítico alemão avalia que, para Guimarães, a modernização do país e a máquina de poder deste só poderia ser vista “de dentro” e que justamente esse seria o viés machadiano de Rosa. Seria, sem dúvida, fascinante explorar mais detalhadamente as semelhanças e diferenças entre Paulo Honório, Riobaldo e Brás Cubas. Contudo, talvez nos desviasse um pouco da comparação entre os dois primeiros. Importa, porém, frisar a existência do procedimento machadiano de exposição de uma figura da elite em ambos os romances.

Uma vez exposto, ainda que panoramicamente, o ponto de vista narrativo das obras, examinemos como os personagens ascendem da plebe à elite.

IV. PROPRIETÁRIOS À BRASILEIRA

Logo no início do livro, Paulo Honório já afirma que seu grande objetivo de vida era apossar-se das terras de S. Bernardo, empreendimento muito difícil “para o sujeito que vai começar, olha os quatro cantos e não tem em que se pegue” (RAMOS, 1979, p.11). Vê-se, pois, que o protagonista não é um proprietário

¹⁰ Aqui convém recorrer às duas acepções que Roberto Schwarz dá ao termo forma: “a) como regra de composição da narrativa, e b) como estilização de uma conduta própria à classe dominante brasileira” (SCHWARZ, 2012, p.18).

nascido em berço de ouro, mas um homem pobre que gastou , até os 18 anos, “muita enxada ganhando cinco tostões por doze horas de serviço” (RAMOS, 1979, p.13), na própria fazenda S. Bernardo, e que somente aprendeu a ler na prisão.

Uma vez liberto, seu propósito era enriquecer. Para tanto, contraiu um empréstimo de 100 mil réis junto a Seu Pereira, com juro de 5% ao mês, mais tarde reduzidos a 3,5%. Com esse dinheiro, viajou pelo sertão metendo-se em toda sorte de “operações embrulhadíssimas” (RAMOS, 1979, p.14), recorrendo a empréstimos, se preciso, e não hesitando em aplicar a violência, sempre que necessário, como no episódio em que Paulo Honório ameaça Doutor Sampaio porque este tentara lhe ludibriar em uma transação comercial: “O que há é que o senhor vai espichar aqui trinta contos e mais os juros de seis meses. Ou paga ou eu mando sangrá-lo devagarinho” (RAMOS, 1979, p.14).

Dispondo de algum capital, estabeleceu-se em Viçosa (Alagoas) e levou a cabo seu plano de adquirir a fazenda. Paulo Honório, então, notando que Luís Padilha, o herdeiro da propriedade, era um jovem perdulário e pouco cioso do capital (afinal apostava o dinheiro no jogo), tratou de travar amizade com ele. Primeiramente, emprestou-lhe dois contos de réis. Tempos depois, dispôs de mais quinhentos mil réis para o rapaz. Ao ver a letra, dissimulou: “Para que isso? Entre nós...Formalidades” (RAMOS, 1979, p.16). Contudo, tratou de guardar o documento. Mais tarde, vinte contos foram destinados ao herdeiro, como se Paulo Honório quisesse dar corda para o rapaz enforcar-se. Quando venceu a letra, Paulo Honório foi ter com Padilha e advertiu: “Tomo-lhe tudo, seu cachorro, deixo-o de camisa e ceroula” (RAMOS, 1979, p.23). Hábil negociador, o narrador conseguiu deduzir a dívida, os juros, o preço da casa e ficar com a propriedade por sete contos e quinhentos e cinquenta mil réis, valor irrisório, perto do que valia a propriedade. Paulo Honório afirma não ter tido remorsos (RAMOS, 1979, p.26).

Uma vez proprietário, ele e o vizinho, Mendonça, começam a discutir acerca dos limites da propriedade, cada qual querendo ampliar as suas terras.

Após alguns conflitos e uma falsa diplomacia, Paulo Honório mandou Casemiro Lopes assassinar o vizinho e, somente com as filhas deste vivas, se sentiu seguro para colocar a cerca onde lhe convinha. Depois disso, Paulo Honório, aumentou ainda mais as fronteiras de S. Bernardo, tomando espaços pertencentes a outras fazendas:

...invadi a terra do Fidélis, paralítico de um braço, e a dos Gama, que pandagevam no Recife, estudando direito. Respeitei o engenho do dr. Magalhães.

Violências miúdas passaram despercebidas. As questões mais sérias foram ganhas no foro, graças às chicanas de João Nogueira. (RAMOS, 1979, p.40)

Diante de todos esses dados expostos, convém apresentar diferentes apreciações dos episódios e de aspectos que norteiam a personalidade de Paulo Honório e seu modo de agir.

Primeiramente, é mister notar que o sentimento de propriedade é um dos elementos temáticos que unificam o livro. Para Lafetá (1979), a objetividade implacável de Paulo Honório sempre tem um propósito: apropriar-se de algo. Além disso, existe, conforme aponta Luís Bueno (2006), uma relação utilitária com o outro: importa que este sirva aos propósitos do narrador. Se não o fizer, ou será anulado ou eliminado. Assim, na dinâmica da aquisição da fazenda S. Bernardo, essas três possibilidades aparecem: Casimiro Lopes serve, logo é exaltado¹¹; Padilha é anulado; Mendonça, eliminado.

Também convém notar que a ascensão de Paulo Honório se dá com uma mistura de um apurado senso de oportunidade e um implacável emprego da violência, sempre que necessário. O livro relativiza os significados da ascensão pelo mérito no Brasil. Afinal, a formação pessoal violenta é socialmente vencedora. Ele é um indivíduo que ascende socialmente utilizando meios escusos,

¹¹ Casemiro é exaltado pelo patrão de uma maneira *sui generis*: "Gosto dele [de Casemiro]. É corajoso, laça, rasteja, tem faro de cão e fidelidade de cão". (RAMOS, 1979, p.15).

notadamente a agiotagem, a fraude e o assassinato. Portanto: “Está claro que a escalada social envolve uma combinação à brasileira entre brutalidade física, sistema financeiro (bancos e empréstimos), política local, agiotagem e roubo, meios igualmente válidos para ampliar as terras” (PACHECO, 2010, p.73).

Para Pacheco (2010), Graciliano Ramos dá forma a um novo senso de oportunidade que cresce no Brasil. Só que “essas oportunidades aparecem sob o filtro do descompasso característico do país quanto à ordem do dia”. (PACHECO, 2010, p.74). O aproveitamento das oportunidades exigia trapaças, vilanias e o aniquilamento do outro.

Importa também notar que o senso de oportunidade de Paulo Honório está atrelado a uma acurada percepção do funcionamento do Estado e das estruturas de poder vigentes. O último trecho citado do romance (na folha anterior) demonstra isso claramente: Paulo Honório não atenta contra as terras do juiz, pois sabe que pode ter problemas, afinal um magistrado tinha os meios para fazer o judiciário trabalhar em benefício próprio. Além disso, Paulo Honório sabe que eventuais complicações poderiam ser resolvidas por João Nogueira, funcionário público que, quando necessário, concedia favores ao narrador. Paulo Honório parece, pois, perfeitamente consciente de que, conforme sugere Sérgio Buarque de Hollanda (1995) o funcionalismo público está eivado de personalismo, cordialidade (em uma acepção negativa do termo), sendo totalmente incapaz de compreender a distinção entre público e privado. Afinal, para o historiador, no Brasil, a gestão pública era (e ainda é) um assunto de interesse particular.

A constituição de Riobaldo enquanto proprietário é diferente. Primeiramente, existe a dificuldade de traçar a sua origem social. Afinal, diferentemente de Paulo Honório, existe uma ambivalência a permear a origem social do narrador de *Grande Sertão*: embora filho de mãe solteira, mais tarde ele descobre que seu pai era na verdade a pessoa que ele acreditava que fosse seu padrinho, o fazendeiro Selorico Mendes, para cuja propriedade Riobaldo partiu

depois da morte da mãe. Logo, fica difícil discernir se ele é um plebeu ou um membro da elite.

Com isso, se por um lado, viveu boa parte de sua infância em situação de penúria, por outro, quando foi para a fazenda de seu Selorico, dispôs de conforto, aprendeu a ler, escrever e foi um aluno que “daria um professor de mão cheia”. No entanto, Selorico, que era fascinado pela mitologia em torno dos jagunços, não achou que o letramento e a instrução escolar bastassem para a formação de Riobaldo: era preciso ensinar o filho/afilhado a atirar e a manejar armas de corte:

Queria que eu aprendesse a atirar, e manejar porrête e faca. Me deu logo um punhal, me deu uma garrucha e uma granadeira. Mais tarde, me deu até um facão enterçado, que tinha mandado forjar para próprio, quase do tamanho de espada e em formato de folha de gravatá. (ROSA, 2006, pp.112-113).

Quando o bando de Joca Ramiro faz pouso na fazenda de Selorico, Riobaldo fica fascinado com os jagunços. Posteriormente, embora o padrinho/pai deixasse Riobaldo viver “na lordeza” (ROSA, 2006, p.122), o narrador não estava feliz e ficou com muita raiva ao ouvir que não era acaso que suas feições e as de Selorico fossem tão parecidas. Por isso, fugiu. Algum tempo peregrinou pela casa de alguns conhecidos até encontrar Mestre Lucas e dizer a este que Selorico dera autorização a Riobaldo para começar vida nova no Currálinho. O professor acreditou e tomou Riobaldo para assistente.

Quando o jagunço Zé Bebelo, inimigo de Joca Ramiro, aparece por lá, aquele, que tinha enorme apreço pelas letras, toma Riobaldo como seu assistente e sempre se referirá a este como “professor”. Dessa maneira, justamente por ser letrado, é que Riobaldo entra para o mundo da jagunçagem. Para Walnice Galvão (1972), Riobaldo tem um destino duplo, marcado pelas armas e pelas letras¹²

¹² Embora o destino de Riobaldo seja marcado por esse duplo destino, não se deve pensar que a jagunçagem seja tão somente a corporificação da violência. O mundo dos jagunços possui uma ética bastante elaborada: há regras que regem a admissão e a saída de membros no bando, limites para o uso da violência, regras de hierarquia e mecanismos que regem a escolha do chefe. Enfim, existe todo um código de ética elaborado que rege a

(essa seria uma das ambivalências constitutivas da obra¹³) e o responsável por isso é Selorico, que ensinou o afilhado/filho a atirar e lhe deu a instrução básica.

No entanto, Riobaldo, durante boa parte da obra sempre será um meio jagunço, pois sua consciência sempre será marcada por crises e questionamentos. Ele se sente culpado por contar informações da organização de Joca Ramiro ao seu chefe. Posteriormente, Riobaldo deserta do bando de Zé Bebelo e junta-se ao de Joca Ramiro e, novamente, sente-se culpado por fazer o inverso: contar segredos da organização de Zé Bebelo ao seu novo líder. (GALVÃO, 1972).

Após Hermógenes matar Joca Ramiro, a busca de vingança contra o assassino será empreendida por Riobaldo, Diadorim, Medeiro Vaz e, posterior e provisoriamente, Zé Bebelo. No afã de derrotar seu inimigo, Riobaldo vai até a encruzilhada das veredas mortas e realiza um pacto com o diabo. Para Galvão (1972), esse é o momento no qual essas ambiguidades são suspensas e Riobaldo adquire a força necessária para atravessar o Liso Sussuarão, vingar a morte de Joca Ramiro, matar Hermógenes, enriquecer e se tornar um latifundiário¹⁴.

Para Bolle (1997-98), o pacto é o ato-chave da obra e vai superar, através de um artifício mágico, a distância entre peões e fazendeiros. O desfecho da história, portanto, seria um paradoxo e uma exceção, pois o jagunço Riobaldo é metamorfoseado em um respeitável fazendeiro, enquanto o destino da maioria dos

jagunçagem. (CANDIDO, 2002). Um exemplo disso é quando Zé Bebelo, ao ser capturado por Medeiro Vaz, exige um julgamento e o recebe, com tudo aquilo que um rito da justiça burguesa deveria ter: ampla defesa e contraditório. Nesse episódio, é possível observar como civilização e barbárie não tinham lugar fixo. (BOLLE, 1997-1998, p.40).

¹³ Se quisermos outra, pensemos na voz narrativa de Riobaldo. Ele parece um narrador tradicional de pequenas histórias que procura entender sua experiência individual. Temos, pois, o romance surgindo dentro de um fundo épico com sopros de linguagem lírica (ARRIGUCCI, 1994). Ou ainda, se pensarmos na personagem que consubstanciaria a ambivalência, chegaremos a Diadorim, que é simultaneamente homem e mulher, fonte de atração e remorsos para Riobaldo.

¹⁴ Um exemplo disso é a diferença na postura de Riobaldo antes do pacto e depois deste. Quando Medeiro Vaz morre, Diadorim e os jagunços interpretam que o moribundo, como ato derradeiro, nomeara Riobaldo seu sucessor. Instado a comandar o bando por Diadorim, o narrador se recusa: "Não posso, não quero! Digo definitivo! Sou de executar, não me ajusto de produzir ordens" (ROSA, 2006, p.81). Depois do pacto, porém, ele se aferra a essa disposição de mando e não sabe ser outra coisa senão chefe do bando, roubando o posto de Zé Bebelo (pp.435-440). E futuramente proprietário.

homens que compunha esses bandos era a mendicância.

Como grande proprietário rural, Riobaldo *tem* empregados leais como servos. São antigos companheiros que protegem as terras do fazendeiro e estão dispostos a dar a vida por ele. Trocas de favores, clientelismos, relações de lealdade e proteção, permeiam a relação de Riobaldo com esses agregados, com os quais o narrador está fechado “que nem irmãos” (ROSA, 2006, p.24).

Dessa maneira, a base emocional de seu discurso será erigida por um duplo sentimento: a culpa de pactário e a preocupação de ver suas terras invadidas. Pacto feito e morto Hermógenes, não há mais a figura do jagunço nômade que vagava pelo sertão nos bandos de Joca Ramiro e Medeiro Vaz, mas um homem sedentário que defende a propriedade privada e as leis úteis à sua classe. E nesse aspecto ele não poderia ser mais parecido com Paulo Honório: ambos vão se valer da violência, troca de favores e, quando conveniente, da legislação para assegurar seus quinhões de terra.

V. CONCLUSÃO

Tanto *S. Bernardo* quanto *Grande Sertão* mostram a formação de dois latifundiários em um país que vivia um processo de modernização, mas cujos ecos do passado insistiam em se fazer presentes. Dessa maneira, a ascensão de cada um se dará com elementos de violência, relações de clientelismo, uma indistinção entre o público e o privado, as benesses do favor aos protegidos e as heranças da escravidão, que o país até hoje não soube como superar.

Além dessa modernização eivada de ambiguidades, ambos os romances mostram que esse processo de progresso não caminhou de mãos dadas com a inclusão social. Paulo Honório faz tudo para proteger sua propriedade e não se importa com o outro: pratica a usura com Padilha e ludibria este na hora de efetuar a compra da fazenda, manda assassinar o vizinho que o incomodava com a

questão dos limites da terra, invade a fazenda de outras pessoas (menos a do fazendeiro), paga salários paupérrimos aos seus funcionários e questiona a necessidade de escola em sua propriedade. Já Riobaldo, laureado pelo prestígio de ter derrotado Hermógenes *sem* participar da batalha, se aproveita da extrema vulnerabilidade social presente no sertão para garantir que seus companheiros de jagunçagem trabalhem para ele, em troca de uma pequena porção de terra. Com isso, espera manter sua propriedade inviolável contra inimigos externos. Enfim, ambos exploram o legado da nossa miséria em proveito próprio.

Uma última observação: como têm tantos elementos concernentes à realidade histórico e social de suas épocas, refratadas na subjetividade das personagens, ambos os romances podem ser lidos como instrumentos de descoberta e interpretação do Brasil. (CANDIDO, 2014).

VI. REFERÊNCIAS

- ARRIGUCCI, Davi. "O Mundo Misturado". In: *Novos Estudos*. CEBRAP. nº40, novembro de 1994, PP.7-29.
- BOLLE, Willi. "O pacto no Grande Sertão – Esoterismo ou Lei Fundadora". In: *Revista da USP*, São Paulo: dezembro/fevereiro, 1997-1998. pp.26-45
- BUENO, Luís. "Graciliano Ramos". In: BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo/Campinas: Edusp/Editora Unicamp, 2006. pp. 606-619.
- CANDIDO, Antonio. "Um instrumento de descoberta e interpretação". In: _____. *Formação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2014. pp. 429-437.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. "O homem cordial". In: _____. *Raízes do Brasil*. 26.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. pp.139-151.
- LAFETÁ, João. "A Consciência da Linguagem". In: *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.
- _____. "O mundo à revelia". In: RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 34.ed. Rio de Janeiro: Record, 1979.
- GALVÃO, Walnice. *As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade no Grande Sertão: veredas*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PACHECO, Ana Paula. "A subjetividade do lobisomem". In: *Revista Literatura e Sociedade*. São Paulo, novembro de 2010.

RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 34.ed. Rio de Janeiro: Record, 1979.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 1.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

SCHWARCZ, Lilia; STARLING, Heloisa. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SCHWARZ, Roberto. "A viravolta machadiana". In: *Novos Estudos*. CEBRAP. n.º. 69, julho 2004. pp.15-34.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2012a.

Submetido em: 06/09/2018

Aceito em: 19/02/2019

O PERCURSO DE LULA EM DIREÇÃO AO OUTRO DE SI MESMO NO ROMANCE *CALUNGA*, DE JORGE DE LIMA

Pedro Barbosa Rudge Furtado (Unesp/Araraquara)

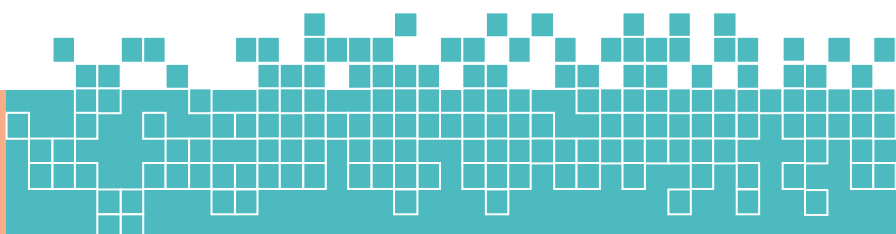
Resumo: Este artigo procura indiciar o modo como é construída a visão tensionada sobre o outro social em *Calunga*, de Jorge de Lima. Narrado em terceira pessoa, a instância narrativa delega a focalização, reiteradamente, para Lula, protagonista da obra. Retornando do Sul – onde estudou – para as terras de Varginha – onde nascera –, a personagem principal ambiciona modernizar e humanizar, mediante uma visão de mundo erudita, aprendida formalmente, desde as relações de trabalho até o modo de viver dos cambembes. Entretanto, Lula encontra diversos obstáculos em sua empreitada, como a terra, o clima e a cosmovisão do outro. A partir dos movimentos formais do texto – especialmente do foco narrativo – assinalamos a transmutação identitária-ideológica de Lula por meio do contato com as outras personagens. Ele é visto, no começo do romance, como um estrangeiro pelos viventes daquela terra; no entanto, no decorrer da narrativa, ele passa a se identificar dramaticamente com as tradições daquele local, numa grave tensão entre cultura erudita e popular. Com o intuito de atingirmos tal fito, analisamos a relação entre Lula e três personagens do romance, tendo em mente os movimentos históricos, sociais e artísticos do decênio de 1930.

Palavras-chave: *Calunga*, cosmovisão do outro, tensões ideológicas.

Abstract: The aim of the present paper is to indicate the manner that is built the tensed-up view concerning the social other on Jorge de Lima's *Calunga*. This novel is constructed using a narrator in the third person, that transfers the focalization, repeatedly, to Lula, the protagonist of the narrative. Returning from the South – where he studied – to Varginha's land – where he was born – the main character desires to modernize and humanize, via an erudite and formally learned perspective of the world, since the labor's relations to the natives's way of living. However, Lula finds many obstacles in his endeavor, such as: the land, the climate and the other's angle of the world. Trough the formal movements of the text – especially the ones concerning the focalization – Lula's identitary-ideological transmutation can be noticed by the contact that he faces with other characters. He is seen, in the beginning of the novel, as a foreigner by inhabitants of that place; during the narrative, though, he starts to identify himself, dramatically, with the traditions of the region, in a deep tension between the erudite and popular cultures. Objecting to fulfill our purpose, we have analyzed the relation among Lula and other three characters of the book, keeping in mind the historic, social and artistic issues of the 1930's.

Key-words: *Calunga*, other's view of the world, ideological tensions.

INTRODUÇÃO



Em “A personagem do romance”, Antonio Candido (2007, p.54), discute as dificuldades de percepção da pessoa sobre a outra, e como isso se transpõe para a figuração literária, mesmo que, diferentemente do mundo “real”, as personagens pertençam a um universo finito de atributos. Assim, ainda que o autor selecione as características do “ser-de-papel”, sua escolha continua pautada numa noção incompleta e fragmentária de uma alteridade.

Mikhail Bakhtin (2015, p.58-9, grifos nossos), numa verve marxista, enxerga o romance como um gênero essencialmente responsivo, em que

o diálogo de vozes medra imediatamente do diálogo social das “línguas”, onde a enunciação do outro começa a ecoar como *linguagem social*, onde a orientação da palavra entre enunciações alheias se transforma em sua orientação entre linguagens socialmente alheias no âmbito da mesma língua nacional.

O romance, para o filósofo russo, não é apenas o reconhecimento e a expressão da multiplicidade de vozes sociais que ele comporta, mas é, também, democrático no que tem a ver com a pluralidade ideológica envolvida em seu heterodiscurso social. Entretanto, a voz do outro – do pobre, do marginalizado, enfim, daquele que não faz parte das classes dirigentes – dificilmente predomina sobre as demais.

No contexto histórico, social e cultural do Brasil, a maneira como o outro é caracterizado atravessa a história da nossa composição literária. Luís Bueno (2014, p.112) afirma que “se há um problema de origem da literatura brasileira, ele é exatamente o da representação da alteridade”, pois, invariavelmente, os nossos escritores “se debate[m] com as limitações e as potencialidades que a consciência da alteridade traz.”

Esses obstáculos na compreensão daqueles que não somos ganham extrema relevância quando é discutida a representação literária de classes sociais e/ou minorias das quais o autor não pertence. *Entendemos o outro, então, como*

a figuração de personagens que fazem parte de grupos sociais não integrados ao sistema sociocultural dominante. Abordagem derivada da análise da alteridade empreendida também por Luís Bueno (2015, p.80), mas agora em *Uma história do romance de 30*. De acordo com ele, é em tal decênio que se encontra um contato fulcral entre as diversas classes e culturas consagradas no Brasil. Contra o modelo de unidade nacional pregado outrora e pelos integralistas de então, o crítico diz:

É um contraste significativo o que se cria entre a visão do país como um conjunto de realidades locais que merece ser conhecido nas suas particularidades e o modelo oficial de unidade nacional, cuja tendência seria apagar as diferenças para se obter um conceito uno de nação.

Na literatura brasileira, a figuração da alteridade é extremamente significativa no que tange ao empenho de muitos de nossos literatos em construir uma identidade nacional, como antecipamos com o trecho de Luís Bueno. E essa tentativa de construção de uma nacionalidade homogênea gerou uma série de embaraços, com destaque para o regionalismo romântico – “fase de consciência amena do atraso [econômico e cultural]” (CANDIDO, 1989, p.141) – e o regionalismo de 30 – “fase de consciência catastrófica de atraso, correspondendo à noção de ‘país subdesenvolvido’” (p.141).

Lidaremos, no presente artigo, com uma obra do romance de 30: *Calunga*, de Jorge de Lima. Objetivamos, nela, assinalar como se dá a transformação ideológica-identitária de Lula – protagonista da narrativa, ilustrado e detentor de terras, que volta à sua origem rural depois de anos no Sul – muito marcada pelo contato com o povo da ilha de Varginha, sobretudo na relação com três personagens: Ana, Zé Pioca e Totô Canindé. A análise formal da obra será mediada pelas tensões socioculturais que ela pode suscitar. Antes disso, porém, é fundamental, mesmo que brevemente, discutir as relações entre cultura erudita e popular.

1. PRESSUPOSTOS HISTÓRICOS, SOCIAIS E ARTÍSTICOS

Alfredo Bosi (2014, p.347), em *Dialética da colonização*, afirma o oposto daquilo que fora pregado parcialmente por parte de nossos intelectuais do século XIX; a saber, o afã de construir uma unidade nacional, modelada na criação histórico-burguesa de Estado-Nação, um tanto homogênea em termos de representações culturais. A mirada em direção ao outro – o negro escravo, o índio, o sertanejo etc – pela elite ilustrada, quando ela ocorria, era descompassada no que se relaciona à vivência sofrida do povo. Na esteira disso, mitificava-se o índio, glamorizava-se o sertanejo e, na maioria das vezes, excluía-se o escravo, grande base do nosso sistema econômico, das figurações literárias.

Não se pode cair, no entanto, na tentação simplista de imputar culpa num extrato social que era filho de seu tempo, muito menos deixar de notar que, mesmo incipientemente, o outro começou a aparecer naquele século, mesmo deturpado, como salienta Bosi (2014, p.354),

[...] o interesse pelo selvagem e, já na segunda metade do século XIX, pelo negro e pelo sertanejo, ganha corpo, saindo à busca de uma metodologia, que se empresta da Sociologia e da Etnologia nascentes. Então, a cultura alta brasileira assimila, o quanto pode, algumas noções do evolucionismo de Darwin e Haeckel, repartindo drasticamente a nossa população em estratos primitivos, arcaicos e modernos.

Uma vez que, com o passar dos anos, a classe popular ainda não era apta a se expressar por meio dos veículos da cultura letrada, ela continuava sendo figurada pelos extratos economicamente superiores da população. Entretanto, já no começo do século XX, temos Lima Barreto, grata exceção, dando voz esteticamente aos pobres e negros. Ademais, um tema nevrálgico do nosso modernismo é a proposição do cruzamento entre culturas, como o “nacionalismo estético de Mario de Andrade”, que se inclinava “a uma fusão de perícia técnica

supranacional com a sondagem de uma psicologia brasileira semiprimitiva, mestiça, fluida, romântica” e o antropofagismo de Oswald de Andrade, que

pregava uma incorporação violenta e indiscriminada dos conteúdos e das formas internacionais pelo processo *antropofágico* brasileiro, que tudo devoraria e tudo fundiria no seu organismo inconsciente, entre anárquico e *matriarcal*. (Ibidem, 355-6, grifos do autor).

No entanto, há outros dois pontos cruciais na percepção e na valorização do outro no início do século XX: o entendimento de que a Revolução de 30 não fraturou de maneira tão aprofundada a velha política das oligarquias regionais, o lançamento de *Casa-Grande & Senzala* (1933), de Gilberto Freyre, que se dedicou a “construir uma antropologia existencial do Nordeste açucareiro” (Ibidem, p.39) e o *boom* editorial ocorrido nesse decênio, que, absorvendo as obras vindas do Nordeste, ajudou a construir uma mirada mais compassada no que tange aos diferentes *modus vivendi* da região. Com um ângulo de visão voltado, então, ao Nordeste, em amálgama com a continuidade de uma política nacional que privilegiava o Sudeste e a tomada de consciência do nosso atraso, por parte de alguns estudiosos, o romance regionalista nordestino de 30 baseou-se, *grosso modo*, na avaliação negativa dos mecanismos sociais da época.

Em *Calunga*, há a representação da miséria dos cambembes – relevante assunto do livro – que é figurada por meio de três pontos de vistas: do narrador (que se coloca de fora da história por ele contada), de Lula (a quem o narrador reiteradamente oferece o foco narrativo, colocando-o fora das tradições da ilha de Varginha e como um observador *sentimental* dos locais) e dos cambembes (normalmente em diálogos com Lula). Tal disposição de pontos de vistas, que coloca em relevo as classes populares, faz a narrativa ligar-se fortemente à literatura social do período.

Nos propomos aqui analisar como se dá tensão entre cultura erudita, na figura de Lula, que procura pertencer ao local, e a cultura popular focalizada pelo

atrato ideológico-identitário do protagonista. Como Lúcia Sá Rebello (2009, p.2) aponta, o romance opõe dois tipos de sociedade por meio da caracterização das personagens, sendo, uma delas “civilizada e culta, representada pelo Sul do país [Lula]” e a outra “primitiva e aculturada, representada pelo interior de Alagoas [outras personagens], existindo entre elas uma barreira a ser transposta.” Levando em conta a existência de tal barreira, vejamos como ela é ou não superada na relação com o outro.

2. A VIAGEM DE LULA: O INTERESSE SOBRE O OUTRO

Logo no início do romance, percebemos uma característica mais ou menos análoga a alguns dos romances de 30: a busca pela terra natal ligada ao reconhecimento identitário da personagem. Há dois romances, principalmente, que lidam com essa equação: *Angústia*, de Graciliano Ramos e *O amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos. Entretanto, em ambos os casos, a procura pelo passado se dá apenas em termos, quase que exclusivamente, interiores à psique dos protagonistas, estando inclusos numa dialética de valores espácio-temporal entre campo (infância) e cidade (vida adulta).

Se nessas narrativas o que se destaca é a busca identitária via interioridade, em *Calunga*, Lula coloca tal fito no plano da ação; conseqüentemente, temos uma narrativa – em especial na sua primeira metade – de acontecimentos exteriores, de *práxis*. O romance alterna, ou manifesta concomitantemente, o campo da ação e da observação de Lula. Citemos as primeiras linhas da narrativa¹⁵, com o intuito de perceber o seu tom e alguns aspectos que são nela recorrentes:

Manhãzinha. O trem da Great Western partiu da Estação de Cinco Pontas, no Recife.

¹⁵ Parece-nos relevante analisar mais demoradamente o primeiro capítulo do romance, uma vez que ele antecipa muitas questões – tanto de ordem formal quanto de conteúdo – que o perpassam.

Lula, no carro, *olhava* a paisagem correndo. Há quantos anos a mesma estrada o levava ao porto! Então ia deixar a terra do seu nascimento. Nesse tempo longe, ainda não tinha olhos capazes de *ver* o que vinham vendo agora, ao voltar às coisas e povo da infância, ao começo de sua vida, que era como uma terra em começo.

O trenzinho ia varando o Nordeste, vinha de Natal, atravessando zonas da praia, zonas de mata, cidadezinhas, canaviais, algodoais, queimando ora o carvão de Cardiff, ora a lenha das matas. *O descaso do governo permitia que as balduínas da companhia inglesa comessem as nossas árvores.*

Às vezes o trem encontrava o rio. De tão comprido, o rio era como uma cobra devorando um mochozinho. Quando menos se esperava, *o rio pulava na frente do trem, parecendo mais veloz que a máquina.* (LIMA, 2014, p.11, grifos nossos).

Há três aspectos essenciais da narrativa já trazidos à tona no trecho inicial de *Calunga*: a recorrência do verbo “ver” e outros do mesmo campo semântico, o narrador denunciador e a vastidão assustadora da natureza.

O primeiro aspecto prenuncia a característica observadora de Lula sobre o que está fora de si, seja a paisagem ou o outro, que também faz parte dela; o segundo dá a base tonal da narrativa de cunho social; enquanto o terceiro antevê o poder devorador da terra. O primeiro e o terceiro enfoques, principalmente, são de extrema relevância no afã de compreender o outro no romance e da transfiguração do protagonista.

Lula, deslocando-se no trem que o desloca, passeia tanto pela primeira quanto pela segunda classe do veículo. O narrador acompanha o andar do protagonista:

[...] Lula percorria interessado o trenzinho todo.

A segunda classe era gozada; ia entupida: soldados de polícia que voltavam de escaramuças com Lampião¹⁶; matutos que iam embarcar os magotes para a lavoura de São Paulo [...].

A segunda classe é divertida: tocam sanfona, triângulo, esquentam

¹⁶ Em nenhum momento da narração há o ano exato em que ela “se passa”. Porém, em alguns trechos, encontramos dicas relacionadas a isso. Nesse excerto, lê-se a volta de soldados após combates contra o Lampião. A ideia é de que os acontecimentos narrados, então, representem o ano de 1932, posto que o cangaceiro esteve próximo de Alagoas naquela época. Essa noção temporal, apesar de parecer tosca, é bastante relevante no propósito de saber, apesar da ficcionalidade do romance, quais os movimentos históricos, sociais e culturais pelos quais o Brasil – e a região Nordeste, mais especificamente – estava enfrentando.

mulheres de pifanos. Cegos que vão cantar nas feiras, matutos que seguem enganados para pedir empregos na capital. *A segunda classe é religiosa*: compra gravuras do “padrim” padre Cícero, do doutor João Pessoa-mártir, orações fortes, caixilhos com imagens de santos. (Ibidem, p.14, grifos nossos).

Em termos semântico-estruturais, é bastante difícil precisar se o ponto de vista sobre as pessoas, transportadas na segunda classe do veículo, é do narrador ou é de Lula. Há a hipótese, também, de haver homologia entre ambas as miradas, não havendo motivos para separá-las com exatidão. De qualquer maneira, essa alteridade outro – que não é o narrador nem Lula – está sendo adjetivada, respectivamente, como “gozada”, “divertida” e “religiosa”. Assim, há uma distância entre as instâncias narrador, Lula e a população. Tal afastamento é corroborado pelo seguinte trecho, quando a personagem principal entra em Alagoas: “Lula enxergava tudo, deduzia tudo sem esforço nenhum. O reencontro de sua gente num flagrante tão puro, após tantos anos, tinha-lhe dado perspectiva de descobridor.” (Ibidem, p.15, grifo nosso). A cisão entre Lula e a sua terra é bastante evidente na citação em que o ponto de vista é claramente o do protagonista. Nesse momento, mesmo que de maneira incipiente, já é construída a tensão-chave do romance: a identificação movediça de Lula e os habitantes do lugar.

Esses habitantes, com os seus infortúnios, funcionam como a força-motriz de Lula perante as adversidades da terra. Durante o romance, há a intensa tentativa do protagonista para transformar e modernizar as terras de Varginha, a qual é impedida, principalmente, pela transmissão da maleita. A narrativa coloca em embate a ação contra a inação – causada pelo cansaço, pelo delírio, pelo clima etc. Essa luta é anunciada no seguinte trecho:

Com o calor e com a digestão pesada das comidas do carro-restaurant um soninho impertinente queria levar Lula para uma madorna. Lula reagia. [...]

Lula, para distrair o sono, ia de novo à segunda classe conversar com

os caboclos de dentes ponteados a lima, e perguntar coisas aos cabrochas de tatuagens nos peitos, corações, setas de amor.” (Ibidem, p.16).

Mesmo sendo transportado pelo trem, ele sente a necessidade de se movimentar, de tomar conhecimento do que lhe é diferente. O descanso, para ele, não é uma opção.

3. O OUTRO QUE É LULA

Não é apenas o ponto de vista de Lula sobre o outro que irrompe no decorrer da narrativa. O outro também vê Lula e faz julgamentos no que tange às ações do protagonista, o que se deve ao narrador em terceira pessoa – que é apto a emprestar os seus olhos às personagens – e, especialmente, aos diálogos em que são revelados os descompassos da visão de mundo modernizadora do protagonista. Logo no início do segundo capítulo, lemos: “Lula se confundia na multidão; ninguém conhecia mais Lula. Ele se sentiu mudado.” (Ibidem, p.24).

Desconhecido, a sua primeira intenção, aliás, a que o levou a empreender essa viagem, é tentar reencontrar a família que abandonou quando se dirigiu ao Sul do País. Sem demora, descobre que não há mais parentes por lá e, abruptamente, altera o seu fito, que se torna “iniciar ali um outro meio de vida que não fosse aquele de viver de pesca de sururu e do trabalho das olarias.” (Ibidem, p.28).

Quando Lula comunica a sua ideia de criar carneiros, os trabalhadores debocham de sua atitude: “Os pescadores riram. — O patrão parece que já pegou sezões. Parece que já está variando.” (LIMA, 2014, p.28). Ainda assim, o protagonista aferra-se no seu desejo e inicia o seu projeto. Mais uma tensão é estabelecida: entre o conhecimento formal (letrado) e o informal (da experiência). Vejamos o seguinte excerto: “Não tinha parado [Lula] um momento; terminara a construção de limpos estábulos, e tudo dispusera para o bom êxito da sua criação

iniciada segundo *os mais modernos métodos que aprendera nas revistas.*” (Ibidem, p.30, grifos nossos). A partir desse momento, ele age – visita médicos e anda pela lama da vila – com o objetivo de não “ser um homem que dorme, antes um homem que encara a natureza e vai vencê-la.” (Ibidem, p.38).

Toda essa energia implacável do protagonista reverbera numa grande dose de leitura errônea dos meandros sociais daquele lugar, conjuntamente com um ideal que é tão-somente dele. Como diz Simone Cavalcanti de Almeida (2006, p.28-9, grifos da autora),

[...] em nenhum momento Lula busca uma conciliação do seu desejo utópico com os interesses e os pontos de vista dos moradores da ilha, mesmo quando eles relutam em seguir suas ideias e regras. Por trás de sua vontade de mudar o estado das coisas e dos seres, há um forte tom de autoritarismo. Suas atitudes vão sendo moldadas pelas exigências do *modo de ser* latifundiário, baseado em práticas conservadoras e na centralização do poder.

Vejamos, então, como se dá a relação de Lula com três habitantes da ilha relevantes no que toca à transmutação identitária e ideológica do protagonista: Ana, Zé Pioca e Totô Canindé.

3.1 Lula e Ana: entre a ação e o descanso

No terceiro capítulo, o inverno se aproxima das terras de Varginha e, com ele, as fortes chuvas. No entanto, quando a precipitação enfraquece – mesmo que incessante – Lula, “amoladíssimo, foi ver a cidade.” (LIMA, 2014, p.33). Impaciente com a inação engendrada pelas condições climáticas do local, o protagonista decide, a despeito de ter de enfrentar a “desgraça [que] caíra com a chuva” (Ibidem, p.33), agir. No trajeto até a cidade, Lula depara-se com Ana – sendo alvo de violência por dois homens – e o filho dela. Aproximando-se da mulher, o protagonista diz:

- Vem.
 - Não. Para onde?
 - Comigo, para a minha casa.
 - Não.
 - Está com medo? Esconderei você. Serei seu amigo. Vem.
- Havia na voz de Lula um comando. (Ibidem, p.35).

Acatada a ordem de Lula, os três se deslocam até Varginha. Enquanto o percurso é feito, Ana conta a sua história ao protagonista: o marido foi morto por Lampião, que também violentou sexualmente as duas filhas do casal. Ela se encontra desesperada, “após servir de coito a vinte cabras do bando sinistro, fugiu, como louca, caatinga adentro.” (Ibidem, p.35). Marcada pela brutalidade do cangaço e dos nativos, Ana deixa-se levar pela promessa de paz feita por Lula.

Todo o quarto capítulo é dedicado a sintetizar as relações entre os dois, que viviam como companheiros com sortes similares: “Lula e Ana tinham destinos paralelos: ambos haviam perdido suas famílias.” (Ibidem, p.36). Em seguida, o narrador traça uma correlação mais drástica do que a já vista entre ambas trajetórias:

A gente de Ana desaparecera na morte, desonrada e poluída.
Lula não tinha mais esperança de encontrar as criaturas de seu sangue, que a sua errada direção de vida havia extinguido *com a mesma crueldade de Lampião*. (Ibidem, p.36, grifos nossos).

Comparar a morte do marido, o estupro das filhas e as (outras) diversas violências sofridas por Ana, após retirar-se apressadamente da sua casa, com a ida ao Sul de Lula, parece um tanto descabido. Embora não se saiba as razões que motivaram a migração do protagonista, ele havia tido a sorte de educar-se e de retornar para a sua terra com o trem da Great Western, não sofrendo em extensas caminhadas. Mais uma vez, é difícil distinguir se a visão absurda de equiparação da trajetória de ambos é conduzida pelo narrador ou por Lula. Aparentemente, é a voz de Lula que ouvimos, em discurso indireto-livre do

narrador que se infiltra na mente da personagem quando diz que não havia mais esperança de encontrar algum parente vivo; a continuidade da sentença é o nosso grifo.

O sentimento de piedade – o olhar sentimental em relação ao outro (BUENO, 2014, p.166) – que ele nutre por Ana, é direcionado também em relação a si mesmo. O retorno de Lula à ilha onde nasceu – não explicado reiteradamente durante a narrativa – pode ser visto como um grave sentimento de culpa no que tange à ida para o Sul, assinalado por ele como descaso para com seus familiares que continuaram naquele espaço hostil. As suas benfeitorias, nessa leitura, não tentariam reparar o descaso do governo, por exemplo, mas, sim, retratar-se diante dos seus conterrâneos.

É esse sentimento de culpa, conjuntamente com uma cosmovisão católica¹⁷, que faz com que Lula amasie-se com Ana. Na única relação sexual das personagens, uma sensação de transgressão dos preceitos católicos toma conta do protagonista: “Ana se oferecia como uma irmã. O homem teve no fim a sensação de ter cometido incesto.” (LIMA, 2014, p.37). Doravante, os dois vivem como companheiros; ou melhor, Ana resgata um sentimento de maternidade em Lula.

Ela tinha o costume de cantar cantigas de ninar, amansando a energia vigorosa do protagonista. Nesses momentos,

o companheiro virava menino sem querer. Os acalantos adormeciam a coragem do homem; ele ficava terno demais, vencido pela natureza, mais do que deveria: ficava dentro da noite que baixava por efeito do canto escurecendo os meidias mais claros. (Ibidem, p.38).

Interessante notar que não era apenas a chegada da noite que amolecia

¹⁷ Com o intuito de não alongar em demasia o artigo, decidiu-se não analisar o texto à luz dos valores católicos, muito valorizados na obra de Jorge de Lima. Eles devem ser levados em conta numa análise que pretenda ser total do romance. Simone Cavalcanti de Almeida, em sua dissertação de mestrado – apontada nas referências desse escrito – inclui a visão de mundo católica em sua análise.

Lula, mas, também, as cantigas tinham o poder de transformar qualquer luz em breu. Os acalantos de Ana funcionam, por meio de sua placidez, como o contraponto no que toca o interesse de Lula de civilizar e modernizar as terras de Santa Luíza por meio do incessante trabalho. No parágrafo seguinte, o narrador assinala a incompatibilidade de posturas; ao final da citação, ainda, o narrador transfere a voz para o protagonista, diminuindo a carga de mediação, que, nesse momento, é entre personagem principal e leitor virtual, não narrador, personagem principal e leitor virtual, como comumente essa narrativa se comporta:

O homem não precisava de cantos da noite, mas antes de canções do eito [...]. Lula já tinha contado a Ana o seu pavor por essas cantigas doentes como o bafo amornado das gamboas durante as épocas de maleita. Ele não queria ser um homem que dorme, antes um homem que encara a natureza e vai vencê-la. Quero o dia! Quero ver! Não ouço cantos da noite; não quero ser ninado. (Ibidem, p.38).

Durante a narrativa, alguns aspectos – podendo haver entrecruzamento entre eles – são relacionados à inatividade que deve ser combatida. Os principais são o descanso, ocorrendo durante a noite, os acalantos e a maleita; antiteticamente, o trabalho requer o dia, os cantos de eito e o vigor físico. Esses últimos elementos são necessários no intuito de vencer a terra mediante normas do progresso humano no tempo histórico; a acomodação, ao contrário, é estar ao lado do tempo mítico da natureza, em que a terra condiciona os limites do desenvolvimento do homem. Ana, antes vinculada ao tempo mítico, rende-se ao histórico: “Ana ia às vezes começando, sem dar fé, um acalanto de sua meninice. Vinha com o sertão longínquo, o rio São Francisco descendo devagarinho. Mas se lembrava do companheiro, emendava uma canção de eito.” (Ibidem, p.38). O sertão distante temporalmente na cantiga que narra e o transcurso do rio São Francisco não importam para Lula; deve-se pensar no agora, agindo por meio das “experiências que aprendera nos livros.” (Ibidem, p.59).

Ana volta a aparecer, com mais relevância, apenas no capítulo treze, em que é narrada sua morte; antes disso, ela é uma figura um tanto fantasmagórica, servindo como suporte – cuidando da casa, cozinhando, motivando Lula, o que é sintetizado no quarto capítulo – às movimentações do protagonista.

Entre o capítulo quatro e o treze há um grave abalo nas pretensões de Lula, a despeito de ter tido um breve sucesso na criação de carneiros; entre os infortúnios do protagonista, dois são destacados: a recorrência da maleita – e os desvarios por ela provocados – e as alterações com Totô Canindé. Ambos esfriaram os intentos de Lula, que já se via parcialmente devorado pela terra, impotente diante da natureza, como é assinalado no seguinte excerto:

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

É em tal circunstância que se dá a morte de Ana, vítima dos sintomas da maleita. Sofrendo com as alucinações febris da doença, a mulher torna a cantarolar cantigas do sertão de outrora e de ninar:

Deu para cantar durante o delírio, cantigas tristes, ainda reminiscências do sertão, ou benditos para a Virgem, que se entoam durante o mês de maio nesse Brasil inteiro. [...] Cantava embalos, canções de ninar com uns lábios de morta, como se uma outra Ana fosse fazer dormir para sempre a Ana que se extinguiu ali. (Ibidem, p.95-6).

A morte de Ana – infectando-se de maleita, entoando as melodias que feriam o afã de trabalho de Lula e retrocedendo os pensamentos em direção a idos tempos – simboliza, em parte, o fracasso do ideário civilizatório do protagonista, uma vez que ela é vítima exatamente do mal que ele combatia – a maleita – e rememora em seu canto o passado – o sertão – que ele rechaçava.

Nos dois capítulos centrais sobre Ana, Lula, e não o narrador¹⁸, a caracteriza como “ilha humana” (Ibidem, p.42-96). As duas ilhas, Ana e Santa Luzia, figuram, dupla e respectivamente, a falta de conhecimento do protagonista sobre o local e o outro, uma vez que a área insulada alude à compreensão limitada desse outro, envolto de água, não permitindo, facilmente, a entrada em sua psique.

É também o desconhecimento, desta vez sobre quem é o outro, que dá a tônica da relação entre Lula – representante da cultura ilustrada – e Zé Pioca – representante da cultura popular.

3.2 Lula e Zé Pioca: a falta de reconhecimento da sabedoria do outro

Zé Pioca, caboclo da terra e auxiliar de Lula no manejo da fazenda, primeiro aparece na narrativa no capítulo cinco, acompanhando o personagem principal na sua travessia pela ilha. Durante o trajeto, o protagonista sente a necessidade de visitar Totô Canindé, seu vizinho e homem que os viventes temiam. Quando percebe que Lula, efetivamente, iria visitar Totô, Zé Pioca se inquieta:

Só naquele momento o caboclo compreendeu que Lula ia visitar mesmo o homem do Canindé. Fez a cara mais espantada do mundo. *Lula percebeu; e, sem explicar coisa alguma*, bateu palmas na varanda invadida de galinhas-d’angola. (Ibidem, p.45-6, grifos nossos).

Zé Pioca, tomando conhecimento da intenção de Lula, transmite o seu choque apenas a partir de seu semblante; o protagonista, mesmo percebendo o pavor do outro, ignora-o, dando continuidade ao plano. Esse será o teor da relação entre os dois homens em boa parte da história; enquanto o caboclo deve resignar-

¹⁸ Seguem os dois trechos. É possível apreender, a partir de nossos grifos, que, em ambos, o foco narrativo pertence à Lula: “Lula *compreendeu* que aquela gente era uma ilha humana, rodeada de trevas.” (LIMA, 2014, p.42, grifo nosso); “Quando Lula voltou para a casa e *reviu* Ana arriada de febre que não passava, teve a mesma impressão de que a vida se evadia para sempre daquela mulher – ilha humana que ele descobriu para o seu refúgio.” (Ibidem, p.96, grifo nosso).

se na posição de ajudante iletrado e conhecedor apenas da ilha, Lula, em sutis gestos de autoridade, rejeita os seus conselhos enquanto mantém a saúde física e mental.

Logo após a primeira visita ao vizinho, alguns carneiros da personagem principal surgem mortos, provavelmente envenenados pelos homens de Totô. Lula, então, escolhe retornar às terras do rival ao lado de Zé Pioca. Totô, habilmente, apazigua a indignação de Lula e a conversa termina amigavelmente. Zé Pioca, no entanto, detesta aquele desfecho:

O caboclo Pioca vinha desolado com a solução pacífica que o caso tinha tomado. Para ele tudo aquilo, envenenamento, desaparecimento de animais, tudo era mandado do avarento do Canindé. O patrãozinho haveria de ver mais cedo ou mais tarde. (Ibidem, p.57-8).

Esse é um dos poucos momentos em que o narrador sonda a mente do auxiliar de Lula. Na maioria dos outros trechos, o discurso é enunciado em direção ao protagonista em breves diálogos. Zé Pioca funciona como o grande oráculo de Lula; este, como já dito, ignora as advertências do caboclo, muito devido à altivez que os estudos do proprietário lhe angariaram:

Todas essas esperanças, que ele acreditava se realizarem pelas experiências que aprendera nos livros, Lula contava animado a seus cambembes, principalmente a Zé Pioca.

— Só vendo, patrão; de bicho que veve na lama só conheço um, que é porco. Mas vosmecê é que sabe; cambembe não sabe nada. Vamo ver, quando o inverno chegá. (Ibidem, p.59).

Mesmo observando a ignorância de seu povo, Zé Pioca sustentava a advertência em relação ao que aconteceria no inverno. Poucas páginas adiante, quando Lula afirma que aquela terra é para se viver, o caboclo diverge polidamente: “— Desculpe a palavra, patrão, mas a gente está aqui mais pra morrer do que mesmo para vivê.” (Ibidem, p.61).

Quando Lula contrai a maleita, o seu ajudante diz:

— Patrão [...] vosmecê precisa é sair desta terra. Voltar pra donde veio; aqui remédio não dá resultado pra ninguém: é mesmo que manteiga em focinho de cachorro. As pelancas da maleita e o vício são donos dessas imundícias. (Ibidem, p.79).

As previsões de Zé Pioca concretizam-se: os carneiros morrem mediante as intempéries do clima e as alterações com Totô, e Lula comete o suicídio, delirando com os sintomas da maleita, afundando-se no rio Calunga.

O único instante em que Lula acata uma sugestão do auxiliar dá-se quando os fiéis do Santo que aparece na ilha começam a destruir todas as áreas de sua fazenda; em situação de tão extrema devastação, Zé Pioca comunica a Lula sua decisão de contratar cangaceiros com o intuito de assassinar o ajudante do Santo, que orquestrava todas as ações. Lula, resignado diante da sua impotência – em consequência dos sezões, da impossibilidade de lidar com tais problemas sem fazer uso da violência e dos próprios membros da segurança do Estado estarem ao lado do santo, esperando por um milagre – apenas diz: “— Não quero me entender com essa gente [os cangaceiros]. Você se entenda com eles; me deixem em paz.” (Ibidem, p.126).

Esse momento de sujeição de Lula aos valores que ele, ao chegar na ilha, rejeitava acintosamente, é sintomático no que tange à sua cruel adaptação à terra. A transmutação do protagonista pode ser vista na aceitação resignada de alguns atos e na vitória da natureza sobre ele. Por exemplo: a) reclamava o uso de botas no trabalho com a lama devido a problemas de higiene; logo percebe, no entanto, que elas são inúteis e atrapalham o labor; b) tentava fazer prosperar a criação de carneiros, o que não acontece tanto mediante os problemas climáticos quanto as investidas dos homens de Totô contra a sua fazenda; é vencido por ambos e resigna-se mais uma vez; c) empenha-se na luta contra a maleita; mesmo contraindo-a, investiga o local; logo é esmagado por ela, prostrado em sua casa

que estava se transformando numa tapera etc.

Aceitar o cangaço e outras formas de viver daquela região, representado na aceitação de um conselho de Zé Pioca – outrora repelido –, transformam o protagonista num detentor de terras característico daquele local, regendo-o de acordo com os preceitos dos outros, que vão se infiltrando nele próprio. A transmutação total de Lula pode ser vista através de sua relação com Totô Canindé.

3.3 Lula e Totô Canindé: o outro que sou eu

Totô Canindé, dono das terras vizinhas às de Lula, é um homem extremamente autoritário que cria porcos – o único bicho, segundo os moradores, que consegue desenvolver-se na lama – tendo ambas as pernas paralisadas. O protagonista, conjuntamente com Zé Pioca, decide visitar o vizinho afim de discutir os seus propósitos na ilha. No primeiro diálogo, Totô deixa amiúde claro o não pertencimento de Lula a Santa Luíza:

Lula disse quem era e a que vinha: conhecer o vizinho de quem já ouvira falar tanto.

— Já me falaram também muito em vossemecê, *um moço de fora* que estava criando carneiros; já me falaram.

Lula explicou que não era de fora, mas daquelas paragens mesmo. Andara ausente desde pequeno no Sul; porém agora ali estava de novo para acabar os dias em sua terra apenas com o desgosto de, tendo deixado a família na terra, voltar agora sem a encontrar.

O homem respondeu:

— Aqui quem deixar qualquer coisa o caboclo vem e come, a saúva vem e come, a morte vem mais depressa e come.

O homem continuou macio:

— *Isso não é terra para o senhor, que conhece outras paragens e é moço lorde e traquejado*; isso é terra para quem não tem perna como o pobre de mim.” (Ibidem, p.47, grifos nossos).

Totô, assim como Zé Pioca, antecipa a tragédia de Lula. Tragédia que se dá nos termos de uma associação identitária com aquele local. O vizinho é como

um ente mandatário organicamente pertencente à região, nada tentando alterar no que toca as relações e os modos de viver do povo; os cambembes, para ele, são “raça ruim. Caboclo é raça do cão”. (Ibidem, p.49), que não merecem o mínimo de apreço. Como ressalta Luís Bueno (2014, p.166), primeiramente, Lula e Totô são contrapostos na narrativa, pois este “tratava seus empregados como escravos, perpetuando uma forma ancestral de mando, recusando-se a qualquer forma de modernização.” Opostamente, o protagonista prega o tratamento humanitário aos seus empregados, atualizando as formas de trabalho; outra característica marcante do forte contraste entre os dois é o fato de Lula agir, caminhando incessante no começo da narrativa, e Totô ser paralítico, ficando prostrado, vociferando para os trabalhadores.

É nele – não gratuitamente, uma vez que Totô não é o grosso da população do local, mas, sim, um detentor de terras – que Lula se vê quando percebe a metamorfose física pela qual ele passa, simbolizando a sua adequação à terra. Essa metamorfose está ligada a uma dialética do (auto)reconhecimento de Lula como indivíduo próprio, ainda que privilegiado pela fazenda que possui, daquele local. Assim, ele quer se ver e quer que os outros o vejam. Entretanto, ele deseja reconhecer-se dessa forma não sabendo dos infortúnios atrelados à condição dos caboclos. Quando ouve os insultos de Totô direcionado aos cambembes, Lula rebate:

— [...] Vamos deixar os cambembes em paz. Cambembe sou eu também com o apelido de moço de fora. Isso não é raça de cachorro, como o senhor chama. É gente decente. Olhe, coronel, o senhor quer saber? Nós é que roubamos as terras desses infelizes. [...] Nós temos uma dívida para com essa gente cujo sangue corre dentro de nós e que nós continuamos a degradar. (LIMA, 2014, p.57).

Esse é um excerto exemplar no que tange à lógica do (auto)reconhecimento de Lula. Primeiramente, ele diz também ser um cambembe, tendo relação, desse modo, íntima e intrinsecamente com os afetos do povo; a

frente, no entanto, dirigindo-se a Totô, Lula não é mais eles – os cambembes – mas, sim, um dono de terras, colocando-se em posição análoga à de Totô. Ora, esses e outros discursos do protagonista estão cheios de palavras de um campo semântico atrelado à pena que ele sente pelos caboclos. O olhar de Lula, romântico no que toca ao povo, não é daquele que sofre na lama, mas “vem de uma posição que ele, sem saber, julga superior” (BUENO, 2014, p.167), que é exemplificada nessa dialética da aproximação e do afastamento do outro.

Não cabe analisar, nesse espaço, ainda mais detidamente, a relação entre Lula e Totô. Compete assinalar o desmoronamento moral, psíquico e físico do protagonista tendo em vista a figura do fazendeiro vizinho. Vejamos como este é descrito por Lula, por meio da voz do narrador:

Lula então viu que o homem era paralítico; umas pernas fininha se enroscavam no fundo do tucum. O senhor do Canindé regulava seus cinquenta cajus, aleijado, e por cima uma miséria orgânica, amarelo, bigode cobrindo a boca escura, meio vesgo. Só a voz tinha uma força inesperada. (LIMA, 2014, p.46).

Anteriormente visto como estrangeiro, tanto devido aos seus valores quanto à sua aparência, Lula, no capítulo onze, após vários infortúnios – destacando a maleita – que o aproximaram dos dramas vividos recorrentemente pelos habitantes da ilha, pinta um retrato de si da seguinte maneira:

Lula mirou-se no espelho: como estava mudado! Acabadinho, escaveirado, verde, os olhos empapuçados. Palpou o rosto; sentiu com os dedos os estragos da moléstia, as rugas que a lama abriu. Derreou-se na cadeira; desceu a mão até as pernas; calçou com a ponta dos dedos os mocotós inchados; sondou a dormência dos pés. Era, como os demais, um homem afundado na lama. Caminhava para escrivania; abriu a gaveta; empunhou o revólver. (Ibidem, p.81).

Se as descrições não são iguais, são, pelo menos, similares no que tange à enumeração de adjetivos que marcam os traços indelévels de uma condição deplorável do ser. O que também chama a atenção é a figura do protagonista

curvada sobre a cadeira, totalmente imóvel; move-se apenas para empunhar o revólver que o libertaria da “pior degradação”. (Ibidem, p.81). Ele não comete o suicídio, ainda encontrando forças para reagir.

Com o passar dos capítulos, no entanto, a “miséria orgânica” que Lula via em Totô começa a assaltá-lo também. Essa mudança de postura é assinalada pelo narrador, poeticamente, quando Lula está viajando para Maceió: “Tudo isso em outros tempos teria grande interesse para Lula; mas os olhos do rapaz possuíam outra retina”. (Ibidem, p.114). Ele, nesse momento, não se assemelha à personagem de outrora que percorria o trem, conversava com os caboclos, avistava com fascínio o exterior e a si. A viagem que decidiu fazer, a fim de encontrar alguns colegas de escola e, assim, conseguir alguma interferência junto ao governo, não chega a ser dar por completa. Lula, tomando consciência de que não haveria uma ajuda sistemática do Estado em prol daquela região e notando que o sofrimento daquele povo é secular e intratável, julga melhor retornar à fazenda, finalizando a sua última tentativa de salvação dos habitantes e das terras de Santa Luzia.

O capítulo vinte completa a transmutação interior do protagonista, numa parte que é marcada pela alteração da forma da narrativa. Os períodos – em orações normalmente coordenadas – representam o delírio da personagem; nisso, os parágrafos alongam-se. Um mesmo parágrafo tem o início do meio para o final da página 146 e termina no meio da 148, que muda o tom estilístico do romance até então. Ao longo desse trecho, dois aspectos definitivos – que se amalgamam no sentimento crítico de pertencimento do protagonista à terra – em relação ao estado de Lula chamam a atenção: o total abatimento diante da invencível terra e a sua simbólica parecença com Totô Canindé, transformando-se num ente orgânico da miséria daquela região. Citamos dois trechos, respectivamente:

Lula quis erguer-se; mas a noite parecia pesar-lhe em cima, como um grande manto de chumbo pregando-o à terra. Um frio rápido picou-

lhe a espinha, e a maleita ali mesmo veio depois com um calor amigo que fazia o doente achar gostoso o leite de lama. Que nem o sapo, Lula não podia reagir: era um calunga de barro mole, imobilizado, tragado pelo visgo dominador; a ilha devorava-o aos poucos, sem ele reagir. (Ibidem, p.146).

Lula palpava os membros para ver se existiam, levava as mãos ao pescoço, ao rosto, sentia-se horrível tocando a sua própria fealdade; estava realmente igual ao senhor do Canindé, o bigode abundante caído sobre a boca, as pernas querendo amunhecar de tão dormentes. (Ibidem, p.147).

Se Lula já se via debilitado na citação da página 81, na da página 146 o narrador o coloca não apenas como aniquilado defronte do exterior, mas apegado a ele, como se o calor da maleita fosse imperativo e a noite, então rejeitada, sugerisse uma trégua em seus padecimentos. No trecho da página 147, observamos que, definitivamente, ele se enxerga como o vizinho, não havendo mais a necessidade de traçarmos paralelos entre ambos, como na supracitada citação da página 81. Tal semelhança entre as personagens é confirmada quando a velha Libânia – senhora com quem Lula encontra-se logo no início do romance, quando ainda estava à procura de seus familiares – o confunde com Totô.

Transformado naquele que mais rechaçava, sendo a sua antítese ideológica e moral, no seu desvario, decide se matar, o que significa assassinar ele mesmo e o seu vizinho, irmanados na desgraça da terra. A luta entre os dois é descrita com ares patéticos:

As duas formas mais fracas do mundo atracaram-se ali mesmo. Em tudo eram absolutamente iguais: a mesma degradação, a mesma miséria e os mesmo bigodes tapando quase as mesmas bocas. Parecia luta de dois fantasmas. Sem baques. Sem violência. Duas fraquezas se guerreando de morte. (Ibidem, p.155).

Quando a fraqueza de Lula consegue eliminar a fraqueza do vizinho, ele percebe que, matando o outro, não matou a si mesmo. Ele opta, então, por jogar-se no Calunga, rio que nunca “deixou gente viva passar em riba dele”. (Ibidem, p.156). Ele completa, dessa forma, a sua comunhão com a terra, sendo

decomposto por ela e a mesmo tempo alimentando-a.

Considerações finais

Em um importante parágrafo do posfácio escrito por Luís Bueno (2014, p.172) para a edição da Cosac Nayfi de *Calunga*, o crítico diz, no que tange à figuração das personagens pobres – a camada popular – no romance:

É como coletividade, seja trabalhando, seja andando em companhia do santo, que os personagens pobres aparecem no romance. Uns poucos mal chegam a se individualizar: Ana e Joaquina, embora tenham importância decisiva no drama de Lula, são pouco mais que sombras. A prostituta Mosquitinha e os jagunços são apenas aparições. Somente Zé Pioca, o braço direito de Lula, chega a se constituir como personagem de fato do romance. Isso, no entanto, não implica o achatamento da representação da vida dos homens pobres nem da questão social que o romance traz para primeiro plano.

Teríamos que avaliar quais são as condições necessárias, na visão de Luís Bueno, para que seja possível configurar entes da narrativa como personagens. Entretanto, de fato, o romance se debruça sobre os sucessos de Lula; tal atitude formal, apesar de parecer despreocupada com as classes populares, funciona de outra maneira: não correndo amiúde o perigo de deturpar a voz dos desvalidos, ele, por meio da visão do narrador e do protagonista, torna-as significativas, principalmente, em gestos que cumprem um papel ideologicamente antitético no que tange às ideias do protagonista. Assim, a questão do foco narrativo não atua como um redutor fatal do povo como estereótipo, “mas sim para ressaltar o que há de estereotípico no comportamento das elites às quais pertence o protagonista”. (Ibidem, p.171).

Tal visão pode ser assinala na curiosidade de Lula, logo no começo do romance, no que se relaciona aos passageiros da segunda classe do trem. Nessas cenas é possível avistar a primeira sesta do protagonista e a sua reação

instantânea contra o descanso que será combatido quase durante toda a narrativa.

É o relaxamento que Ana tenta incitar em Lula, mas que ele repele. A mulher, relegada ao segundo plano da ação do protagonista, serve como sustentação para as suas ações. A relação do homem com a terra, mesmo que de modo incipiente, já aparece como tensão quando em companhia de Ana. Ela, indiretamente, conduz Lula a instantes de inação, que vai de encontro aos valores modernizadores que ele, desconhecendo a terra, quer ali implementar.

O conhecedor da terra, no entanto, é Zé Pioca, com quem Lula mantém, ao mesmo tempo, uma relação próxima – em termos físicos – e distante – em termos ideológicos. O caboclo põe em xeque todas as soluções tomadas pelo patrão, tanto no que tange ao trato com a terra, quanto no tocante à sua convivência com Totô. No fim e ao cabo, as sugestões de Zé Pioca poderiam ser eficazes – no que se relaciona com a sobrevivência do patrão – se Lula renunciasse aos seus valores ideológicos de homem culto e cidadão construídos a partir de sua vivência no Sul, onde, muito provavelmente, medidas do Estado, na tentativa de compor regiões civilizadas, poderiam ser constatadas. Contudo, na ilha de Varginha, nem a violência é mediada pelo Estado; a mudança ideológica de Lula, assim, avulta-se, também, quando ele resigna-se, permitindo a Zé Pioca aplicar as leis do cangaço.

É na relação com Totô, no entanto, que é completada a transformação de Lula. O protagonista, enxergando-se como o arquirrival – quando outrora era visto por Totô como estrangeiro – toma consciência de que o tempo histórico não pode emergir naquela terra apenas por meio de seu messianismo progressista. A decadência de si e dos seus valores atesta a perpetuação do tempo mítico, em que nada pode se alterar, sendo a lama soberana. Ressalta-se que Lula não se converte no grosso do povo, mas, sim, no modelar detentor de terras. No contato com a cultura popular que parcialmente estimula a sua derrocada identitária e ideológica, ele não se vê representado em Ana ou em Zé Pioca, mas, fatalmente,

em Totô Canindé, aquele que rege a exploração do trabalho dos cambembes. Derradeiramente, Lula não quebra a barreira que há entre ele e os habitantes que o cercam. O outro – o pobre, o cambembe, o miserável – ainda é uma ilha humana.

Referências

ALMEIDA, Simone Cavalcanti de. **Cartografias de um lugar imaginário: uma travessia do romance *Calunga*, de Jorge de Lima**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I: a estilística**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. Lisboa: Glaciar, 2014.

BUENO, Luís. O intelectual e o turista: regionalismo e alteridade na tradição literária brasileira. In: ANTUNES, Benedito; FERREIRA, Sandra (organizadores). **50 anos depois: estudos literários no Brasil contemporâneo**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

_____. Posfácio. In: Lima, J. de. **Calunga**. São Paulo: Cosac Nayfi, 2014. p. 161-176.

_____. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: EDUSP/Campinas: Editora da Unicamp, 2015.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: _____. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 51-80.

_____. Literatura e subdesenvolvimento. In: _____. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Editora Ática: 1989. p. 140-162.

LIMA, Jorge de. **Calunga**. São Paulo: Cosac Nayfi, 2014.

REBELLO, Lúcia Sá. Civilização e barbárie: a noção de fronteira em *Calunga*, de Jorge de Lima, e em “O sul”, de Jorge Luis Borges. **Nonada**, Porto Alegre, n. 13, p. 1-13, 2009.

Submetido em: 14/07/2018

Aceito em: 12/12/2018

DONA GUIDINHA DO POÇO: REFLEXÕES SOBRE UMA CORONELA

Gabriela Fardin Fernandes (Unesp/Ibilce)

Resumo: Este trabalho trata-se de uma proposta de leitura e interpretação da obra *Dona Guidinha do Poço*, escrita por Manoel de Oliveira Paiva, em meados de 1891, mas publicada por volta de 60 anos depois, em 1951. A partir da leitura do romance e de trabalhos relevantes à nossa pesquisa, analisaremos a construção da personagem principal, com o objetivo de esclarecermos o quanto Dona Guidinha representa um anti-ideal de mulher sertaneja, sendo assim, um dos elementos que compõe o romance inovador de Paiva.

Palavras-chave: *Dona Guidinha do Poço*; Manoel de Oliveira Paiva; romance regionalista; literatura brasileira.

Abstract: This paper aims to analyse the condition of owners of the characters Paulo Honório and Riobaldo, protagonists of the novels *S. Bernardo* and *The Devil to Pay in the Backlands*, written by Graciliano Ramos and João Guimarães Rosa, respectively. We will investigate the path that both made to leave the condition of poverty until the place of landowners, the mechanisms of violence they used and the way they dealt with their dependents. We will try to demonstrate how the formation of those owners happened in a moment in which Brazil experienced a conservative process of modernization, totally dissociated from social inclusion. Therefore, they will not hesitate in using violence, clientelist practices and let crumbs to maintain his dependents' loyalty, in other to protect their property.

Key-words: *Dona Guidinha do Poço*; Manoel de Oliveira Paiva; regionalist novel; Brazilian literature.

Introdução

Neste trabalho pretendemos refletir sobre a personagem principal do romance *Dona Guidinha do Poço*, escrito por Manoel de Oliveira Paiva, em meados de 1891, mas publicado por volta de 60 anos depois, em 1951.

Interessa-nos, aqui, desta forma, analisar a construção e o desenvolvimento dessa personagem tão peculiar que, conforme discutiremos ao longo de nossa reflexão, parece-nos ter sido punida por assumir seus próprios caprichos e ser mais fêmea do que "mulher" (o uso de aspas aqui faz referência à ideia de mulher enraizada na estrutura patriarcal da sociedade sertaneja, assim como de tantos outros grupos sociais, brasileiros ou não, representada no

romance, para a qual era esperado de Margarida um comportamento brando, delicado, servil e passivo).

Apesar do intervalo significativo de tempo entre a finalização da escrita do romance e a sua respectiva publicação, Dona Guidinha do Poço merece um lugar na estante dos respeitáveis livros da literatura regionalista brasileira. Sua publicação foi resultado de uma verdadeira saga protagonizada, principalmente, por Lúcia Miguel Pereira¹⁹.

Utilizaremos, neste artigo, a edição pertencente à Coleção Prestígio, da editora Ediouro, parceira da Saraiva, com o prefácio de Lúcia Miguel Pereira, posfácio e glossário de Américo Facó. Na apresentação que faz para a obra de Paiva, Pereira esclarece que o romance dispensaria qualquer tipo de prefácio se tivesse sido publicado logo após o processo de escrita, como normalmente acontece com as obras literárias.

A crítica nos conta que a publicação tão demorada de Dona Guidinha do Poço foi resultado de uma série de imprevistos ocorridos com o manuscrito: o primeiro deles, sem dúvida, foi o falecimento do autor causado por tuberculose.

Manoel de Oliveira Paiva nasceu em Fortaleza, no Ceará, em 1861. Filho de pai português e mãe brasileira, o autor teve boa formação escolar, estudando no Seminário do Crato e, posteriormente, na Escola Militar do Rio de Janeiro - onde precisou interromper os estudos por razões de saúde. Aliás, ao longo de seus 31 anos de vida, Paiva sempre esteve doente, oscilando entre épocas de melhor estado de saúde e temporadas de repouso extremo.

Por causa de sua saúde debilitada, ele não conseguiu seguir carreira militar, uma de suas ambições, pois, segundo Pereira, o cearense amava a arte da guerra e a literatura. Desde cedo, o autor já publicava alguns versos e contos na *Cruzada*, uma revista feita pelos alunos de sua escola.

¹⁹ Lúcia Miguel Pereira (1901- 1959) foi crítica literária, tradutora, ensaísta e biógrafa de destaque no cenário cultural brasileiro da primeira metade do século XX.

Paiva sempre demonstrou por meio de sua produção literária a preocupação com as causas sociais do meio em que estava envolvido. O autor dedicou-se às campanhas abolicionistas do Ceará, escrevendo para o jornal *O Libertador* e, atuando, assim, como uma figura influente no processo de libertação dos escravos de seu estado.

Sobre essas publicações, encontramos a informação de que Paiva publicava costumeiramente sob um pseudônimo. Segundo Claudio Aguiar, escritor cearense e estudioso de Paiva, ele

[...] passa a colaborar assiduamente no jornal *O Libertador*, escrevendo não apenas textos de cunho jornalístico, mas também literários, a exemplo de obras mais expressivas, como [...] *A Afilhada*. Essas matérias, a depender das circunstâncias, ora apareciam assinadas com seu nome verdadeiro – Oliveira Paiva –, ora com os pseudônimos Gil ou Gil Bert. (AGUIAR, 2002, p.2)

Considerado por muitos um jovem de opinião forte, Paiva torna-se um dos fundadores do Clube Literário, em 1888. Os membros dessa organização publicavam seus poemas, contos, trabalhos artísticos em geral, na revista *A Quinzena*, utilizando-se desse espaço para tratar de literatura e política, muitas das vezes de maneira fundida, como é de se esperar de obras produzidas em épocas de grandes lutas.

Como já havíamos comentado, Paiva precisou abandonar os estudos militares por problemas de saúde e, dessa vez, ele teve que repousar a pena pela mesma razão. Adoentado, ele parte para o sertão, na esperança de respirar novos e limpos ares.

Segundo Pereira (1951), "os longos ócios enfermicos permitiram-lhe escrever *D. Guidinha do Poço*" (p.7). Infelizmente, como sabemos, Paiva faleceu sem ter publicado a obra.

Embora tenha possuído certo reconhecimento na comunidade literária de sua época, principalmente por causa dos poemas e folhetos abolicionistas que

publicara; além de ter sido bem formado educacionalmente, o autor cearense não vivia em boas condições financeiras e, por esse motivo, sua família não teve como arcar com os custos de uma possível publicação póstuma de *Dona Guidinha*.

Paiva tampouco contou com o auxílio dos envolvidos na *Padaria Espiritual*, fundada um ano depois de seu falecimento, no Ceará, com o objetivo de nutrir os leitores com *O Pão*, como era chamado o jornal literário escrito por um grupo de poetas, autores e artistas.

Um desses *padeiros*, entretanto, foi de grande valia para que um dia *Dona Guidinha do Poço* chegasse às livrarias: Antônio Sales como nos informa Pereira (1951), forneceu uma cópia do manuscrito da obra de Paiva a José Veríssimo que, até conseguiu publicar partes do romance na *Revista Brasileira*, mas precisou interromper o trabalho quando o periódico faliu.

A história retorna, então, mais uma vez, ao limbo, num estado de infeliz espera que só passará quando Lúcia Miguel Pereira, após muita procura, consegue o manuscrito das mãos de Américo Facó e passa a se dedicar fielmente para conseguir publicá-lo.

Entre 59 ou 60 anos depois, finalmente, uma das duas obras de Manoel de Oliveira Paiva chega finalmente às prateleiras das livrarias e bibliotecas brasileiras. De maneira exaustiva, ao longo do prefácio que dedicou à obra, Pereira (1951) insiste no valor que *Dona Guidinha do Poço* somou à literatura nacional, mesmo que tardiamente. Nas palavras dela, "meia dúzia de décadas só são perigosas para as obras cujo o único valor reside a moda do momento" (PEREIRA, 1951, p.9).

O autor cearense possui um tímido número de romances publicados, duas obras para sermos mais exatos, situação que Cláudio Aguiar classifica como "pequena na quantidade, mas grandiosa na qualidade" (2002, p. 2). *Dona Guidinha do Poço* foi o primeiro romance do autor a ser publicado em formato de

livro, em 1951, e é o mais conhecido até hoje; *A Afilhada*, a outra narrativa do autor, foi publicada na íntegra somente em 1961, mas já tinha sido impressa no formato de folhetim no jornal *O Libertador*, em 1889.

De tempos em tempos, *Dona Guidinha do Poço* aparece em alguma lista dos livros de leitura obrigatória de vestibulares, mas, fora desse tipo de situação, o romance acaba esquecido pela escola e até mesmo pela universidade.

Não há dúvidas, ao terminar de ler a obra, que se trata de um romance merecedor de destaque, tanto pelas problemáticas sociais abordadas na narrativa quanto pelo modo como a história nos é contada. Contudo, parece-nos que o maior desafio desse romance não é convencer o leitor de sua qualidade, questão facilmente resolvida com a leitura da obra, mas saber de sua existência é o passo inicial da caminhada às margens do Curimataú.

Sendo assim, almejamos, também, com este trabalho, fomentar as discussões envolvendo *Dona Guidinha do Poço* no cenário acadêmico, numa tentativa modesta de apresentar a obra e seduzir o outro pelos *feitiços* de Margarida.

Uma donzela às avessas

Herdeira de uma considerável fortuna, Margarida Reginaldo de Oliveira Barros, conhecida por todos da região como Dona Guidinha, desde moça sempre demonstrou que era diferente dos padrões estéticos e comportamentais do lugar onde nascera.

Logo nas primeiras linhas do romance, somos informados que ela casou-se tarde para aquela época e, mais do que isso, escolheu seu próprio marido, algo inusitado para os valores morais do sertão, famosos por seus casamentos arranjados entre as famílias dos noivos que, na maioria das vezes, se conheceriam apenas no dia do casório.

Curiosamente, Dona Guidinha não parece ter escolhido seu marido, o Major Joaquim Damião de Barros, "um homenzarrão alto e grosso, natural de Pernambuco – uma boa alma" (PAIVA, 1973, p. 13), por amor. O que temos aqui é, na verdade, o amor burguês acontecendo no meio do sertão, ou seja, a união de um casal por meio de interesses que vão além do desejo de estarem juntos.

Margarida, conforme o narrador nos informa, "parece que primeiro quis desfrutar a vidoca" (PAIVA, 1973, p. 13) antes de se casar. Não está explícito no romance, mas é possível pensar que, mais cedo ou mais tarde, por pressão social ou familiar, Dona Guidinha acabaria casando-se.

Muito esperta, a moça escolheu um homem de temperamento fácil de lidar: nem doce, nem agressivo, um zero à esquerda por assim dizer. O Major Joaquim não era nem atraente em sua aparência: "Tinha o preto-do-olho amarelo, com a menina esverdeada, semelhando um tapuru." (PAIVA, 1973, p.13).

Para aproximar o leitor ainda mais dos costumes e da linguagem dessa região, Paiva teve o cuidado de utilizar-se do vocabulário sertanejo para descrever as personagens, os ambientes, o clima etc.

Numa espécie de mosaico linguístico, o autor tece a história mesclando dois tipos de registros: o formal e o regional (presente no vocabulário típico utilizado nas descrições, nas letras das canções e nos diálogos das personagens). Para Viana,

Manuel de Oliveira Paiva, em *Dona Guidinha* [...], reúne a língua literária à riqueza da fala sertaneja como forma de apresentação da realidade entre o homem, o meio social e o sertão. (VIANA, 2005, p. 3)

Por hora, destacamos o uso da palavra "tapuru" para descrever como era o olho do Major. Com o auxílio do glossário de Américo Facó no final do livro, o leitor se informa de que um tapuru nada mais é que o bicho-de-pé já na sua fase adulta, ou seja, a imagem que representa os olhos dele, algo que romanticamente

sempre fora retratado como uma das mais belas partes do corpo do ser humano, principalmente quando se trata de descrever a pessoa amada, é representada com um viés naturalista no romance de Paiva. Os olhos de Joaquim são, no mínimo, repugnantes.

Se por um lado Dona Guidinha precisava do acessório social de um marido, Joaquim, por sua vez, o homem simples que tinha somente uns vinténs no bolso antes de se casar e perambulava a região negociando a compra e venda de cavalos, "ficou amarrado aos amores e aos possuídos" (PAIVA, 1973, p.13) dela. Aliás, nessa parte do romance, o leitor tem acesso à lista de bens herdados por Margarida.

Desde joias de ouro, jarros de prata, tachos de cobre, itens de ferro para a lida com o gado e a terra, bens móveis (vinte e três escravos são incluídos nessa categoria representando assim a presença da escravidão ainda nessa época no Brasil) e os bens imóveis, dentre eles, a fazenda Poço da Moita, cenário principal da história.

As posses de Guidinha são importantes para entender a sua relação com o marido, mas também com toda a comunidade: ela era uma figura respeitada e querida por todos. Como a personagem está inserida numa sociedade que se organiza aos moldes do patriarcalismo, não é difícil pensar que ela só tenha fugido às regras graças aos seus bens.

Em 1929, Virginia Woolf escreveu que,

[...] uma mulher deve ter dinheiro e um teto próprio se ela quer escrever ficção; e que, como você vai ver, isso deixa o grande problema da verdadeira natureza da mulher e da verdadeira natureza da ficção sem solução. (WOOLF, 2010, p. 4, tradução nossa²⁰)

²⁰ Cf. original: "[...] a woman must have money and a room of her own if she is to write fiction; and that, as you will see, leaves the great problem of the true nature of woman and the true nature of fiction unsolved" (WOOLF, 2010, p. 4).

Embora Woolf tenha pensado de maneira direcionada às mulheres que desejavam ser escritoras, tal reflexão pode servir também para qualquer mulher que, em algum momento de sua vida, quis realizar alguma vontade que estivesse para além das possibilidades limitadas às mulheres por convenções sociais, como ter opinião própria, por exemplo.

Como já destacamos, Guidinha desde adolescente tinha um comportamento considerado desregrado àquela comunidade: mimada pelo pai e pela avó, ela frequentava os eventos da região, andava a cavalo sozinha ou na garupa de algum mancebo, "nadava de braça como os homens" (PAIVA, 1973, p.16) e não poupava "nem mesmo as pequenas carícias que uma donzela senhora de si pode conceder sem prejuízo da sua física inteireza" (PAIVA, 1973, p. 16). Não há dúvidas sobre como "Dona Guidinha instaura um novo paradigma de mulher, que assume os seus desejos e sua sexualidade" (BEZERRA, 2006, p.111).

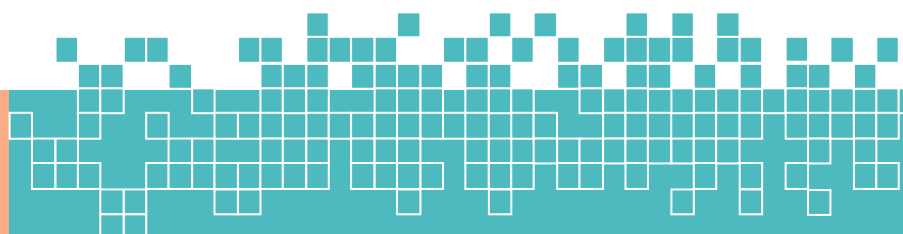
É nessa parte inicial do romance que descobrimos também as características físicas de Margarida, contadas nas palavras do Reverendo Visitador:

—Feiosa, baixa, entroncada, carrancuda ao menor enfado, disse ele, não admito que homem algum se apaixone pela filha do capitão-mor [...]. Vão ver que ela usou de feitiçaria... Ora se não é isso! Vão ver.

—O Rev. Visitador ainda acredita em urucubacas?

—Se creio! O inimigo do gênero humano não dorme. E mulheres? Mulheres! Mulheres! A nossa mãe Eva que não me deixe mentir. (PAIVA, 1973, p. 17)

Como podemos notar, há o discurso machista na fala do representante da Igreja que atribui às mulheres a responsabilidade pelo mal que há no mundo desde os tempos primórdios, de acordo com a crença criacionista que o



sacerdote utiliza como base para suas opiniões.

A ruína de Dona Guidinha dá-se, ao final do romance, justamente por causa desses valores machistas e patriarcais que ocupam-se de punir as mulheres, sempre que possível, de maneira muito mais bruta do que os homens.

Dona Guidinha tinha fama de ser generosa com os retirantes que passavam por sua fazenda. Ela lhes fornecia o que fosse necessário para seguirem viagem porque não queria que eles ficassem em suas terras. Joaquim não gostava das caridades que a esposa praticava, mas como o dinheiro era dela, ele não podia fazer nada para mudar essa situação.

Apesar de casada, Margarida nunca terceirizou a lida da fazenda para a responsabilidade do Major Joaquim: cuidava minuciosamente de todos os detalhes envolvendo os trabalhadores, os retirantes que por ali passavam, o gado, as festas, enfim, tudo passava pelo seu crivo antes de ser executado.

O romance de Paiva é organizado em cinco partes, denominadas como "livros". Em suma, no Livro I, conhecemos um pouco sobre Dona Guidinha do Poço, seu marido, a fazenda e o refugiado Secundino – sobrinho de Joaquim, um homem elegante e vaidoso, fugido de Pernambuco por ser acusado de homicídio.

Em todos os livros, o autor apresenta a preocupação em descrever o clima de cada estação e o quanto a seca afetava a vida dos sertanejos. Para falar dos tempos de seca intensa, por exemplo, o autor cearense utiliza-se da seguinte imagem: "A roupa vinha da lavadeira grudada do sabão." (PAIVA, 1973, p.18).

Segundo Viana (2005), em seu artigo "A importância do regionalismo romântico e naturalista na prosa de ficção",

A seca do Nordeste é um tema constante, através de vários intérpretes, como Domingos Olímpio em Luzia-homem (1903), narrando a história de uma retirante da seca de 1877; Rodolfo Teófilo, em A fome (1890), abordando o drama da seca e da migração; Manuel de Oliveira Paiva, em Dona Guidinha do poço (1952), que reúne a língua literária à riqueza da fala sertaneja como forma de apresentação da realidade entre o

homem, o meio social e o sertão. (VIANA, 2005, p.3)

O livro II aborda a paixão entre Dona Guidinha e Secundino de maneira delicada e precisa. O narrador utiliza-se de sutileza para representar o quanto a figura de Secundino torna-se importante para ela. Numa das passagens do romance, Guidinha reclama do estado de uma roupa lavada para uma escrava:

—Como é que hei de mandar isto assim para o moço? Isto algum dia foi lá camisa lavada? E este colete? Pois a roupa dele até ia limpa...

—O quê? Limpa? Credo, Senhazinha! Se não fosse de branco, eu diria que fedia a bodum. (PAIVA, 1973, p.45)

Margarida ao decorrer do tempo passou se importar mais e mais em agradar o sobrinho do marido. Com desculpas esfarrapadas de precisar entregar uma trouxinha de roupas ou uma cesta de quitutes, por exemplo, ela mandava o empregado Naiú levar sempre um bilhete com as encomendas.

A *coronela* do Poço, nesses bilhetes, despedia-se sempre com os dizeres: "Sua criada e parenta que lhe estima, Margarida" (PAIVA, 1973, p.46). Algo no mínimo tocante para uma senhora que não gostava de ficar por baixo de ninguém. Apesar de muito gentil com os retirantes e amigos da comunidade, Dona Guidinha tinha, ao que nos parece, a petulância de alguém que se dirige aos outros sempre enxergando a si própria como superior.

Adotamos o termo *coronela*, porque acreditamos que a personagem represente uma espécie de coronel na figura de uma mulher, não no sentido militar da palavra, mas em sua significação mais popular, a de um homem, dotado de posses, que se encarrega do sustento de sua amante²¹.

Ainda no segundo livro, temos uma passagem em que Margarida descobre o romance de Secundino com uma moça da cidade, Eulália, mais conhecida como Lalinha.

²¹ Definição baseada na explicação para o verbete "coronel" no Dicionário Online de Português.

Espalhou-se, é o caso, que nessa festa o jovem pernambucano pegou de namoro rijo com a menina Eulália, *interessante e mimosa* filha do Juiz de Direito, educada na Capital.

A Margarida, quando lhe disseram, chegou o beijo ao nariz, fumegou:

—Que está dizendo? Uma lambisgoia daquelas! O Juiz de Direito anda por toda parte amostrando as duas bonecas... Podera! Encontra um nenê como o Secundino... Menino há de gostar de vadiar com boneca... (PAIVA, 1973, p.48)

Uma das leituras críticas possíveis para essa personagem: estudada na capital, *interessante*, correspondente aos padrões de beleza da época; Lalinha tem a oportunidade de tornar-se muito mais que uma donzela à espera de um mancebo, mas é extremamente enraizada na mentalidade provinciana de ideia de futuro para as mulheres.

Lalinha, a responsável por causar ciúmes em Margarida, representa a moça ingênua que mesmo com os estudos e a posição social privilegiada, não despertou nenhum desejo de independência em seu interior. Ela apaixonou-se perdidamente por Secundino e espera que ele a peça em casamento. Dona Guidinha faz amizade com a moça, tratando-a muito bem para mantê-la por perto e saber tudo que precisa sobre a quantas anda o relacionamento do sobrinho do marido com ela.

Paiva encontra o equilíbrio entre contar a história de Dona Guidinha e apresentar ao leitor os costumes do povo daquela região, como a encomenda de terços e rodas de baião. Além disso, nas letras dos repentes há revelações sobre a vida de Secundino e Margarida, é como se os cantadores fossem também narradores do caso que está sendo contado.

Impõe-se, então, uma relação meta-literária entre as letras das canções e a tragédia do desfecho da história, como em:

No tempo im que eu te amava,



Deus do céu me aparecia,
Não ia pra terra longe,
Na cegueira em que vivia
Oh! Meu Deus, naquele mundo
Como triste ficaria
O coração da donzela
Que só por ele batia!
E viva seu Secundino
Com toda sua famia...
[...]
Quando a hora for chegada
Nossa Senhora o proteja. (PAIVA, 1973, p.
55)

Como todos que já leram o romance sabem, quem precisará de proteção será Dona Guidinha, que acabará em estado deplorável. Ao final desse trecho do romance, Margarida e Secundino vão embora da celebração no escuro, a pedido dela, o que pode significar que algo tenha acontecido entre eles, mas nada é explicitado pelo narrador.

O terceiro livro começa informando ao leitor que naqueles dias seguintes ao terço, "Guida manifestava [...] um semblante radioso" (PAIVA, 1973, p. 59), mais um indício de que Secundino e ela poderiam ter consumado a paixão naquela noite de festança.

Entretanto, de gênio muito possessivo, ela passou a fiscalizar ainda mais o comportamento do sobrinho e notou o quanto ele era um sedutor, dando sempre que possível "uma lambidela visual de moça em moça bonita" (PAIVA, 1973, p. 67).

Apesar de ter seus momentos de lucidez, pensando seriamente em como tudo aquilo que estava sentindo por Secundino seria prejudicial para ela, como mostra o trecho a seguir, Dona Guidinha estava cegamente apaixonada pelo rapaz.

—É melhor, Margarida, que tu te deixes de abusões. Aquele rapaz é um peralta, pois tu não estás vendo, mulher, com os teus olhos? Tarde chorarás o teu pecado, Margarida. Vê como aquilo se baba com a tal de Lalinha! Pois uma coisa assim

merece lá um coração como o teu? E ele nem tem lá essas belezas que julgas! Repara. Espia. Compara aquele todo com o viço dos teus matutos. É farinha de barco, os outros são farinha de terra... (PAIVA, 1973, p. 67)

A personagem de Secundino trata-se de um ser sedutor, como o narrador pincela ao longo do romance. Por mais que se empenhasse, Margarida estava fadada a apaixonar-se por um homem tão diferente dos outros que compunham seu cotidiano. Nas últimas páginas da obra, temos essa ideia reforçada por meio de uma fala do pai de Lalinha ao observar o rebuliço na frente da casa de Quim:

—Amores velhos, amores velhos! [...] Isto não é senão porque anda envolvido no crime aquele monstro do Secundino... Homem fatal! (PAIVA, 1973, p. 124)

Retomando à síntese da narrativa, o livro terceiro termina com a notícia que após todos os esforços de Margarida e Joaquim, o sobrinho fora absolvido. No livro IV, o leitor tem acesso a uma reflexão de Secundino sobre seu envolvimento com Dona Guidinha, vale lembrar que tudo é tratado de forma sutil, sem convicções sobre a consumação ou não da traição.

Uma sujeita casada com um homem que era um anjo de bondade, sério, [...] sem vícios, e que era homem só pra ela... Que diabo! Não fazer mistérios dos seus desejos a um rapaz que não se julgava nem esses vigores, nem essas bonitezas... De certo, não seria ele, Secundino, o primeiro! [...] Má essência, a Guida era má essência. [...] Mas ali ele estava tão bem! [...]Daquele crime contra a moral e a honra não poderia resultar uma ventura? [...] E assim apeou radiante no terreiro do Poço da Moita. (PAIVA, 1973, p. 80)

O quinto livro trata-se, enfim, do desenlace da história: Joaquim já começara a desconfiar da fidelidade da esposa e, por essa razão, Margarida esforçou-se para tratar carinhosamente o marido, até porque, ela "às vezes sentia não poder casar bem, frisar, bem, dar certo com o esposo que recebeu no pé do altar" (PAIVA, 1973, p.99).

Mesmo assim, Joaquim mantém sua ideia de pedir o divórcio, indo à Capital sempre que necessário para cuidar dos detalhes do processo, sem comunicar à Guidinha seus planos. Descobrimo através de boatos as intenções de seu marido, Margarida revolta-se e decide encomendar a morte dele, como sinaliza o trecho a seguir:

Assim gerou-se-lhe uma ideia sinistra. Não era mais a mulher, nem o marido, nem o homem, senão o indivíduo, independente do sexo e condição, o espírito do bárbaro sertanejo antigo, reencarnado, que queria vingança à luz do sol. (PAIVA, 1973, p. 113)

A primeira tentativa de matar o marido falha, pois o assassino desiste de cometer o ato. Desesperada e ansiosa por vingança, Dona Guidinha manda Naiú, seu fiel empregado, terminar a tarefa alguns dias depois. Como já era de se esperar, a mandante tem seu comportamento mais reprovado pela sociedade do que o próprio executor. "Todo mundo queria condenar a mulher à forca!" (PAIVA, 1973, p. 124).

Dona Guidinha torna-se, na verdade, o próprio Naiú, na voz popular. Enquanto é levada para a prisão, a comunidade aproveita para ofendê-la verbalmente, acusando-a do crime ocorrido. Guidinha não era mais a mulher querida por todos, famosa pelos terços encomendados, pela fartura oferecida nas festas e pela sua fortuna.

Atrás das grades, a senhora apaixonada preocupava-se ainda com o que aconteceria com Secundino. O sedutor, por sua vez, sumira sem deixar rastros de seu provável paradeiro. Num tom de melancolia, o romance termina com a significativa imagem de Dona Guidinha do Poço encarcerada a observar as pombas avoantes no céu.

A traição efetivamente não é comprovável pelo texto de Paiva. Há na narrativa indícios que levam o leitor a pensar que Secundino e Dona Guidinha

poderiam, sim, ter tido um caso, mas nada dito às claras. Dessa forma, há uma espécie de imparcialidade no narrador que conta um caso ao leitor sem influenciá-lo a culpar ou não a fazendeira.

O romance regionalista *Dona Guidinha do Poço* é baseado em fatos reais, como nos informa Bezerra (2006) em sua dissertação de mestrado intitulada "Dona Guidinha: Poço dos desejos":

Em 1963, Ismael Pordeus, renomado historiador cearense, publica o livro *À margem de Dona Guidinha do Poço*, valioso documento histórico no qual atesta ser o romance de Oliveira Paiva baseado em fatos reais, de crime passionai ocorrido na cidade de Quixeramobim, no Ceará. Antes disso, em 1956, Gustavo Barroso lança, na Revista O Cruzeiro, artigo intitulado "A verdadeira D. Guidinha do Poço", onde, na esteira do que prenunciava Ismael Pordeus, estabelecia relações claras entre o romance e a história real de Marica Lessa — rica fazendeira da cidade de Quixeramobim, presa pelo assassinato do marido [...]. (BEZERRA, 2006, p.18)

Ao realizarmos a leitura do livro de Pordeus, notamos a preocupação de Paiva em especificar o lugar onde tudo aconteceu, nomeando as regiões, a vegetação, os costumes, enfim, tudo que colaborasse para caracterizar o espaço e dar mais veracidade à história que, embora ficcional, carrega muitos elementos do crime passionai acontecido em Quixeramobim. De acordo com Pordeus (1963), "o autor do romance, tanto quanto possível, foi fiel à verdadeira histórica, dela pouco dissentindo" (PORDEUS, 1963, p.17).

Para Bezerra (2006),

A linguagem do romance confere à obra um caráter de autenticidade, pela proximidade com as circunstâncias materiais. Reflete, portanto, o contexto em que se insere. Dessa forma, Oliveira Paiva antecipa-se às preocupações dos regionalistas de 30 e afasta-se do caráter pitoresco e peculiar da linguagem do regionalismo romântico. (BEZERRA, 2006, p. 26-7)

A figura desse narrador que não julga as personagens pelas suas ações colabora para dar um tom de veracidade à história, pois a distância estabelecida por ele curiosamente exterioriza os preconceitos presentes na sociedade retratada no romance. O narrador não conta a história com ares de investigador, de figura mais intelectualmente desenvolvida do que aquelas de quem está falando, o que era comum em muitos romances regionalistas.

Apesar de ter sido engavetada por 60 anos, a obra de Paiva, publicada em tempos de ascensão dos romances modernos, apresenta uma preocupação em adequar-se à realidade brasileira para contar a história da fazendeira Margarida sem atribuir juízo de valor ao povo local retratado na obra. Ao contrário das tendências da época de produção do livro, o autor optou por uma narração imparcial dos fatos, contando como quem ouve todas as versões de um acontecimento, mas não toma partido algum ao reconta-lo.

Levando-se em consideração que as classificações dadas às obras literárias têm, em sua maioria, fins de organização didática, e, são, por essa razão, importantes ferramentas de estudo, por via de regra, o romance de Paiva é, então, realista. Entretanto, se pensarmos na série de inovações presente na narrativa apresentada neste trabalho, como, por exemplo, o fluxo de consciência das personagens Guidinha e Secundino em alguns trechos do romance, podemos ousar em refletirmos sobre o quão moderno também é *Dona Guidinha do Poço*.

As obras literárias, como qualquer outro tipo de criação artística humana, apresentam peculiaridades que, na maioria dos casos, as impedem de receber precisas classificações. É o que nos parece ser o caso de *Dona Guidinha do Poço*, um romance que dialoga, curiosamente, com o tempo de sua produção e o tempo de sua publicação, deixando, assim, as linhas fronteiriças entre o realista e o moderno mescladas entre si.

Quanto à narração, em outras palavras, ninguém além dos envolvidos

diretamente na história da fazendeira Lessa sabe ao certo o que aconteceu, essa sensação acaba sendo transmitida na história de Dona Guidinha também. O que todos sabem é fruto de fofoca, de informação dada de boca em boca ou cantada em rodas. Paiva realiza de maneira admirável a adaptação de uma "verdade" (fruto de especulações populares) numa ficção que não perde o valor especulativo tão essencial para entender a sociedade sertaneja da época.

Ao mesmo tempo em que o narrador não opina sobre as ações das personagens, ele explicita a voz da maioria. E, numa sociedade majoritariamente machista, é óbvio que ao menor sinal de possível traição, a mulher seria culpada e punida por isso. Da mesma forma que não sabemos o que aconteceu com o assassino de Joaquim, o que sabemos é que Guida, a mandante do crime, termina humilhada por todos a caminho da delegacia.

O narrador parece-nos não compactuar com as decisões tomadas por Dona Guidinha, pela comunidade revoltada e pelas autoridades locais, entretanto, ao refletirmos sobre o final em aberto que ele deixa para a personagem principal, podemos pensar que talvez seu desejo fosse despertar no leitor o questionamento sobre as rígidas punições do sertão.

Como o autor foi um homem de grande envolvimento com causas sociais, abolicionistas e de luta em geral, essa hipótese nos parece válida. Talvez Paiva tivesse mesmo a intenção de questionar até qual ponto a justiça realmente exercesse seu trabalho em terras sertanejas. É claro que Dona Guidinha deveria ser investigada por ter encomendado o crime e, conseqüentemente, responsabilizada por seus atos, mas não é o que ocorreu.

Imediatamente culpada pelos conhecidos e pelas autoridades, Guidinha é privada de qualquer direito. O mais curioso é o fato de que o assassino do marido é livrado de qualquer repreensão pública, passando batido pelo tribunal dos populares e da justiça.

Como nos informa Pordeus (1963), na história real, a fazendeira que

mandou matar o marido é condenada à prisão, cumpre sua pena na cadeia pública de Fortaleza, onde enlouquece, passa a perambular pelas ruas após reconquistar a liberdade civil e morre como uma indigente. Paiva, de certo modo, dá um pouco mais de dignidade ao fim da ficcional Margarida apaixonada, deixando-o com as linhas soltas.

Considerações finais

Propomos, aqui, algumas reflexões acerca da personagem Dona Guidinha do Poço com a ciência de que nosso trabalho não levantou todas as possibilidades de questões que o romance comporta. Empenhamo-nos em provar que essa personagem feminina escrita por Paiva representa um anti-ideal de mulher do cenário sertanejo cearense.

Senhora de si, rebelde desde muito jovem, dona de seus desejos, mandona, rica, enfim, uma sertaneja tão forte de espírito quanto tantas outras, mas com o poder aquisitivo de exercer suas vontades e esbanjar seu temperamento às avessas do socialmente esperado para uma figura feminina.

O lugar na estante dos livros regionais brasileiros que merecem destaque é garantido ao romance de Paiva, aliás, sobre isso, após a leitura do romance, como já mencionamos, não nos resta dúvida, não só pela construção de uma complexa personagem fictícia, baseada na protagonista de um crime passionai que realmente aconteceu, mas também pela maneira como o autor decidiu escrever sua versão da história.

Através da combinação de vários planos linguísticos (ora mais formais, ora mais coloquiais, ora até mesmo científicas), Paiva realiza um trabalho inovador na maneira como apresenta Margarida, o sertão, a organização social daquele espaço, o clima, as festas populares e as opiniões e preconceitos daquela comunidade.

Seguindo o viés realista, o autor dispensa a descrição do heroísmo romântico do sertanejo, centralizando sua obra numa personagem que é mais fêmea que mulher. Paiva se distancia também do padrão de beleza esperado para uma heroína de romance, até porque, Dona Guidinha é uma anti-heroína, capaz de sensibilizar os leitores sem precisar de atributos comuns às donzelas.

Parece-nos, após as análises aqui apresentadas, que Manoel de Oliveira Paiva teve a ousadia de eternizar para além das páginas de documentação policial uma figura regional de modo tão peculiar e plural, ao mesmo tempo, nas páginas de seu romance. E o fez muito bem.

Referências

AGUIAR, C. Manuel de Oliveira Paiva: o acaso e a glória. In: *Revista Pen Clube*, Rio de Janeiro: Pen Clube do Brasil Editora, No. 2, 2012. Disponível em: <http://www.penclubedobrasil.org.br/penclube_revista2/artigos_doc/manuel_oliveira_paiva.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2018.

BEZERRA, M. C. F. *Dona Guidinha: o poço dos desejos*. Tese Universidade Federal da Paraíba, 2006. Disponível em: <http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/wp-content/uploads/2012/11/images_MartaCeliaFeitosaBezerra.pdf>

BOSI, A. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1994.

CORONEL. In: *Dicio*. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/coronel>>. Acesso em: 11 mar. 2018.

PAIVA, M. O. *Dona Guidinha do Poço*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1973.

PEREIRA, L. M. *Prefácio*. In: PAIVA, M. O. *Dona Guidinha do Poço*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1973.

PORDEUS, I. À margem de Dona Guidinha do Poço. In: *Revista da Academia Cearense de Letras*, Ceará: Academia Cearense de Letras, No. 4, 1961.

Disponível em:

<http://www.academiacearensedeletas.org.br/revista/revistas/1961/ACL_1961_04_p01_A_Margem_de_D_Guidinha_do_Poco_Ismael_Pordeus.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2018.

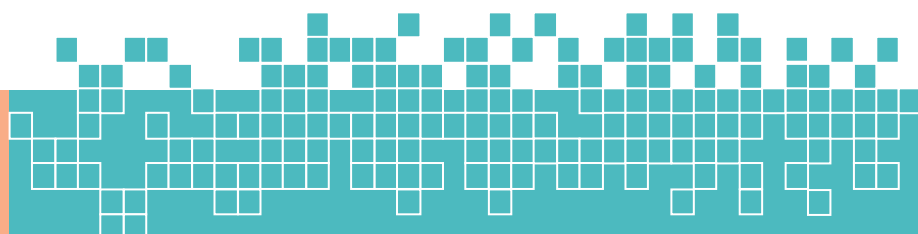
VIANA, Márcia Edlene Mauriz. *A importância do regionalismo romântico e*

naturalista na prosa de ficção. 2005. Disponível em: <http://www.pucrs.br/edipucrs/online/vsemanalettras/Artigos%20e%20Notas_PDF/M%C3%A1rcia%20Edlene%20Mauriz%20Viana.pdf>. Acesso em: 14 mar. 2018.

WOOLF, V. *A Room of One's Own*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

Submetido em: 04/09/2018

Aceito em: 09/03/2019



A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA EM FAVELAS PAULISTAS: CAPÃO PECADO, DE FERRÉZ, E QUARTO DE DESPEJO: DIÁRIO DE UMA FAVELADA, DE CAROLINA MARIA DE JESUS

Estela Pereira dos Santos (Universidade Estadual de Maringá -PLE-UEM)

Resumo: Este artigo compara *Capão Pecado*, de Ferréz, e *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, de Carolina Maria de Jesus, com foco na representação da violência em favelas paulistas. Para discutir as obras, partimos dos conceitos de violência objetiva, subjetiva e simbólica, postulados por Slavoj Žižek (2012; 2014). No entanto, antes de partirmos para o estudo proposto, trazemos apontamentos sobre violência na literatura brasileira, feitos por Ginzburg (2012), Schollhammer (2008; 2011) e Resende (2007).

Palavras-chave: *Capão Pecado*; *Quarto de despejo*; Violência.

Abstract: This paper compares *Capão Pecado*, by Ferréz, and *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, by Carolina Maria de Jesus, focusing on the representation of violence in favelas of São Paulo. To discuss the literary works, we start from the concepts of objective, subjective and symbolic violence, postulated by Slavoj Žižek (2012; 2014). However, before we begin the proposed study, we bring appointments about violence in Brazilian literature, made by Ginzburg (2012), Schollhammer (2008; 2011) and Resende (2007).

Keywords: *Capão Pecado*; *Quarto de despejo*; Violence.

A violência na literatura brasileira

Ainda são poucos os pesquisadores que se dedicam ao estudo da representação ou da presença da violência na literatura brasileira. Ao estudarmos nossa literatura pela perspectiva da violência, estamos, de certo modo, assumindo que somos um país construído historicamente a partir de episódios violentos. No entanto, pesquisas relacionadas à violência, tanto com foco em questões temáticas quanto estruturais e formais, vem surgido, ainda que timidamente, nos Estudos Literários.

Em *Crítica em tempos de violência* (2012), Jaime Ginzburg apresenta o estudo de algumas obras brasileiras, de 1930 até 2000, com o objetivo de contribuir para uma “[...] história da literatura brasileira sob a perspectiva da violência” (GINZBURG, 2012, p. 13). Para o estudioso, o Brasil e sua história

foram construídos por meio de processos violentos desde a sua colonização, como o massacre de índios e a escravidão, chegando ao contexto de ditadura militar, no qual houve muita repressão, mortes e desaparecidos políticos. E que, além disso, nos tempos atuais, o país é configurado pela violência, seja em conflitos policiais em protestos nas ruas ou em favelas, além de casos de violência contra a mulher, idosos e crianças. Nesse sentido, o trabalho teórico de Ginzburg é notável porque “[...] parte da premissa de que a sociedade brasileira foi construída com processos que incluíram episódios de genocídios, massacres, chacinas e políticas repressoras” (GINZBURG, 2012, p. 13). O pesquisador defende, ainda, que “Narrar a história da literatura brasileira a partir da violência pressupõe romper com a tradição nacionalista idealista, com a submissão ao colonialismo, a historiografia evolutiva e a noção de progresso” (GINZBURG, 2012, p. 13).

Karl Erik Schollhammer, ao falar sobre a violência na literatura brasileira, em seu estudo “Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo”, publicado no livro *Ver e Imaginar o Outro: Alteridade, Desigualdade, Violência na Literatura* (2008), aponta que o medo da violência e sua presença nos discursos sobre a realidade brasileira começaram já na década de 1950, mas ganhou maior visibilidade somente a partir dos anos 70. Para ele, na literatura nacional dos anos 60 e 70, a presença da violência está associada à condição política do Brasil em função do regime militar de 64, que deu vida a um longo período marcado pelo autoritarismo e pela opressão. Ainda segundo Schollhammer, nos anos 80 e 90, por sua vez, a violência é mostrada na literatura por meio de um aumento quantitativo do crime nas cidades brasileiras, fazendo com que as pessoas vivam com medo, inseguras e cercadas de grades. Os anos 80 – quando há a volta da democracia direta – são marcados pelo tráfico de drogas e toda a violência que ele carrega em si, como assassinatos e sequestros. Já nos anos 90, há uma grande escala de chacinas e o envolvimento de policiais

no crime, fazendo o uso de seu poder; uma década marcada por intervenções militares na guerra contra o tráfico e contra a máfia do jogo do bicho.

A violência, nos anos 2000, passa a ser exposta ao público e deixa de ser um tabu. Desse modo, o mito do país cordial é deixado um tanto de lado, parecendo pertencer apenas ao passado nacional. Jornais, programas de televisão e, sobretudo, a literatura passaram a explicitar mais sobre a degradação social do país e seus problemas constitutivos, como a exclusão e a marginalização de gerações que foram privadas da educação, do trabalho, do lar e demais direitos humanos.

Defende Schollhammer, em *Ficção brasileira contemporânea* (2011), que essa literatura produzida e publicada a partir dos anos 2000, que ele denomina como literatura contemporânea, não é “[...] necessariamente aquela que representa a atualidade” (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 10). Para ele, o escritor contemporâneo e sua literatura parecem estar relacionados a uma “[...] grande urgência em se relacionar com a realidade histórica, estando consciente, entretanto, da impossibilidade de captá-la na sua especificidade atual, em seu presente” (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 10). A escrita contemporânea, para o estudioso, “[...] se guia por uma ambição de eficiência e pelo desejo de alcançar uma determinada realidade” (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 11). Assevera, ainda, que a literatura contemporânea tem como traço a demanda da presença que se evidencia na perspectiva de uma reivenção do realismo. Segundo Schollhammer, alguns escritores contemporâneos estão “[...] à procura de um impacto numa determinada realidade social, ou na busca de se refazer a relação de responsabilidade e solidariedade com os problemas sociais e culturais de seu tempo” (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 15). Enquanto que para outros autores, também contemporâneos, “[...] evocar e lidar com a presença torna-se sinônimo de consciência subjetiva e de uma aproximação literária ao mais cotidiano, autobiográfico e banal, estofado material da vida ordinária em seus detalhes

mínimos” (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 15).

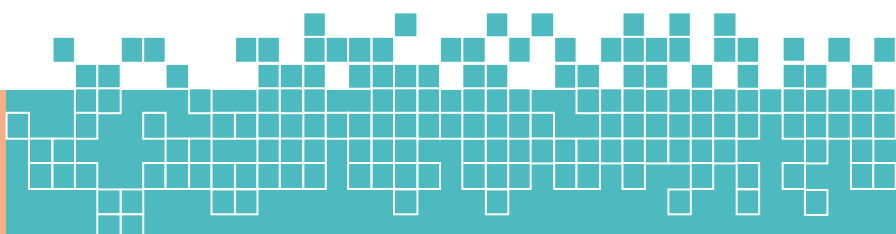
Beatriz Resende, em seu ensaio “Questões da ficção brasileira do século XXI” (2007), publicado originalmente na Revista Grumo, ressalta que a literatura brasileira contemporânea tem como traço a presentificação, também mencionado por Schollhammer (2011). Nesse sentido, declara que, na produção atual, é visível um imediatismo de seu processo criativo e uma ansiedade de articular e de intervir em uma realidade presente conturbada, o que não se deve ser confundido com o traço modernista que buscava um presente calcado na inovação e na novidade.

Neste artigo, as obras literárias selecionadas para serem estudadas a partir da perspectiva da violência são *Capão Pecado* (2005), livro de Ferréz publicado pela primeira vez em 2000, e *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, livro de Carolina Maria de Jesus publicado originalmente em 1960. A distância temporal de publicação das obras não é pequena, mas, embora ambas tenham sido publicadas em períodos históricos diferentes, elas tratam de um assunto de forma muito semelhante: a violência nas favelas de São Paulo.

O romance de Ferréz tem como espaço Capão Redondo, enquanto o diário de Carolina Maria de Jesus se passa em Canindé, antiga favela paulista, não mais existente. Ao lermos essas narrativas sobre o cotidiano nas favelas, entramos em contato com um cotidiano violento, repleto de exclusão, exploração e marginalização, com pessoas privadas de direitos básicos aos quais todos deveriam ter acesso. No entanto, antes de partirmos para observações acerca da representação violência nessas obras brasileiras, falemos sobre o que tomaremos como conceito de violência.

A violência, segundo Slavoj Žižek

Os poucos estudos existentes acerca da violência na literatura brasileira



contemporânea, em seus gêneros diversos, pouco se preocupam em apontar o que chamam de violência. Talvez isso se dê porque também são poucos os teóricos que buscam conceituar o que pode ser a violência ou um ato violento. Por sua vez, Slavoj Žižek, filósofo e psicanalista esloveno, preocupou-se em pensar em uma tipologia da violência, se assim podemos chamá-la.

Em sua obra *Violência: seis reflexões laterais* (2014), o filósofo busca abordar a violência em suas formas física e direta, e nos mostrar que, para além de uma violência marcada pela brutalidade humana, há uma violência ainda maior, ainda mais perturbadora, que transpassa todas as relações sociais. Entretanto, vale mencionar que antes da publicação dessa obra, Žižek já havia feito apontamentos sobre essa temática em *Vivendo o fim dos tempos* (2012), quando chama atenção de seus leitores para os motivos do emprego da violência bem como funcionamento do controle por meio dela. Para ele, quando um governo, pessoa ou grupo precisa fazer uso da violência recorrentemente é porque percebe que seu poder está fraco. A violência, neste caso, é uma ferramenta de dominação de alguém ou de uma população.

Somente em *Violência*, livro publicado no Brasil em 2014, é que o pensador busca discutir o fenômeno da violência em específico, alegando que há três tipos de violência que devem ser amplamente discutidas e enxergadas na sociedade em que vivemos: a violência subjetiva, a objetiva e a simbólica. A primeira, que é subjetiva, corresponde à violência física e direta. Ela “[...] é experimentada enquanto tal contra o pano de fundo de um grau zero de não violência” (ŽIŽEK, 2014, p. 17) e percebida por meio de abalos no estado normal e pacífico das coisas, sendo mais visível aos nossos olhos. Manifesta-se em guerras, holocaustos, chacinas, em um roubo, em uma briga e na violência contra a mulher.

Diferentemente da violência subjetiva, a violência objetiva, também denominada como “sistêmica”, é pouco enxergada por todos nós. Ela “[...]”

consiste nas consequências muitas vezes catastróficas do funcionamento regular de nossos sistemas econômico e político” (ŽIŽEK, 2014, p. 17). Esse tipo de violência é “[...] aquela inerente a esse estado “normal” de coisas. A violência objetiva é uma violência invisível, uma vez que é precisamente ela que sustenta a normalidade do nível zero contra a qual percebemos algo como subjetivamente violento” (ŽIŽEK, 2014, p. 18).

Conforme mencionado acima, a violência objetiva é denominada ainda como “violência sistêmica”, e esta dominação é dada porque essa manifestação de violência corresponde à “[...] violência inerente a um sistema: não só da violência física direta, mas também das formas mais sutis de coerção que sustentam as relações de dominação e de exploração, incluindo a ameaça de violência” (ŽIŽEK, 2014, p. 24). Transpassa todas as relações humanas, uma vez que é exercida por agentes sociais, indivíduos maléficos, aparelhos repressivos e até multidões de fanáticos.

Žižek assevera que essa noção de violência objetiva de cunho sistêmico assumiu, historicamente, a sua forma a partir do capitalismo, de seu desenvolvimento e, conseqüentemente, de suas catástrofes. Acerca disso, ainda, o filósofo esloveno destaca: “[...] muito mais estranhamente inquietante do que qualquer forma pré-capitalista direta da violência social e ideológica: essa violência não pode ser atribuída a indivíduos concretos e às suas “más” intenções, mas é puramente “objetiva”, sistêmica, anônima” (ŽIŽEK, 2014, p. 26).

Por fim, na mesma esteira de uma violência não explícita, há a violência simbólica. Ela está encarnada na linguagem e em suas formas, e não está presente somente nos casos evidentes e estudados, isto é, em situações de provocação e de relações de dominação social, que nossos discursos produzem: “há uma forma ainda mais fundamental de violência que pertence à linguagem enquanto tal, à imposição de um certo universo de sentido” (ŽIŽEK, 2014, p. 17).

A respeito dessa violência que se dá por meio da linguagem, Žižek aponta

que, certas vezes: “[...] em vez de exercermos uma violência direta uns nos outros, procuramos debater, trocar palavras, e esta troca de palavras, mesmo quando agressiva, pressupõe um mínimo de reconhecimento da outra parte” (ŽIŽEK, 2014, p. 59). No entanto, a linguagem é “[...] o primeiro e maior fator de divisão entre nós, é devido à linguagem que nós e os nossos próximos podemos viver “em mundos diferentes” mesmo quando moramos na mesma rua” (ŽIŽEK, 2014, p. 63). De acordo com o filósofo, isso significa “[...] que a violência verbal não é uma distorção secundária, mas o último recurso de toda a violência especificamente humana” (ŽIŽEK, 2014, p. 63).

Desse modo, a violência simbólica não é tão evidente, uma vez que não se trata de uma violência física e direta, ou seja, marcada por ações brutais e extermínio em massa. Esse modo de violência pode ser exercido pelo discurso de agentes sociais, indivíduos comuns, multidões fanáticas, governantes, entre outros. Além disso, pode ser visível também em obras artísticas (como literatura, cinema e teatro) seja em discursos de incitação ao ódio, racismo e discriminação proferidos por personagens, ou até mesmo na própria estrutura do objeto artístico.

Capão Pecado e Quarto de despejo: favela e violência

O romance *Capão pecado* (2005), de Ferréz (Reginaldo Ferreira da Silva), tem um texto híbrido, composto por relatos no próprio narrador heterodiegético – termo proposto por Gérard Genette (1995) –, mas também por relatos como o de Ratão (na página 42), Garret (na página 135) e uma carta, de Negrodo (na página 110). A narrativa é reflexo do cotidiano de Capão Redondo e das histórias das pessoas que habitam a favela.

O protagonista da obra é Rael, um jovem que vivencia um cotidiano difícil no Capão, mas que busca ocupar seu tempo lendo livros comprados em sebos e

trabalhando. Ele estudou em escola pública e sofre com a ausência de coisas básicas, mas necessárias, em sua casa. Rael comete um grande erro em sua vida ao se apaixonar pela namorada de seu amigo, Matcheros. A traição é considerada um atestado de óbito em Capão. Enquanto é narrado sobre o surgimento desse relacionamento amoroso/traição, bem como suas trágicas consequências, histórias de outros personagens são apresentadas.

Os demais personagens são lavadores de carro, seguranças, gente que trabalha em padarias e babás e faxineiras que trabalham na casa de ricos. Pessoas que não têm segurança, que não têm quem cuide de seus filhos e que muitas vezes mal conseguem colocar alimento na mesa. Pessoas que convivem com a miséria, fome, violência do tráfico de drogas, confrontos policiais e morte. Há também muitos viciados em maconha, cocaína, crack. Há alcoólatras, sem esperança e sem emprego. Há religiosos fanáticos. Todos lutando diariamente para sobreviver, no entanto, muitas vidas são interrompidas inesperadamente por tiros. Os motivos das mortes são muitos: acerto de contas, vingança ou até silenciamento.

A violência subjetiva é gritante e brutal ao longo de todo o romance, e é narrada com naturalidade, uma vez que isso faz parte da normalidade na favela. Além disso, muitas frases dos personagens possuem marcas de oralidade, o que corrobora para a verossimilhança do romance.

Um exemplo de violência subjetiva é quando o narrador nos conta que, no Capão, “Todo baile que surgia não passava de duas semanas acabava, ou era por causa de morte ou por causa dos policiais” (FERRÉZ, 2005, p. 23). E depois menciona um baile no qual a própria polícia usou de violência para impor que o evento tivesse fim, sem se importar com as consequências: “[...] uma viatura da Rota veia em toda velocidade e partiu pro meio do povão, sem mais nem menos. Mais de dez pessoas foram atropeladas e muitas foram pisoteadas na correria” (FERRÉZ, 2005, p. 23). E prossegue narrando mais absurdos: “[...] os tenentes

acabaram sendo coniventes, e até hoje não deu em nada, só resultou no fim do baile” (FERRÉZ, 2005, p. 23).

Os exemplos expostos acima são manifestações de violência subjetiva, uma vez que temos a polícia, fazendo uso de seu poder enquanto tal, para impor a ordem que julga correta, sem se importar com os danos físicos causados aos seres humanos pelos quais deveria zelar. A respeito desse comportamento violento da polícia, é interessante atentarmos para o que assevera Vladimir Safatle, acerca da Polícia Militar no Brasil. Em seu artigo “Polícia e Bandido”, publicado na Folha de S. Paulo, sobre as manifestações de 2013 nas ruas do país, Safatle pontua: “Já no ano passado, ficamos sabendo, graças a estudos do Ipea, que 62% da população não confiava na PM, enquanto 63,5% afirmava que tais policiais tratavam pessoas com preconceito” (SAFATLE, 2013, *on-line*). No vídeo “*Violência - Safatle, Ginzburg e Luiz Eduardo Soares*” (2014), fruto de um debate, promovido pela editora Boitempo, sobre a violência no Brasil, e que também discute o livro *Violência: seis reflexões laterais* (2014), Safatle assevera que a população brasileira não tem confiança na Polícia Militar e nem se sente segura com ela. E o que acontece para que boa parte da população de um país não tenha confiança na sua polícia? Segundo o filósofo, no caso específico do Brasil, isso se dá pelo fato de que temos uma polícia problemática, caracterizada por um comportamento inadequado, isto é, suas atitudes pouco se diferenciam da forma como agem bandidos. Trata-se de um comportamento violento e “[...] absolutamente criminoso, que diz respeito não só à sua abordagem, mas à sua maneira de funcionamento” (SAFATLE, 2014, *on-line*, transcrição minha).

Em mais um ato de violência subjetiva, há Dida e Will, amigos de Rael, que após se envolverem em uma confusão em Paraisópolis, mudaram-se com a família para Capão, assim evitaram mais confusões. Entretanto, não foi assim que a história teve fim. Ao voltar do trabalho, Rael percebeu uma movimentação na rua: “Correu, pois sabia que que o povo dali só se unia assim pra falar mal dos

outros, ou então pra ver morto” (FERRÉZ, 2005, p. 36). Tenta não pensar o pior, mas vê “Dida caído em frente à sua casa: estava de costas, sem o par de tênis e com uma enorme mancha de sangue nas costas” (FERRÉZ, 2005, p. 36). Tanto a família de Dida quanto Rael já sabiam que o próximo a ser morte seria Will. Logo em seguida, Raulio, pai de Dida e Will, é preso. Poucos dias depois, Will também é assassinado com tiro. A mãe, Maria Bolonhesa, foi encontrada por Raulio, quando ele foi solto, “[...] pendurada por um fio de cobre, amarrado ao teto, e sua barriga estava cheia de furos” (FERRÉZ, 2005, p 38).

O responsável por boa parte das mortes no Capão Redondo era Burgos. Personagem que mata o próprio irmão, por saber que ele tem HIV e julgar que ele não merece mais viver, sofrendo com a doença e a miséria: “Burgos, sem nenhum remorso, “[...] puxou a pistola italiana Beretta calibre 22 LR da cintura e mandou ele [o irmão] dar o último trago de sua vida. Ele fumou, jogou a ponta no chão e caiu na quadra com um único tiro no meio da testa” (FERRÉZ, 2005, p. 83). Depois disso, sai da quadra onde estava e mata outras pessoas que tinham alguma uma dívida com ele por causa de drogas.

Além da violência subjetiva ter como agentes os policiais e alguns moradores da favela por conta do tráfico, há, ainda, outros agentes, como serventes de pedreiros, em episódios marcados por abuso sexual e estupro. Após uma festa, os trabalhadores voltam para um alojamento onde ficam. Carimbê leva uma mulher. Ela adormece logo que cai na cama, enquanto ele vai ao banheiro, o chão estava liso e ele bêbado, acaba caindo, bate a cabeça e adormece. Em seguida, o colega de trabalho, Elias Mineiro, vai até o alojamento de Carimbê, vê a mulher, percebe que ela está bêbada e dormindo e a estupra:

Ele aproxima da dona, retira sua blusa, seu sutiã, chupa seus peitos rapidamente, pois sente um forte cheiro de suor, retira sua calça e ri quando vê que a dona está de calcinha vermelha, ele tira seu pênis, põe a calcinha vermelha de lado e introduz, faz movimentos constantes durante meia hora, a dona nem se mexe, quando nota

que está na hora de gozar, Elis Mineiro retira seu pênis e coloca pelo dos lábios da bela adormecida e goza no rosto da dona (FERRÉZ, 2005, p. 99).

O trecho acima demonstra que a violência subjetiva, muitas vezes, anda de mãos dadas com o machismo e atitudes patriarcalistas, uma vez que o homem se coloca como um ser que vê o corpo de uma mulher como mero objeto, que deve servi-lo a qualquer custo. Não há nenhuma sinalização de que a mulher corresponde ao desejo de ato sexual, pelo contrário, a mulher não tem a mínima consciência do que está acontecendo, desse modo, ela é violada, é violentada.

Também é narrado sobre uma chacina que acontece na favela de *Capão Pecado*. E modo como é finalizada a narração mostra que nem sempre é possível tirar todas as balas dos corpos, uma vez que há outros em mesmas condições e que chacinas são comuns no Capão, sendo essa só mais uma.

Pássaro, Ceará, Naná e Dinás tinham dado entrada no Instituto Médico-Legal às seis horas da tarde, deram muito trabalho para os médicos. Resolveram não tirar todas as balas, já haviam tirado mais de cinquenta e precisavam dar baixa em mais três que tinham vindo do Capão também. Foi uma das maiores chacinas da região, saiu nos jornais de manhã e entrou na estatística à noite (FERRÉZ, 2005, p. 137).

A violência objetiva, aquela advinda de questões sociais nas quais imperam a exclusão, a marginalização e até a exploração, também está presente em *Capão Redondo*. Ela é mais visível no romance quando Rael se indigna com certas situações e o narrador expõe algumas críticas desse personagem. Logo no início do livro, é assinalada a condição de Rael: é um menino pobre, que não tem acesso ao básico, como roupas e materiais escolares, e por isso começa a trabalhar ainda muito jovem: “A necessidade de roupas e um material escolar melhora para a escola o fez começar a trabalhar numa padaria” (FERRÉZ, 2005, p. 18). Mesmo assim, em sua casa havia apenas um cobertor para ele, sua mãe e pai, este um alcoólatra que gastava o pouco dinheiro da família. A comida

também era pouca.

A mãe de Rael é uma diarista, era doente e trabalha duro na casa dos outros e, quando chega em casa, ainda tinha que cuidar de sua casa, mesmo cansada. Enquanto isso, o marido costuma estar bêbado, caído pelos cantos. Rael observa a figura de sua doce mãe, enquanto ela esquenta o resto de ontem, e, ao mesmo tempo, reflete sobre a situação dela. Ela não passava de uma trabalhadora explorada por seus patrões, que sugam sua vida e pagam um salário que mal consegue pagar as contas do mês.

Rael começou a comer e, pensativo, chegou à conclusão de que, no serviço de sua mãe, ela não deveria passar de uma dona Maria qualquer; aquela que cozinha bem, que trata dos filhos dos outros bem, mas que dificilmente teria seu nome lembrado pela família que tanto explora seus serviços. E num futuro certo e premeditado, aqueles garotinhos que ela ajudava a criar e a alimentar seriam grandes empresários como o pai, e com certeza os netos daquela simples dona Maria seriam seus empregados mal assalariados e condenados a uma vida medíocre (FERRÉZ, 2005, p. 74).

Infelizmente, o romance mostra que Maria não é caso isolado. A realidade é a mesma para todos os outros moradores do Capão. Na mesma direção, ressaltando marginalização e a exclusão dos moradores da favela, segue o relato de Garret em meio ao romance:

Uma vez ouvi que as crianças são o futuro, concordo, mas não as daqui, jogadas na rua, criadas pela rotina, o pobre fica na rua sem perspectiva, enquanto o futuro está nas universidades, aprendendo a ser o “produto” certo para o “mercado” certo, se a gente fracassar sobra a vala, e o boy fracassar vai administrar o patrimônio da família, sempre sobra uma vaga pra ele em alguma empresa (FERRÉZ, 2005, p. 134).

Esse retrato da violência objetiva posta no romance é um exemplo do descaso com que os pobres deste país são tratados pelos governantes. São esquecidos, excluídos, vivendo em condições precárias sem acesso a direitos básicos, como alimento, água, moradia, educação, saúde e segurança. De

acordo com Rommel (2015), inclusive a epígrafe de abertura do romance deixa transparecer uma espécie de afrontamento perante a lógica capitalista, que exclui e oprime aos pobres e que, igualmente, tomou conta do meio cultural e literário, anunciando, ainda, o teor de contestação social da narrativa: “Querido sistema”, você pode até não ler, mas tudo bem, pelo menos viu a capa” (FERRÉZ, 2005, p. 10).

O relato de Garret segue com um comentário que nos permite, a partir daqui, fazer uma comparação entre *Capão Pecado* e *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus. Vejamos: “São Paulo, a terra da desigualdade, onde um carro de R\$300.000 disputa o espaço com o catador de papelão, onde o almoço mais caro é visto pelo menino que não come há três dias” (FERRÉZ, 2005, p. 134).

Quarto de despejo é um diário, e não um romance. Tem uma mulher como autora, e não um homem. Tem uma narradora autodiegética e não heterodiegética. No entanto, do mesmo modo que o livro de Ferréz, o diário de Carolina também se passa em uma favela paulista, na qual a violência e a escassez de direitos básicos são elementos presentes diariamente. Carolina Maria de Jesus foi uma mulher que disputava esse espaço de um carro de luxo com seu carrinho de coletar papelão e outras sucatas.

Carolina Maria de Jesus foi moradora da antiga favela do Canindé, em São Paulo, e relatava em seus cadernos encardidos como era o cotidiano miserável de uma mulher negra, pobre, mãe, escritora e favelada. Foi descoberta pelo jornalista Audálio Dantas, enquanto este estava na favela a trabalho para fazer uma matéria sobre o local que vinha se expandindo próxima à beira do Rio Tietê.

A escritora era autodidata: aprendeu a ler e escrever com os cadernos, revistas e jornais que encontrava pelas ruas. Conforme conta: “Tenho apenas dois anos de grupo escolar” (JESUS, 2007, p.16). Sua mãe sonhava em vê-la

professora, mas o destino e a vida de miséria não permitiram.

Carolina coletava papelão e sucatas nas ruas, esta era a forma como sustentava seus três filhos João José, José Carlos e Vera Eunice. Entretanto, o dinheiro das coletas nunca foi suficiente, elas e os filhos passavam fome frequentemente e, por vezes, adoeciam. A fome permeia todo o diário e Carolina o tempo todo se mostra nervosa pelo medo da fome, o medo de doenças, o medo de fraquejar enquanto precisa criar os filhos. Também no diário Carolina conta dinheiro todos os dias e quando conseguia comprar arroz, feijão e carne a felicidade estampava o rosto dos filhos e acalmava seu coração. Conta Carolina que ela também pegava alimentos descartados em feiras, fábricas e mercados. Em casos mais extremos, ia até um frigorífico buscar ossos para fazer sopa para seus filhos não dormirem de barriga vazia.

Muitas vezes Carolina passava mal por falta de comer. Declarou em seu diário que a tontura da fome é pior do que a do álcool: “A tontura do álcool nos impede de cantar. Mas a da fome nos faz tremer. Percebi que é horrível ter só ar dentro do estômago” (JESUS, 2007, p. 45). E também conta com empolgação sobre os efeitos da comida em seu estômago, depois de muito tempo sem comer:

Que efeito surpreendente faz a comida no nosso organismo! Eu que antes de comer via o céu, as árvores, as aves, tudo amarelo, depois que comi, tudo normalizou-se aos meus olhos.

... A comida no estômago é como o combustível nas máquinas. Passei a trabalhar mais depressa. O meu corpo deixou de pesar. Comecei a andar mais depressa. Eu tinha impressão que eu deslisava no espaço. Comecei a sorrir como se estivesse presenciando um lindo espetáculo. E haverá espetáculo mais lindo do que ter o que comer? Parece que eu estava comendo pela primeira vez na minha vida (JESUS, 2007, p.45-46).

A ausência de alimentos e a insegurança na favela são duas coisas que

perturbam Carolina Maria de Jesus. Precisava ir à rua conseguir dinheiro para criar seus filhos, mas ao mesmo tempo tem medo de deixá-los sozinhos em Canindé. Enquanto isso, o país só crescia. Os relatos da autora são dos anos 50, quando o país vivia o governo Juscelino Kubitschek (1955-1960), época do progresso, da expansão do país, período do “50 anos em 5”. O período foi, de fato, de grande crescimento, mas também de grande marginalização, o que denotam claramente a violência objetiva.

Enquanto grandes obras arquitetônicas, pontes, avenidas e empresas cresciam, mais pessoas pobres surgiram e por não terem condições de viver bem em uma grande cidade como São Paulo, cresciam as favelas. Carolina, que sempre lia revistas encontradas nas ruas, tinha grande sensibilidade ética em relação às questões sociais. Em seu diário, falou da condição de vida das pessoas pobres, falava da miséria, da fome, da falta de educação e instrução, da divisão de classes, exclusão social e ideologia da época.

A escritora comparou a cidade e seu grande crescimento como uma espécie de sala de visitas, enquanto que a favela, por sua vez, era o quarto de despejo:

... As oito e meia da noite eu já estava na favela respirando o odor dos excrementos que mescla com o barro podre. Quando estou na cidade tenho a impressão que estou na sala de visita com seus lustres de cristais, seus tapetes de viludos, almofadas de sitim. E quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora do uso, digno de estar num quarto de despejo (JESUS, 2007, p. 38)

O que Carolina nos aponta com sabedoria e simplicidade é o próprio retrato da violência objetiva propriamente dita: se de um lado o país crescia, sobretudo a cidade de São Paulo, por outro, mais pessoas iam para os quartos de despejo, repletos de miséria e violência. E se não bastasse isso, muitas vezes o governo, visando apenas o progresso e o lucro, tomava conta das terras onde havia favelas, gerando despejos e ainda mais exclusão social e fome.

A violência subjetiva, aquela mais visível, física e brutal, também está

presente no diário de Carolina. Essa violência, segundo ela, é consequência muitas vezes do alcoolismo. Carolina menciona não beber porque, além de ser um gasto desnecessário, o vício no álcool pode gerar violência. Homens bêbados agrediam fisicamente suas mulheres que, às vezes, saiam correndo nuas de seus barracos. O que deveria ser um enxergado como absurdo, de acordo com a autora, é um espetáculo para os moradores da favela. Todos assistem as cenas violentas atentamente e aplaudem. Pais e mães que bebiam na favela, acabavam por causar mal aos seus filhos, seja direta ou indiretamente.

Assustei quando ouvi meus filhos gritar. Conheci a voz de Vera. Vim ver o que havia. Era Joãozinho, filho da Deolinda, que estava com um chicote na mão e atirando pedra nas crianças. Corri e arrebatei-lhe o chicote das mãos. Senti o cheiro de álcool. Pensei: ele está bêbado porque ele nunca fez isto. Um menino de nove anos. O padrasto bebe, a mãe bebe e a avó bebe. E ele é quem vai comprar pinga. E vem bebendo pelo caminho (JESUS, 2007, p.109).

O menino de 9 anos ingere bebidas alcólicas e pratica atos de violência contra pessoas próximas, conforme está disposto no trecho acima. Esse tipo de comportamento é um ato recorrente, está incorporado ao seu cotidiano. Carolina, sempre revoltada com situações de violência subjetiva, chamava a polícia e por essa razão sempre foi vista como intrometida.

A violência simbólica, aquela que se dá por meio do discurso, da linguagem, não é menos visível nos textos estudados. Os personagens de *Capão Pecado* proferem claramente ofensas verbais contra os outros na busca de ofender e diminuir o outro e, desse modo, tentar colocar-se como diferente do outro ou até superior. Além disso, o texto híbrido do romance de Ferréz, ao trazer relatos de outras pessoas e cartas que expõem a realidade da favela, parecem ser o único modo de expor discursivamente a violência no cotidiano de *Capão Pecado*.

Em *Quarto de despejo*, a violência verbal também se mostra presente nas

ofensas e palavrões preferidos pelos vizinhos de Carolina em Canindé ou por desconhecidos nas ruas, claros exemplos de violência verbal exercida no intuito de agredir o outro. Para além disso, há uma violência discursiva na força do discurso de Carolina, é um discurso de raiva e de revolta, que busca denunciar a realidade do quarto de despejo no qual vive. Sua narrativa repleta de exclamações e reticências, apontam sua indignação e sua raiva contra os governantes dos “50 anos em 5” que esqueceram dos que são pobres e apontam a sua raiva contra a fome.

Considerações finais

Ferréz e Carolina Maria de Jesus são escritores que realmente conhecem a realidade das favelas paulistas. Ferréz até hoje mora em Capão Pecado, onde cresceu e tem sua família. Carolina morou por anos em Canindé, até ficar famosa com seus escritos e conseguir sua casa. Ambos escritores fizeram relatos duros e bastante reais de suas favelas de São Paulo, nas quais a imperam a violência subjetiva e a violência objetiva.

A violência subjetiva, tanto em *Capão Pecado* quanto em *Quarto de despejo*, é uma espécie de espetáculo ao ar livre, assistido por todos. As pessoas se juntam para contemplar atos de violência, como brigas e até a morte. A violência objetiva existe desde os anos 50, como vemos no diário de Carolina Maria de Jesus, até os dias atuais, como podemos observar no romance de Ferréz, publicado nos anos 2000. Pouca coisa mudou, com exceção do aumento do tráfico de drogas e a violência policial.

Nas favelas imperam a exclusão por parte dos governantes, a exploração por parte dos patrões, a marginalização por parte da sociedade em um todo. A ausência de direitos básicos como alimento, água, energia, moradia, saúde, segurança é algo presente que denota a forte presença da violência objetiva nas

duas narrativas, e isso diz muito do que somos enquanto sociedade brasileira, politicamente e historicamente. Além disso, a carga de violência discursiva, presente nas obras literárias, não deixa de ser menos visível, ao lado de tanta violência brutal e social, uma vez que a linguagem é o primeiro modo violento de nos dirigir ao outro que nos incomoda.

Referências

- FERRÉZ. **Capão Pecado**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995.
- GINZBURG, Jaime. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fafesp, 2012
- JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. São Paulo: Editora Ática, 2007.
- RESENDE, Beatriz. Questões da ficção brasileira do século XXI. **Grumo**, v. 6. n. 2, dez., 2007.
- ROMMEL, Leonardo von Pfeil. A representação da violência em *Capão Pecado*. In: Seminário Brasileiro de Estudos Culturais; Educação e Seminário Internacional de Estudos Culturais e Educação, 6.; 3., 2015, Canoas. **Anais...** Canoas: ULBRA, 2015, s. p.
- SAFATLE, Vladimir. Polícia e bandido. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 6 ago. 2013. Colunistas. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/colunas/vladimirsafatle/2013/08/1322140-policia-e-bandido.shtml>>. Acesso em: 3 jan. 2019.
- SAFATLE, Vladimir. **Violência** | Safatle, Ginzburg e Luiz Eduardo Soares. São Paulo: Tv Boitempo, 2014. (95 min.), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3yYsNaoCEJ0&t=1s>>. Acesso em: 3 jan. 2019.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo. In: DALCASTAGNÉ, Regina. **Ver e Imaginar o Outro**: Alteridade, Desigualdade, Violência na Literatura. Vinhedo: Horizonte, 2008, p. 57-77.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

ŽIŽEK, Slavoj. **Violência**: seis reflexões laterais. Trad. Miguel Serras Pereira. São Paulo: Boitempo, 2014.

ŽIŽEK, Slavoj. **Vivendo o fim dos tempos**. Trad. Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo, 2012.

Submetido em: 02/06/2018

Aceito em: 27/12/2018