

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Giseli Ferreira Barros

**O PROBLEMA DA REPRESENTAÇÃO DO OUTRO EM *O MOLEQUE*  
*RICARDO*, DE JOSÉ LINS DO REGO**

Belo Horizonte

2017

Giseli Ferreira Barros

**O PROBLEMA DA REPRESENTAÇÃO DO OUTRO EM *O MOLEQUE*  
*RICARDO*, DE JOSÉ LINS DO REGO**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Orientadora: Professora Doutora Maria Cecília Bruzzi Boechat

Belo Horizonte  
Faculdade de Letras da UFMG

2017

À minha mãe.

## **AGRADECIMENTOS**

À minha família, mãe e irmãos, pela imensa paciência e apoio.

À professora Maria Cecília Bruzzi Boechat pelo impecável trabalho de orientação. Minha gratidão especial.

Aos professores Cláudia Campos Soares e Duda Machado pelas aulas encantadoras.

Às professoras participantes da banca Cláudia Campos Soares e Telma Borges da Silva pela valiosa apreciação crítica da dissertação.

Aos amigos que fiz na FALE: Joelma Xavier, Maria Fernandina e João Lúcio Xavier.

Aos amigos: Grazi Dueli, Jacqueline Wormsbacker, Lilianne Santos, Cris Martins, Rivânia Trotta Sant'Anna, Célia Nunes, Magna Campos, Karen Dayanne, Ana Paula Pedrosa, Glauco Domingues, Sheila Freitas, Silmara Lima e Leandro Augusto.

Aos primos Fabiana e Gledson por me acolherem em Belo Horizonte.

A Deus.

## RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo analisar o romance *O moleque Ricardo*, a fim de identificar e compreender como as personagens do migrante e do proletariado (o “outro”), até então ausentes do universo ficcional do autor, centrado no ambiente rural dos engenhos, são representadas e construídas nessa narrativa. Para tanto, o estudo do romance tem como princípios norteadores a análise da construção do protagonista e sua relação com personagens secundárias, da construção da narrativa do romance, bem como do uso da linguagem, tendo em vista a resolução técnica do problema colocado pela introdução de novos tipos sociais no universo ficcional do autor. O trabalho também contempla a investigação do uso de imagens no romance em cenas que se destacam na narrativa, dando a ela uma força interna que a impulsiona e legitima literariamente.

**PALAVRAS-CHAVE:** *O moleque Ricardo*, José Lins do Rego.

## ABSTRACT

This dissertation aims analyzing the novel “*O moleque Ricardo*”, in order to identify and comprehend how the characters of the migrant and the proletariat (the “other”), so far absent from the universe of the author, centered in the rural environment of the mill, are represented and built in this narrative. To do so, the study of the novel focuses on analyzing the construction of the main character and his relationship with supporting characters, the construction of the narrative, as well as this novel and the use of its language, aiming the technical resolution of the problem through the introduction of new social types in the fictional universe of the author. This project also intends the investigation of the use of images in the romance in scenes that are highlighted in the narrative, giving them an internal power which boosts and legitimizes them literarily.

**KEYWORDS:** *O moleque Ricardo*, José Lins do Rego.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
CAPÍTULO 1 – AS CONFIGURAÇÕES DO OUTRO .....	15
1.1. O romance e sua época .....	15
1.2. O Recife recriado por José Lins.....	28
CAPÍTULO 2 – NARRANDO O OUTRO .....	61
2.1. O narrador de <i>O moleque Ricardo</i> .....	61
2.2. A linguagem torrencial de José Lins do Rego .....	82
CAPÍTULO 3 – A FORÇA DAS IMAGENS .....	95
3.1. A construção das imagens na elaboração estética do romance.....	95
3.2. A repetição como recurso estético .....	110
CONCLUSÃO.....	117
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	122

## INTRODUÇÃO

*O moleque Ricardo*, publicado em 1935, é o quarto romance de José Lins do Rego e, apesar de pertencer ao denominado *Ciclo da Cana-de-açúcar*, representa uma renovação no universo ficcional do autor.

Por um lado, enquanto *Menino de engenho* (1932), *Doidinho* (1933) e *Banguê* (1934) têm como figura central a personagem Carlos de Melo e são romances narrados em primeira pessoa, no romance de 1935, além da evidente mudança indicada pelo título, com a narrativa sendo protagonizada por um dos moleques do engenho Santa Rosa, personagem apenas mencionada nos romances anteriores, ocorre também a adoção de uma nova perspectiva, desenvolvendo-se a narrativa em terceira pessoa.

A recepção crítica costuma associar a personagem Carlos de Melo ao próprio escritor, visto que os três primeiros romances são narrados sob o viés da memória, com passagens que podem ser associadas à infância de José Lins, nascido e criado num engenho no estado da Paraíba, o Engenho Corredor. Além disso, o romancista, em entrevista a Clóvis de Gusmão (1941), afirma considerar *Doidinho* um romance autobiográfico. A mudança, em *O moleque Ricardo*, para um ponto de vista mais distanciado, portanto, de fato corresponde a um maior distanciamento do autor em relação ao mundo do protagonista que, embora originalmente inserido no universo do engenho Santa Rosa, não pertence à classe social do escritor e de sua suposta projeção, a personagem Carlos de Melo.

Por outro lado, acompanhando a trajetória de Ricardo, o romance inclui novos tipos de personagem – o migrante e o proletariado -, ausentes, até então, do universo ficcional do *Ciclo*, e explora um novo cenário, com parte de sua ambientação na cidade do Recife. Essas são mudanças que apresentam uma série de desafios para o escritor, também em termos de técnica narrativa, uma vez que, deslocando-se deliberadamente do universo que conhece de dentro, propõe-se à figuração desse outro, que está distante dele. Aprender essa outra visão de mundo e narrá-la de modo verossímil são questões que colocam, no cerne mesmo do romance, o problema da aproximação entre narrador e personagens e que concernem diretamente à escolha da voz narrativa e ao tratamento da linguagem.

Sob esse viés da escolha do autor por um novo tipo de protagonista ganha relevo o que Bueno (2006) denomina como a figuração do outro. É nesse ponto do seu estudo sobre o romance de 1930 que estão situados Ricardo e as personagens pobres. Com a entrada das



classes populares como temática de muitos romances dessa década, principalmente do período de 1933 a 1936, auge do romance social, cria-se um problema de representação desse outro que está distante do universo do intelectual.

É importante pontuar que *O moleque Ricardo*, publicado no período do auge do romance social, não pertence à vertente denominada como romance proletário, uma vez que na narrativa não há a adesão aos movimentos populares das massas proletárias e também em termos literários o romance ocupa posição particular. Pode-se afirmar que a construção do romance social de Lins do Rego atua artisticamente e também de forma ideologicamente questionadora, com a representação do olhar crítico do intelectual sobre o momento social, histórico e político vivido no país.

Nesse raciocínio é preciso retomar o conceito vacilante atribuído ao romance proletário no período de sua explosão no cenário brasileiro, que coloca o espírito documental, o movimento de massa e o sentimento de luta e revolta como pontos fundamentais. Como nem todos os romances sociais se posicionam do mesmo lado ideológico, em *O moleque Ricardo*, por exemplo, a configuração do protagonista recusa a essa adesão idealizada da personagem ao movimento de massa, manifestando criticamente o posicionamento do autor implícito, contraponto da idealização das lutas de classe. Encontra-se na narrativa: um protagonista que se mostra sempre vacilante; uma personagem representante do proletariado, idealista, que fracassa no movimento grevista; um pai de santo, como força religiosa entre uma parcela dos pobres, que se posiciona contrário à greve. Nessa espécie de tripé está amarrado o romance social de Lins do Rego, sem, portanto, a presença de nenhum tipo de partidarismo político.

Verifica-se, na narrativa, que o abismo existente entre a elite e o proletariado é, para o autor, uma questão de difícil solução, uma vez que ele precisa resolvê-lo literariamente, ou seja, através da construção das personagens, da escolha da linguagem e da voz narrativa. O primeiro passo, nesse sentido, é pensar a construção do protagonista. Essa personagem faz parte do universo romanesco de José Lins desde *Menino de engenho* e é citado com mais detalhe em *Banguê*. De certo modo, com a decadência do engenho, representado pelo fracasso de Carlos de Melo como administrador das terras do Santa Rosa, um novo romance ambientado na cidade pode ser visto como um “processo natural” na produção literária do escritor paraibano, possibilitando-lhe colocar em primeiro plano a personagem do migrante. Assim, na análise da construção da personagem, é preciso estabelecer as aproximações e os distanciamentos com as demais personagens da narrativa.

*O moleque Ricardo* é contemporâneo de outros romances que também tratam de assuntos semelhantes, como, por exemplo, *Cacau* (1933, de Jorge Amado), *Os Corumbas* (1933, de Amando Fontes), *Os ratos* (1934, de Dionélio Machado), *Calunga* (1935, de Jorge de Lima) e *Jubiabá* (1935, de Jorge Amado), narrativas que se voltam para a representação das classes populares na primeira metade do século XX. Em *Uma história do romance de 30*, Luís Bueno (2006) faz uma análise minuciosa dos romances dessa década, chamando a atenção para o problema:

A incorporação dos pobres pela ficção é um fenômeno bem visível nesse período. De elemento folclórico, distante do narrador até pela linguagem, como se vê na moda regionalista do início do século, o pobre, chamado agora de proletário, transforma-se em protagonista privilegiado nos romances de 30, cujos narradores procuram atravessar o abismo que separa o intelectual das camadas mais baixas da população, escrevendo uma língua mais próxima da fala. Junto com os “proletários”, outros marginalizados entrariam pela porta da frente na ficção brasileira: a criança nos contos de Marques Rebelo; o adolescente, em Octávio de Faria; o homossexual, em *Mundos Mortos* do próprio Octávio de Faria e no *Moleque Ricardo* [sic], de José Lins do Rego<sup>1</sup>; o desequilibrado mental em Lúcio Cardoso e Cornélio Penna; a mulher, nos romances de Lúcia Miguel Pereira, Rachel de Queiroz, Cornélio Penna e Lúcio Cardoso.

Uma abertura desse tipo coloca para o intelectual, oriundo geralmente das classes médias ou de algum tipo de elite decaída, o problema de lidar com um outro. Esse problema foi vivido em profundidade pelos autores daquela década e bem ou mal resolvido de várias maneiras diferentes. É preciso dizer, logo de saída, neste sentido, que a experiência hoje relativamente desprezada de José Lins do Rego é uma das vias que possibilitam o aparecimento de um escritor como Guimarães Rosa em nosso ambiente literário. (BUENO, 2006, p. 23).

Como bem estabelece o historiador, a conquista, alcançada pelos romancistas de 1930, de uma linguagem mais próxima da fala revela o aspecto inovador, experimental, de um período geralmente considerado como mais preocupado com o projeto ideológico que marcaria sua feição mais conhecida e estudada. Nesse sentido, tanto José Lins quanto Jorge Amado – os romancistas que mais produziram no período –, destacam-se pelas soluções narrativas encontradas para a representação do outro (o “proletário” em sentido mais amplo, ou seja, as classes sociais mais baixas). No trecho anteriormente citado, já encontramos a

<sup>1</sup> A primeira parte de *Usina*, quinto romance de José Lins do Rego, publicado em 1936, é toda dedicada à vida de Ricardo no degredo em Fernando de Noronha. Durante esse período, a personagem mantém um relacionamento amoroso com outro prisioneiro. O tema da homossexualidade não é mencionado em *O moleque Ricardo*.

valorização da “experiência hoje relativamente desprezada de José Lins do Rego” e, sobre *Cacau*, afirma Luís Bueno abertamente:

Embora de maneira geral todos tenham se acostumado a pensar que nos anos 30 não houve qualquer experimentação estética, *Cacau* é, a sua maneira, um romance experimental. Há nele uma busca de meios expressivos para realizar uma verdadeira revolução no romance brasileiro. (BUENO, 2006, p. 183).

O estabelecimento de uma nova linguagem literária, portanto, aproxima dois autores que, muito distintos do ponto de vista ideológico, compartilham a fama de escritores pouco literários, o primeiro, como escritor intuitivo, próximo do universo dos contadores de história, com quem manteve convivência na infância vivida no engenho, o segundo, como escritor panfletário, essencialmente político e revolucionário. A perspectiva adotada por Bueno, por sua vez, questionando essa postura tradicional, permite a retomada da obra de José Lins do Rego tendo em vista sua dimensão propriamente estética.

E, nessa perspectiva, a aparente simplicidade da narrativa de *O moleque Ricardo* é não apenas intencional, mas resultado do emprego de elaborados meios expressivos que buscam a representação do outro.

Como parte fundamental da técnica narrativa do escritor, observa-se um narrador que ora se aproxima e ora se distancia de Ricardo, mostrando os acontecimentos sem interferir neles. Sem haver o nivelamento entre narrador e personagens, o que se verifica é um duplo movimento, por vezes ambíguo<sup>2</sup>. Esse recurso é muito importante no romance, principalmente, para o problema que se coloca sobre a figuração do outro. José Lins trabalha com aproximações e distanciamentos da voz narrativa em relação às personagens, deixando à mostra que o narrador consegue ver além das personagens. Tal recurso é encontrado, por exemplo, em *Os ratos*, do escritor Dionélio Machado. Luís Bueno faz uma análise minuciosa desse romance, destacando a configuração de um narrador que organiza o discurso em terceira pessoa, com um duplo movimento, que ora mantém a distância do outro, representando a personagem integralmente, e ora se aproxima dela ao máximo, para mostrar o que ela pensa. Essa organização do discurso presente na narrativa, ou seja, o uso da terceira pessoa, mostra,

<sup>2</sup> De algum modo, esse recurso também está presente em *Menino de engenho* (1932), considerando que o narrador Carlos de Melo narra a partir da articulação entre a perspectiva da criança, ou seja, através do olhar do protagonista ainda menino, recém-chegado ao engenho, e a perspectiva do Carlos de Melo adulto, que olha para o passado de forma questionadora, percebendo, inclusive, a degradação dos moradores que viviam no engenho do seu avô materno.

sobretudo, “um narrador que vê coisas que seu personagem não vê,” (BUENO, 2006, p. 579) podendo, portanto, posicionar-se criticamente. O crítico também destaca com profundidade de análise recurso de algum modo semelhante presente em *Vidas secas*, de Graciliano Ramos. Com um narrador em terceira pessoa, o autor mantém uma distância bem calculada entre a voz que controla a narrativa e o outro representado no romance, evitando a caricatura, como também a adesão ao ponto de vista da personagem. Assim, sem manifestar uma falsa simpatia pelo outro, o que também é verificado em *Os ratos*, a personagem é representada em sua integridade. Em outras palavras,

ao invés de aproximar-se do outro – que, como já se viu, leva a uma redução, como a que se operou em *Capitães de areia*, em que o proletário é dirigido pelo intelectual – a solução seria a de assumir integralmente a separação. (BUENO, 2006, p. 659).

José Lins também assume essa separação, fato que se observa pela não idealização das personagens pobres, uma vez que o impasse entre a elite e os proletários se mantém, com um movimento grevista que, engendrado pelos intelectuais, releva-se tão somente como manobra política.

No que se refere especificamente ao uso da linguagem, verifica-se, na escrita, uma aproximação do autor com os narradores orais. Sem ser essencialmente coloquial, o modelo de narração segue ao estilo da velha Totônia, artifício que, de algum modo, resulta, de acordo com a análise de Bueno a respeito dos romances de 1930, incluindo *Menino de engenho*, numa espécie de “nova norma culta”. Ao mesmo tempo, essa escolha de uma linguagem mais próxima da fala diferencia José Lins de outros escritores regionalistas, além de evidenciar a opção do autor pela valorização de elementos pertencentes à cultura popular.

Ademais, como recurso de técnica narrativa, em *O moleque Ricardo*, um dos traços mais evidentes da linguagem e da estruturação do romance consiste na repetição de ideias, imagens ou mesmo de uma palavra que, segundo análise de Mário de Andrade,

dão origem a novos episódios; fazem nascer ideias novas que se contrapontam às já existentes. (...) Enfim, o lembrete, que no processo mental comum é elemento episódico, fortuito e, em princípio, desimportante e desnecessário; na maneira de Lins do Rego passa a elemento essencial. Não episódico nem fortuito, mas básico, sistemático. Não desnecessário, mas elemento primeiro do seu estilo. (ANDRADE, 2002, p. 149-150).

No romance, pode-se dizer a respeito dessas repetições, geralmente tomadas como traço de oralidade, que elas não constituem um problema técnico do escritor, pois é um

artifício que contribui para dar autenticidade à voz que se aproxima de Ricardo e das demais personagens, atuando também na construção de cenas fundamentais para a narrativa. Roland Bourneuf e Réal Ouellet (1976) elegem a repetição de personagem, objeto, frase, expressão ou imagem como recurso constitutivo do texto ficcional, portanto, como parte do processo de elaboração da narrativa. Assim, através da análise dos romances que apresentam em seu estudo, principalmente, a partir de *Madame Bovary*, eles sustentam que

a estrutura destes romances contemporâneos repousa, portanto, na exploração sistemática das correspondências internas entre os diversos elementos que a constituem. Os romancistas utilizaram, desde há longo tempo, o processo do paralelo ou o do contraste com fins didáticos e estéticos: duas cenas homólogas, mostrando uma personagem no auge da riqueza e da consideração e depois numa penúria extrema, exprimem uma moral evidente. (BOURNEUF, OUELLET, 1976, p. 86).

Análise semelhante pode ser feita em *O moleque Ricardo* de cenas e imagens que se destacam em momentos cruciais da narrativa. Elas são responsáveis, por exemplo, por reforçar o drama das personagens que vivem na miséria, sendo, pois, muito caras ao desenvolvimento do enredo. O exemplo mais emblemático é o da família de Florêncio, masseiro da padaria do português Alexandre, morador da rua do Cisco, região dos alagados do Recife.

Ao longo da narrativa, a rua do Cisco passa a ser, no romance, o espaço no qual a pobreza se manifesta de forma mais latente. A escolha do nome dessa rua, inclusive, diz muito sobre quem lá reside. Walty (2014) faz uma leitura interessante sobre esse romance sob o viés dos espaços públicos, destacando as ruas e os significados dos nomes atribuídos a elas, ou seja, como cada rua citada no romance tem uma função bastante relevante na elaboração interna do texto. Sobre a que foi mencionada acima, a pesquisadora associa esse espaço de extrema miséria, sobretudo, às condições de vida da família de Florêncio. Segundo ela, “o nome Rua do Cisco já indica a ideia de restos que a caracteriza: restos de objetos, de animais e de pessoas, na podridão do mangue, que, ironicamente, garante o alimento dos habitantes da região.” (WALTY, 2008, p. 97).

Poder-se-ia dizer que a escolha do nome da rua de Florêncio faz parte das estratégias do autor para a representação do outro, ou seja, caracterizar aquele que vive de sobras, que está em condição degradante, como “restos de pessoas”, para usar o termo de Walty. Um exemplo emblemático dessa condição degradante é a filha parálitica de Florêncio que, com as pernas murchas, arrasta-se pela casa. Assim, verifica-se que a recorrência de determinados motivos contribui para a construção de imagens que vão estabelecendo uma comunicação

direta com o movimento das personagens na trama. Nesse sentido, José Lins faz uma espécie de costura com os elementos que dialogam com a questão do migrante e do proletariado, a partir dos espaços que Ricardo vai ocupando durante a trajetória na cidade. Estão todos em condições similares, seja pela miséria ou pelo desfecho trágico que a cidade lhes impõe.

Dada a relevância do autor e a especificidade de *O moleque Ricardo* em relação à obra de José Lins do Rego, esta dissertação tem como principal objetivo o estudo do processo de construção do romance, tendo como foco o problema estético colocado pela representação do outro, tema recorrente nos romances de 1930.

Para tanto, no primeiro capítulo, *As configurações do outro*, procura-se compreender as relações entre *O moleque Ricardo* e o chamado romance de 30. Pretende-se também analisar a construção da personagem Ricardo, considerando que ele está situado no cerne do problema investigado. A análise também indica as aproximações e os distanciamentos do protagonista em relação a outras personagens do romance. No segundo capítulo, *Narrando o outro*, são analisadas a técnica narrativa e a linguagem empregadas, no romance, para a aproximação do narrador ao universo das personagens. No terceiro capítulo, *A força das imagens*, são comentadas cenas e imagens consideradas “chave” para a percepção do trabalho estilístico do autor no romance. Na conclusão, é dado destaque à capacidade inventiva do romancista, que, ao deslocar-se do ambiente do campo para o da cidade, conseguiu representar uma “gama étnica e social” dentro do contexto do processo de industrialização e modernização do Brasil, aliando também aspectos culturais em uma escrita cuidadosamente elaborada.

## CAPÍTULO 1 – AS CONFIGURAÇÕES DO OUTRO

A dimensão social aqui [em *O moleque Ricardo*] se torna mais nítida. Mas não há em José Lins partidarismo de qualquer espécie. O romancista recria uma sociedade. Essa passagem do campo para a cidade. Esse fenômeno da migração interna, que seria um dos traços da sociedade brasileira do nosso tempo. Os conflitos sociais, o ficcionista os soube fixar, com raro equilíbrio e veracidade. (VILLAÇA, 2008, p. 20).

### 1.1. O romance e sua época

O ano de publicação de *O moleque Ricardo* é bastante relevante para a história da literatura brasileira. No período considerado áureo do romance social, que foi de 1933 a 1936, o ano de 1935 destaca-se pelas publicações de *O moleque Ricardo*, de José Lins do Rego, *Jubiabá*, de Jorge Amado, e *Calunga*, de Jorge de Lima. No mesmo ano, Dionélio Machado recebeu o prêmio Machado de Assis pela publicação de *Os ratos*, ocorrida em 1934. No campo político, houve a criação da Aliança Nacional Libertadora, que teve como objetivo promover a atuação opositora ao Governo do Presidente da República Getúlio Vargas. De modo geral, desde o início da década de 1930, o clima de tensão instaurado no país, diante dos rumos tomados pela política, promoveu uma divisão entre as produções literárias, correspondendo, respectivamente, à esquerda, os romances denominados sociais, e à direita, os romances intimistas.

As classificações atribuídas aos romances produzidos nessa década dizem muito sobre as narrativas, mas carregam também uma conceituação limitadora e em mais de um aspecto. É necessário considerar que, em qualquer época, dividir os romances em categorias pode afetar negativamente a recepção dos textos literários. E, nesse sentido, as categorizações feitas sobre o romance de 1930, suscita, hoje, uma revisão mais aprofundada. As classificações vigentes das narrativas desse decênio levaram em conta, principalmente, o período histórico, ou seja, é como se os escritores, naquela época, tivessem a responsabilidade de tomar uma posição definitiva sobre as ações políticas em curso no Brasil e usar a literatura como ferramenta para expor as suas ideias em defesa da direita, conservadora, ou da esquerda, comunista. Assim, de acordo com o assunto abordado em cada romance, tanto o texto literário quanto seu autor

foram colocados dentro de uma das duas categorias, tendo em vista a polarização política da época.

Bueno (2006) fez um estudo extensivo sobre os romances da década de 1930. Em seu trabalho, ele chamou a atenção para a falha da crítica ao limitar o valor de uma obra e até mesmo ao desconsiderar a importância de alguns títulos. Destaca-se em sua análise historiográfica a abertura para novas leituras de romances que são fundamentais para a tradição literária brasileira, mas que, de algum modo, foram vistos como menos importantes, no momento da publicação. Outros dois aspectos essenciais em sua análise são a reflexão sobre o clima de polarização política que influenciou as produções literárias do período e a consequente classificação dos romances.

Quanto à classificação dos romances, o período vivido pelo país é praticamente indissociável da literatura de 1930, ou seja, a polarização política, nascida do processo de industrialização do país, com a queda das oligarquias e a ascensão de Getúlio Vargas ao poder, exigiu um posicionamento dos intelectuais, incluindo, portanto, os escritores<sup>3</sup>. Nas primeiras décadas do século XX, já se percebia, no Brasil, um descontentamento com o processo de industrialização, como também uma necessidade de valorizar o Nordeste. Na busca pela valorização de elementos nacionais, mas com uma carga ideológica muito mais afluída que na década anterior, o romance regionalista se destaca. Antonio Candido ressalta o desdobramento ocorrido nesse decênio no que concerne à cultura, e sobre a literatura nacional, ele comenta:

Tomando por amostra a literatura, verificam-se nela alguns traços que, embora característicos do período aberto pelo movimento revolucionário, são na maioria “atualizações” (no sentido de “passagem da potência ao ato”) daquilo que se esboçara ou definira nos anos de 1920. É o caso do enfraquecimento progressivo da literatura acadêmica; da aceitação consciente ou inconsciente das inovações formais e temáticas; do alargamento das “literaturas regionais” à escala nacional; da polarização política. (CANDIDO, 2011, p. 224).

<sup>3</sup> Antonio Candido, em “A revolução de 1930 e a cultura”, discute sobre os desdobramentos da revolução de outubro na cultura brasileira. A esse respeito, ele comenta que “Os anos de 1930 foram de engajamento político, religioso e social no campo da cultura. Mesmo os que não se definiam explicitamente, e até os que não tinham consciência clara do fato, manifestaram na sua obra esse tipo de inserção ideológica, que dá contorno especial à fisionomia do período.” (CANDIDO, 2011, p. 220).



Mais adiante, no mesmo artigo, ele explica com mais detalhe a projeção da literatura regional produzida nessa década a âmbito nacional. Aqui, destaca-se a passagem específica sobre a literatura do Nordeste:

Traço interessante ligado às condições específicas do decênio de 1930 foi a extensão das literaturas regionais e sua transformação em modalidades expressivas cujo âmbito e significado se tornaram nacionais, como se fossem coextensivos à própria literatura brasileira.

É o caso do “romance do Nordeste”, considerado naquela altura pela média da opinião como o romance por excelência. A sua voga provém em parte do fato de radicar na linha da ficção regional (embora não “regionalista”, no sentido pitoresco), feita agora com uma liberdade de narração e linguagem antes desconhecida. Mas deriva também do fato de todo o país ter tomado consciência de uma parte vital, o Nordeste, representado na sua realidade viva pela literatura. (CANDIDO, 2011, p. 226).

A literatura regionalista de 1930 abriu espaço para a representação de personagens oriundas das classes mais baixas e da cultura popular. Ao passo que essas classes passaram a ser objeto de representação, de um modo geral, nas narrativas, a divisão se estabeleceu classificando o romance social como as narrativas que abordam os problemas de uma sociedade, como a miséria, por exemplo, através da escrita engajada, em oposição ao romance psicológico, em que, nas narrativas, as personagens se voltam para o interior de si mesmas, num processo de reflexão e de mudança interior. Porém, há uma questão que se estende aos dias atuais: a associação problemática do termo romance social como sinônimo de romance proletário. Ao considerar a fragilidade dessas classificações atribuídas pela crítica em 1930, Bueno esclarece:

A discussão do que seja um romance ficou em segundo plano porque, naquele momento, era vital, para vários grupos, afirmar a importância do romance social. Nesse sentido, quanto menos se define, melhor fica: o vago é abrangente por natureza. Como os projetos estéticos não se articulam em termos de grupo, cada autor estabelece para si mesmo o que pode ser um programa artístico. Foi num contexto assim que romance proletário – ambientado no campo ou na cidade –, romance regionalista ou romance urbano do subúrbio puderam se confundir, em oposição geral ao romance psicológico. É nesses termos bastante vagos que se coloca a posição entre o romance social e o intimista. (BUENO, 2006, p. 208-209).

É importante notar, que a classificação dos romances de 1930 em dois blocos parece impor a aproximação entre romances bem diferentes um do outro, como também forçar a oposição entre obras.

Considerando o período de 1933 a 1936 como o auge do romance social, a nota de abertura de *Cacau*, do escritor Jorge Amado, romance publicado em 1933, é o ponto de partida para a discussão a respeito do conceito impreciso dos romances da década: “Tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia. Será um romance proletário?” (CACAU, 2000) Nessa nota que funciona como uma justificativa, o escritor mostrou o posicionamento engajado de sua escrita literária. Com a pergunta que a finaliza, Jorge Amado deixou duas questões sugeridas. A primeira não deixa de conter uma intenção publicitária. Também em 1933, Patrícia Galvão publicou *Parque Industrial* e identificou a obra como romance proletário<sup>4</sup>. Isso, de algum modo, contribuiu para que outras narrativas fossem assim classificadas. O escritor baiano soube aproveitar o momento para lançar uma questão que problematizasse o uso desse termo. Ademais, a pergunta sugere que essa terminologia deve ser entendida em sentido restrito. Se a proposta do romancista foi a de contar a vida dos trabalhadores, mostrando a necessidade da revolta dessas personagens como a única forma para melhorar a condição social delas, pode-se dizer que o romance proletário coloca como prerrogativa essencial uma ação consciente a partir das classes populares. O romance proletário, nessa perspectiva, é a narrativa engajada que, ao colocar em primeiro plano o drama das classes sociais mais pobres, evoca, necessariamente, a luta engendrada por estas mesmas classes, para mudar as estruturas sociais vigentes.

Vale mencionar que a proibição da venda desse livro, no ano de sua publicação, atraiu um público considerável. Sobre o momento do lançamento de *Cacau*, Jorge Amado faz a seguinte avaliação:

Particpei ativamente da ANL. Eu era estudante de Direito, ligado à Juventude Comunista, e, como escritor, começava a ter uma pequena existência literária, principalmente junto aos leitores: *Cacau* foi um livro que vendeu, os dois mil exemplares da primeira edição se esgotaram em quarenta dias. O fato de ter sido proibido serviu para alguma coisa. A polícia o apreendeu quando ele surgiu em 33, e foi sob a ordem pessoal de Oswaldo Aranha, então ministro da Justiça, que ele voltou a ser colocado em circulação. Evidentemente, por ter ficado proibido algumas semanas, atraiu leitores. Seguiu-se uma segunda edição, de três mil exemplares, que foi vendida com a mesma rapidez. Desde então o meu público começou a crescer. (AMADO, *apud* RAILLARD, 1990, p. 100).

<sup>4</sup> A respeito da publicação de *Cacau* e de *Parque Industrial*, Bueno (2006) coloca que a pergunta de Jorge Amado foi uma estratégia mais adequada do que a realizada por Pagu, que escolheu definir o próprio romance como proletário. Além disso, o historiador também menciona a censura contra o livro do escritor baiano, que acabou resultando em propaganda para o romance.

Alberto Passos Guimarães entende que essa categoria de romance está diretamente ligada à necessidade de emancipação das classes mais baixas. (GUIMARÃES, *apud* BUENO, 2006, p. 162). Bueno explica que essa perspectiva é semelhante à de Jorge Amado, pois ambos consideram como fundamentais nas narrativas proletárias os aspectos já mencionados: a escrita engajada que busca fixar a vida dos pobres, o movimento de massa e a consequente revolta. Portanto, romances contemporâneos de *Cacau* ficam de fora desse grupo, mesmo trazendo para o primeiro plano das narrativas o drama das classes mais pobres. Ele observa também que, para o escritor baiano, o livro *Os Corumbas*, de Amando Fontes, por exemplo, publicado também em 1933, não deve ser entendido como um romance proletário, uma vez que o drama vivido pela família Corumba é o que se destaca ao longo da narrativa. Segundo Jorge Amado, no romance proletário, o movimento de massa implica necessariamente no apagamento do (s) protagonista (s) e do enredo, uma vez que o essencial é destacar as ações coletivas das classes marginalizadas:

A literatura proletária é uma literatura de luta e de revolta. E de movimento de massa. Sem heróis nem heróis de primeiro plano. Sem enredo e sem senso de imoralidade. Fixando vidas miseráveis sem piedade mas com revolta. (AMADO, 1933 *apud* BUENO, 2006, p. 164).

Paes (1990) também considerou a polarização política da década de 1930 como a força que impulsionou “os escritores simpatizantes da luta ideológica ou nela engajados à criação de um romance proletário brasileiro.” (PAES, 1990, p. 59). Como já foi discutido, foi através da postura do intelectual em relação aos problemas sociais do período, em contraposição ao conservadorismo do intelectual da direita, que o romance proletário surgiu, confundindo-se, em certa medida, com o romance social. Mas é preciso considerar que estritamente proletários não são todos os romances sociais; ao contrário, o romance proletário é que parece ser uma vertente do romance social.

No Dicionário Houaiss da língua portuguesa, tem-se as seguintes definições para o termo proletário:

*s.m.* **1** HIST na antiga Roma, cidadão da última classe social, que não pagava impostos e era considerado útil apenas pelos filhos que gerava **2** (1881) *p.ext.* cidadão pobre que só tem para viver a remuneração insuficiente da sua força de trabalho **3** membro do proletariado, da classe proletária **4** *adj.* relativo a proletário <*bairro p.*> <*classe p.*> **5** relativo ao proletariado <*jornal p.*> <*partido p.*> ETIM. lat. *proletarius*, ‘o que vale apenas por sua prole; cidadão de baixo poder aquisitivo’. (HOUAISS, 2007, p. 2309).

Com base no verbete, observa-se que o indivíduo chamado de proletário é aquele que pertence à classe social mais baixa e recebe salário insuficiente para o próprio sustento pelo trabalho que realiza.

O Dicionário Houaiss define como operário “o indivíduo que, sob ordens de outrem e mediante salário, exerce um trabalho, *esp.* manual ou mecânico”, incluindo nessa acepção o “trabalhador de indústria”. (HOUAISS, 2007, p. 2070). Como os termos proletário e operário podem ser tomados como equivalentes, eles correspondem aos trabalhadores mais pobres representados nas narrativas. É o caso de *Cacau*, de Jorge Amado, por exemplo, em que a personagem Sergipano sai de uma fábrica e acaba trabalhando em uma fazenda de cacau.

Tendo como referência o período de publicação das narrativas aqui mencionadas, a crítica literária nacional e o projeto literário de Jorge Amado, o romance proletário deve ser entendido como a categoria de romance que se ocupa estritamente com a representação dos trabalhadores das classes mais baixas. Além disso, é fundamental a existência de uma mentalidade proletária por parte das personagens mais pobres que as impulsiona para a revolta, ou seja, essas personagens precisam ter consciência de classe, para que possam se organizar para a luta. Porém, o próprio Jorge Amado, em entrevista a Alice Raillard, afirma que, no Brasil, essa mentalidade proletária estava em fase de formação, no início do século XX, uma vez que o país começava a se industrializar. Isso mostra, em certa medida, que o romancista sabia da dificuldade de realização desse projeto literário, como é possível ver a seguir:

Fazer um romance proletário era, evidentemente, pura pretensão da minha parte. A consciência proletária ainda estava em formação num país que apenas começava a se industrializar e onde não existia, propriamente, uma classe operária; o que havia era o trabalhador manual – e, neste ponto, a descrição da vida dos trabalhadores rurais é o que torna *Cacau* muito real; embora seja absolutamente idealista, do ponto de vista ideológico, a tentativa de aproximação entre os intelectuais e o proletariado ao qual corresponde o herói do livro.

A expressão “romance proletário” estava ligada a toda uma literatura que apenas se começava a conhecer no Brasil. Havia entre outros um romance alemão, *Passageiros de Terceira Classe*, de um certo Kurt Klaber – um homem cuja pista procurei desesperadamente mais tarde; encontrei-a nos anos 50, quando eu estava na Europa... Era um romance estranho, um romance proletário todo em diálogos, inteiramente em diálogos, que contava a viagem de barco de emigrantes alemães voltando dos Estados Unidos para a Alemanha, e o drama destes emigrantes. (AMADO, *apud* RAILLARD, 1990, p. 55).

É muito expressivo nos romances de Jorge Amado dessa vertente seu posicionamento político de esquerda. O escritor iniciou sua militância política em 1932, quando entrou para a

Juventude Comunista, e *Cacau* foi produzido entre o final de 1932 e início de 1933. Na mesma entrevista a Raillard, ele afirma:

*Cacau e Suor*, que se seguem de muito perto – 1933, 1934 –, significam meu encontro com a esquerda – é o momento em que me torno um militante da esquerda, e meu encontro com a literatura, com o romance proletário dos anos 20, com a literatura soviética da primeira fase e com os escritores americanos que surgiam – falei de Dos Passos, de Steinbeck. (AMADO, *apud* RAILLARD, 1990, p. 56).

Essa escrita marcada, essencialmente, pelo posicionamento político de esquerda reafirma a classificação do romance proletário como uma categoria particular do romance social.

No mesmo ano em que a polarização política atingiu o ponto máximo no país, na literatura, a publicação de *O moleque Ricardo*, *Jubiabá* e *Calunga* elevaram ainda mais a importância dos romances sociais, chamando a atenção, sobretudo, pela novidade apresentada tanto por José Lins do Rego, com a representação de personagens pobres vivendo em situações precárias, na cidade do Recife, quanto a que foi proposta por Jorge de Lima, com enfoque na vida dos trabalhadores do mangue alagoano. Dentre os romances sociais citados, *Jubiabá*, de Jorge Amado, é o que apresenta as características específicas do romance proletário, como se vê na passagem a seguir:

Antônio Balduino cala. Aos poucos ele vai aprendendo que na greve não é um homem que manda. Na greve eles todos fazem um corpo só. A greve é como um colar... Mas não sente tristeza de não ser chefe da greve. Todos são chefes. Obedecem ao que está certo. Aquela luta é diferente da que ele sustentou em toda a sua vida. Mas desta que resultou? Resultou ele escravo aos guindastes, olhando o mar como um caminho. Na luta da greve, não. Eles iam perder um pouco da escravidão, ganhar mais alguma liberdade. Um dia fariam uma greve ainda maior e não seriam mais escravos. Jubiabá também não sabe de nada desta luta... Os homens que vão entregar os pães não devem saber também. Severino tem razão. Não adianta dar pancada. Adianta é convencer. E o negro segue o grupo para a Padaria Galega, que fica na baixa dos Sapateiros. (AMADO, 2007, p. 302).

Na passagem acima, o narrador mostra a reflexão de Antônio Balduino sobre o valor da greve para as classes mais pobres. Essa reflexão indica a tomada de consciência da personagem ao se reconhecer como igual dentro dessa coletividade que é a classe proletária, como também a importância de se juntar ao grupo. Na próxima passagem, a luta ganha destaque e é exaltada em forma de canto.

Verdade tudo aquilo que o samba dizia. Aqueles homens, que Antônio Balduino sempre desprezara como escravos incapazes de reagir, paralisaram toda a vida da cidade. Antônio Balduino pensava que ele e os seus malandros, desordeiros que viviam de navalha em punho, é que eram livres, fortes e donos da cidade religiosa da Bahia. E esta sua certeza fizera que ele ficasse triste e quase suicida quando teve que trabalhar nas docas. Mas agora ele sabe que não é assim. Os trabalhadores são escravos, mas estão lutando para se libertar. Bem que o samba diz:

*As fabricantes  
pararam um instante  
até que os operários  
saíssem triunfantes.  
Agora reina grande alegria.  
Viva os operários  
da nossa Bahia.* (AMADO, 2007, p. 318-319).

De certo modo, o engajamento ideológico, com o mínimo de distanciamento do autor em relação ao objeto de sua escrita, foi uma das características mais comuns aos adeptos do pensamento de esquerda, como também aos escritores da direita. No entanto, no mesmo período, uma terceira posição escapou à polarização direita e esquerda, dando preferência ao distanciamento crítico, em que o escritor não tem a preocupação em defender um lado específico, realizando, assim, a crítica de forma mais ampla, como é o caso de *Calunga* e de *O moleque Ricardo*.

*Calunga*, de Jorge de Lima, faz uma crítica à modernização do país, mas traz um protagonista burguês. A volta de Lula Bernardo à ilha em que nasceu se dá pela necessidade de pagar uma espécie de dívida com a sua família e, por extensão, com todos aqueles que vivem presos ao trabalho na lama do mangue. Para isso, elabora um projeto bastante inusitado aos olhos dos nativos:

Pensou na criação de carneiros. Falando sobre seus projetos ao pessoal da ilha, os nativos riram às gaitadas:

– Não; era impossível criar carneiros num lugar tão encharcado, sem pastagens que dessem pra os animais comer. Que o patrãozinho deixasse de fantasia; ilha só pra pescaria ou pra outras labutas com água. De bicho de criar, só galinha dava ali, e assim mesmo quando o gogo não matava tudo, da noite para o dia.

– Mas é preciso mudar de vida – replicava Lula. – É necessário parar esse martírio de viver na lama como porcos, arruinando a saúde, enriquecendo os atravessadores do Mercado Público. Vamos experimentar criação de carneiros. Terei, dentro em pouco, trabalho limpo para toda essa população que passará a viver independente com seus rebanhos. Darei eu próprio o exemplo iniciando o meu rebanho.

Os pescadores riam.

– O patrão parece que já pegou sezões. Parece que já está variando.

Lula não desanimou. Mandou vir as primeiras cabeças de carneiro. Retirou da pesca meia dúzia de caboclos dispostos e entregou o negócio que iria desenvolver e salvar os antigos comedores de moluscos. Ele mesmo ensinava os homens, guiava os

pastores que haviam tão de pronto trocado os anzóis pelo bordão de apascentar. (LIMA, 2014, p. 28-29).

Como se vê, no excerto, a salvação da ilha, segundo Lula, implica na sua ação salvadora, que tem como objetivo tirar os habitantes do manguê do trabalho direto com a lama. Na perspectiva desse visionário, bastam a sua boa vontade e iniciativa e a aceitação dos trabalhadores, para que a transformação ocorra.

A maneira como ele introduz a criação de carneiros na ilha, visando à modernização do trabalho dos cambembes, se contrapõe ao trabalho desenvolvido pelo senhor de terras e criador de porcos, o coronel Totô do Canindé, que mantém uma postura autoritária e ações violentas com os miseráveis da ilha, mantendo o lugar atrasado. O novo senhor de terras, por sua vez, não faz uso da violência física com os seus subordinados e os convence a usar botinas no trabalho na lama, esperando contribuir para a melhoria da saúde dessas pessoas que convivem com a maleita.

No romance não há um movimento coletivo que impulse as personagens mais pobres para a luta. Dos pobres que estão sob a proteção de Lula Bernardo, Pioca é quem mostra uma visão mais crítica a respeito do que acontece dos dois lados da ilha, porém as atitudes desse trabalhador são motivadas mais pelo respeito que tem pelo patrão, já que este não se mostra opressor com os trabalhadores.

Pioca é uma personagem que ganha destaque no romance, ao longo do desenvolvimento das ações. Como uma espécie de capataz, Zé Pioca é quem orienta o patrão sobre os hábitos dos nativos e sobre determinadas práticas ocorridas do outro lado da ilha. Essa aparente inversão de posição é interessante, uma vez que Lula reprova o trabalho dos cambembes e a maneira como estes vivem no manguê, mas desconhece a realidade do povo que ele diz querer ajudar a sair da condição miserável a que está submetido. Como o patrão consegue apenas falar a partir da sua própria perspectiva, é através das conversas com Pioca que ele consegue, de certo modo, agir na ilha. Não há a intenção, por parte do capataz, em utilizar dessa condição superior em relação ao dono das terras para agenciar os demais trabalhadores, como se tivesse consciência de classe e, desse modo, mudar algo em benefício próprio ou da coletividade. Na verdade, ele não acredita na mudança desse espaço. Todo o seu esforço está direcionado, principalmente, a ajudar o patrão a investir contra as ações criminosas do coronel Totô do Canindé, como também protegê-lo do contato com a lama. A atenção de Zé Pioca com o criador de carneiros vai até as últimas consequências, e, por isso, ao investir contra as ações do coronel Totô, é morto, deixando o patrão em completo



desamparo. A passagem a seguir é uma das mais representativas do romance, uma vez que a morte dessa personagem põe em relevo a impotência de Lula diante de qualquer mudança na ilha:

Lula começou a gritar por Pioca como se grita por socorro. O homem se atolava na insânia. A presença de Pioca poderia trazê-lo à realidade.

Pioca? Pioca?

Trouxeram-lhe o cadáver de Pioca. Moradores tinham encontrado o caboclo esfaqueado na beira de um mangue, esburacado de faca, ainda quente. Reconheceram o companheiro de Lula; puseram-no numa rede e o levaram à Varginha. Pioca vivo, com suas pabulagens, e seus gestos, e suas iniciativas, não traria tão prontamente à realidade, não ressuscitaria tão rapidamente o homem que já havia entrado na loucura e quase na morte.

Abarcou num minuto toda a realidade. Mataram Pioca. Só podia ter sido a mandado do senhor do Canindé. Compreendeu que o haviam matado também. Ele meteria naquela noite mesmo uma bala na cabeça.

A sua extrema degradação não lhe dava mais forças para guerrear: matar-se-ia. Ficou ali perto do cadáver, imóvel como o cadáver mesmo. Os moradores que haviam transportado Pioca saíram à procura do subdelegado. Lula ficou só em companhia de Joaquina maginando, areado. (LIMA, 2014, p. 153).

A escolha por um protagonista burguês é muito interessante, pois a crítica feita à modernização e à exclusão dos cambembes está relacionada, principalmente, à visão e às ações de Lula Bernardo. Depois de muitos anos, ele volta à terra de origem em condições superiores aos nativos, dono dos meios de produção. Mesmo que o protagonista seja um migrante e tenha o propósito de livrar aquelas pessoas do atraso em que vivem, só poderia mudar a ilha, de fato, se conseguisse diminuir o abismo existente entre ele e os cambembes. Porém, como já foi mencionado, Lula não se reconhece como um dos moradores daquele local. Todo o seu projeto leva em consideração apenas a sua avaliação a respeito das condições de vida e de trabalho dos nativos. De modo geral, a sua proposta é apenas mudar as formas que ele considera atrasadas.

No posfácio de *Calunga* (2014), Bueno faz a seguinte consideração:

Para compreender que tipo de romance social é *Calunga*, é interessante pensar em algo que não seja necessariamente o romance social que fazia sucesso em 1935. Para este, todo o esforço se dirigia na representação da vida dos pobres e em sua possibilidade de se revoltar contra essa vida e chegar à revolução que construiria uma sociedade igualitária.

O esforço que Jorge de Lima faz em *Calunga* parece ser outro. Mais do que denunciar as péssimas condições de vida do povo do mangue de Alagoas, o que ele acaba denunciando é a incapacidade das elites brasileiras. (BUENO, 2014, p. 172-173).



Há momentos na narrativa que deixam clara a distância entre o protagonista e as demais personagens, mostrando como o projeto de modernização da ilha é irrealizável. Ao passo que o protagonista investe no desenvolvimento desse espaço, acaba contraindo a maleita e, por isso, chega a manter determinados hábitos que ele mesmo reprova, sendo o pior deles a procura por lascas de tijolo para comer, assim como fazem os cambembes, quando a febre ataca. Porém, comer tijolo ou colocar os pés na lama, sem as botinas, não torna Lula um cambembe; ao contrário, sua reflexão sobre essas atitudes, que condena, mostra como o burguês percebe o outro em condição inferior. Na passagem a seguir, fica sugerida a distância existente entre as personagens e como o criador de carneiros começa a fraquejar:

O tempo ficou frio; a ventania, mal a chuva parava, caía danada trazendo cheiro de lama em riba das habitações. Mosquito era nuvem na face dos brejos.

As sezões baixaram definitivamente na ilha.

Lula tinha ido numa boca da noite até Taperaguá contratar gente para a labuta; voltou de lá com a maleita, tremendo de frio, a febre vindo depois secar a garganta e o sopro das ventas. Abriu o uísque, tomou o esquentantezinho. Não tendo vindo para o trabalho os cabras contratados, teve de ir a outra excursão além do Samaúma; teve de atravessar riachos, botar o pé no chão como cambembe.

– Patrão, isso não é lida pra o senhô, deixe a carneirama morrê, mas não arrisque sua saúde. Já pegou sezões, patrão. As outra moléstia emendam sem vosmecê senti.

Lula ingeria quinina e mais quinina, aguardente, uísque, álcool para se aquecer, para se animar, para ter fé na sua empresa.

Somou as garrafas vazias, mais de uma dúzia ingerida desde o começo do inverno. Era preciso saber agora se aquele álcool tinha sido ingerido para reanimar ou para esquecer. Esquecer o quê? A vida?

Mas ele estava ali para viver.

– Zé Pioca, estou aqui para viver, para fazer vocês viverem de novo numa terra nova. Isso é o começo da terra, Zé Pioca.

– Desculpe a palavra, patrão, mas a gente está aqui mais pra morrê do que mesmo pra vivê. Não acho isso começo de terra não, patrãozinho. Isso é mais antes o rabo do mundo. Isso fede, não está sentindo não, patrãozinho? (LIMA, 2014, p. 60-61).

Observa-se, no diálogo, que Pioca percebe a dificuldade do patrão em enxergar os problemas da ilha, pois Lula continua a manter o olhar de cima, dificultando ainda mais seu trabalho de intervenção no lugar. Além disso, Zé Pioca entende que a ilha é um local desafortunado e que os habitantes dela estão condenados à miséria. Esse é o aspecto principal que diferencia *Calunga* dos romances proletários de Jorge Amado. O romance de Jorge de Lima não tem o objetivo de ser o grito pretendido pelo escritor de *Cacau*. Jorge de Lima adota um distanciamento crítico que lhe possibilita questionar os dois lados. Como afirma Murilo Mendes,

*Calunga* é um esquema poderoso da vida miserável do Nordeste. E é um documento social de grande alcance, que atinge a realização artística justamente por ter sido escrito sem preocupação de tese ou propaganda política. (MENDES, 2014, p. 187).

Essa posição, já apontada por Bueno em *Uma história do romance de 30*, possibilita aproximar *Calunga* de *O moleque Ricardo*, narrativa que também não assume o engajamento de esquerda.

No prefácio da 27ª edição de *O moleque Ricardo*, Antonio Carlos Villaça destaca a dimensão social do romance e comenta que

não há em José Lins partidarismo de qualquer espécie. O romancista recria uma sociedade. Essa passagem do campo para a cidade. Esse fenômeno da migração interna, que seria um dos traços da sociedade brasileira do nosso tempo. (VILLAÇA, 2008, p. 20).

O comentário de Villaça é bastante preciso a respeito da narrativa do escritor paraibano, porque essa ausência de partidarismo já sugere o posicionamento crítico do autor, que não se enquadra nem na idealização política de esquerda e nem na de direita. Ao recriar o Recife dos anos de 1919 a 1922, José Lins do Rego propõe uma reflexão sobre os problemas decorrentes da industrialização, como o processo migratório interno e externo e as relações conflituosas entre a elite local e as classes mais pobres.

É importante pontuar que a crítica feita por José Lins às estruturas sociais não coloca a greve como a solução para os problemas das classes mais baixas, visto que, na narrativa, o movimento grevista é engendrado pela elite e revelado, ao longo da história, como um movimento falsamente popular. Ademais, este parte de uma articulação política encabeçada por um intelectual, professor da Faculdade de Direito, que, aspirando a um cargo político, faz uso do discurso demagógico (apoiado por um grupo de estudantes) inflamando a população proletária.

Um esclarecimento a ser feito é que a palavra usada, aqui, para caracterizar essa parcela da população refere-se à acepção que associa os proletários aos trabalhadores das classes sociais mais baixas, ou seja, ela não tem o mesmo sentido de operários em seu sentido restrito. Esclarecimento semelhante deve ser feito sobre o uso do termo operários. Este aparece diversas vezes, no romance, e deve ser entendido como correspondente a proletários. O exemplo de operário em seu sentido restrito, na narrativa, é a personagem Francisco, um

adolescente que, depois de perder a saúde no trabalho em uma fábrica, passa a exercer a função de caixeiro na padaria do português Alexandre.

Jayme de Barros, próximo à publicação de *O moleque Ricardo*, chama a atenção para a diversidade de personagens representadas e aponta para a dimensão social do romance. Ele comenta que este é um

volume cheio de personagens e flagrantes da vida social do Recife, com sua população operária, seus habitantes pobres morando sobre o lodo dos mangues, atolados, maltrapilhos, desnutridos, alimentando-se de caranguejos e de peixes que tinham gosto de lama. (BARROS, 1936 *apud* BUENO, 2006, p. 212).

De certo, José Lins do Rego faz uma crítica social de maneira ampla, acentuando o abismo entre a elite e as classes mais pobres. Como é bem mencionado por Jayme de Barros, há no romance “flagrantes da vida social do Recife”, e vale reafirmar que estes flagrantes não resultam, ao longo do livro, na organização dos pobres para a luta, pois esse é um exemplo de romance social que mostra a incompatibilidade entre os interesses da elite e os interesses dos mais pobres, mas sem propor a resolução para o problema, diferentemente do que se vê nas narrativas que se enquadram na vertente do romance proletário.

## 1.2. O Recife recriado por José Lins

Os anos de 1919 a 1922, representados em *O moleque Ricardo*, coincidem com o período em que José Lins do Rego estudou na Faculdade de Direito do Recife. Nesse intervalo, o acadêmico manteve contato com líderes políticos locais, como também com jovens intelectuais, transitando entre a vida acadêmica, a boemia e a política. Freire (2015) traça o panorama da cidade do Recife dessa época ao abordar a vida do futuro romancista que, dentre algumas atividades, participou da vida política local, de forma partidária. A respeito do interesse que o jovem estudante manteve em relação à política do Recife, o historiador cita o semanário *Dom Casmurro*, criado por José Lins junto de Osório Borba, e sobre isso comenta:

O panfletarismo político, elemento reivindicado pelos próprios diretores do semanário para definir o periódico, advém da agitada disputa entre “Borbistas” e “Pessoistas”, que esquentou o clima político da sociedade pernambucana nos primeiros anos da década de 1920. Tal disputa se iniciou com o vazio governamental deixado pelo político José Bezerra, que governou apenas entre 1919-1920, em razão de sua morte. A partir daí foi dada a corrida para a disputa pela sucessão governamental. O embate envolveu, basicamente, dois grupos políticos: “borbistas”, liderados pelo senador e ex-governador do estado Manoel Borba, que lançou a candidatura de José Henrique Carneiro da Cunha, que era apoiado, por sua vez, por Joaquim Pimenta, e “pessoistas”, comandados pela família dos Pessoa de Queiroz e com apoio de amplos setores do governo estadual e federal. Estes lançaram a candidatura de Lima Castro, na época já prefeito de Recife.

O fato de os “pessoistas” terem o apoio do então presidente do Brasil Epitácio Pessoa fez com que a disputa ganhasse contornos de o local contra o nacional. Os seguidores de Manoel Borba, dentre os quais se incluía José Lins e Osório Borba com o *Dom Casmurro*, colocavam-se como autonomistas, contra as ditas intenções intervencionistas do governo pernambucano, apoiado em nível federal. O problema da centralização x descentralização do poder voltava a aparecer aqui. Os comandados pela família Pessoa de Queiroz representariam as intenções centralizadoras do governo, as forças centrífugas do Estado Brasileiro, ao passo que os “borbistas” encarnariam os anseios descentralizadores, adeptos do estadualismo nacional. Assim, de uma sucessão governamental a nível estadual passou-se a uma discussão sobre a estrutura do Estado Brasileiro e acerca das suas supostas intenções.

O semanário *Dom Casmurro* lutou pelos “borbistas” contra os “pessoistas”. Comprovava isso a abertura do periódico às colaborações de Joaquim Pimenta, um dos líderes do movimento autonomista e dos operários recifenses. É provável que José Lins tenha convidado aquele para contribuir no jornal que dirigia, uma vez que em 1922-1923 Joaquim Pimenta era professor substituto da Faculdade de Direito do Recife e partilhava na época com o estudante paraibano o apoio a Manoel Borba. Nessa época, os dois acadêmicos estreitaram os laços, em uma relação de admiração mútua. (FREIRE, 2015, p. 63-64).

Com base nesse cenário, José Lins escreve *O moleque Ricardo*, inserindo algumas personagens reais em seu romance. Hollanda (2012), em seu estudo sobre a vida e a obra do escritor, destaca alguns elementos importantes do período que são abordados na narrativa. A passagem a seguir dialoga com o texto de Freire e contribui para a discussão pormenorizada a respeito do enredo:

*O moleque Ricardo* retrata o ambiente de Recife no final da década de 1910, em ebulição por causa das nascentes greves operárias na cidade, com personagens reais de sua época. Joaquim Pimenta (1886-1963) será protagonizado como dr. Pestana, no papel de líder sindical. José Cordeiro (1900-1926), contemporâneo do escritor na Faculdade de Direito, também figurará no livro. (HOLLANDA, 2012, p. 202).

Como se vê, o autor publica um romance que, além de colocar em destaque uma das cidades mais representativas do Nordeste do século XX, dialoga também com as mudanças recentemente ocorridas no país. A esse respeito, Hollanda destaca que,

Ao relembrar fatos e personagens da sua juventude estudantil na capital pernambucana, José Lins descrevia também a própria conjuntura dos tensos anos 1930 no Brasil. Estes foram marcados por golpes e tentativas revolucionárias malogradas, como a Intentona Comunista. Esta ocorreu justamente em 1935, quando os adeptos da “ditadura do proletariado” no Brasil, entre eles o ex-tenente Luís Carlos Prestes, sua mulher Olga Benário e outros filiados ao Partido Comunista, tentaram tomar de assalto o poder. (HOLLANDA, 2012, p. 203).

Porém, não é possível unir o escritor de *O moleque Ricardo* aos adeptos da ditadura do proletariado. No romance, o posicionamento de José Lins é de quem parece ter se afastado dos arroubos de jovem estudante, adotando um distanciamento estratégico para realizar uma crítica mais ampla da sociedade. E nesse sentido, o comentário de Murilo Mendes a respeito de *Calunga* pode ser feito, do mesmo modo, sobre o livro do romancista paraibano, que também não foi escrito com preocupação de tese ou de propaganda política.

No romance, quando Ricardo foge do engenho Santa Rosa, o Recife passa por um processo efervescente de modernização e de crescimento populacional. As primeiras impressões que o protagonista tem da cidade mostram um lugar que abriga uma diversidade de pessoas, como é possível notar já na primeira menção à cidade:

O trem puxava, as estações se sucediam. Ricardo notava que a gente que entrava pelo vagão já era diferente, gente mais despachada, ganhadores pedindo frete, moleques vendendo jornais. O Recife estava próximo. A cidade se aproximava dele. Teve até medo. Falavam no engenho do Recife como de uma Babel. “Tem mais de

duas léguas de ruas.” “Você numa semana não corre.” E bondes elétricos, sobrados de não sei quantos andares. E gente na rua que só formiga. O dia todo é como se fosse de festa.

Tudo isto agora estava perto dele. Via gente de sua cor e de sua idade entrando e saindo do carro como se fosse em casa. (...) A cidade começava a mostrar os primeiros sinais. Arraial. Viu um bonde amarelo. Era o primeiro que se apresentava aos seus olhos. Não era tão grande como diziam. ENCRUZILHADA. Casa de gente pobre pela beira da linha, jaqueiras enormes, mulheres pelas portas das casas. E agora o Recife. Tudo aquilo já era o Recife que estendia as suas pernas, que crescia, que era o mundo. (REGO, 2008, p. 37).

Além disso, o que o protagonista observa, na medida em que se aproxima da cidade, se contrapõe aos comentários ouvidos ainda no engenho. O meio urbano parece encantador por aqueles que vivem fora desse território, mas, na cidade, esse encantamento dá lugar à constatação de que fora do campo também existe pobreza.

Essa passagem, que narra a chegada de Ricardo a Recife, é muito importante porque faz menção a dois temas do enredo que, de algum modo, se complementam: a industrialização e a pobreza. A visão crítica do autor a esse respeito aparece justamente na construção desse paradoxo. A modernização, que é vista, inicialmente, como a solução para o problema da pobreza acaba, na verdade, por reforçá-la, evidenciando drasticamente a distância entre os pobres e os ricos.

A fuga de Ricardo do engenho Santa Rosa só acontece motivada pelo desejo de ter outra vida. Para ele, ser empregado na cidade é uma condição muito melhor que a de alugado. Porém, os benefícios advindos da industrialização não são democráticos, ou seja, não chegam a todos que vivem na cidade. E é isso que ele verá ao longo da sua trajetória nesse espaço.

Nesse sentido, a geografia do romance é fundamental. Primeiro, Ricardo mora, por dois anos, no subúrbio do Recife, na rua do Arame. Nela, a personagem observa algumas diferenças em relação ao Santa Rosa. No engenho, os moradores seguem os preceitos da religião católica, e na cidade ele tem conhecimento sobre protestantes e pessoas que fazem reuniões em terreiros, numa alusão a religiões de base africana. Nessa rua, na maioria das habitações, os homens saem para o trabalho bem cedo, enquanto as mulheres cuidam da casa ou se ocupam com fofocas e com o jogo do bicho. São pessoas pobres, mas que não vivem na completa miséria. Somente quando Ricardo aceita o trabalho de balaieiro, na padaria do português Alexandre, ou seja, trocando a rua do Arame pela Encruzilhada, é que a movimentação intensa da capital e a miséria são, de fato, apresentadas.

O tema da miséria começa a ganhar destaque, na narrativa, na padaria do português, através das queixas dos trabalhadores. Florêncio, que exerce a função de masseiro, é a

personagem que mora distante da Encruzilhada, na região alagada do mangue. No romance, a rua do Cisco é o exemplo máximo da miséria na cidade, pois ela representa o lugar dos espoliados. Pode-se dizer, portanto, que a rua na qual reside Florêncio é, no livro de José Lins, metonímia da pobreza, e em seu grau máximo.

Ricardo conhece a realidade do pobre que reside na cidade à medida que vai se aproximando dos colegas de trabalho. Morando num cômodo nos fundos da padaria, ouve, de lá, durante as noites, a cantoria e a conversa dos trabalhadores que preparam o pão a ser vendido ao nascer do dia. Além disso, depois da entrega dos pães, começa a participar das conversas, e, assim, surge a amizade com Florêncio, que o convida a fazer parte da Sociedade de Operários de Padaria. Como Florêncio recebe baixo salário, é casado e tem filhos, não resta ao masseiro alternativa que não seja a de pagar o aluguel de um casebre na rua do Cisco. Ricardo sabe que, exceto Antônio, o português que comanda o trabalho na padaria, todos travam uma batalha diária contra a fome. E no contato de Ricardo com a rua em que vive Florêncio, a miséria é descrita, mostrando um cenário desolador:

Ali eles tinham que comprar tudo, pagavam o casebre onde moravam. Pior que no engenho. Eles passavam mais fome que no engenho. Lá pelo menos plantavam para comer, tinham as suas espigas de milho, a sua fava para encher a barriga. No Recife tudo se comprava. Estivera na casa do Florêncio para não ir mais. O masseiro, a mulher, e quatro filhos, dormindo numa tapera de quatro paredes de caixão, coberta de zinco. Custava 12 mil-réis por mês. A água do mangue, na maré cheia, ia dentro de casa. Os maruins de noite encalombavam o corpo dos meninos. O mangue tinha ocasião que fedia, e os urubus faziam ponto por ali atrás dos petiscos. Perto da rua lavavam couro de boi, pele de bode para o curtume de um espanhol. Morria peixe envenenado, e quando a maré secava, os urubus enchiam o papo, ciscavam a lama, passeando banzeiros pelas biqueiras dos mocambos. Comiam as tripas de peixe que sacudiam pela porta afora. O bicho feio ficava de espreita, esperando. Os filhos de Florêncio passavam o dia pelo lixo que as carroças deixavam num pedaço de maré que estavam aterrando. Chegavam em casa, às vezes, com presas magníficas: botinas velhas, roupas rasgadas, trapos que serviam para forrar o chão, tapar os buracos que os caranguejos faziam dentro de casa. Eram bons companheiros, os caranguejos. Viviam deles, roíam-lhes as patas, comiam-lhes as vísceras amargas. Cozinhavam nas panelas de barro, e os goiamuns de olhos azuis, magros que só tinham o casco, enchiam a barriga deles. Morar na beira do mangue só tinha essa vantagem: os caranguejos. Com o primeiro trovão que estourava, saíam doidos dos buracos, enchiam as casas com o susto. Os meninos pegavam os fugitivos e quando havia de sobra encangavam para vender. Para isto andavam de noite na lama com lamparina acesa na perseguição. Caranguejo ali era mesmo que vaca leiteira, sustentava o povo. (REGO, 2008, p.70-71).

Os miseráveis disputam com os urubus o que há no mangue, pois é da lama que os moradores complementam a parca alimentação. Na descrição detalhada da rua do Cisco, os filhos de Florêncio são aproximados da imagem dos urubus, porque as crianças agem, no



mangue, de forma semelhante a esses animais, ao retirarem, de lá, objetos diversos. Ademais, se os caranguejos e os peixes reforçam a alimentação dos moradores dessa rua, o seu gosto é amargo, assim como a miséria.

É, principalmente, na rua do Cisco e a partir dela que a miséria é representada intensamente, na narrativa, pois nela estão os excluídos de todos os tipos. Aqui é importante o diálogo com a leitura de Walty (2014), uma vez que a pesquisadora propõe uma reflexão sobre esse romance a partir dos espaços públicos. Em seu artigo “Trabalho e pobreza nas ruas brasileiras: Uma leitura de *O moleque Ricardo*”, o foco da discussão está centrado na maneira como a cidade é anunciada no texto de José Lins (necessário mencionar que o trabalho realizado por Ricardo se dá, principalmente, pelas ruas). Por esta via, a pesquisadora coloca a rua como espaço capital na narrativa, uma vez que a repetição dessa palavra serve como metonímia basilar para a representação do meio urbano, pois as ações que giram em torno do trabalho e da pobreza são desencadeadas nos espaços públicos, ou seja, nas ruas do Recife. Por esse ângulo, ela propõe:

Considerando-se a rua lugar de trocas econômicas e culturais, mas também espaço por excelência dos pobres e excluídos, intenta-se analisar sua relação com essa população iletrada e/ou marginalizada, levando sempre em conta as relações de poder que atravessam o processo. Além dos movimentos transculturais entre brasileiros e portugueses, são levadas em conta as relações de dominação, seja entre estes e aqueles, seja entre portugueses e portugueses, brasileiros e brasileiros. Isso porque diferentes esferas econômicas e culturais estão contidas em cada sociedade e é delas que se trata, pensando paradoxalmente na reconfiguração dos mapas e no questionamento das relações sociais e culturais no momento histórico de enunciação do romance em questão. (WALTY, 2014, p. 93-94).

Para essa discussão, ela lança mão do conceito de paisagem aventado pela socióloga Sharon Zurkin, que analisa do ponto de vista histórico e cultural como as sociedades, no processo de industrialização, se desenvolvem pautadas pelas relações de poder, ou seja, a construção de uma sociedade parte de instituições sociais dominantes, e estas não definem apenas os aspectos sociais, políticos e econômicos das diferentes comunidades, mas culturais também. E nesse processo é observado que entre a paisagem daqueles que detêm os meios de produção e a daqueles que são dominados ou estão de algum modo excluídos dessa esfera de poder cria-se uma tensão difícil de transpor. À luz disso Walty procura refletir sobre a atitude do escritor José Lins diante dos espaços públicos no processo de elaboração do texto ficcional.



Em *O moleque Ricardo*, de fato, notam-se instâncias bem delimitadas, tais como: o poder econômico na mão do imigrante português Alexandre, dono da padaria; o poder religioso representado pelo pai de santo Lucas; o poder político exercido pelo Dr. Pestana; a queda do poder exercido pelos senhores de engenho e desenvolvimento da indústria (as usinas) e o crescimento do meio urbano; o poder intelectual manifestado pelos estudantes de Direito da cidade do Recife; a exclusão dos proletários, aqui incluídos os pobres, de um modo geral, representado, no romance, principalmente, pelos moradores da rua do masseiro e os trabalhadores da padaria, sendo a rua dos mocambeiros o espaço maior da marginalização da sociedade pobre representada na narrativa. A geografia do romance é muito importante, uma vez que os conflitos entre esses grupos se dão, principalmente, nos espaços públicos. Em *O moleque Ricardo*, cada rua tem papel fundamental nas ações. A Encruzilhada, por exemplo, é o espaço principal das atividades comerciais e dos conflitos políticos.

O espaço público que potencializa a discussão sobre a pobreza é, sobretudo, a rua do Cisco. Segundo Walty, pelas relações de poder existentes entre o masseiro e o dono da padaria,

O nome Rua do Cisco já indicia a ideia de restos que a caracteriza: restos de objetos, de animais e de pessoas, na podridão do manguê, que, ironicamente, garante o alimento dos habitantes da região. (WALTY, 2014 p. 97).

Essa representação da miséria no romance é bastante representativa do processo de industrialização do Nordeste, no século XX. De acordo com Bezerra (1965), os mocambos, em Pernambuco, desde o seu aparecimento, estão ligados à parcela da população que não tinha condições de se manter ao lado dos sobrados. Relacionados aos quilombos e às habitações construídas após o período da escravidão, esses casebres são moradias rechaçadas pela sociedade. No século XX, com a intensificação do processo de industrialização e crescimento do meio urbano, observou-se, na cidade do Recife, um esforço político voltado para a retirada dos moradores dos alagados, o que se revelou um processo ineficiente e opressor. Em *O moleque Ricardo* não há nenhum posicionamento do autor a respeito da questão social e política sobre a ocupação dos alagados do Recife, isto é, não é verificada explicitamente no romance a sua voz sobre a situação dos mocambeiros no que se refere à

defesa ou ao combate aos mocambos. Mas é nítida a crítica sobre a condição dos pobres que migram para a cidade e são obrigados a procurar abrigo às margens dela<sup>5</sup>.

A presença marcante dos mocambos no romance diz respeito ao problema da industrialização de Pernambuco: crescimento e inchaço do meio urbano, queda dos engenhos e crescimento das usinas. Nessa perspectiva, o processo migratório é abordado como um problema provocado pela industrialização. No prefácio de *Alagados, mocambos e mocambeiros* (1965), Gilberto Freyre analisa o desenvolvimento desordenado do Nordeste, em que é percebido um desequilíbrio muito significativo entre o inchaço das cidades e o chamado progresso. Os mocambeiros, portanto, estão em desvantagem nesse processo vivido pela região, constituindo um problema social e econômico. Nesse sentido é preciso considerar que parte do Nordeste teve o seu desenvolvimento primeiro a partir da cultura da cana-de-açúcar, para aos poucos as cidades aparecerem e se desenvolverem com o dinheiro vindo dos senhores de engenho, e conseqüentemente das usinas, na virada do século XIX para o XX, com a migração de pessoas vindas dos engenhos, principalmente.

Bezerra, tratando do problema da ocupação dos alagados do Recife, mostra como o estado de Pernambuco, ao longo de seu desenvolvimento, teve enraizada a tradição ruralista:

Sente-se, pois, que o Recife é uma cidade tipicamente de tradição rural. De economia rural. De ideias girando em torno de assuntos rurais. Até na literatura nascida no Recife, sente-se o gosto do mel. Há sempre a influência da cana. Os entrechoques dos personagens, o cenário, ligam-se ao banguê, ao sobradão e hoje à usina. Enfim, sente-se a constante deste ruralismo na planície recifense. (BEZERRA, 1965, p. 28).

Pelas próprias origens e desenvolvimento das atividades econômicas, portanto, a cidade do Recife, no processo de crescimento e industrialização, deu origem também aos mocambos. Em *O moleque Ricardo*, o espaço dos alagados é o reflexo desse processo que reforça a exclusão dos mais pobres. Nessa linha de análise sobre a importância da rua de Florêncio, na narrativa, é importante voltar a Bezerra:

A preferência da classe desfavorecida pelos alagados e adjacências é perfeitamente natural e sempre foi assim. No Recife colonial e holandês, os mocambos já pontilhavam a área alagadiça. Era também, naqueles tempos distantes, zona perigosa. Informa Arthur Orlando: “Na margem do continente não ousavam os

<sup>5</sup> É preciso mencionar que o texto de José Lins foi publicado no período em que o Nordeste vai deixando de ser essencialmente ruralista. Assim, esse período corresponde ao crescimento da cidade e maior ocupação dos alagados.

holandeses por o pé, temiam essas terras de aluviões, esses extensos paués e imensos mangues que precedem as nossas matas e sertões. Aí esteve o lado fraco do batavo.” Esta vasta zona ficou muito tempo sem interesse comercial ou industrial para a classe privilegiada. Somente muito depois, quando a cidade se foi desenvolvendo e a área sólida diminuindo, é que ela lançou os seus olhos gulosos sobre a lama dos mangues. Começou então a expulsar os caranguejos, os siris e os mocambeiros, sem maiores preocupações que a de aumentar os seus haveres. Enquanto isso não ocorreu, as famílias mais miseráveis, mais incultas, foram se arrumando nele. Arrumação desordenada, livre, cujo chão não lhes era disputado ou desejado por pessoas socialmente mais fortes. Quando as pequenas coroas, ilhotas, ribanceiras e bancos se tornaram escassos ou mais distantes, começaram a nascer os “cuscus”, isto é, os montículos de terra levantados pelo homem, dentro do mangue e com terra dele próprio, que iria servir para o chão do seu mocambo. Às vezes, pequenas enseadas ou zonas ribeirinhas, mais fracamente atingidas pelas marés, sofriam também o processo do aterro. E, assim, começaram a surgir novos acrescidos de marinha, modificando a fisionomia da primitiva área alagada. Já neste instante, foram iniciados os negócios com aforamentos. (BEZERRA, 1965, p. 33-34).

Os espaços ocupados pelos mocambeiros estão distantes também dos bairros periféricos que circundam o centro em que se encontram os sobrados e dos bairros populares com as casas térreas. Não é possível dizer que os mocambos participem dos subúrbios, uma vez que a cidade só chega até os alagados na medida em que é necessário fazer outras ocupações para a indústria. É o caso já relatado, na passagem em que o narrador ao apresentar a rua de Florêncio fala sobre os problemas provocados pelo estabelecimento do curtume de um espanhol. Outro aspecto a ser destacado é a opção por morar em um lugar de tanta miséria, uma vez que o masseiro paga aluguel. Contudo, há um grupo de fatores que leva as pessoas mais pobres para a região do mangue:

Os alagados do Recife, em sua maioria, são habitados por famílias de nível social e econômico bastante precário. As razões disto devem ser procuradas na formação geográfica e fisiográfica da planície recifense e na história sócio-cultural do proletariado que aí se criou. Verifica-se, também, que as condições climáticas da região nordestina, permitiram a proliferação do tipo rústico de construção que é o mocambo e, conseqüentemente, possibilidades da formação de agrupados humanos dentro do alagado e em torno dele. Dificilmente, num clima de baixa temperatura, poderiam existir estes agrupamentos com as características das existentes nos alagados do Recife. A alimentação, se bem que deficiente, é obtida no próprio mangue pela pesca dos crustáceos e pequenos pescados nos braços de marés e rios. Assim, é uma triste verdade que o alagado, apesar das suas precárias condições de salubridade, ainda oferece a quem o procura alguns meios de subsistência. Cooperam fraternalmente com o instinto de conservação, uma das últimas reações que abandonam o indivíduo. Entretanto, uma longa permanência, nestas condições, atrofia e facilita a criação de hábitos negativos que dificultam as tentativas para o soerguimento das famílias e abafa, no próprio indivíduo, o desejo de determinadas melhorias. (BEZERRA, 1965, p. 65).

Em *O moleque Ricardo*, esta realidade dos mocambeiros merece especial atenção. Na narrativa há a nítida percepção do autor sobre esse espaço como uma forma de exposição das pessoas a situações degradantes. A crítica a esse respeito se manifesta no texto em três aspectos: o primeiro é o fato de o mocambo poder ser visto como um imóvel a ser alugado. No romance, o narrador informa que o valor pago por Florêncio pelo casebre em péssimas condições consome parte da sua renda, comprometendo as demais despesas da família. Desse modo, o aluguel é também uma forma de exploração sobre os miseráveis. O segundo aspecto a ser apontado diz respeito ao instinto de conservação dessas pessoas. Tanto na primeira descrição da rua e da casa de Florêncio quanto na fala de sinhá Antônia com Ricardo, é revelado que é do mangue que os mocambeiros completam a alimentação com os crustáceos e alguns pescados:

– Bem que vivia satisfeita em Limoeiro do Norte. Florêncio trabalhava na prensa de algodão do coronel Furtado. A casa em que a gente morava, uma pessoa podia entrar. Só tinha dois filhos, e até vivia mais ou menos, fazendo chapéu de palha para vender. Tudo como Deus tinha mandado. Botaram na cabeça de Florêncio que no Recife a cousa era melhor. Tanto falaram, que Florêncio bateu por aqui. E é o que o senhor está vendo. Esta miséria toda. Tem dia que a gente não pode dormir com o fedor da lama. Chega a entrar de gurgumio adentro. Os meninos não sentem. Não sei mesmo o que menino sente. Vivem por aí pelo cisqueiro catando porcaria, garrafa vazia, panos velhos. (REGO, 2008, p. 109).

Os filhos do masseiro (e outras crianças da rua) também aproveitam para vender o que sobra da pesca, com o objetivo de levar dinheiro para casa. Mas, além disso, eles levam diversos objetos encontrados no mangue, ou seja, lixo, que são restos da cidade. Portanto, essas famílias, para pagarem aluguéis mais baixos e completarem a sua alimentação, colocam a si mesmas em situação de risco, já que não há as mínimas condições básicas de higiene e saneamento nesse espaço. Aprendem, então, a conviver com o fedor do mangue e com a sujeira. Por último, vale citar a presença do curtume do espanhol que joga o lixo no mangue, contaminando também o pescado e atraindo ainda mais os urubus, além de empestar o ar da rua. O aparecimento das indústrias próximas aos alagados funciona também como um efeito negativo do crescimento da cidade e reforça a situação miserável dos mocambeiros.

O que fica em evidência no romance com o destaque dado a rua do Cisco é a fragilidade daqueles que precisam se sujeitar a condições tão precárias para se manter no meio urbano, na esperança de que seja uma situação apenas transitória. E é nesse espaço, principalmente, que Ricardo terá condições de comparar a pobreza da cidade com a vivenciada no engenho. Para o protagonista, na cidade, as pessoas estão largadas à própria

sorte. Porém, isso não significa que José Lins defenda a ideia de que a vida no campo seja a melhor opção para o pobre. Em *O moleque Ricardo* a visão é crítica, inclusive, sobre as relações estabelecidas no campo entre o senhor de terras e os trabalhadores, perspectiva que se enuncia já no início do romance, quando, pouco depois de chegar a Recife, Ricardo pensa no engenho:

Nascera para ser menor que os outros. Em pequeno vivia pela sala com os senhores lhe ensinando graça para dizer. Os meninos brancos brincavam com ele. Mais tarde viu que não valia nada mesmo. Só para o serviço, para lavar cavalos, rodar moinho de café, tirar leite. Negro era mesmo bicho de serventia. Andava pelo mato, espetando os pés atrás do gado. Em casa Mãe Avelina botava jucá e pronto. Não se falava mais nisto. E no entanto, quando Carlinhos ralava o joelho na calçada, corria gente de todo canto da casa. Davam água fria ao menino por causa do susto e passavam pedaço de pano pela ferida. Ricardo só podia sentir essas cousas. Ele tinha uma alma igual à dos outros. E sabia mesmo fazer tudo melhor. E apesar disso, quando o outro crescesse, seria dono, e ele um alugado como os que via na enxada. (REGO, 2008, p. 42-43).

Na narrativa, a pobreza conduz a outro tema do enredo que corresponde às greves operárias. José Lins recria o ambiente de forte tensão do início do século XX, ao representar as articulações políticas engendradas por membros da elite recifense. Em *O moleque Ricardo*, o movimento grevista é encabeçado por Pestana, professor substituto na Faculdade de Direito do Recife, que almeja um cargo político, tendo o apoio de Manoel Borba. A greve é intitulada no romance como a greve da fome, numa falsa alusão a uma revolta popular. A passagem a seguir contextualiza o momento em que esse movimento é deflagrado e deixa claro, além de mencionar algumas das empresas que se instalaram no estado nesse período, que o movimento é uma manobra política:

A GREVE DA FOME se fez com a maior regularidade. Cada dia uma classe aderira. Primeiro foram os operários da Tramway, os da Great Western, os catraieiros. Por fim a grande passeata, o comício monstro na porta do palácio. A polícia olhava para todas as manifestações com um olho de proteção. Soldados de cavalaria acompanhavam as manifestações somente para garantir a ordem. O dr. Pestana, como um mestre-de-cerimônias, estava na frente de tudo. O comércio cerrou as portas. Por fim o prefeito cedeu. Havia mesmo interesse do governo para que não cedesse. E assim seria resolvida a situação política à vontade do governo. A manobra teve seu sucesso. (REGO, 2008, p. 77-78).

A Tramway (linha de bondes da cidade do Recife) teve o início de seu funcionamento na primeira década do século XX, e a Great Western (linha ferroviária de origem inglesa, instalada também em Recife) iniciou as atividades ao final do século XIX. Observa-se, ao longo da narrativa, que as linhas ferroviárias circundam todo o espaço urbano, o que mostra o

uso do bonde como principal meio de transporte. Na mesma passagem, já há evidências também da greve como articulação política a favor do intelectual Pestana (Joaquim Pimenta, mencionado nos estudos realizados por Hollanda (2014) e Freire (2015)).

No decorrer da organização da suposta revolta popular, é mencionada a indústria têxtil Paulista, também instalada em Recife, a Usina Beltrão, os movimentos revolucionários ocorridos na Rússia e nomes de políticos locais. A Faculdade de Direito, por sua vez, ganha espaço, na medida em que Pestana passa a ter admiradores entre os estudantes. Nesse ponto específico da narrativa, surge também o jornal panfletário intitulado Diário do Povo, que serve de apoio a esse mesmo professor. A próxima passagem sintetiza bem o momento abordado no romance:

O operariado continuava agitado. O dr. Pestana se aliava com os políticos contra o Governo Federal. Os jornais bradavam pela autonomia do Estado, contra os interesses do presidente da República em mandar em Pernambuco, e por isto a cidade andava em pé de guerra. Cangaceiros chegavam do interior. Dizia-se por toda parte que o operariado formava ao lado do Borba. Via-se o chefe Pestana de automóvel como senador. Os trabalhadores entregavam-se ao seu líder de braços abertos. Eles confiavam como crianças nas promessas, nos agrados do chefe. (REGO, 2008, p. 101).

Do lado oposto ao da greve, há uma força popular bem demarcada no romance representada pela figura de Pai Lucas, que é uma força social que se opõe à elite, em defesa das classes mais baixas. Ele é a personagem que se coloca contra a adesão dos trabalhadores no movimento grevista por entender que este não é organizado com o objetivo de auxiliar os pobres em suas necessidades.

Através da representação dessa personagem também há a valorização da cultura popular, no romance. Lucas exerce a função de jardineiro numa casa, na Encruzilhada, e, nas noites, o seu papel é o de pai de santo, no terreiro do Fundão:

Seu Lucas gostava de dar conselhos. Ali naquele portão e naquelas grades dava as suas audiências aos devotos que lhe procuravam. (...) Quando seu Lucas não achava uma solução ali mesmo mandava recados, pedia para aparecerem no Fundão. (REGO, 2008, p. 81).

De modo geral, é ele quem auxilia os pobres nas diversas situações. Interessante essa escolha feita pelo autor, uma vez que chama a atenção para os cultos de origem africana, no Brasil.

A prática de seu Lucas no Fundão tem correspondência direta com os cultos realizados na cidade do Recife, no início do século XX. Observa-se, no romance, certa mistura de influências na prática adotada pelo pai de santo:

Seu Lucas oficiava num culto. Era sacerdote de xangô, pai-de-terreiro. O que ele ganhava nas flores gastava com o Deus dele, com os negros que lhe tomavam a bênção, com as negrinhas que dançavam na sua igreja. Estivera preso como negro catimbozeiro, como negro malfeitor. Mas seu Lucas passava por tudo isso sem mágoa. Ele era de Deus, que lhe importavam os homens? (REGO, 2008, p. 74).

Alguns o chamam de catimbozeiro, falam em macumba e espiritismo. Bastide (1971) faz um trabalho investigativo muito minucioso sobre a origem dos cultos de base africana no Brasil. A respeito da Umbanda, o sociólogo comenta:

O espiritismo de Umbanda não somente retém os elementos essenciais da macumba ou do candomblé, mas ainda conserva, da religião africana, o sistema de correspondências místicas entre as cores, os dias, as forças da natureza, as plantas e os animais.” (BASTIDE, 1971, p. 447).

Essa referência é importante considerando a caracterização de Lucas e o trabalho que ele realiza, inclusive, como jardineiro. A atmosfera mística que o envolve se dá, também, pela maneira como ele maneja com a terra e faz florescer as flores do jardim que ele cuida diariamente: “Seu Lucas amava o jardim do coronel. Ali na Encruzilhada não havia outro igual.” (REGO, 2008, p. 62). E é interessante notar que as suas flores são destinadas aos festejos em geral, aos cultos e também aos enterros. Além disso, o mesmo cuidado que ele tem com o jardim, também demonstra com os negros no culto e na encomendação do corpo dos pobres, como faz com Florêncio e Odete.

Outra manifestação cultural popular presente na narrativa é a festa do carnaval. José Lins dá relevo aos blocos de rua, homenageando blocos tradicionais do Recife: Lenhadores de Olinda, Pás Douradas, Vassourinhas, Toureiros:

Agora ouvia ainda de muito longe um canto. Com pouco vinha chegando. Saiu para olhar no meio da linha. Era um clube voltando de Recife. A voz das mulheres se ouvia melhor. Passaram por ele cantando, a bandeira gloriosa empunhada com orgulho. Os Lenhadores de Olinda tinham ido brilhar em Recife, encher as ruas da cidade grande com a alegria deles. Olinda era pequena demais para os seus Lenhadores. Passavam eles cantando sem desfalecimentos. Os Lenhadores de Olinda não respeitavam a clube nenhum. Os Toureiros podiam levar bandeira bordada com fios de ouro, os Pás podiam ter cinquenta números na orquestra, mas eles não respeitavam. Todos os clubes se consideravam. O Paz e Amor também. Nenhum botaria os pés na rua



pensando em não fazer figura. O Carnaval dava esse orgulho e esta confiança ao povo. Todos eles eram grandes. Corriam para a rua com a mesma alegria. (REGO, 2008, p. 169-170).

A representação de um bloco carnavalesco organizado por moradores da rua do Cisco é muito importante, no texto de José Lins, uma vez que o Paz e Amor, momentaneamente, retira os miseráveis do cotidiano degradante, como se vê na passagem a seguir:

O povo da rua miserável cantava de noite. Perto da lama cantavam e dançavam. O Carnaval vinha aí. Todo o ano, daquela rua saía o Paz e Amor com os seus homens e as suas mulheres numa alegria de doidos, saltando como bichos criados na fartura. Dois meses antes já anunciavam a música que exibiriam na cidade. O Paz e Amor esquecia os urubus, a catanga do curtume, os filhos magros, para cair no passo. O Carnaval era para aquela gente uma libertação. Podiam passar fome, podiam aguentar o diabo da vida, mas no Carnaval se espedaçavam de brincar. Com candeeiro na frente, bandeira solta ao vento, saíam para fora dos seus mocambos fedorentos para sacudir o corpo na vadiação mais animal deste mundo. Mulheres magras andando de Olinda a Recife ao compasso dos ritmos de suas danças. Ali na rua de Florêncio, a miséria não abria exceção para um só. Todos eram da mesma espécie de deserdados. Todos se socorriam dos caranguejos como do pão de cada dia, mas em janeiro, já se reuniam para ensaiar os seus cantos e os mexidos carnavalescos. (REGO, 2008, p. 108-109).

Entendendo a cidade como um espaço que segrega os pobres dos ricos e a greve como manobra política que aproveita da fragilidade dos trabalhadores, o carnaval, no romance, é mesmo uma forma de redenção, momento em que os miseráveis colocam em suspenso os seus dramas. Segundo Walty,

o contraponto da possível revolução é o carnaval, apresentado como o momento de libertação do povo, de possibilidade de aproximação de brancos e negros, todos pobres. Ironicamente, o nome do bloco de que Ricardo e as pessoas da Rua do Cisco participavam é “Paz e Amor”. (WALTY, 2014, p. 99).

Sendo *O moleque Ricardo* um romance que problematiza as questões sociais, o carnaval não é somente um momento de catarse para o pobre, uma vez que a crítica também se faz presente na narrativa. Até mesmo no momento de purgação das mazelas cotidianas através das danças e cantorias, a felicidade para o pobre é um sentimento aparente, funcionando como uma fuga desesperada da vida diária. E essa fuga é refletida até mesmo na pouca atenção dispensada às mortes que ocorrem em decorrência da algazarra. O olhar das pessoas para as vítimas acaba por se revestir apenas de simples curiosidade, porque, no



carnaval, não se pode perder tempo com desgraças. As duas passagens a seguir ilustram bem essa atitude dos foliões e de transeuntes comuns:

Sem ter dormido um minuto o moleque entregava os pães por João de Barros afora. Muito longe encontrou um automóvel de papo para cima. E muita gente por perto. Havia feridos. Tinham voltado do baile e esbarraram ali em cima dum poste. Havia gente ferida. Uma moça de vestido verde estendida no chão, correndo sangue da cabeça. Aquela não escapava, dizia um. (REGO, 2008, p. 172).

Viu [Ricardo] o alfaiate da rua do Arame, o seu Policarpo com as filhas e a mulher no passo. Na rua da Concórdia houve rolo dos Toureiros com os Vassourinhas. A faca botou barriga de gente abaixo. Um automóvel esbagaçara um menino do Bloco das Flores. Mas ninguém parava para ver. (REGO, 2008, p. 185).

Por mais que o carnaval seja apresentado na narrativa como uma festa popular, de algum modo ela não é para todos. Para alguns, o festejo somente aumenta a tristeza. Na rua do Cisco, por exemplo, além dos tuberculosos que permanecem em seus casebres, Florêncio, muito doente, agoniza no chão úmido da sala, enquanto sua esposa, sinhá Antônia, lamenta a má sorte em Recife:

Sinhá Antônia chegou na porta para ver o clube se sumindo na estrada. A mancha azul estava bem visível. A rua do Cisco entregue aos inválidos. Só os que não tinham podido se arrastar ficaram. Florêncio, o dono da venda, as duas cigareiras. O cego e as irmãs não perdiam essas coisas. Sinhá Antônia se lembrava do Limoeiro do Norte, das famílias, das festas que davam no Carnaval. Lembrava-se de tudo que podia mais ainda lhe machucar a alma murcha. A filha aleijada chorando porque queria ir também. Os irmãos andavam sem ninguém saber por onde. Florêncio na esteira se sentava com esforço. O mal dele era falta de ar, dizia a mulher. Tirando isso, não tinha nada. (REGO, 2008, p. 177).

Além disso, a crítica sobre o carnaval também é feita a respeito da suspensão das atividades comerciais, pois o comércio é afetado pela ausência de parte dos trabalhadores. Se o carnaval é a festa redentora dos pobres, os comerciantes a veem como uma festa de desocupados. Essa é a visão, por exemplo, de Alexandre, que exige dos trabalhadores a produção ininterrupta de pães e bolachas em seu estabelecimento.

Na padaria encontrou Ricardo o pessoal no rojão, com o serviço atrasado. Faltavam uns quatro. Simão estava, o seu Antônio, o negro do cilindro. Seu Alexandre, estourando de raiva. Tempo de Carnaval não se podia contar com ninguém. O povo não queria trabalhar.

– Depois vêm se queixar. Que estourem por longe! – grunhia o portuga desapontado. (REGO, 2008, p. 181).

No romance, Alexandre, além de representar o capitalista que explora os funcionários, é uma personagem muito expressiva também no que diz respeito ao processo imigratório, no Brasil, do início do século XX. Em *O moleque Ricardo* a imigração é representada pela presença de estrangeiros que se estabelecem na cidade como donos dos meios de produção. Na narrativa, são mencionadas a imigração portuguesa e a espanhola. Alexandre, dona Isabel e Antônio são representantes da imigração portuguesa, já a espanhola fica sugerida com o estabelecimento de um curtume próximo à rua do Cisco.

Esse processo imigratório corresponde à entrada de estrangeiros, no Brasil, principalmente, no início do século XX, quando o país começa, de fato, a se industrializar. Alexandre escolhe a América para se estabelecer com a esposa, fugindo da pobreza, mas dona Isabel deseja retornar à terra natal, ao contrário do marido, que, satisfeito, no Brasil, se preocupa estritamente com os lucros obtidos na padaria:

D. Isabel a princípio ficava calada. Horas seguidas sem dar uma palavra. Aos poucos, porém, foi confiando em Ricardo. Começou perguntando por ele, de que bandas viera para o Recife. E quando soube que era do engenho, ficou mais satisfeita. Ela também nascera no campo, numa quinta dos seus parentes. E a saudade de d. Isabel não teve tempos para se expandir. Parecia que era a primeira vez que o coração da camponesa se sentia solto e em liberdade. Se cantasse, teria se aliviado nos fados, teria gemido como faziam outros patrícios. O marido nunca lhe falou da terrinha com espécie alguma de saudade. Alexandre queria somente enricar. O moleque ouvia tudo de cabeça baixa no serviço. D. Isabel deixara os pais com 15 anos para cair nos braços do seu Alexandre. Casaram e vieram para o Brasil e há anos que ajudava o marido a fazer o pecúlio. A vida que tivera no começo fora aquela mesma, trabalhando o dia inteiro para que Alexandre não pagasse a outra o que ela podia fazer. Pobre do Alexandre, só sabia mesmo trabalhar. Deus não lhe podia ter dado marido melhor, já que não dera filhos. Mas quando d. Isabel falava da aldeia, os olhos marejavam. A família não escrevia. Nem sabia se ainda existiam por lá. Certa vez mandaram pedir uma ajuda. Alexandre não podia mandar. (REGO, 2008, p. 51-52).

Na narrativa, ao contrário do que se observa do processo migratório interno, a vinda de estrangeiros para o Brasil é mais bem sucedida. Alexandre está do lado oposto dos migrantes (Ricardo e Florêncio), que também chegam a Recife buscando melhores condições de vida. Através de muito trabalho e explorando a mão-de-obra da esposa, consegue abrir uma padaria. É importante ressaltar que os trabalhadores contratados pelo português observam que Antônio, patrício de Alexandre, é, dentre todos os funcionários, aquele que será também proprietário: “Daqui a mais tempo as cousas para ele mudariam. O pé-de-meia crescia. Seu Antônio esperava somente pelo tempo. Tinha certeza que para ele chegaria o seu quinhão.” (REGO, 2008, p. 99).

Historicamente, no processo da emigração lusitana, houve dois movimentos bem expressivos. A esse respeito, é oportuno citar o trabalho de Oliveira:

torna-se necessário pensar separadamente duas experiências históricas e sociais distintas no mundo português. Uma é a colonização portuguesa nas terras do Novo Mundo, criando uma colônia que, no século XIX, se tornou independente de Portugal. Outra é a vinda de imigrantes portugueses para a antiga colônia no bojo do movimento emigratório que atingiu a Europa no final do século XIX e início do XX. (OLIVEIRA, 2006, p. 118).

Em seu trabalho a autora comenta que, no primeiro processo, os portugueses mantinham um interesse em regressar à Europa, como se, de fato, de lá não tivessem saído de forma definitiva<sup>6</sup>. Já na virada do século XIX para o XX, o português vem para o Brasil como trabalhador, numa situação diferente da ocorrida na colonização. Aqui, é necessário destacar a situação portuguesa que propiciou a vinda dos emigrantes, quando o Brasil recebe mão-de-obra estrangeira, no período de industrialização. Oliveira, a esse respeito, diz que “A sociedade portuguesa estava às voltas com o início do regime republicano (1910) e o fenômeno da emigração era associado ao abandono em que os governos monárquicos deixaram sua população rural.” (OLIVEIRA, 2006, p. 119). Ela cita Caieiro, que destaca que

A emigração era vista como mais um sinal de decadência do país e revelava a incapacidade e a fraqueza de um povo e de uma nação, que se mostravam incapazes de produzir e oferecer a seus filhos meios de subsistência, assim como havia sido incapaz de conservar os seus “direitos históricos”, ou melhor, suas pretensões coloniais. (CAIEIRO, 2002 *apud* OLIVEIRA, 2006, p. 50).

No romance, a trajetória de d. Isabel e Alexandre é um exemplo do segundo movimento emigratório, pois o casal sai do meio rural português, nos primeiros anos do século XX, para se firmar no Brasil:

<sup>6</sup> Sobre a emigração portuguesa, Lúcia Lippi destaca um apontamento bastante pertinente feito por Eduardo Lourenço (A nau de Ícaro). Para o professor e filósofo português, o processo emigratório português, no sentido estrito do termo, não aconteceu antes do século XIX, pois, para que a emigração aconteça, “supõe que alguma coisa melhor do que se deixa nos espera para nos dar oportunidade de mudarmos de estado ou de funções”. (LOURENÇO, 2001 *apud* OLIVEIRA, 2006, p. 118). De acordo com Oliveira, a emigração portuguesa para o Brasil “cresceu a partir da segunda metade do século XIX e chegou ao máximo entre 1911 e 1913, considerando um período de êxodo maciço. No fim do século XIX e início do XX, com a verdadeira emigração, o antigo senhor deslocou-se para as antigas colônias como trabalhador”. (OLIVEIRA, 2006, p. 119).

Seu Alexandre podia discutir, dormira bem, roncara como um porco a noite inteira. Quando dava sete horas, fechava o estabelecimento, recebia os últimos balaieiros com as contas da vendagem, discutia nas quebras, descontando tostão que faltava e ia para o quarto com a sua rica mulher gozar as horas de felicidade, os privilégios de ser agora o dono e não a besta de carga dos outros tempos. Ele mesmo dizia que já fora besta de carga. Batia na barriga para que vissem que era o seu Alexandre, o que subira, o que mandava, um homem de eiras e beiras. A mulher não queria compreender que tinha ascendido, porque era a mesma, lavando roupa do seu Alexandre, fazendo o fogo da cozinha, fazendo tudo em casa. (REGO, 2008, p. 49).

Alexandre, na medida em que se estabelece em Recife, não pensa em retornar a Portugal. Além de explorar a mão-de-obra da mulher, procura ignorar o desejo que ela tem de rever a família, uma vez que se preocupa apenas com seu estabelecimento comercial que prospera.

No processo emigratório ocorrido a partir do final do século XIX, os portugueses contaram com algumas vantagens em relação a outros emigrantes. Além da cor da pele e da religião (predomínio da católica), por exemplo, a língua também foi um fator que facilitou a comunicação e a adaptação entre lusitanos e brasileiros. Oliveira menciona um fato importante a respeito das relações mantidas entre eles, na medida em que os lusitanos prosperam, na cidade, passando da condição de empregados a patrões:

os portugueses que conseguiram ter sucesso em seus empreendimentos e que hoje constituem uma categoria comum da cidade – os donos de padarias e restaurantes – mantiveram e reafirmaram um traço comum da sociedade brasileira: o preconceito racial contra os negros. Basta observar os balconistas de seus estabelecimentos e se verá que são, em sua maioria, brancos ou mestiços claros – muitos nordestinos, cuja presença africana se deu há algumas gerações. (OLIVEIRA, 2006, p. 124).

Na narrativa, observa-se que os brancos imigrantes, mesmo pobres, permanecem, de algum modo, distantes dos negros, o que reforça a diferença existente entre estes grupos. Walty destaca a seguinte passagem do romance ao falar sobre a diversidade que Ricardo encontra na cidade:

O bonde parava para descer uma carga debaixo das gritarias, das pilhérias pesadas. Os portugueses ficavam para um canto. Os outros também não davam importância aos galegos, que ficavam fazendo as contas das laranjas que levavam e dos mil-réis que trariam. Destes tanto ia para o fundo da mala, tanto para o pão e a banana, tanto para isto e tanto para aquilo. E iam assim até que desciam daquele bagageiro para passarem de charuto nos dentes no seu automóvel. (REGO, 2008, p. 47).

É interessante observar que essa passagem tem correspondência com o segundo processo migratório ocorrido ao final do século XIX, no Brasil, ou seja, esses trabalhadores chegam ao país com o objetivo de melhorar as condições de vida, mantendo uma postura que evidencia a distância destes em relação à população mais pobre nascida na América.

No romance de José Lins, a presença de personagens negras<sup>7</sup> e mulatas é muito significativa, e isso é observado desde a saída de Ricardo do engenho Santa Rosa. No enredo, a questão racial é sugerida, uma vez que a pobreza afeta, sobretudo, negros e mulatos. Na padaria de seu Alexandre, por exemplo, exceto Antônio, os demais trabalhadores não são brancos. As mulheres também são negras: a amante de Alexandre, a companheira de Antônio, as mulheres por quem Ricardo se interessa. São negros também seu Lucas e a família de Abílio.

Vale lembrar que, na viagem realizada por Ricardo com destino a Recife, ele nota que muitas pessoas que embarcam e desembarcam da segunda classe são negras, mas, diferentemente dele, elas são mais despachadas, com um comportamento bem diferente do seu. E, na rua do Arame, uma família chama a atenção de Ricardo:

Ele somente queria que a sua fosse como aquela do alfaiate Policarpo. A mulher bem boa, duas filhas e três meninos indo para a escola bem lavados e bem vestidos. E eram negros como ele. Ninguém via dona Noca falando de ninguém. As meninas dela de tarde botavam cadeiras na porta e o velho lá dentro na máquina costurando os ternos que vinham cortados da cidade. As moças iam à missa com dona Noca aos domingos e seu Policarpo saía para esticar as pernas pelo sol afora. Uma semana inteira de pernas encolhidas. Precisava andar pelos arredores, conversar com os seus parentes que moravam longe. Às vezes ele voltava com os olhos vermelhos e com os dentes brancos mais à vista. Era que seu Policarpo esquentara o sangue. Mesmo assim, ficava ainda melhor do que era, mais delicado com a mulher. E dormia o resto do dia. Ninguém de casa se importava com o pileque do velho. (REGO, 2008, p. 43-44).

Essa família é uma exceção, por isso o protagonista a admira e imagina como seria se trouxesse para a cidade os seus familiares deixados por ele no engenho Santa Rosa.

No romance, há uma diversidade de personagens sendo representadas. Para compreender como o autor representa o outro, Ricardo é o ponto de partida, pois a partir dele é possível congrega as demais, à medida que o protagonista constrói a sua trajetória turbulenta na cidade.

<sup>7</sup> No engenho, são brancos os moradores da casa-grande, enquanto os pobres são negros, sendo, a maioria destes, escravos e filhos de escravos. Mulatos, geralmente, são os filhos bastardos das negras com os senhores.

Ricardo é uma personagem que aparece entre as crianças do engenho Santo Rosa no romance de estreia de Lins do Rego, em 1932. Ele é um dos meninos que vivem no engenho, filho da negra Avelina, uma escrava que trabalha na cozinha da casa-grande. O capítulo 4 de *Menino de engenho* marca a chegada de Carlos de Melo, neto do coronel José Paulino, à casa do avô, e o seu primeiro contato com os meninos: “Uma porção de moleques me olhavam admirados.” (REGO, 1989, p. 9). Na medida em que se habitua nesse novo ambiente, Carlinhos se aproxima dos moleques, mas é apenas ao final do romance que o nome de Ricardo é mencionado, em passagem que sugere a proximidade entre os dois meninos e faz referência à iniciação sexual com as negras do Santa Rosa:

O moleque Ricardo pegara na mesma fonte a sua doença de homem. Estava entrevado na rede, sem dar um passo. Eu tinha medo de ficar como ele. E me precavia de tudo, prendendo-me aos remédios, em escravidão. O meu companheiro pagara mais caro do que eu o seu imposto de masculinidade. Curava-se com remédios de casa: as garrafas de raiz de mato com aguardente de cana. (REGO, 1989, p. 116).

Em *Doidinho* (1933), Ricardo é mencionado entre os moleques que aguardam a chegada de Carlinhos, nas férias escolares:

A CASA-GRANDE ME FESTEJOU se derramando em alegria. Já nas estacas, aonde eu fora uma vez olhar Maria Clara partir, os moleques gritavam, de longe: “Carlinho, Carlinho!” Em cada cabeça de estaca, uma cabeça de negro: Mané Severino, Ricardo, João de Joana, Mané Pirão. Era todo o meu povo me recebendo de braços abertos. (REGO, 2011, p. 135).

Nas duas últimas páginas do romance, quando o neto de José Paulino foge do internato e retorna ao engenho, ele vê Ricardo, que, neste tempo, já é o entregador de jornais do coronel:

Saltei do trem como se tivesse perdido o jeito de andar. Escondi-me do moleque do engenho. O trem saía deixando no ar um cheiro de carvão de pedra. Lá se ia Ricardo com os jornais para o meu avô. (REGO, 2011, p. 218-219).

Em *Banguê* (1934), depois de formado na Faculdade de Direito do Recife, Carlos de Melo retorna ao engenho, e, no momento desse retorno, recorda a infância comparando aqueles meninos com o que se tornaram. Para ele, dentre todos os moleques de seu tempo, o filho da negra Avelina é o que se destaca pela coragem e inteligência:

Onde estariam os moleques com que me criei? Vi Mané Severino de cabeça baixa, João de Joana roubando laranja, todos degradados no eito, na enxada alugada, limpando mato pelos mil e duzentos e a casa cheia de filhos. E Ricardo, o moleque Ricardo, da minha idade, aquele que acabava de rasgar as minhas roupas velhas? Fugira. Era assim que diziam daqueles que deixavam um dia a bagaceira. Fugiam como escravos. Apenas o capitão-de-mato se tinha acabado. Ricardo saíra pelo mundo. Ninguém sabia para onde. Tivera mais coragem que os outros. Lembrava-me que o ideal de João de Joana era ser carreiro, pegar boi para canga, botar correia em ponta de garrote, ser mestre carreiro como Miguel Targino. E não chegara a isto. Falhara na vida o pobre companheiro da minha infância, caindo no eito. Chico Marinho até o pegara roubando laranja na horta.

Mané Pirão fora mais feliz. Andava empunhando a sua vara de ferrão com orgulho do ofício.

E no entanto Ricardo aprendera a ver as horas no relógio primeiro do que eu, mais vivo, mais inteligente do que o senhor. Queria ser maquinista de estrada de ferro. Era o ponto mais alto da sua ambição. (REGO, 2007, p. 123-124).

Carlos de Melo entende que, no engenho, o seu amigo de infância, mesmo tendo qualidades que o coloque numa posição superior aos demais, este não passará da condição de alugado<sup>8</sup>. E, assim, a fuga de Ricardo do engenho Santa Rosa só pode ser vista pelo sucessor de José Paulino como um ato corajoso.

Porém, em *O moleque Ricardo*, o que se vê é que, ao invés de realizar o sonho de ser maquinista<sup>9</sup>, o moleque segue para a cidade do Recife para ser empregado doméstico a convite de um condutor de trem.

Na casa de dona Margarida, esposa do condutor, o adolescente fica por dois anos, recebendo um salário mensal de dez mil-réis. O contato com a cidade (o centro urbano) é mínimo, pois ele vive em um bairro periférico. Durante o dia, Ricardo faz pequenos afazeres para a dona da casa, e, à noite, permanece à parte dessa família, pois dorme nos fundos da

<sup>8</sup> A personagem foge do Santa Rosa aos dezesseis anos de idade. Nesse tempo, o moleque é responsável por ir diariamente à estação de trem para pegar os jornais do coronel José Paulino, além disso, é ele quem cuida dos cavalos, sendo, pois, negro de confiança do senhor de terras: “Mas o coronel sentiu o seu negro fugido. Andou a tatear atrás de outro que o substituísse. Experimentando. Mandou João de Joana à estação buscar os jornais. No outro dia Mané Severino. Vendo assim a quem elegeria pelas qualidades ao lugar de Ricardo. Tateou uma semana até que se decidiu por um.” (REGO, 2008, p. 35).

<sup>9</sup> “O moleque cismava nestas caminhadas. Uma coisa que lhe perturbava quase sempre era o apito do trem. A sua grande ambição, o seu sonho maior, não seria uma coisa do outro mundo. Ricardo queria somente ser maquinista. Achava bonito Chico Diabo passar com a mão na alavanca, botando a cabeça de fora para ver o leito da linha. E os apitos do Chico Diabo não iludiam a ninguém. Falavam, diziam mais alguma coisa que os dos outros.” (REGO, 2008, p. 33).



residência dos patrões. Nas noites em que se sente solitário, pensa na família deixada no engenho:

É verdade que de quando em vez uma saudade lhe assaltava a alma. Era sempre de noite que esta saudade procurava o moleque. Ele dormia no fundo da casa, quase que debaixo de uma mangueira de galhos gigantes. E quando o sono não chegava logo, a Mãe Avelina vinha para ele de braços abertos: “Benção, mãe”, era assim como ele lhe dizia. Ali não tinha para quem estirar a mão de manhã e de noite. E apitava de longe um trem, de muito longe, que o apito chegava a ele como um toque de flauta, de tão saudoso, de tão triste. Nos primeiros dias de Recife, chorava nestas ocasiões. (REGO, 2008, p. 42).

A saudade de casa aumenta ainda mais porque a partida de Ricardo do engenho aconteceu bruscamente<sup>10</sup>. Na passagem acima é possível notar que a personagem interage com o casal apenas para a realização do serviço que lhe compete. Além disso, durante os dois anos em que reside na rua do Arame, ele não estabelece nenhum vínculo afetivo com os moradores do lugar.

Os dois anos da rua do Arame, ele viveu como se estivesse no engenho. Pouco saía de lá, e quando saía, era com medo. Tinha medo de se ver sozinho no meio do povo. Ficava sozinho no seu canto, no bonde, ouvindo a gritaria da cabroeira. Verdureiros com cestos entulhados brigando com o condutor pelo preço do frete, uma balbúrdia infernal de todos os dias. Nunca fizera uma viagem sem discussão de gente no bonde. Quando não era de passageiros, era do fiscal com o condutor. Ricardo via ‘peixeiras’ enormes com o cabo aparecendo. E se arrepiava só em pensar em briga ali no bagageiro. Afinal foi se acostumando com o povo. E até gostava das conversas que uns puxavam para os outros. (REGO, 2008, p. 46).

A atitude do protagonista se contrapõe à aparente coragem que motivou a sua fuga do engenho. Mesmo quando a personagem se distrai com as conversas que presencia na rua, ele é

<sup>10</sup> O primeiro capítulo do romance diz respeito à fuga de Ricardo. Enquanto o moleque busca os jornais do coronel José Paulino, na estação, pensa em viver fora das terras do engenho: “Todos os dias aquele ir e vir de trens, aqueles passageiros de boné na cabeça e guarda-pó, o povo da segunda classe, os que iam a Recife, a Paraíba, a Campina Grande, gente falando de feira, de cidades, de terras que não eram engenho, tudo isto fazia crescer a sua imaginação. Ficou pensando em fugir.” (REGO, 2008, p. 29). Sem dinheiro para comprar a passagem, aceita o convite de um condutor de trem de Recife, porque vê, na proposta, a única oportunidade de sair do Santa Rosa. Aqui chama a atenção o uso do termo fugir. Mesmo que a narrativa seja ambientada no início do século XX, observa-se que, nos engenhos, esses trabalhadores, antigos escravos e filhos de escravos, devem determinadas obrigações aos senhores, já que as relações de trabalho e de uso da terra, onde plantam o seu roçado, prendem essas pessoas ao lugar, perpetuando um sistema escravista.



apenas um espectador. Acostumar-se com o povo não implica, necessariamente, em sua inclusão no grupo. O fato é que estar à parte da cidade é o posicionamento adotado por Ricardo durante toda a sua trajetória em Recife. Então, se por um lado o choro, nas noites, no quintal de dona Margarida, parece ser resultado da saudade que sente da mãe em decorrência da saída repentina do engenho, por outro lado, também evidencia a dificuldade da personagem de se adaptar a esse novo meio.

Ricardo é um protagonista que se mantém do início ao fim do romance sem saber ao certo como impulsionar a própria vida para frente. Nem mesmo quando passa a trabalhar na padaria de um português, com um salário superior ao do primeiro emprego, ele chega a demonstrar firmeza nas ações. A personagem sai do campo com uma visão ingênua sobre a cidade, e não consegue se adaptar completamente à nova situação, por isso deve ser entendida em sua complexidade, percebendo que de um lado está o lugar social ocupado por Ricardo, na cidade, e, do outro lado, o lugar psíquico, ou seja, o seu posicionamento marcado pela ambiguidade, pela insegurança e pela dúvida<sup>11</sup>.

A respeito do lugar social, ele está à parte dos trabalhadores de indústria, como também dos funcionários da padaria. Primeiro, porque nos dois empregos que consegue durante a sua permanência em Recife, reside no local de trabalho, e, por isso, não paga aluguel e alimentação. Isso acaba por demonstrar certa proximidade<sup>12</sup> dele com os patrões, o que não ocorre com os demais. Na padaria, por exemplo, Alexandre tem por Ricardo uma atenção que não dispensa aos outros empregados:

Ricardo ia auxiliar os masseiros para não ficar de braços cruzados. O forno aceso comia lenha a valer. Era Ricardo quem de machado partia os paus que chegavam. Eram bem pagos os noventa mil-réis por mês. Se dissesse ao povo do engenho que ganhava aquilo, o povo não acreditava. O português não gritava com ele não. Mas era só:

– Ó seu Ricardo, ajude-me a fazer isto, ponha-me aquele saco de farinha ao pé da masseira.

<sup>11</sup> A divisão proposta, aqui, em relação ao lugar social e o psíquico ocupados por Ricardo, ao longo do romance, é apenas didática, para fins de análise da construção da personagem.

<sup>12</sup> É preciso relativizar essa proximidade do protagonista com os patrões. O que se faz aqui é uma comparação das relações entre empregador e empregado, comparando Ricardo e as demais personagens trabalhadoras. Na narrativa, Ricardo também não deixa de ser explorado. Há várias passagens que evidenciam a exploração da mão-de-obra. Logo de início, o convite do condutor de trem a Ricardo mostra essa relação: “O condutor foi chegando. E parece que não gostou da conversa, porque foi logo chamando Ricardo para lhe dizer qualquer coisa. O negro era dele, muito havia de dar na sua mão.” (REGO, 2008, p. 37).

E o seu Ricardo dava leite na mão do portuga. Quando lhe pagava o ordenado, não se esquecia dos conselhos. Parecia que ele tinha pena do dinheiro que pagava e queria vê-lo bem guardado. (REGO, 2008, p. 48)

A exploração da mão-de-obra existe; contudo, Alexandre não age com esse funcionário com os gritos habituais que dirige aos demais e chega até mesmo a dispensar certa atenção ao empregado:

“Seu Alexandre, porém, gostava de Ricardo. Até lhe falava do negócio. No dia em que botou fora um cobrador em que ele passou uma descompostura, chamou o negro e lhe deu o serviço. O balaio de pão saíra assim de sua cabeça.” (REGO, 2008, p. 57).

Segundo, a função do protagonista não é ligada à produção dos alimentos. Ricardo trabalha pelas ruas, e, no tempo livre, auxilia dona Isabel na lavagem dos vasilhames. E, por último, o que motiva as reclamações dos trabalhadores não faz parte da realidade vivida por ele, já que o protagonista prospera trabalhando na padaria.

A condição social que o moleque ocupa em relação aos colegas da padaria chama a atenção na narrativa. Dentre os negros e mulatos que trabalham com seu Alexandre, ele é o único que recebe aumento de salário. Ricardo consegue, inclusive, guardar dinheiro, pensando trazer a família para viver consigo, enquanto os demais lutam contra a fome.

Porém, é preciso colocar a questão a respeito do posicionamento da personagem no que se refere à ambiguidade, à indecisão e à insegurança mantidas ao longo de sua trajetória. Uma vez que Ricardo prospera, na cidade, espera-se que ele consiga se estabelecer nesse espaço de forma definitiva, mas isso não ocorre, porque a personagem sente que está sempre fora de lugar.

Ademais, o lugar cedido a Ricardo é sempre mediante uma troca. Morar na casa de dona Margarida e, depois, na casa de Alexandre exige o trabalho de todos os dias. Por sua vez, a casa de Abílio é aberta ao jovem, na esperança de uma espécie de salvamento dessa família de espoliados, já que as duas mulheres da casa sonham com uma vida fora do mangue: “Ricardo tirava a família daquele buraco fedorento. Filha e mãe sonhavam com Ricardo. Um pãozeiro somente e tanta felicidade dependendo dele.” (REGO, 2008, p. 214). Quando, finalmente, o rapaz se casa com Odete, passam a viver juntos na rua do Cravo, na casa ganhada por Abílio em troca da perna amputada. Porém, o pãozeiro sofre como se estivesse numa prisão:

O quarto do fundo da venda era melhor. Melhor ouvir seu Antônio nos fados, Leopoldino tirando embolada, os masseiros gemendo e ele na rede se lembrando da Mãe Avelina, de Isaura, de Odete, de Guiomar. Aquilo que ele levava era uma vida infeliz. Seu Abílio não tinha uma perna, e se consolava com os passarinhos. Simão voltava para casa e encontrava os moleques na esteira, a mulher dormindo. De manhã Simão tinha filhos para brincar com eles, a mulher fazendo o almoço. Aquela vida da rua do Cravo matava o moleque. O amor com a mulher cansava. Cansava mais do que o trabalho nos tempos do balaio na cabeça. Abusava-se das conversas do sogro, da dedicação de sinhá Ambrósia. A vida da casa de seu Alexandre, sim. Casara-se e não havia mais jeito a dar. Então quando chegava a noite e que ele se via só com a ventania soprando os galhos das jaqueiras, com o pilão de sinhá Ambrósia batendo e a mulher chamando para a cama...

Era aí que mais lhe apertava o enfado, o nojo da vida. A casa era boa, de oitão livre, com quintal de arvoredos. A rua quieta não fedía, mas o moleque sofria como se lhe faltasse uma coisa essencial e um mal qualquer lhe estivesse maltratando. Não era luxo não. Era mesmo aborrecimento, vontade de ser o que não podia ser, de se ver livre, de chegar tarde em casa, de se meter com mulheres, de fazer coisas que não fizera em solteiro. O trabalho era mesmo que lhe ser um remédio. (REGO, 2008, p. 258-259).

Observa-se, na narrativa, que o envolvimento de Ricardo com as pessoas se dá mais por uma acomodação, como se fosse levado pelo desejo do outro. É assim no amor, no falso engajamento político e até mesmo no projeto de trazer a família do Santa Rosa.

A relação de Ricardo com o amor é bastante complicada. Guiomar, a criada que trabalha na mesma casa em que Lucas cuida do jardim, é a única mulher com quem o protagonista parece ter o desejo de formar uma família. Guiomar representa para o protagonista o amor em sua forma pura, isso porque ele a idealiza, acreditando que seu sentimento é correspondido:

Ricardo engraçou-se da cabrocha. Já gostava quando chegava a hora de sair para o serviço somente para ver o namoro esperando por ele. Era namoro? Ele mesmo não sabia ao certo. Guiomar, como se chamava, abria os dentes quando via o pãozeiro. O pãozeiro ria-se também para Guiomar. E o balaio saía pesando como se fosse de pena na cabeça do negro apaixonado. Ricardo nunca amara assim. No engenho o amor foi para ele uma experiência dura, deixando-lhe o corpo marcado com os seus dentes. (REGO, 2008, p. 53).

O rapaz faz planos de viver com Guiomar, e o amor adormece a sua saudade de casa: “Ricardo amava tanto que nem sentia a escravidão. Podia chover pedra. De tarde o pãozeiro veria Guiomar de dente para fora para ele.” (REGO, 2008, p. 55).

Com o aumento de salário e numa nova função, ele eleva os próprios sonhos: “Ricardo só queria que Guiomar o visse assim nos primeiros dias de sua promoção, de guarda-chuva,

escrevendo no caderno, homem de categoria mais alta. Mas nada dela.” (REGO, 2008, p. 57). Contudo, a expectativa é quebrada, pois a moça vai para o engenho do patrão e suicida:

Ricardo era um homem morto naquela hora. A dor ainda não se comunicara ao que ele tinha de vivo. O coração do negro permanecia com o seu baticum, mas batia dentro de uma caixa como qualquer outra. Ricardo perdera a sensibilidade com o choque. Só a foi recuperando quando chegou no fim de João de Barros. Aí o corpo recobrou a humanidade, os nervos entraram em função. E ele lembrou Guiomar e o que seu Lucas lhe dissera. Há mais de hora que estava fora de si, como louco. Há mais de hora que o mundo girava sem ele saber que era gente. Pensou logo em voltar para casa. Queria chorar, fazer qualquer coisa que fosse. Em casa foi para o quarto de portas fechadas e as lágrimas aliviaram o peso do seu coração. (...) Tudo morrera para Ricardo. (REGO, 2008, p. 63).

Essa é a primeira perda da personagem e também a primeira desilusão na cidade. Com a morte de Guiomar, Ricardo vai aos poucos se aproximando dos colegas de trabalho. Começa então a participar das conversas até construir uma amizade com o masseiro Florêncio. Ao mesmo tempo em que fica mais presente na padaria, conhece outra empregada doméstica, Isaura, tendo com ela um relacionamento instável e, ao mesmo tempo, intenso:

O moleque Ricardo andava amando outra vez. O amor de Guiomar rebentara, agora mais sujo, mais violento. O amor dele era mesmo da terra, vivo, de carne, amor melado de luxúria. Engraçara-se de uma mulata mais clara do que ele, a quem entregava pão de manhãzinha. (...) Mas foi se pegando, se grudando a ela, que quando abriu os olhos, não podia mais. Criou paixão, ficou besta pela cabrocha. (REGO, 2008, p. 119).

Ricardo entrega-se à paixão. Mesmo com os conselhos de seu Lucas e dos colegas da padaria a respeito de Isaura, o entregador de pães mantém os encontros com a namorada, acreditando na fidelidade dela. Porém, Isaura não compartilha nenhum sonho com o namorado. Enquanto isso, entremeio a desentendimentos entre os amantes, o carnaval se aproxima. Nesse tempo, Florêncio está doente e Ricardo passa a visitar o amigo todos os dias. O funcionário mais estimado de Alexandre entra para o bloco Paz e Amor e, no carnaval, inicia o namoro com Odete, com quem, poucos meses depois, se casa.

Com o casamento, Ricardo tem a oportunidade de construir o que havia desejado no início de sua vida em Recife. Acontece, porém, o contrário, pois as ações do protagonista são marcadas pela ambiguidade. O casamento acontece por obrigação, uma vez que Abílio, após o atentado nos armazéns dos Pessoa, fica impossibilitado de trabalhar, e, para evitar problemas

com a família da noiva, não desfaz o compromisso: “Ele não fazia aquilo. Negar não negava que se arrependera do pedido. Mas o casamento estava feito.” (REGO, 2008, p. 248).

Em um ano de casamento, o desejo de Odete de ter um filho não se realiza. Além disso, ela se descobre tísica, e Ricardo começa a se encontrar novamente com Isaura. Nesse tempo, o rapaz tem pensamentos que passa a recriminar, como imaginar a esposa morta e planejar a própria fuga da cidade:

Tinha pensamentos de doido. E se ele se danasse, fugisse de tudo, fosse para um lugar bem longe, viver como um cachorro, mas viver sem a família? Arrependia-se dessas cogitações. Com a mulher junto dele, pensava na morte dela. Seria ótimo para ele se Odete morresse. Surpreendia-se assim com este desejo facinora. Corria dele. E procurava uma coisa para agradar a Odete, fazendo-lhe uma carícia, para recompensar o mal que lhe desejara. Vinha-lhe pena pela pobre sofrendo, entregando a ele o corpo com tanto ardor, se desmanchando na cama em amor. Por que não seria feliz? O que queria mais, o que lhe faltava? (REGO, 2008, p. 259).

Das três mulheres com as quais a personagem se envolve duas morrem. A morte de Guiomar é a perda de um amor idealizado, que, segundo a expectativa criada por Ricardo, lhe daria conforto e felicidade em Recife. A segunda perda marca, de forma definitiva, sua impossibilidade de se colocar no mundo, que é inerente à própria personagem. Isso porque, depois da morte de Odete, ele não se sente livre; ao contrário, o remorso o acompanha, como também o medo do espectro da mulher. Assim, novo desejo de fuga. O entregador de pães comunica aos sogros a decisão de sair da casa deles e voltar para o quartinho nos fundos da padaria:

O negro com os olhos molhados foi dizendo que não, que nunca que se aborresse deles, pois foram tão bons, tão bons que nunca que se aborresse deles.  
– Você quer ir. Nós até estávamos satisfeitos com você. Não se tem mais ninguém no mundo. Você era como se fosse filho. Quer ir, vá. A gente só deve ficar onde quer. (REGO, 2008, p. 286).

Excetuando a fuga do engenho, que é motivada pelo desejo de ter uma vida diferente da levada pelos homens que trabalham no eito da cana-de-açúcar, e a saída da casa de dona Margarida, onde ele sofre com as descomposturas da patroa, as outras fugas estão diretamente relacionadas à evasão de si mesmo.

Depois que volta para os fundos da padaria de Alexandre, Ricardo não consegue esquecer Odete, pois há uma mistura de remorso e de medo da qual não consegue se desvencilhar, e, por isso, pensa no retorno ao engenho:

NO QUARTO DOS FUNDOS da venda, Ricardo continuou sem sono. Odete se mudou com ele. O cheiro dela, o fedor do quarto abafado, aquela presença invisível e incômoda nas noites compridas do moleque. Que seria aquilo? Muitas vezes ele chegou a pensar que fosse uma perseguição de alma do outro mundo atrás dele. Falava-se tanto de mortos perseguindo da outra vida os vivos queridos, que lhe veio o pensamento de Odete atrás até que ele morresse, que se fosse para onde ela estava. Trancava-se no quarto de seu Alexandre e o vento nos arvoredos e o latir dos cachorros eram a mesma coisa que na rua do Cravo. Fugia então para o meio dos companheiros no trabalho. Eles mesmos notavam o desespero do negro. (...)

(...) Foi quando Ricardo se lembrou de mandar uma carta para a mãe boa, para a Mãe Avelina. Ele queria voltar para a sua terra, para a sua mãe, deitar a cabeça no seu colo, sentir as mãos dela na sua cabeça. Aquela sim, que fazia as coisas para ele com gosto, sem enfado. Nunca que ele se enjoasse de seus agrados. E foi assim com estas saudades que ele pediu a uma pessoa para escrever uma carta ao povo do engenho. Iria embora dali, onde só ouvira falar de miséria, onde nem amar pudera como o seu coração pedia. Guiomar morrera, Isaura fizera aquilo e Odete apodrecera para ele. Iria para o engenho outra vez. De lá se lembraria do Recife como de um sonho. Podia até ter saudades de alguma coisa. Mas ficava livre de Odete. Quando ele sentia que a noite se aproximava ficava logo insatisfeito, procurando gente para ficar por perto. Ficar sozinho no quarto era o pior castigo deste mundo. Ficava. Fazia força e ficava na companhia de seus medos injustificados. (REGO, 2008, p. 286-288).

Esta fuga só não acontece porque um novo masseiro na padaria envolve a todos com o discurso a respeito da greve. E mais uma vez Ricardo se deixa levar por um desejo alheio.

Toda a trajetória de Ricardo, na cidade, é marcada por indecisões, porque a personagem se sente como um estranho nesse lugar. Não é a falta de dinheiro ou a ausência de força para o trabalho que o aniquila, mas a falta de firmeza nas ações, e justamente por não conseguir agir com convicção, ele não impulsiona a vida para frente:

Há quatro anos no Recife era o mesmo da chegada, sem afoiteza, sem coragem para fazer as coisas. Não via a namorada [Isaura] e voltava para o seu quarto. Abria a mala, remexia no que tinha lá dentro, vendo o pacote de notas enrolado num lenço. Queria contar o dinheiro que possuía, mas ficava com medo. (REGO, 2008, p. 146).

Para o patrão Alexandre, Ricardo é o rapaz ordeiro e bom empregado, fácil de conduzir. Já os colegas da padaria o têm como um homem de valor, pois, além de ser o funcionário da padaria a quem o português tem respeito, a bondade do entregador de pães é uma característica evidente: é Ricardo quem socorre a família de Florêncio em todas as ocasiões, e quem, depois da morte do masseiro, compra as passagens para que sinhá Antônia e os filhos possam retornar a Limoeiro do Norte.

Poder-se-ia dizer que Ricardo e Florêncio são duas personagens, no romance, que se assemelham por serem migrantes e também pela ingenuidade expressa em determinadas ações, como na adesão à greve, por exemplo. Porém, o masseiro tem a convicção de que a

revolta é a única possibilidade de sair da condição miserável em que vive. Já a entrada de Ricardo no movimento se dá na ausência dessa certeza. Nesse sentido, Walty estabelece um contraponto entre as duas personagens. De acordo com a autora,

Florêncio representa, pois, o empregado espoliado, sem direitos, e, por isso mesmo, liga-se ao movimento político liderado pelo Dr. Pestana. Entre as pontas do poder e do jugo, transita Ricardo, que, sem convicções políticas, acompanha Florêncio às reuniões do movimento político liderado pelo Dr. Pestana e, depois, engaja-se no movimento grevista como se em fuga do fantasma da esposa morta. (WALTY, 2014, p. 97-98).

Considerando as diferenças apontadas por Walty, o fato é que ambas as personagens têm um desfecho infeliz em decorrência da visão ingênua sobre a realidade.

Também chama a atenção no romance de José Lins do Rego a mobilidade de Ricardo, na cidade, ou seja, por ele não estar fixo, outros tipos sociais aparecem em torno dele: os funcionários da padaria (Simão, Deodato, Jesuíno, Antônio, Francisco, Leopoldino, Severino e Sebastião), Alexandre, Pestana, os estudantes da Faculdade de Direito e seu Lucas.

Florêncio, o masseiro da padaria de seu Alexandre, saiu de Limoeiro do Norte, município do estado do Ceará, para tentar a sorte em Recife. Com o salário que recebe do português, sustenta a família com muita dificuldade, tendo que morar em um casebre na rua do Cisco. Ele é a personagem que migra no desejo de prosperar, mas a vida que encontra é muito pior do que a deixada no vilarejo de origem. Na condição de trabalhador explorado, alimenta o ódio pelo patrão, e, por isso, entra para a Sociedade de Resistência dos Operários de Padaria, acreditando nas promessas do Dr. Pestana. A luta de Florêncio, portanto, é contra a fome, assim como a luta dos outros funcionários da padaria. Mas Florêncio é a personagem que idealiza a greve até as últimas consequências. Ele tem a convicção de que ela trará melhorias para todos os trabalhadores, e, por isso, paga uma mensalidade à Sociedade e participa das reuniões, buscando influenciar os colegas de trabalho a aderirem ao movimento contra os patrões exploradores.

Durante a narrativa, observa-se que Florêncio é um homem ingênuo, uma vez que não consegue perceber a articulação da greve organizada por Pestana e com o apoio de alguns estudantes da Faculdade de Direito. Nas reuniões que acontecem na sede da Sociedade, por exemplo, Florêncio fica à parte, entendendo as informações pela metade, praticamente invisível aos olhos do líder que tanto admira. O seu lugar na sala é encostado à parede, acuado, como se fosse um bicho. Iludido, discursa na padaria, sonhando com a greve que obrigará Alexandre a melhorar as condições de vida dos funcionários. O ódio de Florêncio



aumenta ao ver a filha vitimada pela paralisia infantil. Morando numa rua miserável e sem dinheiro para pagar consultas médicas, é obrigado a ver a menina aprender a rastejar pela casa, sem conseguir acompanhar os irmãos nas brincadeiras:

Florêncio andava sempre se queixando de doença na família. Uma filha dele amanhecera uma noite com muita febre e quando foi de tarde não podia ficar em pé, não governava a perna direita. No princípio julgaram que fosse um jeito, mas a perna não melhorava. Levou a menina ao médico da Sociedade. E voltou para casa com um caso perdido. O doutor falou em paralisia infantil, coisa incurável:

– Não vale a pena trazer mais aqui a criança, é perder tempo.

O masseiro contou a história a Ricardo quase chorando:

– Logo a mais bonitinha. Só queria que você visse a cara dela, Ricardo. Foi tristinha para um canto ver os outros meninos saltando na rua. (REGO, 2008, p. 98).

Quando a greve é deflagrada, Florêncio é baleado na sede do Diário do Povo, mas, mesmo assim, segue acreditando nas promessas de Pestana, que tem como intermediador Clodoaldo, o articulador do movimento junto das classes proletárias:

O masseiro, porém, só queria saber das notícias do dr. Pestana.

– Florêncio, você ainda pensa nisto? \_ perguntou-lhe espantado o companheiro. \_Pensei que você agora mudasse.

– Nada, Ricardo, não me meto mais em coisa nenhuma. Pergunto por perguntar. Não vê que estou fora do pessoal tanto tempo?

O amigo contou-lhe da morte de Francisco, da venda e do roubo que fizeram a Clodoaldo:

– O presidente está é bem.

– E não se fala mais do barulho, Ricardo?

– Homem, para lhe ser franco eu não indago por isto não. Sei que há gente nas armas por causa do masseiro novo que está no seu lugar.

– E tem masseiro novo lá, Ricardo?

– Tem. Seu Alexandre não pôde mais esperar por você e arranjou outro.

– Quer dizer que eu não tenho mais lugar para mim?

– É, mas se arranja.

– É por isto, Ricardo, que eu me meto na encrenca. Você não está vendo que isto precisa ter um fim? Bota-se para fora um homem somente porque caiu doente?

– Não tem nada não. A gente arranja um jeito.

Florêncio ficou triste com a notícia. A freira lhe tinha falado em mudar de ares. Precisava de ares. E nem o pão o pobre teria. (REGO, 2008, p. 153-154).

Voltar para casa é uma dupla derrota para o masseiro, primeiro porque volta arruinado, em decorrência do tiro levado no tórax, e também por ficar desempregado. Florêncio morre frustrado e, ao mesmo tempo, consciente da própria derrota, mas não da greve como manobra política.



No romance, a greve é uma articulação política que tem como mentor o professor Pestana. De modo geral, essa personagem representa os interesses da elite. Ao lado dele estão alunos da Faculdade de Direito e líderes políticos locais. Os estudantes que o seguem o fazem para ter benefícios junto aos poderosos da cidade:

NA FACULDADE alguns estudantes se interessavam pelos operários. O dr. Pestana dispunha de admiradores, de entusiastas da sua ação. Um dos redatores do seu jornal era estudante. Entravam e saíam os dois da escola como camaradas. Tratavam-se por você, mesmo na frente dos colegas. O mestre chamava-o de Antônio e apesar dos seus vinte anos o rapaz era um igual junto do chefe. Nas reuniões, nos comícios, aparecia ele ao lado do ídolo como um lugar-tenente. Na escola a força do amigo do dr. Pestana crescia. O Centro Acadêmico se deixava dominar por ele. Nada se fazia sem que Antônio Campos não soubesse primeiro. Manobrava assim do segundo ano até os bacharelados. Os professores não o tinham na conta de aluno. Respeitavam a pena desaforada do rapaz. Os artigos que Antônio Campos escrevia não respeitavam conveniências. As palavras ‘ladrão’, ‘explorador’, ‘cínico’, ‘canalha’ entravam nas suas frases como figuras obrigadas. A estudiantada toda admirava o arrojo e a coragem do colega. O dr. Pestana se servia daquela arma com precauções. Os artigos de Antônio Campos quando vinham sem assinatura eram podados. O mestre dizia sempre que o melhor era velar um pouco mais o sentido das palavras.

O *Diário do Povo* vivia cheio de estudantes. Não pagava revisores, repórteres, tudo lhe dava a mocidade que acreditava na ideologia do dr. Pestana. Só José Cordeiro, o rapaz do discurso na sede dos operários, opunha restrições. (REGO, 2008, p. 87-88).

Para alcançar um cargo político, o professor faz alianças e mantém um jornal, o *Diário do Povo*. Organizado por alguns estudantes com o objetivo de atender aos interesses do líder demagogo, o nome do jornal não deixa de ser carregado de ironia. O povo, que está do outro lado, é usado apenas para fortalecer o movimento grevista, pegando em armas, enquanto seu líder ora se esconde e ora aparece, de acordo com os resultados das articulações e do jogo de forças entre borbistas e pessoistas.

A respeito de Alexandre, pode-se dizer que o português está entre os proletários e a elite local. O seu único desejo é o lucro ascendente. Segundo Walty,

Seu Alexandre desempenha com eficiência seu papel de patrão e, como tal, controla os empregados, receando sua reação, sobretudo quanto ao movimento político que agita a cidade. (...)

Sob seu jugo está também sua esposa, de quem dizia se orgulhar pela ajuda no comando da casa, o que não o impedia de estar sempre com a amante, “a mulata da beira da linha”. O patrão é então configurado como aquele que detém os mecanismos de poder: o capital, a técnica da feitura do pão, os empregados, a esposa dedicada e a amante que lhe satisfaz os desejos sexuais; sempre estereotipada na figura da mulata sensual e esperta. (WALTY, 2014, p. 97).

Aqui é interessante observar duas visões diferentes, de algum modo, a respeito da mulher mulata, comparando Alexandre e o seu conterrâneo Antônio. Alexandre mantém uma amante, com regalias. Ela, por sua vez, quando deseja, vai até a padaria buscar o que lhe falta, ficando sugerida uma espécie de afronta à esposa do português. Ademais, a vizinhança comenta sobre os excessos da mulher:

– É uma pouca-vergonha aquilo, Ricardo. Quando o patrão vira as costas, entra um sujeito para dentro de casa para tocar violão. E fica com a mulata numa vadiação danada. O galego está com um par de chifres que não tem tamanho, pois o sujeito vive de cama e mesa, não querendo outra ocupação. (REGO, 2008, p. 124).

Antônio, por sua vez, também vive com uma mulata, mas a opinião a respeito da mulher do mestre é diferente:

Com seu Antônio a coisa era diferente. Simão conhecia a amante dele. Uma parda gorda. Mais uma criada que o mestre aproveitava para os seus serviços de cama. Cozinhas, lavava, engomava para o seu homem e ninguém lhe passasse pela porta para lhe fazer gatimanhas. A negra Lucinda passava por muito bem-procedida. (REGO, 2008, p. 221).

Como se vê, há diferenças na descrição dessas duas mulheres. A de Alexandre aproveita o luxo e afronta, implicitamente, dona Isabel, a esposa do patrão de Ricardo. Do outro lado está a amante de Antônio. Esta fica em casa, cuidando dos afazeres domésticos, à espera do companheiro. O que fica sugerido, na maneira como os dois portugueses vivem, Alexandre e Antônio, é, principalmente, a atitude de superioridade do primeiro, uma vez que este tem o poder do dinheiro.

Do lado dos pobres está o jardineiro Lucas. No romance, o pai de santo é quem tem uma visão consciente a respeito da greve, como mostra a seguinte passagem:

– Menino, você está com os grevistas? Não acredite nisso não. Não vá atrás de conversas dessa gente da padaria. Sou negro como eles, posso falar porque sou pobre. Gente de pé no chão nunca tem razão. No fim o povo é quem leva na cabeça. O melhor é a gente se conformar com o que tem. Para que está aí com rebuliço? (REGO, 2008, p. 81).

Em comentário a essa passagem, Walty interpreta a desconfiança da personagem em relação ao modo de condução da greve como uma expressão do conformismo do jardineiro: “Não é sem razão que também Seu Lucas, em um discurso conformista, aponta os riscos da

greve ao moleque.” (WALTY, 2014, p. 102). Porém, é preciso relativizar esse posicionamento, que a autora julga como estritamente conformista. Para isso, é importante mencionar de onde Lucas observa as ações que ocorrem na cidade. Durante o dia, ele cuida de um jardim e é do portão da casa que vê tudo o que se passa na cidade. Lucas vai chamando as pessoas, interagindo com elas, numa troca de informações que é constante. Muitas vezes, as pessoas o procuram ali mesmo para pedir conselhos. Sobre a greve o jardineiro e também pai de santo entende que esta em nada privilegia os pobres, uma vez que é organizada para atender às necessidades da elite. A visão que Lucas tem do seu “rebanho”, se assim podem ser designados os pobres que circulam pela Encruzilhada, é a de que todos estão desamparados, podendo contar apenas com os que participam da mesma classe social:

Menino, se este povo tomasse meu conselho, a coisa era outra. Eu não digo que pobre não procure a sua melhora. Isto não. Tudo tem termo. Que serve a gente andar gritando, fazendo esparrame? O melhor é pobre se unir. E agaranto que se a gente toda estivesse unida, estava mais garantida. Mas negro é bicho besta, menino. Não vê Florêncio? Vão morrer por aí à toa. Negro que pisa no meu terreiro do Fundão não cai nesta esparrela. (REGO, 2008, p. 160).

Para ele, há um imenso abismo entre os ricos e os pobres. E, de fato, a sua visão sobre a greve se revelará correta: Francisco morre vítima de uma bala perdida em meio à confusão com os rumores da greve; Florêncio morre iludido com a revolta, depois de ser baleado enquanto estava na sede da Sociedade; Abílio perde a perna defendendo o armazém dos patrões; Leopoldino é dispensado do trabalho na padaria depois de ter ficado alguns dias na Sociedade; e Jesuíno, Deodato, Simão e Ricardo vão presos para Fernando de Noronha, depois de terem aderido ao movimento, iludidos pelas palavras do novo masseiro da padaria, Sebastião. Assim, o que fica implícito na fala do pai de santo é que aos pobres cabe a cooperação entre si, buscando o bem coletivo sem a luta armada, sem a participação na luta de outro que não conhece de perto as necessidades dos mais desfavorecidos. Sendo Lucas uma força religiosa, ele acredita ser o elo entre os pobres e Deus, buscando oferecer em seu terreiro no Fundão a segurança tão desejada por estes espoliados.

A nenhuma das personagens pobres do romance cabe um desfecho feliz. José Lins do Rego questiona, desse modo, a estrutura social que visa o desenvolvimento da cidade beneficiando uma parcela muito restrita da sociedade. Assim, o autor representa o outro em seu romance sem espécie alguma de idealização da greve, do amor, ou do retorno dos migrantes aos vilarejos ou ao campo (o engenho). Florêncio morre no chão úmido do casebre, com a filha paralítica urrando ao seu lado. Francisco, caixeiro da padaria que sonha ir para

São Paulo, leva um tiro que não era para ele. E Ricardo vai com Simão, Deodato e Jesuíno para a prisão. Os companheiros de Ricardo deixam os filhos abandonados, na iminência de se tornarem mendigos em Recife. E o moleque do Santa Rosa não consegue fugir de volta para o engenho.

Em *O moleque Ricardo*, se, por um lado, o desenvolvimento da cidade do Recife abre novas frentes de trabalho, inclusive, para quem chega ao país, por outro lado, os pobres, muitos deles migrantes, estão, na maioria das vezes, em situação bastante vulnerável. Ao problematizar essa discussão, José Lins recria em seu romance uma das cidades que mais se modernizava, no início do século XX, período em que a política local articulava a autonomia do estado de Pernambuco com o apoio de intelectuais, os estudantes da Faculdade de Direito do Recife.

A partir da trajetória de Ricardo, o autor entrelaça a dimensão social da narrativa com o drama das personagens pobres, em sua maioria negras e mulatas, representando-as com genuína humanidade.

## CAPÍTULO 2 – NARRANDO O OUTRO

A língua que se cria no povo quando procura dar uma imagem da vida, de uma dor, de uma alegria, brota como água do rio. É impetuosa às vezes, e às vezes, tem a doçura das fontes de pé de serra. É a língua da natureza. (REGO, 1981, p. 497).

### 2.1. O narrador de *O moleque Ricardo*

*O moleque Ricardo* (1935) é o primeiro livro de José Lins do Rego com ambientação significativa fora do universo do engenho de cana-de-açúcar. Essa mudança de ambiente bem como a escolha por um novo tipo de personagem são novidades apresentadas pelo escritor que, até então, havia optado por representar a trajetória de Carlos de Melo, neto do coronel José Paulino, proprietário do engenho.

Os três primeiros livros do romancista, publicados em sequência, contam a história do herdeiro do engenho Santa Rosa desde a infância. Em *Menino de engenho* (1932) essa personagem é levada para a casa do avô materno, quando fica órfão de mãe e o pai é internado em um hospital psiquiátrico por ter assassinado a esposa. A narrativa se desenvolve a partir da descoberta que o menino faz desse novo universo, com uma crescente admiração pelo poder do avô e do medo constante em torno da morte e da loucura. *Doidinho* (1933) tem como foco a experiência conflituosa do protagonista no colégio interno. Mesmo com a maior parte da ambientação no internato, este romance está preso ao universo do engenho, dando sequência à narrativa anterior. *Banguê* (1934), por sua vez, é a história de Carlos de Melo adulto. O protagonista continua preso aos medos que o assombraram na infância e, ao retornar ao engenho com a carta de bacharel em Direito na responsabilidade de ser o sucessor de José Paulino, passa por um conflito interno intenso, tornando-se, após a morte do avô, um péssimo administrador. Como desfecho, se vê obrigado a vender as terras para o tio Juca e ir, de vez, para a cidade do Recife. Sendo essas narrativas as memórias do protagonista, é ele mesmo quem narra os fatos.

No quarto romance, o universo do engenho aparece como o ponto de partida para dar início à narração sobre a vida de Ricardo, depois disso, os acontecimentos se dão no Recife do

período de 1919 a 1922. O mundo do campo, quando mencionado, é através, principalmente, dos pensamentos dessa personagem.

Se antes o protagonista era um membro da elite dos produtores rurais, e, portanto, podendo ser visto pela crítica como a projeção do próprio autor, em *O moleque Ricardo* a distância entre o romancista e a personagem principal é muito evidente. A opção em representar este outro, o pobre, dando a ele o lugar de protagonista, cria um problema que está diretamente ligado à maneira de como realizar essa representação. Tal problema nunca esteve limitado apenas a José Lins do Rego; ao contrário, os escritores da década de 1930, cada um a seu modo, tiveram de enfrentá-lo. Bueno menciona, por exemplo, a solução encontrada por Graciliano Ramos e a avalia de forma muito positiva, já que a opção adotada pelo escritor de *Vidas Secas* foi a de perceber a incompatibilidade entre ele, o intelectual, e o outro a ser representado. Graciliano, para resolver o problema, mantém o distanciamento com um narrador em terceira pessoa para poder justamente aproximar-se desse outro. Assim Bueno comenta:

O que *Vidas Secas* faz é, com um pretense não envolvimento da voz que controla a narrativa, dar conta de uma riqueza humana de que essas pessoas seriam plenamente capazes. A solução genial de Graciliano Ramos é, portanto, a de não negar a incompatibilidade entre o intelectual e o proletário, mas trabalhar com ela e distanciar-se ao máximo para poder aproximar-se. Assumir o outro como outro para entendê-lo. (BUENO, 2006, p. 24).

Reconhecendo o outro como outro, este romancista escolhe o caminho oposto, por exemplo, ao de Jorge Amado, uma vez que o autor de *Cacau* procurou representar as personagens criadas por ele falando em nome delas<sup>13</sup>. Não há essa pretensão em *Vidas Secas*. Como afirma Bueno, neste romance, “narrador e criatura se tocam mas não se identificam”. (BUENO, 2006, p. 24).

Nos três primeiros romances de José Lins do Rego, narrador e criatura se identificam, e tal como o autor, o protagonista pertence ao universo rural na condição de herdeiro da propriedade. Sobre *Menino de engenho*, a “crônica de saudades de Carlos de Melo”, Bueno afirma ser não “uma busca de um tempo já perdido, mas sim sua fixação como coisa definitivamente passada”. (BUENO, 2006, p. 147). Ele considera que o narrador idealiza o

<sup>13</sup> “Sendo um revolucionário, como se autodefinia, [Jorge Amado] sente-se um representante legítimo do povo e, sem problema nenhum, fala em seu nome. Identifica-se com ele e nem questiona muito a legitimidade de sua adesão aos valores populares.” (BUENO, 2006, p. 24).

passado irrecuperável, criando, assim, “um mundo perfeito no seio da grande propriedade”, e, por extensão, “o que parece injustiça é na verdade uma outra ordem, difícil de entender no presente, mas que posta em seu tempo e lugar, converte-se em dado natural”. (BUENO, 2006, p. 147). Em certa medida, essa visão do protagonista está presente nos dois romances seguintes.

Em *O moleque Ricardo*, por sua vez, José Lins abandona o narrador do *Ciclo*. E com a narração em terceira pessoa, ele cria o distanciamento em relação ao novo tipo de personagem que escolhe figurar no romance. De certo modo, ele lança mão de estratégia semelhante à usada por Graciliano Ramos. Tendo em vista a impossibilidade de uma identificação entre o intelectual e a personagem representada, a voz narrativa na terceira pessoa é um artifício que coloca o narrador numa condição aparentemente neutra para acompanhar a trajetória do protagonista.

Para a análise dessa figuração do outro em *O moleque Ricardo*, é importante estabelecer um diálogo com a leitura feita por Bueno a respeito de *Vidas secas* e de *Os ratos*, uma vez que há pontos de aproximação entre esses romancistas que vão além da opção pela narração em terceira pessoa. O primeiro ponto de convergência entre esses autores refere-se ao fato de que eles escolheram o caminho inverso ao de Jorge Amado; e o segundo ponto, em consequência do primeiro, compete ao desafio do intelectual de manter a distância do outro para poder representá-lo integralmente.

Em *Uma história do romance de 30*, sobre o problema dessa figuração, Luís Bueno esclarece, a respeito de *Vidas secas*, que esse romance

deve ser visto como uma tentativa de solucionar a difícil equação da figuração do outro – especialmente para um conjunto de obra que havia tratado diretamente da dificuldade que é enxergar, entender minimamente e, finalmente, representar o outro. Se a aproximação unilateral como a que se vê nos romances de Jorge Amado<sup>14</sup> não

<sup>14</sup> Nesta dissertação, alguns romances de Jorge Amado são mencionados dada a relevância deste autor tanto para a sua época quanto para a tradição literária brasileira. O escritor baiano, de fato, escolheu um caminho diverso do seguido por José Lins do Rego, em *O moleque Ricardo*, por Jorge de Lima, em *Calunga*, e por Graciliano Ramos, em *Vidas secas*, para citar os que realmente foram destacados aqui. Os apontamentos realizados servem, portanto, para mostrar o caminho escolhido por cada um deles, sem reduzir o valor da obra dos autores. Assim, é fundamental mencionar a observação feita por Luís Bueno a esse respeito, uma vez que em *Uma história do romance de 30*, o crítico faz um esclarecimento muito pertinente, sobretudo no que se refere ao autor de *Cacau*: “Não se deve, no entanto, exagerar as restrições a esses romances [fala sobre *Capitães de Areia* e *Cristo e César*, este último de Octávio de Faria], a começar pelos de Jorge Amado, cuja grandeza vem exatamente de

serve, a única possibilidade radical é tentar fazer o oposto dela. Ao invés de aproximar-se do outro – o que, como já se viu, leva a uma redução, como a que se operou em *Capitães de Areia*, em que o proletário é dirigido pelo intelectual – a solução seria a de assumir integralmente a separação. Para preservar o outro e ao mesmo tempo evitar a falsa simpatia, é preciso representá-lo como outro mesmo, distante como todo outro é em *Angústia*. O desafio seria construir um discurso em que as duas vozes ecoassem independentemente. E o caráter absolutamente único de *Vidas Secas* vem exatamente daí: em todos os seus níveis de organização, as duas vozes convivem, construindo uma substância única, mas na qual se pode identificar os dois elementos que a formam. (BUENO, 2006, p. 659-660).

Em síntese, o problema da aproximação unilateral do intelectual em relação à personagem é o sério risco de reduzir esse outro. Ao contrário disso, Graciliano Ramos constrói o romance procurando controlar a voz narrativa com um narrador que não está no mesmo plano das personagens. Ao longo do desenvolvimento do enredo, o narrador não se confunde com aqueles que são figurados, mas, por vezes, as duas vozes se aproximam ao máximo.

Essas duas vozes que se apresentam independentes são de algum modo também complementares, e como resultado, constituem o que Bueno denomina como uma “substância única” na narrativa. Ele chama a atenção para a articulação dos discursos, sobretudo, o uso do discurso indireto livre, aspecto já discutido amplamente pela crítica. Na análise que faz de *Vidas secas*, Bueno seleciona uma passagem do capítulo “O Soldado Amarelo”, mostrando, principalmente, a transição entre os discursos indireto e indireto livre e os seus efeitos na narrativa, sobretudo no que diz respeito ao quase apagamento da voz do narrador quando este se aproxima ao máximo da personagem para revelar o que se passa no interior dela.

Em todo o romance as personagens falam pouco, expressando-se muitas vezes através de gestos, de frases curtas e onomatopeias. A escassez de vocabulário de Fabiano e sua família também é um elemento que os coloca à parte dos outros indivíduos. Fabiano, a seu modo, pensa sobre isso: “Na verdade falava pouco. Admirava as palavras compridas e difíceis da gente da cidade, tentava reproduzir algumas, em vão, mas sabia que elas eram inúteis e talvez perigosas.” (RAMOS, 1996, p. 20). Assim, na dificuldade de usar as palavras, Fabiano e sinhá Vitória, muitas vezes, optam pelo silêncio. Uma voz externa a eles, portanto, comanda toda a narrativa, acompanhando as ações das personagens num movimento duplo de distanciamento e de aproximação em relação a elas. Bueno registra que essa voz que controla

---

mergulhar sem medo em todos os paradoxos que sua opção literária e ideológica implicava.” (BUENO, 2006, p. 269).



a narrativa é por vezes flexível. Desse modo, o narrador, além de dirigir o olhar ao outro, também dá voz à personagem. Segundo o crítico,

há uma voz na narrativa que tudo comanda e que, como se apontou em *Os Ratos*, é a voz que dirige seu olhar ao outro. Há um eu – que não precisa ser identificado com o autor – que olha para um outro, e o faz com seus próprios olhos e com seu próprio discurso. Por outro lado, esse discurso, se é centralizador, é também flexível, construindo-se em diversas modalidades. Assim, a voz do narrador, o discurso indireto, pode muito bem dar corpo, pelo discurso indireto livre, à voz do outro. (BUENO, 2006, p. 660).

Significa dizer que, para ver o outro como outro, é imprescindível a não identificação entre narrador e personagem. Dito de outro modo:

O entrelaçamento das diversas modalidades discursivas é constante e permite ao narrador que se constitua como um eu que, não obstante se mantenha íntegro, se misture a um outro, que também permanece isolado e inteiro. É como se, para ver de fato o outro, fosse preciso ser-se tão integralmente um eu que, em contrapartida, se figurasse um outro de maneira a ele também ser-se integralmente, de tal forma que, ao final da operação, um outro íntegro, não reduzido ao eu, finalmente surgisse para ser visto. (BUENO, 2006, p. 661).

É essa complexidade presente, principalmente, na construção discursiva do romance que permite a Bueno concluir, dada a riqueza de *Vidas secas*, que:

Ninguém figuraria o outro de uma forma tão complexa no plano do pensamento e ao mesmo tempo tão orgânica no plano da arte, porque ninguém fora capaz de preservar o outro como outro, com toda sua complexidade e com suas razões, e assim, nessa inteireza, interessar-se por ele. (BUENO, 2006, p. 664).

Interessante destacar que semelhante engenharia encontra-se no romance de Dionélio Machado, publicado em 1934. Bueno observa que, também em *Os ratos*, é a voz do narrador que comanda a narrativa, dirigindo o olhar para o outro. E, em determinados momentos, essa voz torna-se flexível, para que ela possa mostrar o interior da personagem. Ele explica que o narrador “faz, em certa medida, do olhar de Naziazeno o seu próprio olhar”. (BUENO, 2006, p. 578). Porém, quando o narrador se aproxima de Naziazeno, o faz para revelar o que se passa no interior da personagem, sem se igualar a ela. O que o narrador de *Os ratos* concretiza é a aproximação do outro estritamente através do discurso, para que “se simule uma situação em que seja vedado a ele [narrador] criar discursos que ultrapassem os pensamentos de seu personagem, impedindo desde o princípio aquele tipo de adesão arrebatada que se manifesta

pela simpatia humana em geral encontrada no romance proletário”. (BUENO, 2006, p. 578). O efeito dessa estratégia é, sobretudo, fazer com que o narrador mantenha a integridade de Naziazeno (e das demais personagens) na figuração, semelhante ao que ocorre na figuração das personagens em *Vidas secas*, já que em ambos os casos, o narrador está distante da personagem, não se misturando a elas.

Dionélio Machado cria um protagonista proletário que é um funcionário público. Recebendo salário miserável que o impede de arcar com todas as despesas mensais da família, todo o enredo gira em torno do drama dessa personagem que precisa conseguir o dinheiro, em um único dia, para pagar o leiteiro, evitando assim o corte no fornecimento do leite.

Depois de discutir com a mulher sobre manter ou não o consumo desse alimento, Naziazeno vai para o trabalho e passa o dia em busca de cinquenta e três mil réis para quitar a dívida. A questão maior de Naziazeno é que ele não faz ideia de como resolver o problema. E, por isso, perde parte do dia pensando em como interpelar o chefe do escritório para, novamente, lhe pedir ajuda. A partir dessa impossibilidade de agir com prudência, estando sempre em busca de pequenas ajudas, ou seja, de migalhas, essa personagem é representada de forma crítica. Na verdade, o romance não busca solucionar o problema social apresentado, e por isso o protagonista é figurado sendo colocada em evidência a sua inabilidade para a ação.

É somente através da articulação de um conhecido, o Duque, que Naziazeno consegue sessenta e cinco mil réis, com os quais compra alguns itens para levar para casa e paga o leiteiro. E é interessante observar que, nem mesmo depois da realização da transação da penhora do anel, no momento de receber o dinheiro, ele participa da negociação:

... Os cento e vinte mil réis na mão, já completamente voltado para ele, cara a cara, Duque vai dizendo, justificando:

“– Falta agora trocar o nosso.”

Alcides e Mondina estão combinando, combinando...

Duque:

“– Lá no Bolão só consegui trocar um dos cem.”

Gira um pouco a cabeça em torno, meio a levanta. Depois:

“– Vamos ali na bilheteria do cinema.”

E para os outros:

“– Nos esperem um pouco aqui.”

Metido o focinho dentro do guichê, Duque confabula, confabula. O outro fala, revira as mãos, faz o gesto de abrir a gaveta, mostrar. Mas Duque confabula, confabula...

O outro começa como que a se acalmar. Só está um tanto corado. Olha para baixo, para a gaveta, quase sumida lá para os lados dos seus joelhos. Duque diz qualquer coisa, já não mais instante, coisa conversada... O sujeito responde, os olhos baixos, olhos dentro da gaveta. Depois se põe a tirar um dinheiro, umas cédulas, que

estende no seu balcão, sob o olhar atento e educado do Duque, aquele olhar que o Duque tivera, no café do mercado, para as histórias do Mondina...

(...)

Chegam. A palestra cessa. Eles põem o olhar no Duque.

“– Troquei.”

E virando-se para Naziazeno:

“– Quanto é que você precisa? Exato...”

Ele vai soltar o seu clichê, aquele clichê melancólico:

*Cinquenta e três mil réis... Sessenta arredondando...*

“– Cinquenta e três mil réis” \_ antecipa-se Alcides, a voz querendo perder o seu amuo.

Duque ouve, a cabeça baixa, os olhos no dinheiro. Depois ergue o olhar, depõe-no nos olhos de Naziazeno.

“– Você vai levar mais alguma coisa” \_ diz-lhe ele.

Conta a importância. O resto, que meio o atrapalha, lhe ocupa as mãos, os dedos, ele o entrega a Alcides:

“– Me agarra isso um momento.”

Vai depositando cédula por cédula na mão de Naziazeno:

“– Sessenta e cinco mil réis...” (MACHADO, 2002, p. 133-135).

Já é noite quando, enfim, a saga da personagem termina. No entanto, se não fosse pela articulação de Duque e a participação, de algum modo forçada, de Alcides e Mondina, Naziazeno não teria em mãos a quantia de que tanto precisava. Já em casa, ele vive um momento de tranquilidade, pois, em posse do dinheiro, se sente confortável, come, descansa um pouco e conta a quantia novamente. Contudo, é uma tranquilidade aparente, pois durante toda a madrugada fica apreensivo e não consegue dormir, achando que ratos destroem as notas deixadas por ele em cima da mesa:

Depois de uma trégua, os ratos voltaram a roer, a roer... Outra vez naquele canto do assoalho do comedouro o triturar fininho de madeira roída (decerto é a madeira). Talvez depois de consumido o dinheiro, eles passem a roer, a roer a tábua da mesa... Presta atenção. Alonga o ouvido. Espera ouvir o crepitar miudinho das mandíbulas, vindo lá do fundo, de longe...

(...)

Está exausto... Tem uma vontade de se entregar, naquela luta que vem sustentando, sustentando... Queria dormir... Aliás, esse frio amargo e triste que lhe vem das vísceras, que lhe sobe de dentro de si, produz-lhe sempre uma sensação de sono, uma necessidade de anulação, de aniquilamento... Queria dormir... (MACHADO, 2002, p. 142-143).

De todos “os ratos” que aparecem no romance, Naziazeno é aquele que se apresenta sem energia para viver, sem dar nenhuma mostra de que deseja mudar de condição. De algum modo, conseguir o dinheiro do leite é também evitar o embate com a esposa. Aceitar o corte do leite teria sido muito mais fácil para ele do que ter de resolver o problema, como foi com o corte do fornecimento da manteiga, por exemplo, no passado, aceitando simplesmente a

privação do alimento<sup>15</sup>. Mas com um filho pequeno e o olhar da mulher que o reprova, a única saída é buscar os cinquenta e três mil réis.

Bueno aponta essa apatia do protagonista como uma forma de covardia, que coloca a personagem, inclusive, em situações muito vexatórias, como nas duas ocasiões em que pede dinheiro emprestado e é repreendido. E assim o crítico analisa:

Em *Os Ratos*, mais que a miséria física se destaca uma espécie de miséria mental. A mentalidade de Naziazeno está de tal maneira conformada ao estado de coisas em que nasceu e vive, que ele nem sequer consegue imaginar um mundo funcionando de acordo com uma outra ordem. (BUENO, 2006, p. 590).

E, nestas condições, Naziazeno não tem como ver as coisas criticamente. É o narrador quem permanece atrás da personagem e mostra o que se passa com ela, com uma visão mais ampla, acima dessa espécie de miséria mental.

Em *O moleque Ricardo*, o narrador age de forma semelhante. Ele se posiciona atrás da personagem e deixa à mostra, ao longo da narrativa, que vê além de Ricardo. Em certa medida, o moleque do engenho Santa Rosa não se impõe na vida, assim como o protagonista do romance de Dionélio Machado. Não há em Ricardo o desejo de mudar a realidade que ele conheceu e viveu no engenho, como também não faz nada para resolver qualquer problema que ele vê na cidade. Sair do engenho foi a forma que ele encontrou para mudar sua vida e nada mais é feito. Na cidade, as suas ações seguem um curso que se dá, sobretudo, pela influência de terceiros e por uma acomodação. É claro que não é apropriado colocar as duas personagens num mesmo nível. Mesmo que Ricardo apresente também uma inaptidão para a vida e, por isso mesmo, deseje voltar para o engenho, ele age com mais autonomia do que

<sup>15</sup> De acordo com a análise de Bueno, Naziazeno é um homem que vive sempre na sombra. Assim, cogitar, durante a conversa com a mulher, o não pagamento do leite é a solução mais viável para o problema. “A renúncia [ao fornecimento do leite], adicionalmente, pode trazer outras vantagens. Com a manteiga fora assim. Deixar de comê-la significou livrar-se de uma porcaria – a manteiga de primeira qualidade, acondicionada em latas, que era coisa de rico na infância do protagonista, transforma-se, em seu discurso, em algo repulsivo. Essa observação é particularmente significativa porque mostra que Naziazeno nem cogita estar do outro lado do espetáculo, o lado de quem está por cima, cuja importância ele prefere apenas diminuir. No final do dia, obtido o dinheiro para pagar o leiteiro e mais algum, Naziazeno vai aparecer em casa com um bocado de manteiga, confirmando que a renúncia é solução apenas para pacificá-lo, para poupá-lo dos embates da vida e livrá-lo do papel incômodo que ele frequentemente ocupa nos espetáculos de que participa.” (BUENO, 2006, p. 586-587). Por isso, nessa maneira de agir sem lutar, Naziazeno age como o menor de todos os “ratos” que aparecem no romance, como Bueno bem observa.

Naziazeno. Ricardo, em certa medida, vive bem em Recife: consegue um emprego na padaria que é melhor do que o primeiro, na casa de dona Margarida, onde sofreu com os maus tratos dessa mulher; é promovido no estabelecimento de seu Alexandre e consegue aumento de salário por mais de uma vez; não paga aluguel; consegue juntar economias; é respeitado pelos amigos da padaria, como também pelo patrão que nunca age com o balaieiro de forma grosseira. O fato é que, mesmo tendo todas as condições para permanecer em Recife com uma vida relativamente tranquila e estável, Ricardo está sempre fora de lugar, agindo com insegurança, além de ter uma visão limitada sobre os problemas sociais que ele vê, no contato com os seus amigos miseráveis.

Como o protagonista percebe as coisas de forma muito reduzida, o narrador do romance, assim como acontece em *Os ratos*, faz comentários a respeito das atitudes da personagem, mostrando que sabe (vê) mais do que ela.

A narrativa é organizada em trinta e três capítulos sequenciais e tem início a partir do relato da fuga do protagonista do engenho em que nasceu. Como é através de Ricardo que as personagens vão aparecendo e os temas são discutidos, cada entrada de capítulo tem como foco Ricardo e o tema que será mais explorado, ou a personagem que estará também em evidência.

A crítica social vai ganhando espaço na narrativa lentamente até a eclosão da greve. O romance é aberto em *flashback*, e o capítulo 1 apresenta basicamente a fuga de Ricardo. O narrador começa lembrando uma carta recebida pelo povo do engenho sobre o retorno do filho de Avelina (para passar uns dias com a família), depois de alguns anos, no Recife:

A CASA INTEIRA recebeu a carta com muita alegria. Ricardo vinha do Recife passar uns dias com eles. Há anos que se fora. Ainda quase menino, sumira-se do engenho sem ninguém saber para onde. Ricardo fugiu. Era assim como se comentava a saída dele para outras terras. Uns falavam que se juntara aos tangerinos, de madrugada, outros que pegara um trem de carga. O fato era que aos 16 anos, Ricardo não ia mais à estação buscar os jornais, não lavaria mais cavalos no rio. Deixara o quarto da Mãe Avelina fedendo a mijo por outros. E no entanto, a sua fugida ele a calculara. Todos os dias aquele ir e vir de trens, aqueles passageiros de boné na cabeça e guarda-pó, o povo da segunda classe, os que iam a Recife, a Paraíba, a Campina Grande, gente falando de feira, de cidades, de terras que não eram engenho, tudo isto fazia crescer a sua imaginação. Ficou pensando em fugir. Mas a mãe? A tia Galdina? Ele gostava da mãe, da negra Avelina. Puxara nos seus peitos os restos de leite que deixavam de sobra. “Benção, mãe”, era assim que se levantava de madrugada, e era assim que ia dormir. A fugida ia porém crescendo. Não tinha dinheiro. Aonde que fosse encontrar dinheiro para a passagem? Um dia um condutor de trem de Recife gritou-lhe no ouvido já na hora da partida:

– Quer ir comigo, moleque?

Ficou com a voz do homem nos ouvidos. Com aquele convite apressado zunindo na cabeça. Para que o condutor queria ele? Sem dúvida para criado. Um

moleque sempre servia em qualquer parte. À noite na rede, encolhido no lençol sujo, ele se sentiu em viagem. A madrugada vinha clareando e via a mãe deitada na cama de tábuas, dois filhos de lado e um nos pés. (REGO, 2008, p. 29-30).

Desde as primeiras páginas de *O moleque Ricardo*, o discurso indireto livre é um recurso usado com constância, para que a voz que conduz toda a narrativa se aproxime das personagens, revelando os pensamentos delas. Mas é necessário um esclarecimento a respeito do que se entende por aproximação, uma vez que as vozes não se confundem no romance.

No que se refere à estrutura do romance para além da divisão do texto em capítulos, deve-se destacar dois pontos fundamentais na elaboração interna de *O moleque Ricardo*: a) o não envolvimento do narrador com as personagens; b) a mobilidade de Ricardo – a personagem em trânsito. Estes dois pontos estão intimamente ligados ao entrelaçamento das vozes discursivas.

a) O não envolvimento do narrador com as personagens

O narrador de *O moleque Ricardo* está, estrategicamente, sempre posicionado um passo atrás das personagens. Na verdade, a visão do narrador é maior do que a das pessoas figuradas no romance. Ele acompanha as personagens, mantendo o distanciamento necessário delas, o que lhe garante autonomia para fazer os comentários e também a manter um posicionamento crítico em relação a elas, na medida em que as ações se desenrolam. A primeira evidência desse distanciamento é a maneira como o narrador menciona a saída de Ricardo do engenho Santa Rosa. O leitor fica sabendo logo no primeiro parágrafo que o protagonista “fugiu” aos dezesseis anos para viver na cidade do Recife.

Como já foi apontado, o romance tem início mencionando justamente essa fuga, e somente quando a personagem chega à cidade do Recife é que o enredo começa a tomar consistência. Mas o primeiro capítulo não serve apenas para colocar a fuga como o ponto zero da narrativa, isso porque nele há comentários importantes que se tornarão mais significativos gradativamente. O narrador lembra, por exemplo, o quarto fedorento de Avelina devido o “mijo” dos filhos menores; o grito do coronel chamando Ricardo para o trabalho; o deboche dos outros moleques quando o filho de Avelina foi matriculado na escola do Pilar; e Rafael balbuciando o nome do irmão. Estes comentários são indicadores de uma crítica que se fortalecerá na narrativa, na medida em que Ricardo permanece em Recife até o seu desfecho desastroso na greve.

Sair do quarto sujo de Avelina é para o protagonista uma oportunidade de buscar melhores condições de vida na cidade. A personagem não sente vergonha da mãe e o comentário feito pelo narrador sobre o odor de urina no quarto em que todos dormem, como

também sobre o lençol sujo com o qual Ricardo se ajeita na rede, só mostra a condição de vida desses pobres no engenho. Entendendo que essa é uma situação comum e compartilhada com todos os que estão na mesma condição no campo, Ricardo sonha em buscar a família para viver consigo em Recife, com uma vida semelhante à de Policarpo, o alfaiate da rua do Arame. No entanto, o que ele efetivamente faz é apenas enviar alguns trocados para a mãe.

O grito do coronel, por sua vez, mostra a Ricardo o seu lugar social no mundo, sempre o colocando em condição inferior aos outros. E mesmo quando empregado na cidade, com uma estabilidade financeira não alcançada pelos colegas de trabalho, da padaria do português Alexandre, o moleque vive com medo de contar as próprias economias, e não se estabelece em Recife de forma mais independente. Além disso, o grito do patrão não deixa de existir na cidade. Ele é alterado, e é, na visão de Ricardo, um grito mais áspero, porque, os pobres estão completamente abandonados à própria sorte.

O riso dos meninos do engenho, quando Avelina matricula o filho na escola do Pilar, é também um indicador da condição inferior do moleque. Ricardo sofre com o deboche e, por vezes, pensa sobre a amizade existente entre ele e Carlos de Melo, bem como o lugar social de cada um. Na cidade, esses pensamentos voltam e continuam incomodando o rapaz. Ironicamente, o que o amigo mais inteligente de Carlinhos aprende na escola serve apenas para fazer os apontamentos do consumo de pães dos fregueses de seu Alexandre.

A finalização do capítulo 1 com o balbucio de Rafael chamando o irmão funciona como uma má intuição para Ricardo. Porém, essa pista passa despercebida até que o balaieiro começa a sofrer em Recife. No capítulo 32, a imagem de Rafael olhando para Ricardo é retomada fortemente, mostrando o completo desespero do protagonista.

Permanecendo à parte das ações e com uma visão ampla sobre os acontecimentos, a não identificação do narrador com as personagens permite, sobretudo, depois da chegada de Ricardo à cidade do Recife, que a crítica social tenha um espaço privilegiado na narrativa.

José Lins escolhe um narrador que não é o seu correlato, ou seja, essa voz na terceira pessoa é também ficcional e sem ligação com o autor<sup>16</sup>. Em certa medida, essa voz demonstra uma simpatia humana pelas personagens marginalizadas, na medida em que o drama cotidiano dessas pessoas fica mais evidente, ou seja, ao passo que a manobra política vai se tornando clara no romance. Como essa voz que controla a narrativa se mantém distante,

<sup>16</sup> Considerando a visão da crítica que associa o narrador dos romances do engenho produzidos por José Lins do Rego como uma projeção do próprio autor, entende-se que, em *O moleque Ricardo*, o mesmo não acontece, como foi comentado na introdução desta dissertação.



inclusive, de Ricardo, todas as personagens são representadas sem que o narrador fale em nome delas. Um exemplo disso é que ele também se refere à ida de Ricardo para o Recife como fuga.

A saída de Ricardo do engenho é assim apresentada, pois, mesmo já extinta a escravidão no Brasil, os moradores pobres do engenho são uma espécie de propriedade do senhor de terras. E é dessa forma que o coronel José Paulino os vê. Essa visão é bastante significativa, se também for considerado, no romance, o drama dos migrantes, já que a fome dessas pessoas não deixa de ser uma variante da escravidão a que o pobre está sujeito, levando-as a aceitar a exploração do trabalho na cidade. No campo, José Paulino tem consciência a respeito desse tipo de escravidão, vendo o que elas não veem integralmente:

Se fosse no outro tempo, o capitão-de-mato daria conta da peça de primeira, os jornais anunciariam as qualidades, os sinais de Ricardo, até que ele voltasse para os seus, para a mãe e o dono. Ambos lhe queriam bem, bem diferente. O coronel ainda gritou quando soube da escapula do moleque:

– Negro fujão, pensa que lá por fora vai ter vida melhor. Vai é morrer de fome. Outros têm se arrependido.

Mas o coronel sentiu o seu moleque fugido. Andou a tatear atrás de outro que o substituísse. Experimentando. Mandou o João de Joana à estação buscar os jornais. No outro dia Mané Severino. Vendo assim a quem elegeria pelas qualidades ao lugar de Ricardo. Tateou uma semana até que se decidiu por um. Fez-lhe falta e grande o seu moleque ensinado. (REGO, 2008, p. 35).

Se a família e o coronel sentem a fuga de Ricardo, o segundo é muito mais por ter dispensado tempo treinando o seu moleque para o serviço que deveria ser feito com afincos e lealdade por toda a vida. Porém, o senhor não vai atrás do menino porque os tempos são outros. Mas ele profetiza que o filho de Avelina se arrependerá da ação. E, ironicamente, Ricardo caminha mesmo para o Recife para receber ordens do condutor de trem que o vê como uma grande aquisição:

O condutor queria de verdade. Quem enjeitaria um criado que se dava daquele jeito? Moleque limpo, de olhos vivos, de cara boa, um achado para o Recife, onde os moleques daquele tipo se faziam de gente, se metiam em sociedade de operários, quando não se perdiam na malandragem. O condutor fizera uma aquisição magnífica. O diabo seria se o moleque criasse asa e se perdesse. Já levava uma crioula de Nazaré que pouco durou em casa. Quando cresceram os peitos, passou-se para o mundo que era melhor. (REGO, 2008, p. 35).

O posicionamento crítico do narrador deixa ver que Ricardo ainda não é livre. Além disso, sinaliza sutilmente que o patrão está em uma condição que pode não se sustentar por



muito tempo, uma vez que, segundo ele, movimentos operários, na cidade, desvirtuam pessoas em situações similares à de Ricardo.

Entremeio à fuga e à chegada, na cidade, Ricardo se mostra inseguro e indeciso sobre a decisão tomada. A imagem de Rafael é a sua última lembrança do engenho, deixando o moleque receoso de ter dado um passo errado. E insegurança, dúvida e indecisão são características do protagonista que se mantém do início ao fim da narrativa:

Rafael fizera para ele olhos tão compridos. Avelina precisaria dele um dia. Era o mais velho. Os outros nada valiam; as meninas, quem faria por elas alguma coisa? Não devia ter vindo. Os outros não ficavam? Se pudesse fazer aquele trem voltar, voltaria para casa, para os gritos do coronel. Uma agonia ia lhe partindo o peito. A Mãe Avelina, a tia Galdina. Àquela hora outro estaria dando ração aos cavalos. Rafael, o pobre, ficou chorando por ele. E Ricardo chorou para ninguém do trem ver. Fingiu que olhava pela janela do vagão, mas o que estava era chorando, deixando lágrimas por aquelas terras desconhecidas. (...) E a sua saudade foi se desviando, foi dando lugar a que pensasse na vida. Tinha 16 anos. Para que chorar? Chorava de besta que era. (REGO, p. 35-36).

Em meio à dúvida de Ricardo por ter fugido e ao desejo de ter uma vida diferente em Recife, o narrador problematiza a exploração do trabalho através da observação feita pelo protagonista assim que este chega à cidade:

RICARDO encontrou outra vida. O povo era outro. Na rua onde morava não havia casa grande. Todas as casas eram pequenas. E também o grito do coronel não se ouvia. A voz de mando era diferente. (REGO, 2008, p. 39).

Nesse trecho, é interessante a construção do duplo sentido no uso da expressão “casa grande”. A observação de Ricardo diz respeito à ausência, em Recife, da casa grande dos engenhos, como também sobre o tamanho das casas na rua do Arame. Porém, o narrador deixa à mostra que mesmo sem a casa grande de José Paulino e o grito do coronel, na cidade, a voz de mando se faz presente. Essa visão, entretanto, não pertence ao menino do Santa Rosa, que só terá esse conhecimento ao sofrer nas mãos de dona Margarida e, depois, no convívio com o dono da padaria, Alexandre.

*O moleque Ricardo*, como um romance social em seu sentido mais amplo, além de não resolver o problema da luta de classes, também não transforma Ricardo em um porta-voz dos proletários. Isso porque, mesmo sendo explorado nos dois trabalhos que realiza, na cidade, o protagonista não desenvolve uma consciência crítica a esse respeito. A realidade só é analisada por Ricardo, e mesmo assim superficialmente, a partir da miséria que ele vê no meio

urbano, principalmente a miséria dos seus colegas de trabalho. O autor trabalha, portanto, com essa visão limitada do balaieiro e, por extensão, com a das outras personagens pobres, para que o narrador possa mostrar o impasse existente entre os interesses da elite e o das classes proletárias.

b) Mobilidade de Ricardo – a personagem em trânsito

Antes de chegar a esse impasse entre a elite e os pobres, o primeiro movimento interno do enredo se dá pela saída de Ricardo do engenho para a rua do Arame. E o narrador comenta que a vida da personagem nessa rua era em certa medida parecida com a do engenho: “DEPOIS que deixou a casa de dona Margarida, foi que Ricardo começou a conhecer o Recife. Os dois anos da rua do Arame, ele viveu como se estivesse no engenho. Pouco saía de lá, e quando saía, era com medo.” (REGO, 2008, p. 46). O segundo movimento, por sua vez, tem início com a mudança do protagonista da rua do Arame para a Encruzilhada. Como carregador de balaio, na padaria do português Alexandre, Ricardo conhece outro Recife, muito mais movimentado e com uma diversidade de pessoas circulando pelas ruas por todo o dia.

A Encruzilhada é, no romance, o espaço dos comerciantes, dos migrantes, dos trabalhadores e dos movimentos políticos. Com o protagonista trabalhando, sobretudo, pelas ruas, o enredo ganha consistência, a partir do capítulo 4:

A manhã era alegre, e trabalho para Ricardo não era castigo. Saía pela Encruzilhada. As casas fechadas. Só se viam pelas ruas operários que esperavam o trem e os que levavam, como ele, balaio de pão na cabeça. (...) e o sol esquentava-lhe o rosto molhado de suor. Sentia a terra tremer nos pés quando a maxambomba passava por perto fazendo um barulho medonho. Olhava para o trem apinhado de gente pobre que ia para o pesado. Com pouco o balaio já não pesava na cabeça. Estava findo o serviço da manhã. O português esperava em casa no balcão, a mulher lavando lá dentro o vasilhame da padaria. Ricardo ia auxiliar os masseiros para não ficar de braços cruzados. O forno aceso comia lenha a valer. Era Ricardo quem de machado partia os paus que chegavam. Eram bem pagos os noventa mil-réis por mês. Se dissesse ao povo do engenho que ganhava aquilo, o povo não acreditava. O português não gritava com ele não. Mas era só:

– Ó seu Ricardo, ajuda-me a fazer isto, ponha-me aquele saco de farinha ao pé da masseira. (REGO, 2008, p. 47-48).

Aos poucos, Ricardo perde o medo de circular pela cidade e começa a ver a exploração do trabalho. Depois da entrega de pães, o rapaz sempre atende às solicitações do patrão, realizando outras tarefas, como lavar os vasilhames da padaria junto de dona Isabel, cortar lenha e levar encomendas à casa da amante do português. Com o serviço bem feito e permanecendo muito reservado, o moleque recebe maior atenção de Alexandre. Porém, o

narrador deixa claro que o patrão age de modo diferenciado somente por confiar no trabalho do pãozeiro e dispara:

E o seu Ricardo dava leite na mão do portuga. Quando lhe pagava o ordenado, não se esquecia dos conselhos. Parecia que ele tinha pena do dinheiro que pagava e queria vê-lo bem guardado. O negro, porém, fazia as suas economias. (REGO, 2008, p. 48).

Em certa medida, Alexandre admira o trabalho do moleque, mas o patrão se aproveita, principalmente, do silêncio do empregado, para explorá-lo de mansinho. Ricardo, por sua vez, não tem consciência clara a esse respeito. Na verdade, acostumado com o trabalho pesado desde cedo, ele não tem do que reclamar do português. A raiva pelo marido de dona Isabel só se desenvolve na medida em que o balaieiro presencia situações protagonizadas por este homem que ele, Ricardo, reprova.

O trabalho principal do moleque é a entrega de pães, portanto, a sua atividade é realizada pelas ruas da Encruzilhada. Nesse movimento diário, Ricardo começa a ter contato com uma diversidade de pessoas que circulam pelo Recife. Essa mobilidade é estratégica, no romance, pois é a partir da trajetória do protagonista na cidade que o narrador intervém, mostrando o Recife do início do século XX, criticamente.

Se por um lado essa personagem vai para o Recife para mudar de vida, seus planos só envolvem outra pessoa quando este se enamora de Guiomar. Mesmo quando se relaciona com Isaura e, depois, com Odete, a solidão acompanha o pãozeiro. É verdade que ele estabelece uma relação de amizade com algumas pessoas, chegando a ser o apoio de Florêncio nos momentos mais difíceis na vida do masseiro, mas Ricardo não se abre com nenhum deles, pois se vê fora de lugar. Assim, as personagens estão ora mais próximas do moleque, ora mais afastadas.

José Lins do Rego trabalha com a construção de uma personagem que não se realiza na cidade. Ele mantém o protagonista a parte dos conflitos sociais e coloca o narrador em uma posição de distanciamento em relação às personagens pobres, em relação aos comerciantes e também em relação às personagens que protagonizam a política local, ou seja, os estudantes da Faculdade de Direito do Recife, o professor Pestana e as figuras públicas representadas pelos Pessoas e pelos Borbistas para mostrar o que, principalmente, Ricardo não consegue ver.

A greve é o exemplo máximo disso, pois é vista de formas diferentes, no romance, de acordo com a posição social das personagens. Na padaria, Alexandre se mostra, num primeiro

momento, a favor do movimento grevista, entendendo que a luta é motivada para conseguir a diminuição de tributos. Para ele o que interessa é o lucro do seu estabelecimento, e os operários devem entender o espaço que lhes cabe:

A história da greve chegava também aos ouvidos do patrão. Os jornais falavam de um movimento de revolta geral contra a lei orçamentária. Operários e comerciantes unidos contra o imposto.

– Aí sim – dizia o seu Alexandre –, pode-se admitir uma greve. A prefeitura quer nos comer os olhos da cara. Vamos ver quem pode mais. Temos os operários ao nosso lado.

Florêncio não dissera a Ricardo que a greve era para melhorar o ordenado dos trabalhadores? O moleque não entendia aquela confusão. (REGO, 2008, p. 76).

Para Ricardo, a greve não tem nenhum valor pragmático, já que não passa fome como os seus companheiros. Quando sai do engenho, seu desejo é passar da condição de alugado à de empregado. E nisso ele é bem sucedido. Recebe bem para quem vive sozinho e não precisa pagar aluguel de um casebre. Na sua visão, a exploração sofrida é mínima se comparada à dos outros:

Florêncio agora falava-lhe de greve de padaria. O que tinha ele que ver com isso? Era empregado, trabalhava de manhã à noite mas recebia um bom ordenado. Ele fazia parte da Sociedade. E quem era sócio tinha de acompanhar os outros. Quando seria essa greve? No trem veio pensando. Uns sujeitos que liam jornais discutiam, falando duma lei de impostos que o prefeito lançara no comércio. Ricardo ouvia do que falavam:

– O doutor Pestana, se quiser, bota abaixo tudo isto. Pestana conta com o operariado e tem do lado dele o comércio. (REGO, 2008, p. 69-70).

Ricardo não compartilha do sonho de Florêncio. Para o pãozeiro, pagar dez tostões para a Sociedade lhe dá direito a enterro e a médico. Se a Sociedade cuida de outras coisas, ele não entende bem. Por outro lado, sabe que os colegas têm família para sustentar:

Ali eles tinham que comprar tudo, pagavam o casebre onde moravam. Pior que no engenho. (...) No Recife tudo se comprava. Estivera na casa do Florêncio para não ir mais. O masseiro, a mulher, e quatro filhos dormindo numa tapera de quatro paredes de caixão coberta de zinco. Custava 12 mil-réis por mês. (...)

Ricardo ficou com o pensamento na casa de Florêncio. Os meninos eram amarelos como os do engenho, mas eram mais infelizes ainda. (...) Por que o masseiro não se mudava dali? Havia tanto lugar bom para pobre morar. Florêncio lhe deu as razões. Precisava de comer. (REGO, 2008, p. 70-71).

Mas a Florêncio só resta acreditar na greve. Pestana é para ele um libertador, pois é alimentando-se do discurso do demagogo que o masseiro consegue ver-se longe do manguê, deixando a fome para trás. Sua crença no pretense político é tão forte que o cega diante dos conselhos de outros que desconfiam de uma possível armação política.

A imagem que Florêncio faz de Pestana mostra como ele é movido pelo desespero e pela ingenuidade: “O dr. Pestana estava trabalhando para melhorar a sorte dos trabalhadores. Homem bom, dizia ele, tudo que é dele é do povo. Só vivia para fazer o bem ao operário. Na casa dele operário entrava e saía como na sua.” (REGO, 2008, p. 69). Infelizmente, Florêncio paga caro por manter essa visão ingênua. Mesmo depois de ser negado a ele auxílio quando cai doente de fome, e abandonado depois de ser baleado ao defender com outros pobres o movimento a mando de Clodoaldo – braço direito de Pestana junto aos operários -, ainda pergunta pela Sociedade, pensa em desculpas, evitando ao máximo a realidade infeliz. Somente no momento em que agoniza no casebre miserável é que Florêncio entende o que vir a tentar a sorte na cidade lhe reservou.

Ainda na padaria as opiniões são divergentes a respeito da greve, e Jesuíno é a personagem que se contrapõe a Florêncio, uma vez que este se entrega às rezas de Pai Lucas no terreiro do Fundão.

Vendo de fora as discussões, Ricardo permanece confuso. Aqueles trabalhadores são mais pobres do que ele, o que reforça a constatação de que na cidade, a pobreza é muito pior. Assim é o pensamento do moleque do Santa Rosa:

Ricardo achou então que havia gente mais pobre do que os pobres do Santa Rosa. Mãe Avelina vivia de barriga cheia na casa-grande. Se ela viesse para ali e caísse naquela vida? Se os seus irmãos saíssem para o lixo [como os filhos de Florêncio], ciscando com os urubus? Florêncio ganhava quatro mil-réis por noite. O que eram quatro mil-réis no Recife? Uma miséria. Por isso o outro falava em greve, com aquela força, aquela vontade de vencer. Ele não. À vista de Florêncio, passava bem. Pão com café de manhã, o almoço do seu Alexandre, quarto de príncipe para morar e 120 mil-réis por mês. Florêncio trabalhava mais do que ele, ganhava menos. Não tinha culpa de nada. Não era ele que mandava em coisa nenhuma. (REGO, 2008, p. 72).

A reflexão de Ricardo parte de uma realidade observada que o assusta, mas, ao mesmo tempo, não o motiva a lutar com os outros. Na verdade, como mostra o narrador, ele acaba por se colocar mesmo à parte dessa realidade. Para evitar que a situação vivida por Florêncio possa também ser a sua, repele a vinda da família para o Recife. Assim, aquele desejo de usar as economias para buscar a mãe e os irmãos esmorece depois de conhecer a rua do Cisco e o

drama do masseiro. E mesmo fazendo parte da Sociedade, inventa desculpas para não ter de se envolver com o movimento.

É interessante observar na passagem acima a sugestão do narrador sobre a migração como uma ilusão. E essa constatação, de fato, vem um pouco depois, quando Florêncio morre e os amigos da padaria precisam cobrir as despesas com o caixão, além de Ricardo ter de pagar as passagens para que sinhá Antônia e os filhos possam retornar para Limoeiro do Norte.

Entre os pobres, seu Lucas é quem entende a greve como manobra política, tentando livrar os pobres da Encruzilhada de ingressarem ao movimento. O pai de santo aproveita a circulação de pessoas pela Encruzilhada para tentar levá-las para o terreiro do Fundão, pois esta é a forma que ele julga ter para salvá-las. De acordo com o pai de santo, é impossível que ricos e pobres estejam do mesmo lado. Ricardo, por vezes, chega a refletir sobre as palavras de Lucas, mas toda vez que passa pelo portão do jardineiro sente medo do suposto poder desse homem. Ao mesmo tempo, o moleque fica confuso ao comparar o posicionamento de Florêncio e o de seu Lucas a respeito da greve:

Ricardo quando seu Lucas lhe falou da greve, não lhe disse nada. A reunião da noite na rua do Lima deixara o moleque de orelhas em pé. O rapaz lhe pareceu sério de verdade. Aqueles olhos acesos, aquela fala trêmula não eram de safado. Florêncio dizia que não, que só o dr. Pestana valia mesmo. O mais era falsidade, gente mandada para iludir os operários. Florêncio acreditava no dr. Pestana como o povo do Fundão em seu Lucas. No mocambo de Florêncio o nome do chefe devia fazer o mesmo efeito do seu Lucas na casa do negro do cilindro. (REGO, 2008, p. 82).

O rapaz mencionado no excerto é o estudante José Cordeiro. Aluno da Faculdade de Direito, esse rapaz é totalmente contrário ao movimento engendrado pelo professor Pestana. O narrador faz apontamentos muito interessantes nessa passagem. O primeiro é que José Cordeiro fala com a voz trêmula, diferentemente de um orador com convicções políticas. Vale pontuar que a voz de Cordeiro contrasta com o seu olhar aceso, ou seja, o estudante tem o que dizer, mas não tem forças para a ação. No decorrer da narrativa, o estudante é assim apresentado, e é bem provável que Pestana não se preocupe com as palavras do rapaz por perceber a fraqueza de Cordeiro. O segundo apontamento é o que está mais aparente. Pestana e seu Lucas são duas vozes fortes no romance e suas ideologias não se misturam.

A partir desse ponto da narrativa, a personagem Pestana começa a circular entre os estudantes e os operários, já que sua articulação política começa a se fortalecer. Ao mesmo

tempo, as ruas do Recife também se movimentam ainda mais, de acordo com os ânimos dos pobres que desejam a vitória do líder político.

É fundamental frisar a escolha do nome Encruzilhada para o local em que as atividades comerciais e a articulação política ocorrem ao longo do desenvolvimento do enredo. Vale lembrar que a primeira ocorrência desse nome no romance é grafada com letras maiúsculas. Considerando que a greve é vista como manobra política e que as personagens pobres têm um desfecho trágico, a Encruzilhada não é somente o lugar no qual as ruas, os caminhos físicos se cruzam, é também um ponto crítico, o momento em que um problema precisa ser resolvido. E o ponto essencial do romance é justamente este: José Lins não forja uma solução para o problema social que ele apresenta, uma vez que parece considerar ser impossível resolver o impasse entre a elite e a classe proletária.

Na encruzilhada, Pestana, os Pessoas e os Borbistas têm um caminho definido a seguir. Os estudantes, por seu turno, se dividem. Antônio Campos segue os passos de Pestana, Mário Santos se opõe, mas José Cordeiro é o único que, mesmo com todo o conhecimento para colocar-se contra a manobra e aliar-se aos proletários, fica também preso à encruzilhada:

Todos estavam senhores mais ou menos do que queriam. Cordeiro é que vibrava nessas reuniões, mas logo depois, no silêncio dos seus estudos, ele esfriava nos seus entusiasmos, sentindo que a revolução que encontrava nos livros não podia ser construída sem uma minoria, sem que as classes que se preparavam para a luta se firmassem na realidade, num conhecimento verídico dos fatos. Uma coisa curiosa: ele que sonhava com as massas libertas, não podia suportar o contato do povo em comício ou em qualquer parte. Sempre que se dirigia a multidões, a grupos, era para sofrer decepções. Lembrava-se da reunião da rua do Lima em que quisera denunciar as manobras mesquinhas do dr. Pestana. Fora um fracasso. Ele vendo-se fortalecido pela verdade, com a consciência de que estava defendendo o proletariado, e no entanto, enxotado da sede da União Geral como um malfeitor. Aquilo lhe doeu como uma facada. (...) Cordeiro lia os mestres da revolução, decepcionado com o meio em que vivia. As grandes correntes que deviam se desencadear pelos seus leitos naturais mudavam de curso. (REGO, 2008, p. 136-137).

Como se vê, Cordeiro é o estudante que poderia auxiliar Florêncio e os outros para a luta. A consciência política que falta aos proletários sobra em José Cordeiro. Mas o que este consegue é falar apenas entre um grupo de amigos, isto é, entre pessoas que estão na mesma condição intelectual que a dele. No máximo, o estudante escreve um manifesto que não leva adiante, e ao ver o próprio nome estampado no jornal que combate ideias de Pestana, recua e deixa de ir às aulas na Faculdade. Enquanto isso, a briga entre os estudantes, com a polarização instaurada, se fortalece, fazendo a politicagem correr solta, beneficiando alunos



da Faculdade de Direito com presentes e regalias tanto concedidas por Borbistas quanto por Pessoistas.

Ironicamente, no momento mais importante da greve, Cordeiro foge para uma espécie de exílio:

Cordeiro fugia de tudo isto. Ele devia humilhar-se com estas misérias. Para que pensar em agir? Era uma decepção aquele material apodrecido antes do tempo. Melhor é ficar em casa. Operários fanatizados, estudantes vendidos, mocidade incapaz de tudo. Só mesmo fugindo do meio deles, ficando para um canto. E viver com a revolução pelos livros. Estudar somente, como se ele estivesse em um país estrangeiro, exilado. (REGO, 2008, p. 141).

Neste ponto da narrativa, observa-se que o narrador tem uma visão muito próxima à de Cordeiro. Os operários não sabem da força que têm e por isso seguem iludidos com as mentiras de Pestana. E, do outro lado, os intelectuais se vendem aos líderes políticos. Narrador e personagem estão ambos distantes destes grupos, vendo o pobre despreparado para a luta e guiado por uma intelectualidade medíocre. Ao mesmo tempo, o narrador se distancia de Cordeiro para também criticá-lo:

Cordeiro não dispunha de força para lutar e nem para impor opiniões. Era apesar de tudo um tímido, uma consciência que sofria, uma inteligência capaz de muita coisa, desprovida porém de capacidade para a ação. Aquele discurso na sede dos operários na rua do Lima aleijara-o para sempre. Alheou-se de tudo. Ficou um expulso de sua geração. Um homem inútil para o momento. Operários ludibriados e estudantes venais. Outro teria empenhado a vida para salvar qualquer coisa ainda. Ele compactuava com a miséria, com a sua indiferença. E apesar de tudo era o melhor de todos. O Recife daquele tempo era mesmo uma lástima. Os partidos políticos só faziam corromper. Operário era mesma coisa que capanga, e estudantes como as raparigas. (REGO, 2008, p. 195).

A atitude de Cordeiro só o diferencia dos outros estudantes parcialmente. No final das contas, a voz que controla a narrativa observa que todas as personagens, cada uma a seu modo, contribuem para que o Recife caminhe para a degradação política e social.

Sem nenhum tipo de idealismo na representação do outro, o narrador de *O moleque Ricardo*, quando se aproxima das personagens, o faz através da articulação dos tipos de discurso, principalmente no uso do discurso indireto livre, e no uso de uma linguagem mais próxima da fala.



Através do discurso indireto livre, o narrador chega tão perto da personagem que parece tocá-la. É desse modo que essa voz chega a penetrar os pensamentos daqueles que figura, ao ponto de trazer à tona a visão de mundo de cada um deles.

Quanto ao uso da linguagem, José Lins opera controlando o modelo de narrador da velha Totônia por meio de uma voz que, de algum modo, não faz parte do universo das suas personagens pobres, resultando através dessa articulação numa “espécie de nova norma culta”. A respeito da linguagem empregada nos romances nacionais produzidos na década de 1930, Bueno avalia que os escritores, de algum modo, procuraram forjar uma linguagem que possibilitou, sobretudo, ao narrador abrir “mão de uma posição tão arrogantemente superior a de suas personagens pobres, misturando-se a elas, de uma forma ou de outra, e renovando a sua língua.” (BUENO, 2006, p. 156).

## 2.2. A linguagem torrencial de José Lins do Rego

Antes de adentrar no estudo sobre a linguagem empregada em *O moleque Ricardo*, é pertinente retomar a análise que Bueno faz a respeito do modelo de narrador adotado por José Lins já em *Menino de engenho*. Segundo o crítico, o modelo de narrador aos moldes da velha Totônia<sup>17</sup> é uma estratégia interessante, mostrando a capacidade do escritor em (re)criar ambientes e situações, ao aliar, na elaboração da narrativa, memória e imaginação. Assim Bueno explica o artifício, encontrado em *Menino de engenho*:

Estamos aqui em pleno domínio da velha Totonha. [*sic*] Um retrato verdadeiro da mãe só é possível para Carlos se, além da fotografia e das lembranças cotidianas mais uma vez evocadas – o banho, as roupas e o carinho – intervier também a imaginação, que dá o colorido a tudo. O real fica mais real se o universo da velha contadora de histórias, também realista na cor local que imprime a suas histórias, mas sobretudo tirando da fantasia sua força de narrar, for incorporado pela memória do Carlos de Melo adulto que nos conta sua história de menino de engenho.

Tal fusão de concepções diferentes de narração possibilita a *Menino de Engenho* ser uma novidade na literatura brasileira. Como vimos, em *O Quinze*, ao incorporar os retirantes na categoria de protagonistas, Rachel de Queiroz acaba tendo que criar uma estrutura de dois planos para o seu enredo e, ao mesmo tempo, forjar uma linguagem que tira de seu pedestal o velho narrador dos romances da seca. Em *Menino de Engenho* algo semelhante acontece. Ao aceitar o modelo da velha Totonha [*sic*] de um lado e, de outro, dirigir seus olhos para os cabras do eito e admitir que há degradação na vida deles, ainda que muitas vezes atenuada e justificada – aquele despudor a que tanto se referiu aqui –, José Lins do Rego acaba avançando em vários aspectos. Em primeiro lugar, na criação de uma imagem menos conciliatória do Brasil no presente, participando com destaque da instauração de uma ficção que permitiria aos seus contemporâneos viver o Brasil “numa experiência feérica e real”, como a definiu Antonio Candido. Em segundo lugar, cria uma outra forma de realismo para o

<sup>17</sup> Totônia era uma senhora que passava pelos engenhos contando histórias de origem portuguesa, adaptando-as com elementos da realidade rural do Nordeste. José Lins do Rego a conheceu, na infância, e tinha por ela grande admiração. Assim ele relembra a figura que, de algum modo, o influenciou literariamente: “Na casa do meu avô, onde nasci, existia um único livro, a *Bíblia*. Eu cresci ouvindo as histórias de Trancoso da Velha Totônia. Foi ela quem fez a minha iniciação literária. Chamava-se Antônia e era sogra do mestre Agda, marceneiro do Engenho Corredor. Muito magrinha e sem dentes, essa cabocla tinha um talento especial para contar histórias. Ela sabia de cor todo o cancioneiro português. (...) Pequeninha e toda engelhada, tão leve que uma ventania poderia carregá-la, andava léguas e léguas, como uma edição viva das mil e uma noites. Que talento ela possuía para contar as suas histórias, com um jeito admirável de falar em nome de todos os personagens! Sem um dente na boca e com uma voz que dava todos os tons às palavras. (...) Aparecia a sogra do mestre Agda, e tudo se transformava. A vida mudava. Nunca me esquecerei de Sinhá Totônia, essa maravilhosa contadora de histórias, analfabeta e inteligentíssima, que, sem o saber, transformava o menino do Engenho Corredor. Porque estou certo de que foi a velha Totônia quem pegou em mim a doença de contar histórias.” (REGO, *apud* GUSMÃO, 1941, p. 58).

romance brasileiro, que, ao substituir a observação pelo depoimento, privilegia o tom pessoal e possibilita, graças ao peso da memória na estruturação da narrativa, uma forma mais flexível, aberta à fragmentação e à divagação – sintoma disso é o fato, já apontado, de o romance de 30, como um todo, dar preferência ao narrador em primeira pessoa, na contramão do realismo do século XIX. Em terceiro lugar, o narrador abre mão de uma posição tão arrogantemente superior de suas personagens pobres, misturando-se a elas, de uma forma ou de outra, e renovando sua língua. (BUENO, 2006, p. 155-156).

Tal análise cabe muito bem a *Menino de engenho*, *Doidinho* e *Banguê*. O processo é o mesmo, em que o enredo vai sendo construído aliando a memória do narrador com a capacidade de reconstrução dos fatos. Ademais, quanto à “imagem menos conciliatória do Brasil”, observa-se que, no primeiro romance, a identificação entre narrador e criatura é, de início, muito aparente. O distanciamento efetivo só acontece na medida em que a personagem vai deixando o olhar do menino para colocar em primeiro plano o olhar do adulto. É a partir desse distanciamento que Carlos de Melo pode falar, com propriedade, a respeito da degradação que percebe nos homens que trabalham no eito.

Em *Doidinho* a mesma estratégia está presente, uma vez que o narrador retoma as suas memórias de infância. Em *Banguê*, por sua vez, a narrativa é o relato de Carlos de Melo adulto, do início ao fim, quando este retorna para o engenho após obter a carta de bacharel em Direito.

De certo, encontra-se, nessas narrativas, uma visão menos conciliatória do Brasil, mas é somente em *O moleque Ricardo* que essa visão, agora, na voz de um narrador em terceira pessoa, fica ainda mais evidente no romance, dado o teor social do enredo e a não identificação entre narrador e criatura.

No que tange à não identificação entre narrador e criatura no quarto romance do escritor, é preciso pontuar o uso que o romancista faz da linguagem. Há em José Lins uma espécie de herança da velha Totônia que vai além da capacidade de recriação de acontecimentos, pois está também ligada à busca de uma elaboração da narração que se aproxime das personagens, com mais fidelidade e verossimilhança. Isso não significa que a narração seja estritamente oral, mesmo porque, em *O moleque Ricardo*, especificamente, não é o protagonista quem narra os acontecimentos. Mas o fato é que a forma de narrar segue um fluxo mais despojado, mais próximo da linguagem popular. Peregrino Júnior, em *Língua e estilo de José Lins do Rego*, analisa que é da “voz da Velha Totônia, como da voz humilde desses cantadores anônimos” que o escritor singulariza a prosa de ficção. Jorge Amado, em texto de 1957 que homenageia o escritor paraibano, comenta:

Não possuímos, em nossa história literária, à exceção de José de Alencar, maior narrador que José Lins do Rego. Não tivemos também escritor mais fundamentalmente popular, como forma e conteúdo. Quando ele escrevia, era o povo que escrevia, era bem a voz do povo, tão brasileiro como ninguém, falando de nossas coisas com um acento quase de negra velha contadeira de histórias. Andei relendo páginas suas, depois que ele morreu. É realmente extraordinário! Ele sabia tudo sobre a vida do Nordeste, sobre os homens do Nordeste, sobre suas paixões, suas dores, sua confiança. Esse menino de engenho trazia dentro de si todo o mundo nordestino e foi o seu rapsodo. (AMADO, 1991, p. 69).

O autor de *Jubiabá* exalta nesse comentário a habilidade de Lins do Rego como narrador, isto é, o rapsodo cuja voz põe em relevo os elementos mais caros a seu povo. Isso implica necessariamente o uso de uma linguagem que esteja mais próxima da fala, ou seja, que busque o equilíbrio entre a voz que comanda a narrativa com a voz do outro. Bueno considera como uma das significativas contribuições do romance que vai do final da década de 1920 aos anos iniciais de 1930 justamente a renovação operada na linguagem. Segundo o autor, os escritores

souberam plasmar uma língua literária nova, conseguiram uma solução que, em linhas amplas, continua válida até hoje para a ficção brasileira. Um prosador como Mário de Andrade se bateu muito, como se sabe, pela inclusão do que se costumava chamar de o coloquial na língua literária brasileira e o incorporou de forma experimental tanto em *Amar, Verbo Intransitivo*, quanto em *Macunaíma*. Um escritor como José Lins do Rego fez movimento semelhante, mas valorizando aquilo que ele próprio chamaria de naturalidade. É claro que estamos muito distantes do tipo de incorporação profunda da linguagem popular que Guimarães Rosa levaria a termo. O que temos é uma linguagem culta que se distancia da gramática e se aproxima da fala, como observou com simplicidade Adonias Filho. É uma espécie de nova norma culta, cuja definição talvez merecesse um estudo linguístico e que, como já se viu de passagem, teve sua existência detectada mesmo por escritores que não a utilizaram. (BUENO, 2006, p. 156).

Mesmo que seja uma espécie de nova norma culta, como afirma Bueno, o fato é que é um avanço bem significativo para a literatura brasileira, e o resultado, como ele mesmo aponta, foi o de fazer com que o narrador descesse do pedestal para representar as personagens das classes mais baixas, ou seja, aproximar-se desse outro.

Essa abertura, de fato, foi extremamente significativa para o período e para a tradição literária nacional, mas ela acabou por problematizar outro ponto muito importante no que concerne à produção literária, que é exatamente a questão da forma. Ao mesmo tempo em que o romance social se destacava e muitos escritores levavam às últimas consequências uma escrita extremamente engajada, as casas editoras também começaram a despontar, abrindo

espaço para um número muito significativo de novos escritores. Todo esse cenário visto por um lado como positivo, e realmente foi, por outro lado, também fez chegar a público o que Mário de Andrade chamou de tostões<sup>18</sup> (obras de menor valor).

Na crônica *A raposa e o tostão*, Mário de Andrade, respondendo às críticas sobre o seu posicionamento como analista literário, afirma que “não há obra-de-arte sem forma e a beleza é um problema de técnica e de forma”. Segundo ele, é necessário o equilíbrio entre os elementos que compõem o texto, pois

O artista de mais nobres intenções sociais, o poeta mais deslumbrado ante o mistério da vida, o romancista mais piedoso ante o drama da sociedade poderão perder até noventa por cento do seu valor próprio si não tiverem meios de realizar suas intenções, suas dores e deslumbramentos. Ou então qualquer contista de semanário religioso seria melhor que Machado de Assis! E os meios de realizar intenções e deslumbramentos só podem vir de gramática e da criação da forma. (ANDRADE, 2002, p. 109).

De fato, a crítica é muito válida, porque coloca como responsabilidade do escritor a necessidade do apuro formal, ou seja, que o artista cuide do que esteja ligado também à estética e não somente às intenções ideológicas. Se guiados apenas pelos interesses, por uma intenção social, o escritor pode produzir obras menores, isso porque, na literatura,

o problema se complica tremendamente porque o seu próprio material, a palavra, já começa por ser um valor impuro; não é meramente estético como o som, o volume, a luz mas um elemento imediatamente interessado, uma imagem aceita como força vital, tocando por si só o pensamento e os interesses do ser. E assim, a literatura vive em frequente descaminho porque o material que utiliza nos leva menos para a beleza que para os interesses do assunto. E este ameaça se confundir com a beleza e se trocar por ela. (ANDRADE, 2002, p. 110).

<sup>18</sup> “Está claro que não há riqueza sem trocos miúdos, nem força exercida sem suor. Suores e trocos participam da riqueza e da força, mas convém não permitir que o suor se julgue músculo e reconhecer que na riqueza nem tudo são cheques de cinquenta contos, mas há notas de cem mil-réis, dez mil-réis e até moedinhas de tostão.

Cabe à crítica, mesmo que se torne incivil e antipática, chamar ao tostão pelo seu modesto nome de tostão. Crítica e condescendência são coisas divorciadas desde sempre, mormente nos países de pequena cultura, onde frequentemente os artistas se improvisam à custa de talento muito e nenhum saber. Substitui-se a técnica pelo brilho disfarçador, o cuidado da forma por uma vaga (e aliás facilmente intimidada) intenção social. O brilho satisfaz às moças, as intenções sociais garantem o aplauso de certos ameaçadores fantasmas. E misturando à receita a algumas concessõezinhas ao público, v.g. demagogia, repetição de processos bem sucedidos antes, elogio mútuo nos jornais e alguns eloquentes malabarismos sentimentais, é fácil a celebridade em vida e a esperança das estátuas para além da morte. E há muito disto tudo na literatura contemporânea do Brasil.” (ANDRADE, 2002, p. 105).

Considerando que a crônica “A raposa e o tostão” foi escrita no ano de 1939, é interessante pensar também que ela já chega como uma avaliação de um período. Nesse mesmo texto, Mário de Andrade não vira as costas para a crítica sobre o Modernismo, movimento no qual ele teve papel fundamental. E talvez, também por isso, mantenha firme a sua visão sobre a necessidade do projeto estético. Ele, inclusive, lança o desafio de que, olhando para a historiografia literária alguém encontre “um só período construtivo de arte em que a preocupação da forma não fosse elemento principal”. (ANDRADE, 2002, p. 108). O seu texto leva a uma reflexão profícua também se forem analisadas paralelamente as duas décadas que consolidaram o romance brasileiro.

Segundo João Luiz Lafetá, a literatura produzida na década de 1920 seria marcada pela predominância do projeto estético, graças ao Movimento Modernista de 1922, já a década de 1930, pelo projeto ideológico, tendo em vista a polarização política do período, principalmente. Candido, no prefácio à obra do crítico, *1930: a crítica e o modernismo*, destaca a lucidez do autor, uma vez que este pondera que ambos os projetos pertencem aos dois momentos, mas com fases de predominância de um sobre o outro em determinado período.

De fato, como explica João Luiz Lafetá, a distinção, que considera que o projeto estético refere-se às alterações realizadas na linguagem, enquanto o ideológico diz respeito à visão de mundo, ao pensamento de uma época é apenas didática, não se podendo, na verdade, fazer uma distinção de forma mecânica, por se dever entender que um projeto implica de algum modo o outro. De acordo com ele,

*o projeto estético, que é a crítica da velha linguagem pela confrontação com uma nova linguagem, já contém em si o seu projeto ideológico. O ataque às maneiras de dizer se identifica ao ataque às maneiras de ver (ser, conhecer) de uma época; se é na (e pela) linguagem que os homens externam sua visão de mundo (justificando, explicitando, desvelando, simbolizando ou encobrendo suas relações reais com a natureza e a sociedade) investir contra o falar de um tempo será investir contra o ser desse tempo. Entretanto, consideremos o poder que tem uma ideologia de se disfarçar em formas múltiplas de linguagem, revestindo-se de meios expressivos diversos dos anteriores, pode passar por novo e crítico o que permanece velho e apenas diferente. (LAFETÁ, 2000, p. 20).*

Desse modo, a literatura brasileira, assim como as artes de um modo geral, vai passar por um processo de mudança tanto estética quanto ideológica, principalmente, na medida em que o país se moderniza, e isso já antes da abolição da escravidão no Brasil. As formas de trabalho, incluindo o trabalho assalariado, os processos imigratórios, a migração interna em

decorrência da industrialização, influenciam também na forma de pensar o país como também em representá-lo artisticamente. Portanto, não se dissociam os dois projetos por completo.

Nos anos de 1920, considerada como a fase heroica do Modernismo, a ideologia não se propaga como acontece na década seguinte, isso porque ainda não há uma consciência proletária que motive a revolução. Em contrapartida,

O decênio de 30 é marcado, no mundo inteiro, por um recrudescimento da luta ideológica: fascismo, nazismo, comunismo, socialismo e liberalismo medem suas forças em disputa ativa; os imperialismos se expandem, o capitalismo monopolista se consolida e, em contraparte, as Frentes Populares se organizam para enfrentá-lo. No Brasil é a fase de crescimento do Partido Comunista, de organização da Aliança Nacional Libertadora, da Ação Integralista, de Getúlio e seu populismo trabalhista. A consciência de luta de classes, embora de forma confusa, penetra em todos os lugares – na literatura inclusive, e com uma profundidade que vai custar transformações importantes. (LAFETÁ, 2000, p. 28).

Do rompimento com uma cultura passadista a uma consciência proletária, Lafetá diz que, no Brasil, ocorre na passagem dos anos 1920 para os anos 1930 *uma mudança de ênfase*, ou seja, do projeto propriamente estético para o ideológico. Ele vê de forma positiva a crítica que afirma que, na década de 1930, o movimento atingiu

sua fase áurea de maturidade e equilíbrio, superando os modismos e os cacoetes dos anos vinte, abandonando o que era pura contingência ou necessidade do período de combate estético. Tendo completado de maneira vitoriosa a luta contra o passadismo, os escritores modernistas e a nova geração que surgia tinham campo aberto à sua frente e podiam criar obras mais livres, mais regulares e seguras. Sob esse ângulo de visão, a incorporação crítica e problematizada da realidade social brasileira representa um enriquecimento adicional e completa – pela ampliação dos horizontes de nossa literatura – a revolução na linguagem. (LAFETÁ, 2000, p. 31).

Como desdobramento, observa-se, pois, que o trabalho do escritor com a linguagem já não tem o mesmo propósito da experimentação ocorrida nos anos de 1920, isso porque,

se os primeiros tempos do decênio assistem à alta produção da maturidade modernista, assistem também ao início da diluição de sua estética: à medida que as revolucionárias posições de linguagem vão sendo aceitas e praticadas (“rotinizadas”, segundo Antonio Candido) vão sendo igualmente atenuadas e diluídas, vão perdendo a contundência que transparece em livros radicais e combativos da fase heroica, como as *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Macunaíma*. (LAFETÁ, 2000, p. 33).

Mário de Andrade, a respeito dos grandes escritores de 1930, menciona José Lins do Rego como dono de uma “personalidade torrentosa”. Considerando esse elogio a partir da



acepção do substantivo “torrente”, pode-se dizer que José Lins transfere para os seus romances essa personalidade através de uma linguagem por vezes precipitada, violenta, seguindo em movimentos contínuos e descontínuos como o curso de um rio, por isso, uma linguagem torrencial.

Para entender melhor como se dá o processo de escrita de José Lins do Rego, é preciso conhecê-lo também como leitor crítico. No texto intitulado “Eça de Queirós”, José Lins faz um apontamento interessante sobre o que ele chama de naturalidade da escrita, justamente para criticar o que ele considera como uma escrita artificial. Para isso, ele contrapõe dois portugueses, Camilo Castelo Branco e Eça de Queirós. A respeito do segundo, o romancista diz que:

Eça apareceu com a originalidade do seu escrever sedutor. Eça foi o primeiro escritor português que mais se aproximou da língua falada, da língua trivial, da língua humana. Escrever, fazer literatura era para os seus contemporâneos um exercício de fugir o mais possível da naturalidade. (REGO, 1981, p. 495).

A naturalidade a que o romancista faz referência é, na verdade, essa força que ele, José Lins, procura imprimir em seus romances. O que exalta em Eça é o que ele próprio também procura lançar mão no processo de escrita. A cor local e a imaginação presentes nas narrativas de José Lins resultam da combinação do modelo de narrador tradicional e a linguagem mais próxima da fala empregada nos textos, evitando artificialismos inúteis. Considerando *O moleque Ricardo*, narrador e personagens se aproximam pela linguagem. É através de um equilíbrio entre a voz de quem controla a narrativa e o outro, que é possível ao narrador, por exemplo, mostrar o pensamento de Ricardo, a dor de Florêncio, a fraqueza de Cordeiro e a emoção final de Lucas de forma íntegra e ao mesmo tempo afetiva.

No texto intitulado *Eça de Queirós*, José Lins critica a forma dos escritores anteriores a esse português que ele vê como um libertador para os escritores de sua geração. Segundo o romancista paraibano, escritores como Machado de Assis e João Ribeiro, por exemplo, escreviam aos moldes de Camilo Castelo Branco, a quem Lins do Rego julga escrever sob a força da gramática:

Era um escritor [Camilo Castelo Branco] que tinha de fato o gênio literário, mas que exercia os poderes desse gênio para se deformar, para se martirizar. A prosa camiliana, que era a grande prosa admirada pelos nossos literatos, estava sempre muito longe da vida, do calor do sol, da umidade das águas, do colorido da vegetação. Camilo não deu um tipo, um caráter, uma natureza de homem e mulher que seja homem ou mulher.



Foi ele uma cólera que dispunha do maior número possível de palavras para vingar-se de seus defeitos, de suas dores e misérias. (REGO, 1981, p. 495).

Em contrapartida, Eça de Queirós surge com uma língua que será vista pelos escritores como um escândalo, parecendo “descuidada, solta, sem freios”. (REGO, 1981, p. 496). Ora, não deixa de ser, de certa maneira, a visão da crítica nacional sobre o próprio José Lins do Rego.

Na introdução de *O português do Brasil*, Edith Pimentel Pinto comenta que, no primeiro decênio do século XX, “pouca diferença se verificava entre a língua literária e a língua da informação.” Ela ressalta que a mudança ocorrida a partir da década seguinte foi bastante significativa, mencionando, como o “melhor exemplo da progressiva diferenciação das espécies língua literária e língua informativa” desse período, a operada por Mário de Andrade. (PINTO, 1981, p. XLVIII). Essa é uma avaliação muito pertinente, considerando a importância do Modernismo e o projeto estético idealizado pelos modernistas de 20, que buscou assimilar a oralidade na escrita literária, através do que o próprio Mário de Andrade chamou de “estilização culta da linguagem popular”.

Assim, tendo em vista as produções literárias das décadas de 1920 e de 1930, poder-se-ia dizer, que, nesse processo, teriam, grosso modo, na literatura brasileira, duas correntes distintas, ou seja, uma que estiliza a linguagem popular, considerando que escrita e fala são processos distintos, e outro que busca “assimilar a oralidade em bruto”.

Nessa perspectiva, Edith Pimentel Pinto evidencia a oposição entre a técnica de Mário de Andrade e a de José Lins do Rego. A autora vê a realização literária de José Lins do Rego como uma posição estritamente anti-retórica. O seu posicionamento é o de que José Lins, operando fora da tradição, atentou-se de forma restrita a aspectos regionais. Desse modo, ele não teria alcançado o que Mário de Andrade, por seu turno, buscou em nível de uma linguagem nacional. A pesquisadora explica que

[a] essa corrente, de posição teórica bem definida, a que se filiava MÁRIO DE ANDRADE, opunha-se aquela que pretendia assimilar a oralidade em bruto, segundo a velha tese romântica de que a legitimidade da expressão não admite retoques, sob pena de comprometer-se. Posição típica de JOSÉ LINS DO REGO, que, em vista disso, mantém paralelismo de recursos estilísticos em suas duas formas de expressão, a literária e a informativa.

Essa indiferenciação não se assemelha, porém, à que assinalamos relativamente aos anos 20, quando ambas as manifestações, a literária e a informativa, eram elaboradas. Situa-se, ao contrário, em extremo oposto: em JOSÉ LINS DO REGO, por exemplo, ambas não o são, ou o são minimamente, em virtude mesmo de sua posição anti-retórica; por isso, tanto nos romances quanto nas crônicas, nos livros

de viagem e nas conferências, seu estilo está sempre marcado pelos mesmos torneios de frase e maneiras de dizer.

As relações desses dois tipos principais de língua literária com a gramática são bem diferentes. A elaboração de MÁRIO DE ANDRADE baseia-se numa posição gramatical, isto é, de plena consciência de um corpo organizado de regras que se contesta ou se pretende modificar, pela constituição de outro corpo da mesma natureza. Atitude normativa, que se opõe à de JOSÉ LINS DO REGO, cuja escassa consciência das prescrições da língua lhe permite refletir, ainda que desordenadamente, a gramática imanente da fala brasileira, de tal forma que esta emerge e pode ser descrita a partir de seus textos.

Dessa maneira, MÁRIO DE ANDRADE, assim como LOBATO, ou como ALENCAR, no passado, situa-se na linha da inovação linguística dirigida, e, pois, na linha da tradição literária luso-brasileira, enquanto JOSÉ LINS DO REGO tentou corporificar uma nova língua literária fora dessa tradição. Evidentemente, uma análise mais íntima de seus textos também poderia revelar mais desvios de grau que de natureza, em relação à gramática tradicional – o que não significaria necessariamente a inexistência de uma gramática subjacente da fala brasileira, mas, possivelmente, um aproveitamento deficitário de seus traços.

De qualquer forma, JOSÉ LINS DO REGO tentou veicular o coletivo, mas coletivo regional, o que, num domínio linguístico extenso como o brasileiro, tem pouca ressonância fora da faixa em questão. Pretendendo fazer pressão sobre a língua literária da época, atuou, pois, de baixo para cima, considerando-se “cima” as formas literárias como produto supremo do uso de uma língua.

Em contrapartida, as propostas de MÁRIO DE ANDRADE fundam-se mais numa seleção individual, mais num gosto do que no uso coletivo, procedendo, assim, de cima para baixo; daí as censuras de artificialidade do seu uso, sob alegação de que essa língua não se fala em parte alguma do Brasil. Verdade. E verdade também o fato de que a pressão assim exercida, de uma língua criada sobre as formas de língua vigentes de fato, só a longo prazo e muita depuração, se faz sentir. (PINTO, 1981, p. XLIX-LI).

De modo geral, os escritores chamados de regionalistas tiveram que lidar com essa visão da crítica. Entretanto, como bem apontou Bueno em *Uma história do romance de 30*, eles contribuíram de forma muito significativa para a criação de uma língua literária nacional, muito próxima da língua do povo, que continuaria sendo explorada por outros escritores.

Seria reduzir o escritor José Lins do Rego (e toda a sua obra), considerá-lo um artista voltado somente ao coletivo regional, como afirma Edith Pimentel Pinto. Assim como seria também extremamente reducionista avaliar a escrita de Jorge Amado estritamente a partir da visão unilateral a respeito dos seus romances engajados produzidos em 1930. Tal afirmação seria exata, caso pudesse ser realmente considerado que José Lins buscou imprimir em seus romances a linguagem oral em estado bruto, sem nenhuma preocupação com a forma.

José Lins sintetiza lucidamente a respeito do que considera a língua do povo e, de certo modo, define a sua própria maneira de fazer literatura. Assim ele diz:

A língua que se cria no povo quando procura dar uma imagem da vida, de uma dor, de uma alegria, brota como água do rio. É impetuosa às vezes, e às vezes tem a doçura das fontes de pé de serra. É a língua da natureza. (REGO, 1981, p. 497).

Esta é uma análise consciente de quem estava atento ao processo por que passava a literatura brasileira. Se por um lado José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, Jorge Amado e Jorge de Lima escreveram sobre o Nordeste, por outro lado, a sua literatura é mais nacional que regionalista. Ao mesmo tempo, ela não é menos regional que a literatura produzida no Sul e no Sudeste do país. O drama de Ricardo, de Fabiano, de Conceição, de Chico Bento, de Balduino, de Pedro Bala, de Pioca e de Lula Bernardo é o de tantos outros brasileiros.

Vista a literatura brasileira de um modo mais amplo é possível, por exemplo, entender que ao homenagear a velha Totônia como o modelo de narrador presente em seus romances, o escritor põe em relevo a cultura popular, exaltando aspectos nacionais. Em suas palavras:

As literaturas que recebem contribuição popular são as vivas, as grandes. Goethe ia ao povo para sentir a força dos *lieds*, a música que dorme na alma popular. É um gênio, um criador como Tolstoi, carecendo também da seiva da terra. Sem o barro humano, sem a massa espessa do povo, não faria nada.

São assim as literaturas que pretendam sobreviver. Terão que ligar-se às dores da terra. Terão que adotar as invenções e as descobertas do irmão povo, senão se transformarão em pobres damas enfermizas, com medo do sol, da chuva, da vida.

É na língua onde o povo mais se mostra criador. Mais do que cantando, é falando que o povo nos ensina coisas extraordinárias. Por que então desprezar a contribuição que ele nos oferece a cada instante? Por que nos metermos em câmaras antissépticas para escrever? (REGO, 1981, p. 498).

Ao longo de *O moleque Ricardo*, Lins do Rego alia a voz do contador tradicional oral à voz das suas personagens. Primeiro, começa a falar de Ricardo como quem fala de alguém que já está num tempo um pouco distante. Em seguida, traz para o presente os acontecimentos, para, durante a narração, acompanhar a trajetória da personagem.

O modelo de narrador aos moldes da velha Totônia já está presente desde a abertura do romance. Como a narrativa segue o fluxo de acompanhar a personagem protagonista e também vai retomando uma história já passada ocorrem repetições, fixação de imagens, de sons, de luzes, e isso acaba também por reforçar o tom de uma narrativa oral.

A cor local está sempre presente nos textos de José Lins, sendo uma marca do estilo do autor. As descrições sobre o ambiente do engenho e da cidade partem sempre do olhar das personagens, mantendo, porém e ao mesmo tempo, a visão por detrás assumida pelo narrador. Ainda no engenho, por exemplo, o narrador constrói a imagem do último dia de Ricardo nas

terras de José Paulino e cria uma atmosfera saudosista que acompanhará o moleque, inclusive, em Recife:

Com o lombo de fora metia o braço e caindo numa margem ia à outra na certa. Lá estava a canoa do engenho amarrada no marizeiro maior. Um silêncio enorme se estendia pela ribanceira. Nem um gemido de boi, nem um grito de gente. O rio passava silencioso, calmo nos seus fins de enchente. Só o rumor do corpo dele dentro d'água despertou aquela pasmaceira. Ele e Rafael sozinhos. O choro do negrinho, de começo, já era agora boas gargalhadas, vontade de ficar mais tempo dentro d'água. O irmão grande nadava, com ele em cima das costas, escanchado como num cavalo. Depois se ouviu o grito do coronel chamando. Mas fez que não ouviu. Não era mais dali. O condutor chamara na estação para ir embora. Levou Rafael para a casa da mãe, roxo de frio, com a boca melada do lodo do rio. A água sujava mais do que limpava. Eles ficavam com barro pegado no couro, como índio enfeitado para festa. Em casa, Avelina já estava medonha de raiva! (REGO, 2008, p. 31).

Nota-se, nesta passagem, que a voz do narrador está muito próxima da voz de Ricardo. É o narrador quem mostra o que a personagem vê, o que ela sente e o que está por vir, buscando estreitar a distância que o separa do outro.

Do mesmo modo, quando Ricardo chega à cidade, o comportamento das pessoas na rua do Arame chama a atenção do moleque. A personagem observa que os casais brigam por qualquer coisa. Neste ponto da narrativa, a linguagem do narrador se aproxima da linguagem dos moradores. Assim, expressões bem coloquiais aparecem como “bofete”, “toitiço”, “levapancadas”, “vadiando”, “cangote” e “troços”, por exemplo:

E o bofete cantava no toitiço. Elas também não ficavam quietas, como levapancadas. Investiam. Os meninos choravam na porta de casa, num berreiro de saída de enterro. E o braço vadiando dentro de casa, os dentes da mãe no cangote do pai, os troços se quebrando. O povo acudia, desempatava o casal, a mulher chorando, de sangue correndo pelas ventas, e o homem bufando:

– Esta burra pensa que faz o que quer! (REGO, 2008, p. 41).

Ao mesmo tempo em que esse recurso diminui a distância entre narrador e personagens, ele tem uma função que já foi apontada neste capítulo, ou seja, está ligado ao posicionamento crítico do narrador. É resultado, portanto, do movimento que se opera ao longo de toda a narrativa, permitindo a autonomia das vozes, para que o narrador possa fazer os comentários críticos, mostrando o que o outro não vê.

Um exemplo disso é a passagem em que Ricardo pede aumento de salário para seu Alexandre. Os colegas de trabalho observam que o balaieiro é o braço direito do patrão e incentivam-no a pedir aumento de ordenado. Em nenhum momento, aparece a fala de Ricardo

mostrando descontentamento com o serviço. De fato, ele não faz nenhuma queixa aos colegas, mas, incentivado pelo grupo, vai até o português. Na voz do narrador, está o pensamento do empregado. O balaieiro concorda com a fala dos trabalhadores e começa, de algum modo, influenciado pelo o que observa, a sentir raiva do marido de dona Isabel. Para mostrar a revolta dos trabalhadores e a exploração do comerciante, o narrador é bem direto: “O que o galego queria era encher o rabo às custas dele.” (REGO, 2008, p. 57).

A passagem, no entanto, vai mais além, porque, na fala de Alexandre, ficam explícitas duas questões que vão se destacar no decorrer da narrativa: a exploração propriamente dita dos funcionários, incluindo aí a de Ricardo, como também a atenção diferenciada que ele dá ao balaieiro, uma vez que, nas vezes em que Ricardo recorre ao patrão para pedir aumento de salário, é sempre atendido, ao passo que Florêncio, por exemplo, é dispensado da padaria depois de ser baleado:

O povo da padaria bem que tinha razão. O que o galego queria era encher o rabo às custas dele. Foi ao seu Alexandre e falou. O portuga abriu a boca no mundo:

– Dou-lhe almoço e janta, senhor Ricardo. Dou-lhe dormida, o senhor tem um quarto para dormir. Pago-lhe bem, senhor Ricardo. Que mais o senhor quer?

Mas aumentou dez mil-réis. Porém a raiva a seu Alexandre permaneceu. Era a primeira pessoa por quem sentia repulsa, mesmo ódio. No entanto o patrão o tratava bem, sem gritos, sem aborrecimentos. Também não dava por onde.” (REGO, 2008, p. 56- 57).

No prefácio de *O moleque Ricardo*, Antônio Carlos Villaça menciona a observação de Paulo Rónai no que diz respeito ao fluxo oral presente na constituição do romance de Lins do Rego. Como um dado novo, Rónai aponta que a narrativa não é totalmente linear, pois há uma espécie de composição musical, que torna o enredo sinuoso, com um ritmo lento. Isso é bem verdade, porque a narrativa parece muitas vezes recuar, com repetições de cenas, imagens e até mesmo de falas. Ademais, por sinuoso, pode-se entender o próprio caminho tomado pelas personagens, que, em diversos momentos, parecem não sair do lugar, reforçando o ritmo lento do romance. Mas, de fato, o que chama a atenção nessa avaliação, é o que ela não contempla, ou seja, vale acrescentar ao comentário de Paulo Rónai que esse ritmo é fundamental em *O moleque Ricardo*, pois é através dele que o autor, sobretudo, elabora as cenas e as imagens da narrativa. E o que a princípio parece desleixo e falta de apuro formal com a escrita, como tantas vezes foram sugeridos pela crítica, revela-se no texto de José Lins do Rego em passagens com um visível tratamento estético. Tampouco as cenas e as imagens são apenas ilustrativas no romance. Poder-se-ia dizer que as reiterações de imagens e de motivos são, na verdade, o *leitmotiv* de José Lins, que se associa a situações na narrativa as quais há o

propósito de inculcar maior dramaticidade à ficção, tais como a repetição de determinados vocábulos e seus significados ao longo do texto, como também as diversas manifestações da pobreza, por exemplo. Bourneuff e Ouellet (1976) mostram que o retorno a um mesmo elemento no romance pode fazer parte do processo de construção do texto ficcional ligado ao desenrolar das ações ou servindo para mostrar o ponto de vista da narração. É nesse sentido que as cenas são construídas pelo autor em *O moleque Ricardo*, através da ressignificação no uso de um mesmo elemento que, no decorrer do romance, reforça as ações das personagens. Mário de Andrade, em comentário a *Riacho doce*, abre essa perspectiva de trabalho, ao entender que a construção de determinadas imagens na narrativa de José Lins contribuem fortemente para se chegar ao interior das personagens. Tudo isso permite inferir que esse modo de contar a história é realizado de forma consciente, e menos por força instintiva, como se costuma atribuir ao autor.

## CAPÍTULO 3 – A FORÇA DAS IMAGENS

A repetição de um motivo – personagem, objecto, frase ou expressão, imagem – constitui um processo de composição rico em possibilidades, seja ele utilizado numa cena ou alargado às dimensões de uma obra. (...) Cada romance ou conjunto de romances possui o seu próprio sistema de temas e de motivos, que é preciso decifrar. (BOURNEUFF, OUELLET, 1976, p. 81-82).

### 3.1. A construção das imagens na elaboração estética do romance

Passei o dia a mexer-me do vagão para o restaurante, bebi alguns cálices de conhaque, os últimos que me permitiriam durante longos meses. À noitinha percebi construções negras num terreno alagado. Que seria aquilo?

– Mocambos, informou Tavares.

Bem, os célebres mocambos que José Lins havia descrito em *Moleque Ricardo* [sic]. Conheceria José Lins aquela vida? Provavelmente não conhecia. Acusavam-no de ser apenas um memorialista, de não possuir imaginação, e o romance mostrava exatamente o contrário. Que entendia ele de meninos nascidos e criados na lama e na miséria, ele, filho de proprietários? Contudo a narração tinha verossimilhança. Eu seria incapaz de semelhante proeza: só me abalanço a expor a coisa observada e sentida. Tornaria esse amigo a compor outra história assim, desigual, desleixada, mas onde existem passagens admiráveis, duas pelo menos a atingir o ponto culminante da literatura brasileira? Quem sabia lá? Agora morava no Rio, talvez entrasse na ordem, esquecesse a bagaceira e a senzala, forjasse novelas convenientes para um público besta, rico e vazio. Malucando assim, alcancei a estação de Cinco-Pontas, peguei a valise e os três volumes, saltei na plataforma, acompanhado pelo investigador, junto ao capitão Mata, que derreava ao peso da mala. (RAMOS, 2014, p. 40-41).

A visão de Graciliano Ramos sobre essas pobres construções está registrada ao final do capítulo V de *Memórias do Cárcere*<sup>19</sup>, e se revela como uma observação muito significativa para a análise da construção das cenas e imagens que se destacam no romance de José Lins do Rego. Ele retoma a crítica que condena o autor de *O moleque Ricardo* como escritor estritamente memorialista, para exaltar, justamente, a capacidade desse romancista em

<sup>19</sup> Graciliano, preso em 1936, é levado de Maceió para o Recife antes de ser transferido para o Rio de Janeiro. Seguindo pelos trilhos da Great Western até o estado de Pernambuco, ele vê, do vagão, casebres mergulhados nos alagadiços e, após a informação de que essas habitações são chamadas de mocambos, vem a sua mente *O moleque Ricardo*, publicado no ano anterior.



(re)criar um universo que está bem distante da realidade do intelectual. Precisamente, o que ele faz é “cutucar” a ferida, ou seja, tocar na questão maior do romance de 1930<sup>20</sup>. Desse modo, uma vez (re)afirmada a distância existente entre o intelectual e o outro figurado no romance, a verossimilhança alcançada nessa narrativa de Lins do Rego é percebida pelo autor de *Vidas secas* como uma “proeza” e por ele exaltada.

Nesse mesmo comentário, no que concerne especificamente à forma do romance, Graciliano usa os adjetivos “desigual” e “desleixada” para caracterizar a história. Observa-se que tal avaliação parece desmerecer, em certa medida, o romance de José Lins, e, por isso mesmo ela deve ser cotejada com a carta escrita pelo próprio Graciliano, logo após a publicação do romance, em que faz alguns apontamentos que mostram justamente o contrário.

Recebi já há dias *O Moleque Ricardo*, que foi devorado em pouco tempo. Não lhe mando parabéns: isto é desnecessário, você bem sabe o que fez. O receio meio ingênuo que tinha de o livro sair inferior aos três primeiros com certeza desapareceu. Vi uma nota de Carlos Lacerda, bem-feita, mas uma verdadeira denúncia à política. Tenho a impressão de que você está aí metido em dificuldades por causa da questão social. O livro é excelente como os outros, mas o que achei admirável foram as páginas 268, 269, 282, 283. Nunca você escreveu coisa igual às duas últimas páginas. Achei interessante serem os personagens quase todos negros e mulatos. Influência americana? Nada de imitação, está claro. Não encontrei figura semelhante às dos romances negros que aqui lemos. Os seus negros e os seus mulatos são muito diferentes. Ótimo. Enfim está você aí coberto de glória, em véspera de ser lido em russo e preparando-se para escrever o quinto romance, segundo me diz o Aurélio numa carta a lápis. (RAMOS, 1991, p. 51).

Da carta, dois pontos precisam ser comentados. O primeiro diz respeito especialmente às páginas citadas por Graciliano, também indiretamente mencionadas no livro publicado postumamente. Elas correspondem a duas cenas impregnadas de forte carga dramática e fundamentais à narrativa. O segundo ponto, refere-se à presença expressiva de negros e mulatos em *O moleque Ricardo*. Ele considera autêntica a descrição dessas personagens, por não identificar traços de imitação na escrita do romance, o que é confirmado na avaliação feita posteriormente em *Memórias do cárcere* ao destacar a capacidade inventiva do escritor e a condição de verossimilhança presentes na narrativa.

Relacionando o trecho extraído de *Memórias do cárcere* e a carta endereçada a José Lins do Rego, tem-se, principalmente, o destaque a imagens em *O moleque Ricardo* que são caras a Graciliano Ramos. A imagem dos mocambos, por exemplo, é uma delas. Nota-se que,

<sup>20</sup> Sobre a questão da verossimilhança, é importante mencionar que o próprio Graciliano sofreu críticas ao trazer a público *São Bernardo*, em 1934.



no comentário feito por ele ao avistar as construções nos alagados, o escritor assim menciona: “os célebres mocambos que José Lins havia descrito em *Moleque Ricardo*”. Pode-se inferir que, embora Graciliano julgue a narrativa “desigual” e “desleixada”, ele identifica procedimentos formais no romance que evidenciam o seu caráter literário. Portanto, tendo em vista propriamente a sua elaboração estética, algumas cenas sobressaem, consideravelmente, na narrativa de José Lins do Rego, sendo fundamental analisá-las.

O autor trabalha, basicamente, com dois espaços em *O moleque Ricardo*: a rua do Cisco e a Encruzilhada. A rua do Cisco, como metonímia da pobreza, tem como imagem mais contundente os miseráveis mocambos mergulhados na água fétida e cheia de lixo.

No romance, a descrição dessa rua é feita de forma minuciosa. Estrategicamente, o narrador está próximo a Ricardo, mas fica evidente que ele vê além da personagem. Na descrição que faz sobre a rua do Cisco, o narrador traça um panorama do cotidiano das pessoas que ali residem:

A água do mangue, na maré cheia, ia dentro de casa. Os maruins de noite encalombavam o corpo dos meninos. O mangue tinha ocasião que fedia, e os urubus faziam ponto por ali atrás dos petiscos. Perto da rua lavavam couro de boi, pele de bode para o curtume de um espanhol. Morria peixe envenenado, e quando a maré secava, os urubus enchiam o papo, ciscavam a lama, passeando banzeiros pelas biqueiras dos mocambos. Comiam as tripas de peixe que sacudiam pela porta afora. O bicho feio ficava de espreita, esperando. Os filhos de Florêncio passavam o dia pelo lixo que as carroças deixavam num pedaço de maré que estavam aterrando. Chegavam em casa, às vezes, com presas magníficas: botinas velhas, roupas rasgadas, trapos que serviam para forrar o chão, tapar os buracos que os caranguejos faziam dentro de casa. Eram bons companheiros, os caranguejos. Viviam deles, roíam-lhes as patas, comiam-lhes as vísceras amargas. Cozinhavam nas panelas de barro, e os goiamuns de olhos azuis, magros que só tinham o casco, enchiam a barriga deles. Morar na beira do mangue só tinha esta vantagem: os caranguejos. Com o primeiro trovão que estourava, saíam doidos dos buracos, enchiam as casas com o susto. Os meninos pegavam os fugitivos e quando havia de sobra encangavam para vender. Para isto andavam de noite na lama com lamparina acesa na perseguição. Caranguejo ali era mesmo que vaca leiteira, sustentava o povo. (REGO, 2008, p. 70-71).

Nessa passagem, o ritmo da narração é rápido, prezando, principalmente, pelo máximo de informações. O objetivo da descrição da rua do Cisco é, prioritariamente, colocar em evidência a situação degradante dos seus moradores: crianças e urubus estão no mesmo nível, disputando trapos e alimentos “oferecidos” pelo mangue. Visualmente, tem-se um cenário de grande desolação, construído a partir do contraste que se verifica entre a cidade, propriamente dita, e a zona mais periférica, com a exclusão dos miseráveis que precisam recorrer ao aluguel dos casebres feitos de caixão e cobertos por telhas de zinco.

No que se refere à Encruzilhada, o autor reserva a esse espaço a diversidade de atividades comerciais, a movimentação política e religiosa, como também à presença de emigrantes e migrantes. É, por excelência, o espaço dos conflitos: a encruzilhada, num sentido mais amplo.

As cenas de maior destaque, no romance, se passam, pois, nestes dois espaços. A primeira delas abre o capítulo 11.

O FILHO DE FLORÊNCIO chegou na venda com um recado para Ricardo. O pai caíra doente e pedia para ele ir até lá. A fome pegava o masseiro de jeito. À noite o moleque se botou para a casa do amigo arriado. Ficava lá para as bandas da estrada de Olinda. Andou de bonde um pedaço e depois atravessou para a rua onde morava Florêncio. A maré vazia deixava ver ao luar os gravetos do mangue de fora. A lama espelhava como se não estivesse fedendo. O maruim dia de lua nova era mais feroz. Ricardo ia andando por um caminho no meio quase do mangue. A casa de Florêncio ficava no fim da rua, rastejando-se no charco. O moleque encontrou o amigo na esteira, no chão úmido. A menina paralítica perto dele, dormindo, a mulher sentada no caixão de gás, com o filho menor no colo. Os olhos de Florêncio e todos os olhos da casa brilhavam. A fome dava este brilho esquisito. (REGO, 2008, p. 107).

Neste ponto da narrativa, sabe-se que Ricardo já conhece de perto a miséria do amigo: “Estivera na casa do Florêncio para não ir mais. O masseiro, a mulher, e quatro filhos, dormindo numa tapera de quatro paredes de caixão, coberta de zinco.” (REGO, 2008, p. 70). Porém, sabendo que o masseiro não tem a quem recorrer, não resta ao balaieiro outra alternativa que não seja ir novamente até a casa miserável. Contra a vontade, portanto, Ricardo retorna à rua do Cisco ao final da jornada de trabalho.

Essa passagem chama a atenção para o aspecto visual da cena. Na sua composição, o narrador mostra a miséria do mangue, através do estabelecimento do contraste da água fétida que é iluminada pelo luar: “A lama espelhava como se não estivesse fedendo”. (REGO, 2008, p. 107). Sem chuva, a noite é de lua e os gravetos do mangue ficam a vista de todos. Ricardo precisa passar pelo meio do mangue até chegar ao final da rua, na casa do masseiro, e a casa de Florêncio “rasteja” no lamaçal. Para completar a cena triste, o amigo do moleque Ricardo está deitado numa esteira, no chão, ou seja, ele também rasteja como a própria casa, junto da filha paralítica, que tem as pernas mortas em decorrência da paralisia infantil.

Toda a cena é construída para evidenciar ao máximo a condição dos miseráveis mocambeiros. Para finalizá-la, o narrador mostra que Ricardo fica perplexo ao observar a fome refletida no olhar daquela família: “Os olhos de Florêncio e todos os olhos da casa brilhavam. A fome dava este brilho esquisito”. (REGO, 2008, p. 107).

José Lins trabalha nessa cena com o contraste na forma de uma imagem positiva em contraposição a uma negativa. O autor opõe a imagem positiva do luar à água do mangue, ou seja, a imagem negativa que é a lama. Nessa oposição, ele consegue, como efeito, potencializar o significado desses dois elementos opostos, chamando a atenção, justamente, para a miséria dos mocambeiros. Em seguida, como reforço a essa oposição, ele explora a imagem do “brilho esquisito” nos olhos da família de Florêncio, que é o resultado da fome.

Vale lembrar que, no romance, a greve é intitulada estrategicamente como a greve da fome, uma vez que ela, a fome, é o maior drama cotidiano dos proletários. Nesse sentido, “o brilho esquisito” nos olhos dos miseráveis é uma imagem muito significativa em *O moleque Ricardo*, sendo destacada em dois momentos fundamentais, no romance. Primeiro, quando Ricardo vai até a casa de Florêncio, quando este cai doente<sup>21</sup>, e, também, no momento em que Ricardo e os operários da padaria estão sitiados:

Ali na rua do Lima, dos homens que estavam ali não tinha um só em melhor condição do que Simão. Meninos e mulheres em casa roendo patas de caranguejo, cheirando mangue, tomando banho junto dos excrementos. Os urubus voando por cima deles. Todos eram iguais. O moleque via que os olhos de seus companheiros brilhavam como os dos filhos de Florêncio. (REGO, 2008, p. 299).

Como a rua do Cisco é um dos espaços mais explorados por José Lins, uma das cenas mais emblemáticas do romance refere-se ao momento da chegada de Florêncio em casa, depois de passar um mês internado no hospital, por ter sido baleado no tórax, no envolvimento com o movimento operário engendrado por Pestana. Novamente, a imagem dos mocambos ganha relevo, reforçando, principalmente, a derrota do marido de sinhá Antônia:

Quando chegaram no poste de parada [Florêncio e Ricardo], o sol descia com toda a sua pompa de cores sobre o mangue cheio. Maré plena. Só se viam de fora os mocambos mergulhados. Havia ouro na água serena, um ouro de raios de sol, brilhando para a vista. Aquilo era como se fosse uma pilhéria de Deus. Para que gastar tanto luxo com lama, com excrementos boiando, com tanta miséria? (REGO, 2008, p. 155).

A descrição é sucinta e impactante. Tem-se novamente o mesmo recurso do contraste na construção da cena, com o objetivo de denunciar a situação dos mocambeiros. Não

<sup>21</sup> “Os olhos de Florêncio e todos os olhos da casa brilhavam. A fome dava este brilho esquisito.” (REGO, 2008, p. 107).

bastasse a tristeza de um herói que retorna derrotado para casa, o dia bonito de sol humilha ainda mais a rua de Florêncio. Em um lugar de tanta miséria, o brilho dourado dos raios de sol refletido na água do mangue só pode ser visto mesmo pelo narrador como escárnio de Deus, uma vez que a cor dourada que sugere riqueza contrasta com a água imunda e fedorenta que invade os casebres.

Aliada à pobreza da rua do Cisco, a tuberculose é a herança a que os miseráveis têm direito. José Lins mantém presente, na narrativa, a força dessa rua até mesmo quando seus moradores saem dela. Para a família de Abílio, por exemplo, a tuberculose se faz mais sorradeira do que nas outras casas, manifestando-se somente depois, quando todos estão instalados na rua do Cravo. Duas cenas se complementam, mostrando o desfecho trágico de Odete, a esposa de Ricardo. A primeira refere-se à saída da personagem da consulta médica, quando é diagnosticada a doença. A segunda é propriamente o desfecho da primeira, ou seja, a morte da personagem:

Saíram as duas do consultório em petição de miséria. A mãe com a dor de uma filha condenada e a filha com aquela insinuação de uma morte próxima. Vieram andando de rua afora. O povo todo passando por elas sem saber que desgraças as duas levavam para casa. Tão alegre a rua, tanta coisa bonita para se ver. Foram andando. Pela rua da Aurora foram descendo. O sol da tarde caía no Capibaribe iluminando as águas escuras. Uns rapazes bonitos, de corpos robustos, remavam de rio acima. (REGO, 2008, p. 253-254).

A imagem da saída de Odete e sinhá Ambrósia da consulta médica traz o mesmo tom melancólico encontrado na passagem a qual Ricardo e Florêncio caminham para pegar o bonde, ao saírem do hospital:

Florêncio e Ricardo andaram pelo cais afora. Era numa tarde de regata. O povo enchia as margens do Capibaribe. Lanchas assoviavam alto. A gritaria, os aplausos do povo. Rapazes de peito de fora, de braços musculosos, se exibiam com medalhas. Ricardo e Florêncio passavam por tudo isto alheios. (REGO, 2008, p. 153).

As duas cenas são muito parecidas e se passam no mesmo espaço, sendo construídas através da oposição de duas imagens: o dia bonito e de muito sol que ilumina pessoas felizes que se divertem no rio se opõe à imagem construída paralelamente, ou seja, a que se refere a uma realidade de tristeza vivenciada pelos mocambeiros Florêncio e Odete. Primeiro, a imagem de Florêncio. Ele segue muito abatido para casa devido ao ferimento no tórax. É a imagem mais triste que se pode esperar de um herói, pois ele segue doente e muito magro,

voltando para o casebre onde irá respirar o ar empestado do mangue. Ao mesmo tempo, tão perto dele, homens musculosos exibem o tórax sadio, adornados por medalhas, como verdadeiros heróis. Depois, a imagem de Odete. Ela também está acompanhada enquanto caminha próxima ao rio. Mais uma vez, as personagens seguem alheias à cena alegre da qual não podem participar.

Quanto a Odete, destacam-se duas sugestões presentes na observação do narrador: a primeira é o que já foi mencionado, ou seja, a doença como herança da rua do Cisco; a segunda é o comentário final da passagem, que é o ponto máximo da cena, isto é, a imagem de Odete tão jovem e prestes a morrer, caminhando apática numa tarde bonita de sol, sem ter o prazer de contemplar o cenário que está a parte delas, mãe e filha, de rapazes saudáveis desfrutando a vida no rio. O cenário contrasta com a tristeza das duas infelizes. Ao contrário do que se vê na rua do Cisco, o sol agora ilumina águas limpas e alegre o dia que não pode ser admirado por elas após receber o diagnóstico nada animador.

A cena que descreve a morte de Odete coloca em primeiro plano a dor de Abílio. Na construção da cena, que tem início na página 279, José Lins opta pela ausência de diálogos, valendo-se novamente da descrição. A única ocorrência do discurso direto é justamente o grito do guarda-costas que, incrédulo, grita o nome da esposa. Vale pontuar que o grito de Ambrósia<sup>22</sup> aparece registrado entre aspas, como marca do discurso indireto.

O narrador mostra o pai de Odete aproximando-se da filha como se este ainda permanecesse alheio à presença sorrateira da morte que já se preparava há dias para invadir a casa:

Foi então ver de perto. E viu a filha virando os olhos, de nariz afilado. Como lhe pareceu acabada a sua Odete! E ele não notara isto. E ele nem pudera ver que Odete ia se acabando, só cuidando de seus passarinhos. Agora ela estava ali, na cama-de-vento, nos últimos instantes que Deus lhe dava. Abílio cotó sentiu que a morte estava dentro de sua casa. A sua filhinha morria. Morria aquela Odete que ele criou, que ele fez, que ele trouxe nos braços, aquela que a mulher levava para ele beijar na cadeia. E de repente se esqueceu dos passarinhos, se esqueceu de tudo para só ver a menina morrendo, com os olhos virando e Ambrósia a gritar na cozinha como uma doida. Abílio teve vontade de gritar. Uma dor violenta machucou o seu interior, machucou forte o seu coração. E deitou-se perto da cama, e só ouvia o soluço de Odete passando.

– Ambrósia! Ambrósia! – gritou ele para a mulher.

E o choro grosso sangrou dos peitos do guarda-costas, do criador de pássaros. O choro de seu Abílio parece que tocara a Odete nas últimas, porque ela parou de virar

<sup>22</sup> Sinhá Ambrósia grita pelo marido quando vê a filha morrendo e se desespera. Por isso Abílio vai até o quarto da filha.

os olhos. E olhou para um canto só, com o olhar de quem estivesse vendo mesmo. Seu Abílio viu que ela estava olhando. Pegou-lhe nas mãos ainda quentes e úmidas. E há tanto tempo que ele não fazia aquilo! Odete olhava para um canto só. Depois esticou o corpo como se espreguiçasse, e o pai viu a morte entrando na posse de sua filha. A sua Odete, que ele carregou nos braços, ia-se de uma vez para lugares distantes. Gente entrava para botar a vela na mão. E o cotó caiu para um lado gemendo. A casa se enchera de espectadores para ver o drama mais representado deste mundo e o mais inédito para todo o mundo. A casa se enchera para ver Odete morrer. Ninguém julgara que Abílio cotó quisesse tanto bem à filha. Ninguém podia imaginar que aquele aleijado, que só falava de passarinhos, chorasse assim como um homem qualquer. (REGO, 2008, p. 279-280).

Depois do chamado de Ambrósia (mãe de Odete), Abílio vai até o quarto de Odete e fica completamente desesperado ao ver a filha em agonia. Nos últimos instantes da jovem, o pai passa a vida em revista e tem o imenso desejo de segurar a filha no colo mais uma vez, como se a pudesse proteger da morte.

Na passagem, observa-se que o narrador, por duas vezes, faz referência ao homem como “Abílio cotó”, uma vez como “o cotó”, e uma vez como “aquele aleijado”. Desse modo, é reforçada a impotência do pai de Odete, que é visto como duplamente aleijado, restando a ele somente o grito desesperado direcionado à mulher.

A força dramática dessa cena é intensificada com o “choro grosso” que sangra o peito do guarda-costas. Alheia a tudo, é no momento do choro do pai que Odete parece, por um instante, compartilhar com ele a dor sentida por ambos. Ademais, essa passagem é importante, no romance, principalmente porque ela realça a imobilidade de Abílio para a vida, já em construção desde a saída dessa família da rua do Cisco, que foi provocada pelo atentado ocorrido nos armazéns dos Pessoas.

Após a morte de Odete e o triste retorno de Ricardo ao quatinho dos fundos da padaria de seu Alexandre, o ritmo da narrativa sofre alterações graduais até chegar à cena final, no terreiro do Fundão. No capítulo 31, Ricardo sente o desejo de retornar ao engenho, mas, aos poucos, ele começa a se envolver com as conversas dos colegas da padaria e se interessa pelas palavras do masseiro Sebastião. A tensão do capítulo está centrada, principalmente, no medo que Lucas sente ao perceber que Ricardo e Jesuíno foram seduzidos pela fala do novo masseiro. O pai de santo começa a titubear e vacila ao mexer na terra, em seu jardim. A partir da página 294, a repetição de uma mesma ideia tem como objetivo reforçar o drama de Lucas, que prevê um desfecho muito ruim em decorrência da greve que se aproxima. Tal repetição corresponde ao pensamento do jardineiro e à sua ação vacilante, já que a personagem entende que é impossível controlar o destino dos pobres que ele acreditava proteger:

Ele tinha que mudar um pé de roseira. E tinha medo, vacilava pela primeira vez. Nunca que seu Lucas vacilasse. Sempre que ele fazia as coisas, sabia o que estava fazendo. (...) Mas agora ele tremia, agora uma coisa estava dizendo que a sua força se sumia, que havia outras forças por fora mandando no povo. (REGO, 2008, p. 294).

Em seguida, o capítulo 32 ganha agilidade na narração. Nele, o narrador relata como se deu a eclosão da greve, além de mostrar a visão dos comerciantes sobre a ação de Pestana e o envolvimento desastroso dos operários. Por fim, no último capítulo, ocorre o retorno ao mesmo ritmo da narração do capítulo 31, com a dor de Lucas voltando ao primeiro plano da narrativa. A repetição da mesma ideia, ou seja, a que mostra o pensamento da personagem, vai crescendo até a última página, quando, no terreiro do Fundão, o pai de santo quebra no ritual, desesperadamente, com o seu rebanho.

No comentário feito por Graciliano Ramos em *Memórias do cárcere*, o escritor alagoano menciona as páginas 268, 269, pertencentes ao capítulo 31 de *O moleque Ricardo*, na primeira edição, publicada em 1935, e as páginas finais do romance, 282 e 283, também conforme a primeira edição, como as mais bem escritas por José Lins do Rego<sup>23</sup>.

A cena a seguir antecede a entrada dos operários da padaria, incluindo Ricardo, ao movimento grevista. Na primeira edição, são as páginas 268 e 269 citadas por Graciliano:

Mas Ricardo agora já era outro homem. As tristezas se iam e o mundo outra vez começava a existir para o negro. O sol da manhã esquentava os jardins. Vinha mesmo em cima de sua cara como um agrado bom. As árvores da Encruzilhada, as mangueiras, os sapotizeiros dos sítios com as suas folhas molhadas brilhavam ao sol. Seu Lucas ficava de cócoras nos seus canteiros, cuidando das rosas. Jesuíno estava fugindo para as mãos de outro. Um cabra mais forte do que ele puxara o seu negro para o meio dos outros. O pastor devia sofrer o seu pedaço. Qual não seria a mágoa de seu Lucas ali no jardim com as mãos meladas de bosta de boi, tratando das suas roseiras? Jesuíno se perdera. Achara sempre difícil um negro sair de seu terreiro, e aquele saíra. Há tanto tempo que andava atrás de Ricardo, e em vez de Ricardo entrar, saía Jesuíno. O negro estava iludido. Um dia voltaria, um dia voltaria para quebrar os pés nas danças, secar a goela nos cantos. Seu Lucas ficava pensando<sup>24</sup>.

As suas roseiras obedeciam a ele, mudava de um canto para outro os seus pés e as rosas desabrochavam com a ajuda de suas mãos. Ele mandava nas roseiras. Agora vinha Sebastião e lhe levava o negro de seu terreiro. Ele não pudera levar Ricardo, meter um santo no corpo do pãozeiro, vê-lo estrebuchar com a visita de Deus no seu

<sup>23</sup> Cotejando a edição de 1935 e a de 2008, ambas da editora José Olympio, verifica-se variações não de conteúdo do texto, mas somente referentes a ortografia e a pontuação, sem nenhum comprometimento da narrativa ou alteração de sentido na construção frasal. Para a análise a seguir, que finaliza esta primeira parte do último capítulo da dissertação, optou-se por mencionar também as páginas da primeira edição.

<sup>24</sup> Na edição de 1935, este primeiro parágrafo faz parte do segundo parágrafo aqui transcrito.



corpo. E Jesuíno se ia. Havia uma força maior do que a sua no meio do povo. Havia uma força desconhecida maior do que a sua movendo o povo. Ele dava Deus ao povo, ele dava uma esperança de muito longe no céu, um céu que era para depois de tudo. Agora vinha uma força maior do que a sua, prometendo, agindo. Seu Lucas enterrava a enxada no chão. Naquela manhã ele tinha que mudar um pé de roseira de um lugar para outro. Estava triste, estava moído de uma tristeza de vencido. Jesuíno fora-se. Ele tinha que mudar um pé de roseira. E tinha medo, vacilava pela primeira vez. Nunca que seu Lucas vacilasse. Sempre que ele fazia as coisas, sabia o que estava fazendo. As roseiras em que ele pegava davam rosas na certa, carregavam em botões que se desperdiçavam; podia mudar para onde quisesse, que as raízes pegavam. As mãos dele mandavam nas roseiras, nos craveiros, nas dalias. Mas agora ele tremia, agora uma coisa estava dizendo que a sua força se sumia, que havia outras forças por fora mandando no povo. Ele ia mudar aquela roseira e era capaz dela secar, capaz do sol matar a sua roseira. Não matava não. Ele tinha uma reza para isto, tinha uma reza que fazia a terra boa, que fazia o sol bom, que fazia a água boa. Rezaria. Rezaria para que no fundo da terra as raízes pegassem, para que as suas roseiras botassem flores bonitas, para que o perfume de suas roseiras não se sumisse. Jesuíno se fora. Outro seria para ele. Seu Lucas então se virou para dentro de si mesmo. Nunca fizera mal a ninguém, não tinha força para o mal. Todo o mundo pensava que feiticeiro só servia para aquilo, para desgraçar, para fazer sofrer. Não. Ele nunca fizera o mal, sempre que podia mudava as coisas para o bem, mas estava vendo que o mundo mudava. Estava vendo coisas no mundo que ele nunca vira. Jesuíno deixando o terreiro dele, um negro fugindo das rezas, dos cantos, das danças do seu terreiro. Só podia haver uma coisa diferente no mundo. Só podia haver mesmo. Nunca que ele cavasse a terra com medo de mudar uma planta, com medo de que a planta morresse. (REGO, 2008, p. 293-294).

No primeiro parágrafo, por um lado, tem-se como foco a mudança operada em Ricardo. Tal mudança é bastante significativa, uma vez que o viúvo andava apavorado após a morte de Odete, sentindo-se culpado pelo falecimento da moça e com medo do seu espectro.

Pontua-se também que não há mais nenhuma ligação das personagens com a rua do Cisco. Ricardo está de volta à Encruzilhada e pensa, aos poucos, em reconstruir a própria vida. Do outro lado está seu Lucas. Sutilmente há uma mudança no tom da narração deixando aparecer a perplexidade de Lucas com a saída de Jesuíno do seu terreiro, como também a sua preocupação constante com o futuro de Ricardo. Nesta primeira parte da cena, se para Ricardo a vida parece começar outra vez, para o jardineiro, há indícios de dias muito ruins.

Do final do primeiro parágrafo em diante, altera-se o ritmo da narração. O tom oral, com a repetição de palavras, até mesmo de termos reforça a angústia de Lucas, como também imprime musicalidade à narração. Essa musicalidade é construída, essencialmente, pela repetição de termos que dão ênfase às mesmas ideias. Mário de Andrade, no artigo “Repetição e música”, chama a atenção para essa ocorrência nos textos de José Lins vista pela crítica, principalmente como cacoete. Porém, o autor de *Macunaíma* entende essa insistência do romancista como elemento próprio do processo criativo do escritor. A respeito de *Riacho doce*, Mário de Andrade comenta:



a meu ver, o emprego sistemático da repetição tanto de ideias como de imagens e palavras (“mar verde”, o qualificativo “doce”, a preocupação com o valor se repete dezenas e dezenas de vezes em “Riacho doce”) é uma característica pessoal irredutível. Querirá significar, na personalidade de Lins do Rego, um gosto pelas obsessões entorpecentes, uma espécie de tendência para conceber tanto as noções puras como os substitutivos verbais e imagéticos com que as concebemos no domínio do consciente, pelos seus valores mais especialmente musicais de sonoridade, ritmo e polifonia. Em música as imagens sonoras podem se repetir e se entrelaçar infundavelmente, com pequenas variantes, com grandes transformações, provocando episódios novos, ou na mesma primeira aparência. Este princípio, quando a repetição é meramente rítmico-melódica, é a base mesma da criação popular. Porém o mesmo princípio, constituindo simultaneidade de repetições de vária espécie, melódicas, rítmicas, polifônicas, é a base mesma da criação musical culta. (ANDRADE, 2002, p. 149).

A análise do crítico aponta para critérios formais que ele identifica na elaboração propriamente estética de *Riacho doce*. Para ele, a repetição operada por Lins do Rego é “elemento essencial” impresso no texto literário, com fins específicos.

Em *O moleque Ricardo*, especificamente, o recurso da repetição imprime ritmo e melodia à narrativa, contribuindo diretamente no reforço da carga dramática das cenas que se destacam no enredo. Um exemplo muito bem-sucedido do uso desse recurso está registrado nos últimos capítulos do romance. Já na página 293, na edição de 2008, Lucas passa a ter um papel de maior destaque na narrativa. O jardineiro, que parecia controlar a terra e os seus fiéis, olha para dentro de si, buscando a razão de seu primeiro fracasso. A força de Sebastião é ilusória, mas tira do pai de santo a sua melhor ovelha. Lucas titubeia: “Jesuíno fora-se. Ele tinha que mudar um pé de roseira. E tinha medo, vacilava pela primeira vez. Nunca que seu Lucas vacilasse.” (REGO, 2008, p. 294). A saída de Jesuíno do terreiro faz Lucas ter medo de mudar a roseira de lugar. Metaforicamente, a roseira é o destino sobre o qual o pai de santo não consegue mais ter o controle. “Seu Lucas então se virou para dentro de si mesmo. Nunca fizera mal a ninguém, não tinha força para o mal.” (REGO, 2008, p. 294).

O jardineiro reconhece que há uma força maior que a sua movendo os pobres. Na sequência, as páginas seguintes dão continuidade à cena iniciada na página 293. Paralelamente, tem-se o sofrimento de Lucas e sua ação titubeante no jardim, e o movimento grevista que rebenta com toda a sua força, levando os operários da padaria de seu Alexandre para o confronto desastroso.

O capítulo 32 está entre as partes mencionadas por Graciliano Ramos. O que o escritor considera como “o ponto culminante da literatura brasileira”, no romance de José Lins do Rego, são justamente as passagens que antecedem a prisão dos operários da padaria, com o

olhar voltado para Lucas, no jardim, na Encruzilhada, capítulo 31, e a parte que narra a reação do pai de santo, após a saída desses desafortunados para Fernando de Noronha, capítulo 33.

Em quase sete páginas, o capítulo 32 segue num ritmo rápido, acompanhando a aceleração dos movimentos que se dão com a eclosão da greve. Lucas sai de cena e retorna a seguir, no capítulo que encerra a história:

Não havia mesmo jeito. Os homens iriam mesmo para Fernando. Seu Lucas, no jardim, andava triste, debruçava-se sobre as roseiras sem entusiasmo. Os negros iriam para Fernando. Jesuíno e Ricardo na ilha com os ladrões e criminosos. O jardineiro olhava o chão pensando nos homens. O que tinham feito eles demais? Jesuíno e Ricardo não mataram ninguém, não tiraram o alheio. Iam para Fernando. Seu Lucas viu o sol nas suas plantas sem saber o que o sol fazia. Botava água nos canteiros sem saber o que a água fazia. Os amigos dele seriam mandados no navio para o mar, para o meio do mar, com ladrões e assassinos. E os outros? Simão e Deodato? Eram bons também, as mulheres também chorariam de fome. Por que não mandavam o dr. Pestana? De cócoras, mexendo na terra molhada, o velho censurava as coisas, o velho sentia a miséria das coisas. Aquilo era uma ruindade sem tamanho. (REGO, 2008, p. 303-304).

A passagem retoma o ritmo da narrativa do capítulo 31, quando o foco era o pai de santo, que vacilava pela primeira vez ao ter de trocar uma roseira de lugar. Novamente, é o pensamento de Lucas que se destaca, mas, agora, como novidade, inicia-se a ladainha que se transformará em canto, até se transformar na voz coletiva, no Fundão.

O parágrafo é construído em cima de uma mesma ideia: a prisão dos operários de seu Alexandre. Em sua estrutura, o trecho é todo musical, marcado por rimas que ligam os períodos. Participa da construção desse ritmo, primeiro, a escolha por períodos curtos. Outro fator é a repetição de palavras: “Não havia mesmo jeito. Os homens iriam mesmo para Fernando.” (REGO, 2008, p. 303-304). Tem-se, aqui, a ocorrência do vocábulo “mesmo” duas vezes. Na sequência, a repetição do substantivo “Fernando”, que aparece no parágrafo três vezes. Dois períodos são encerrados com o verbo “fazia”, flexionado no pretérito imperfeito, realçando a indecisão permanente de Lucas; tem-se ainda a repetição dos substantivos “mar”, “coisas” e da expressão “o velho”. No conjunto, a extensão dos períodos e essas repetições marcam o tom da cantiga que explodirá no terreiro, intensificado pela pergunta do pai de santo: “O que tinham feito eles demais?” (REGO, 2008, p. 304), que se repetirá a partir da página 306 até a 308, encerrando o romance. Observa-se, ainda, nessa passagem, que o narrador se aproxima ao máximo da personagem, deixando bem à mostra a dor do jardineiro, ou seja, o que se tem é o pensamento do pai de santo em primeiro plano.

A parte eleita por Graciliano como a mais bem elaborada de toda a narrativa, na verdade, começa a ser construída no capítulo 31, como foi mostrado acima. O ponto de maior tensão do enredo culmina no desfecho trágico das personagens e também na suspensão da narrativa, que encerra abruptamente o romance:

Seu Lucas não disse nada e o homem se foi. O feiticeiro sentiu uma cousa de fora entrando dentro dele. Era bem diferente da entrada de Deus em seu corpo. Era uma cousa que nunca tinha sentido na sua vida. Tinha sofrido muito neste mundo de Deus. Prisões, cadeia, mas tudo ele aguentava com fé, aguentava sabendo que era bom para ele sofrer. Agora não. Uma coisa de fora mexia com o negro velho. O sol queimava as folhas de suas plantas, as roseiras abriam-se para o sol. Seu Lucas não via o jardim, a sua cássia-régia gloriosa, as dálías cheias de vida. Não olhava, não via. Os seus negrinhos iam pra Fernando. Num mar navegando, num mar carregados para o cativoiro. Ficou pensando. Uma coisa esquisita entrava pelo seu corpo. Que fizeram os negros? Que fizeram Ricardo e Jesuíno? Mataram? Roubaram? O governo mandava os infelizes pra Fernando.

Seu Lucas ficou assim até de noite. Era noite de culto, noite de rezar para o seu Deus.

Os cantos das negras, os passos das negras, no Fundão, tinham no terreiro com os instrumentos roncando. Naquela noite o negro velho vestia as suas vestes sagradas sem saber o que ia fazer. Todos já estavam prontos para os ofícios, para as rezas familiares. Seu Lucas de lado tirava as rezas. Era o cantar mais triste que um homem podia tirar de sua garganta. Os negros respondiam no mesmo tom. E foi crescendo a mágoa e foi subindo a queixa para o céu estrelado do Fundão. O sapatear dos negros estremecia o chão, os instrumentos acompanhavam as queixas, os lamentos. E com pouco seu Lucas começou a dizer o que não queria, o que sentia. As palavras do ritual não eram aquelas que lhe queriam sair da boca. Deus estava no céu. Ogum no céu com são Sebastião. Ele queria cantar outra coisa que não aquilo que ele cantava todas as noites. E os negros na dança iam ouvindo o que Pai Lucas dizia. O mestre falava dos negros que iam pra Fernando.

– Que fizeram eles? Que fizeram eles?

– Ninguém sabe não.

Que fizeram os negros que iam pra Fernando? A voz de seu Lucas vibrava. Todo o seu corpo se estremecia.

– Que fizeram eles que vão pra Fernando?

E os negros respondiam misturando a língua da reza deles com as perguntas do sacerdote, de braços estendidos para o céu.

– Que fizeram eles? Ninguém sabe não!

E o canto subia, subia com uma força desesperada. As negras sacudiam os braços para os lados como se sacudissem para fora do corpo. Os peitos, as carnes se movimentando numa impetuosidade alucinante. A terra do Fundão estremecia. Pés de doidos, de furiosos furavam a terra. E seu Lucas com a boca para cima misturando as mágoas com as suas rezas:

– Que fizeram eles que vão pra Fernando? Ninguém sabe não!

O sacerdote quebrando o ritual para deixar escapar a sua dor. Seu Lucas não era mais um Deus naquela hora. Como um homem qualquer ele falava pelos pobres que no mar se perdiam. O canto dele varava a noite, varava o mundo:

– Que fizeram eles que vão pra Fernando? Ninguém sabe não! (REGO, 2008, p. 306-308).

A cena marca, sobretudo, a desesperança de Lucas evidenciada na pergunta que se repete sem cessar. Como se vê desde a página 306, os negros partem de manhã no vapor que os levará à prisão em Fernando de Noronha. O pai de santo vai até o cais para a despedida e volta para casa, desconsolado. É dia de culto, no Fundão, e, pela primeira vez, Lucas vai cumprir a sua tarefa maquinalmente.

Deve-se pontuar também que a última cena do romance é construída gradativamente aliando imagem e som. Na hora do culto, todos os negros, como de costume, já estão preparados para a realização de suas tarefas, mas o feiticeiro não consegue manter o seu papel de líder. Seu sofrimento aumenta, fundindo, em sua voz, lamento e canto. Essa fusão, por sua vez, é mostrada de forma gradual, com o canto e o ritmo acelerando, cada vez mais intensos, até que todos alcançam um completo estado de frenesi.

O sofrimento que Lucas compartilha com o grupo, portanto, é potencializado, ressoando por todo o terreiro ao ritmo dos instrumentos e das vozes dos negros que o acompanham. Nesse sentido, o canto e a dança representam a revolta dos pobres, única manifestação popular e legítima, misturando as mágoas sentidas com a fé em um Deus que parece não mais ouvi-los.

Tem-se, portanto, a vitória da fome que, além de ter vencido os operários que partiram para Fernando de Noronha, também derrotou os filhos e as mulheres que permaneceram na cidade, largados à própria sorte. Ciente do seu fracasso, o pai de santo se vê como os demais negros do seu terreiro, ou seja, ele está tão desamparado quanto o seu rebanho. O romance termina com a imagem dos negros junto do feiticeiro “quebrando” no ritual desolador. Fica, assim, o final em suspenso, uma vez que não se faz nenhuma menção posterior a respeito da chegada dos prisioneiros à ilha e nem aos desdobramentos posteriores na cidade.

Deve-se apontar também como parte da elaboração estética do romance um recurso que se repete ao longo do texto, a repetição. Segundo Bourneuf e Ouellet, numa narrativa, a “repetição de um motivo – personagem, objecto, frase ou expressão, imagem – constitui um processo de composição rico em possibilidades, seja ele utilizado numa cena ou alargado às dimensões de uma obra.” (BOURNEUFF, OUELLET, 1976, p. 81). Por isso, é necessário atentar-se aos detalhes que se repetem no texto, com o objetivo de verificar a razão de sua recorrência, ou seja, se ela faz referência a uma característica de alguma personagem, se está ligada a um acontecimento específico ou, até mesmo, se diz respeito a um aspecto mais global da narrativa, dada a variedade de possibilidades de funções do retorno a um mesmo motivo ou imagem no texto literário.

Em *O moleque Ricardo*, José Lins lança mão das mesmas imagens, como, por exemplo, a dos mocambos, opta também pela repetição de frases, como acontece na construção das cenas finais, a partir do capítulo 31, quando Lucas começa a fraquejar. Ao contrário do que a crítica costuma apontar como falta de capacidade inventiva ou como defeito estético, nota-se que a aparente simplicidade da narrativa, seja na linguagem, como também na retomada das mesmas imagens, algumas com poucas variações, resultam em cenas bem elaboradas e de forte teor dramático. Além disso, as repetições são responsáveis, inclusive, pela criação de novos episódios, impulsionando a narrativa para frente, cabendo, aqui, a análise desse recurso.

### 3.2. A repetição como recurso estético

Como se vê, há passagens em *O moleque Ricardo* que se destacam pela beleza de sua construção e pela forte carga dramática impressa nas cenas. Acrescente-se a isso que o efeito estético alcançado também está, de algum modo, ligado ao recurso da repetição, com o retorno a motivos e imagens com os quais José Lins do Rego trabalha, ao longo do romance. Pode-se somar à observação feita por Paulo Rónai a respeito do estilo sinuoso da narrativa, que este efeito se dá justamente pela estratégia do escritor em trabalhar com os mesmos elementos, o que, em alguns momentos, implica numa espécie de vai e vem da narrativa. Nesse sentido, é preciso, portanto, identificar o conjunto de *leitmotifs* do escritor, observando como o uso de determinados motivos e o retorno a imagens ligam as cenas, bem como sua articulação com o posicionamento crítico do autor.

Para Bourneuf e Ouellet, o retorno a motivos e imagens, por exemplo, pode exercer funções ligadas à carga dramática do texto, a aspectos estruturais ou até mesmo combinarem entre si, internamente, alcançando novos sentidos. No romance de Lins do Rego, nota-se a recorrência no uso de determinadas palavras e de ideias, estas expressas em frases bem semelhantes, que criam imagens com fins específicos, acompanhando o desenvolvimento das ações das personagens. De fato, essa recorrência é intencional, tornando-se muito evidente, sobretudo nos últimos capítulos, quando a narrativa fica ainda mais dramática, com a eclosão da greve que termina com a prisão das personagens Ricardo, Jesuíno, Simão, Deodato e Sebastião. Qual é, pois, o sistema adotado por José Lins do Rego em *O moleque Ricardo* que é preciso decifrar?

Desde o início da narrativa, o tom da escrita é melancólico, triste. A narração tem início lembrando uma carta escrita pelo filho de Avelina, avisando que voltaria ao engenho Santa Rosa, mas a história termina com a prisão do moleque, deixando em suspenso o que aconteceu com o rapaz e seus amigos a partir do degredo. O que se tem, portanto, é uma trajetória conflituosa de Ricardo, na cidade do Recife, lugar em pleno processo de modernização, no qual a personagem não consegue se realizar como havia sonhado. Lins do Rego trabalha a partir da construção de uma personagem que está sempre indecisa, fora de lugar. Como o enredo é crítico, ele evidencia o abismo existente entre a elite e o proletariado, os pobres num sentido mais amplo.

Como *leitmotifs* do autor, no enredo, tem-se a menção recorrente ao apito do trem, a imagem expressiva da lua, a imagem insistente do sol e do jardim de seu Lucas, o cheiro de incenso e a cantoria tanto religiosa como também a que se dá na padaria, entre os operários.

O som do apito do trem tem duplo sentido no romance. O primeiro sentido está diretamente relacionado à ligação de Ricardo com o engenho. É o som que inicialmente impulsiona o protagonista para fora do engenho Santa Rosa e, depois, evoca lembranças na personagem, potencializando sua saudade de casa. O segundo sentido, não menos importante, diz respeito à própria modernização do país. O trem é o meio de transporte mais democrático, amplamente usado por pobres e ricos. É o transporte que leva cargas, que leva os jornais aos locais mais distantes, ligando o interior às cidades que se industrializam:

Todos os dias aquele ir e vir de trens, aqueles passageiros de boné na cabeça e guarda-pó, o povo da segunda classe, os que iam a Recife, a Paraíba, a Campina Grande, gente falando de feira, de cidades, de terras que não eram engenho, tudo isto fazia crescer a sua imaginação. Ficou pensando em fugir. (REGO, 2008, p. 29).

Como a saída de Ricardo do engenho é vista como fuga, o som do apito do trem será, para ele, perturbador: “Uma cousa que lhe perturbava quase sempre era o apito do trem. A sua grande ambição, o seu sonho maior, não seria cousa do outro mundo. Ricardo queria ser maquinista.” (REGO, 2008, p. 33). Assim, o narrador mostra que desde a infância esse som acompanha o moleque, criando na personagem o desejo de ser maquinista, de ver outros lugares que não fosse mais o engenho de José Paulino. Porém, depois da fuga, esse som o perturbará de outro modo:

Ele dormia no fundo da casa, quase que debaixo de uma mangueira de galhos gigantes. E quando o sono não chegava logo, a Mãe Avelina vinha para ele de braços abertos: “Benção, mãe”, era assim como ele lhe dizia. Ali não tinha para quem estirar a mão de manhã e de noite. E apitava de longe um trem, de muito longe, que o apito chegava a ele como um toque de flauta, de tão saudoso, de tão triste. Nos primeiros dias de Recife, chorava nestas ocasiões. Nunca mais soubera notícias dos seus. (REGO, 2008, p. 42).

É interessante observar que, na cidade, o mesmo som que motivava o menino, na infância, a ter uma vida diferente da que ele conhecia, no engenho, agora, reforça a sua solidão e uma espécie de remorso, indicando-se, assim, que ele deveria ter ficado no engenho Santa Rosa, junto de sua mãe.

No decorrer da narrativa, o som do apito do trem é ainda mencionado em outras ocasiões. Quando Ricardo parece estar bem, em Recife, e não lembra mais da família, esse som fica mais distante, sem despertar saudades e mesmo remorso. Porém, depois da morte de Odete, quando uma angústia lhe invade por completo, o som do apito do trem volta com toda força, intensificando nele o desejo de retorno ao engenho e reforçando a sua insegurança e indecisão de permanecer na cidade:

Em casa Ricardo não dormia. Não sabia se era medo ou o que diabo era. Ali naquele quarto de Odete lhe vinha uma insônia desesperada. Não pregava olhos. Ouvia tudo que se passava por dentro e por fora da casa; os suspiros de sinhá Ambrósia, o ressonar de Abílio, o vento nas fruteiras. Às vezes, quando a ventania era mais forte, um baque de jaca madura no chão parecia a queda de um corpo de gente. Os trens de Beberibe apitavam de longe. E de mais longe os de Paraíba. Nestes momentos é que ele se consolava um pouco com as saudades de seu povo. Fora um infeliz em ter saído do meio dele. (REGO, 2008, p. 283).

A imagem da lua tem papel muito significativo na descrição da rua do Cisco, colocando em evidência a condição miserável dos moradores dos alagados. Se, por um lado, a lua ilumina a água cheia de excrementos, nos dias quentes e de céu limpo, por outro lado, no inverno, a rua fica ainda mais triste:

UM DIA DE CHUVA NA RUA DO CISCO era um horror. A lama entrava por dentro de casa. O mangue fedia mais. As casas gotejando pelas folhas de zinco furadas. O inverno ali era duro. Ainda com sol a miséria podia contar a sua história. O céu, à noite, cobria-se todo com as suas estrelas. A lua tinha um mangue para se derramar por cima dele. Uma noite de verão na rua do Cisco não fazia vergonha. As mulheres conversavam mais tempo pelas portas das casas, os meninos brincando o ‘Coelho sai’ até tarde:

– Que lua bonita! – diziam elas olhando a lua com orgulho.

Eles ali também tinham lua. Era mesmo que barriga cheia. Mas quando o inverno batia, enfurnavam-se todos, iam-se valer dos molambos, dos sacos velhos. Chuva e vento frio que chegavam a zunir no zinco enferrujado. Tempo infeliz para mocambo! Os tuberculosos tossiam mais e dava muito anjo. A água amolecia o fio da vida. Às vezes as vertentes das enxurradas se juntavam com as marés altas. E tudo aquilo ficava parecendo um mangue só. (REGO, 2008, p. 214-215).

José Lins também trabalha com a imagem do sol em diversos momentos da narrativa. Assim como o som do apito do trem e a imagem da lua, a imagem do sol é muito importante na elaboração estética das cenas, inclusive, como reforço do drama vivido pelas personagens, realçando sensações e sentimentos. Esse reforço dramático está presente nas cenas situadas na rua do Cisco, com o sol iluminando a água fétida; na comparação feita pelo narrador sobre o sol que ilumina o Capibaribe, lembrando o sol que ilumina a rua dos mocambeiros; o sol que



queima, quando a cidade está a todo vapor; e o sol que aquece o jardim de seu Lucas, no momento em que o jardineiro não consegue mudar uma roseira de lugar: “Ele ia mudar aquela roseira e era capaz dela secar, capaz do sol matar a sua roseira.” (REGO, 2008, p. 294). Além disso, como o escritor não determina, com precisão, a passagem do tempo, no romance, a imagem do astro serve também como um marcador temporal, além de demarcar a rotina dos trabalhadores, tanto no engenho quanto na cidade:

A madrugada vinha clareando e via a mãe deitada na cama de tábuas, dois filhos de lado e um nos pés. Ela se encolhia para que o menor pudesse dormir. Era Rafael e o seu irmão mais moço. Brincava tanto com ele. Levava o bichinho para o rio. E caía n'água. Chorava de fazer pena. No fim gostava, batendo na correnteza com as mãozinhas, sentindo o frio como uma carícia.

(...) Ricardo esticou o corpo na porta da rua. O sol ainda se anunciava com dourado nas barras. Nem os passarinhos tinham acordado. Só as vacas para o leite e eles que tiravam leite das vacas. Podia ainda estar dormindo. O que atrasaria dormir até às cinco horas? (REGO, 2008, p. 30).

Na passagem abaixo, o sol marca especificamente a rotina dos pobres, em Recife:

Os homens saíam para o serviço com o sol apontando e a rua ficava entregue às crianças. Havia casas que pareciam de mentira, feitas de pedaços de caixão, de latas, e outras melhores, mais bem parecidas. Plantavam flores e verduras nos quintais. (REGO, 2008, p. 39).

No trecho a seguir, o narrador observa que o sol “toca nas coisas com mão de veludo”, acariciando o dia que nasce, mas, em seguida, ele “queima”, ou seja, são expressões metafóricas que se contrapõem, justamente, para dar ênfase à rotina pesada vivenciada pelos trabalhadores:

A freguesia esperava por ele. O sol das seis horas tocava nas coisas com mão de veludo. Acariciava. Os jardins tinham cores magníficas para mostrar. Não acordavam como os homens, com caras pisadas de sono. A noite tratava bem das roseiras e das árvores. Criadas de bandejas na mão esperavam que a corneta de Ricardo lhes chamasse. Recebiam o pão. As chaleiras ferviam na cozinha para o café. A fresca da manhã alegrava o moleque, que já tinha se esquecido da fala de seu Lucas com a alegria da terra. Mais adiante o sol era outro. Às oito, queimava. A meninada enchia as calçadas, carregando bolsas para a escola. O pãozeiro ia voltando para casa com as contas feitas e o balaio vazio. (REGO, 2008, p. 113-114).

De modo especial, o sol acaricia as flores do jardim de seu Lucas. Esta é uma imagem retomada diversas vezes, na narrativa. Se, por um lado, as mãos do jardineiro são abençoadas, com o poder de transformar a terra, o sol, por outro lado, também exerce o seu papel. Nesse

sentido, ele representa a origem da vida, contribuindo para que as rosas desabrochem, enchendo “a vista de regalo” daqueles que passam pelos portões do jardineiro:

O jardim na mão de seu Lucas brilhava ao sol com as rosas abertas. Havia um pé de cássia todo amarelo, que enchia a vista de regalo. Ricardo se lembrava dos flamboyants do cercado. Eram assim também, vestidos de festa da cabeça aos pés. (IREGO, 2008, p. 60).

Na construção das cenas de maior destaque em *O moleque Ricardo*, o narrador, por vezes, adota um posicionamento crítico, inclusive, ao fazer a descrição de um espaço físico. A imagem do sol que ilumina o mangue, por exemplo, é um recurso visual usado com objetivos bem específicos. A cor dourada do brilho dos raios de sol que ilumina o rio Capibaribe é a mesma refletida na água imunda do mangue que invade os mocambos. O narrador usa o recurso do contraste para contrapor alegria e tristeza, saúde e doença, vida e morte, riqueza e miséria, ou seja, uma imagem positiva em oposição a uma negativa.

Pontua-se, similarmente, a expressiva comparação dos mocambos com o inferno. Com o sol muito quente, o calor no interior dos casebres torna a vida no lugar, insuportável:

Não ensinavam remédio, porque ilusão nenhuma podia haver. Florêncio se passaria a cada instante para o outro mundo. Com o calor do sol o teto de folhas-de-flandres era mesmo que o forno da padaria. Suava-se ali dentro como no frevo. Sinhá Ambrósia cogitava da viagem, do enterro. (REGO, 2008, p. 187).

É interessante observar que essa ideia de inferno também é reiterada, no romance, mais de uma vez. O trabalho dos operários na padaria também é insuportável. Na boca de forno, os trabalhadores suam e misturam à massa de pão e bolacha o suor de seus corpos.

Na Encruzilhada, por sua vez, um espaço bem estratégico é a casa em que Lucas trabalha como jardineiro. Do jardim, o pai de santo observa toda a movimentação da cidade, dando conselhos, recebendo, por vezes, o seu rebanho. Toda menção ao jardim exalta o manejo de Lucas com a terra: “Todas as manhãs já estava ele pegado com as plantas e roseiras. O jardim na mão do seu Lucas brilhava ao sol com as rosas abertas. Havia um pé de cássia todo amarelo, que enchia a vista de regalo.” (REGO, 2008, p. 60). E Lucas trabalha no cultivo das plantas até mesmo em dia de chuva, como se estivesse cuidando do próprio jardim. A imponência desse espaço é representativa da força do negro catimbozeiro:

O jardim foi que ele [Ricardo] não pôde deixar de ver. A cássia-régia excedia-se com tantos cachos de ouro. O sol de mansinho se deitava por cima das roseiras. E o vento frio embalava as palmeiras redondas. (REGO, 2008, p. 123-124).

Ironicamente, é nesse mesmo espaço que Lucas perceberá que não tem o poder de controlar o destino. E, de forma simbólica, a sua fraqueza será representada através das suas mãos, que não terão mais a segurança para manejar a terra e fazer florescer o jardim da Encruzilhada:

As mãos dele mandavam nas roseiras, nos craveiros, nas dalias. Mas agora ele tremia, agora uma coisa estava dizendo que a sua força se sumia, que havia outras forças por fora mandando no povo. Ele ia mudar aquela roseira e era capaz dela secar, capaz do sol matar a sua roseira. (REGO, 2008, p. 294).

José Lins coloca nas mãos de Lucas o poder de controlar a vida e a morte. O jardim é o espaço que simboliza a vida, com o sol acariciando as suas flores, a cássia-régia enchendo a vista dos moradores da Encruzilhada. Do outro lado, Lucas controla os passos da morte, ajudando os pobres na passagem. O escritor trabalha com dois elementos: a cantoria fúnebre, que é associada, de algum modo, também ao canto no terreiro, que desperta o medo nos mais supersticiosos; e o cheiro de incenso, que, uma vez associada ao canto, cria uma ambientação ainda mais triste e, por vezes, ameaçadora para Ricardo. A passagem a seguir é bem representativa desse aspecto místico que envolve o pai de santo:

Agora seu Lucas era dono da casa. Não faziam nada sem falar com ele. Viera ajudar o masseiro a morrer. Ele sabia fazer isto muito bem, aproximar os outros da morte. Vestia defunto, defumava, fechava os olhos com as mãos macias. E cantava para adormecer os últimos sons. A voz de seu Lucas enchia a rua do Cisco de pavor. O homem da venda com a morte lhe rondando, lá de seu quarto devia sofrer calafrios com aquilo. Perfume e canto, seu Lucas havia trazido para Florêncio. A Sociedade dava enterro e o jardineiro viera para agradar os restos de sentidos do pobre Florêncio. Não fosse ele para o fundo das coisas com aquele curtume fedendo e com o rosar dos urubus. O incenso de seu Lucas e o canto do sacerdote davam esta ilusão à rua do Cisco. Ricardo ouviu o negro velho nos cantos dele, com medo. Medo. Bem que fazia medo aquele gemido de alma se botando para Deus. (REGO, 2008, p. 190).

A mesma ideia é retomada no episódio da morte de Odete. O pai de santo chega justamente no momento em que o monstro se apossa do corpo da filha de Abílio, e mais uma vez o cheiro de incenso e a cantoria tomam conta do ambiente, junto também das mulheres que auxiliam seu Lucas na latúmia.

A cantoria tem ampla abrangência, no romance. No quarto dos fundos da casa de dona Margarida, Ricardo ouve os sons de um culto realizado num terreiro e tem medo. No fundo dos quartos da padaria, o canto triste de Antônio, mexe com as saudades do moleque, levando-o de volta ao engenho:

De lá ouvia à noite o gemido dos homens na padaria. Cantavam. Era mais gemido, porque o que eles tiravam do peito era bem triste. Então o mestre português só esperava o serviço para abrir as lamentações de seus fados. Ricardo dormia assim. Quando o sono não chegava, era ruim para ele, porque a cantiga dos homens bulia com o coração do negro. Coração feito mais de carne do que os dos outros. Nele qualquer coisa doía, feria fundo. E se as cantigas falavam de mãe, Ricardo sabia que aquilo era com ele e a Mãe Avelina. (REGO, 2008, p. 48-49).

O canto de Lucas é ainda mais triste, sobretudo na cena final. Nesse ponto da narrativa, o culto é o momento catártico dos pobres. No terreiro, no Fundão, a cantoria é de dor, expressando o completo desamparo dessas pessoas.

Igualmente triste é a repetição da pergunta feita por seu Lucas: “O que tinham feito eles demais?” (pergunta feita a si mesmo, desde a cena no jardim), “– Que fizeram eles que vão pra Fernando?” (pergunta direcionada aos participantes do culto). Esta é responsável por realçar a dor e a sensação de impotência dos pobres diante de uma sociedade tão desigual e opressora. Uma vez fundida à cantoria, nota-se que é a pergunta que vai dando o ritmo ao culto, já que o coro prontamente responde, repetidamente: “– Ninguém sabe não!”, ao som dos pés batendo no chão do terreiro.

No fim das contas, todos os pobres estão largados à própria sorte. Sem ter cometido crime algum, Ricardo, Jesuíno, Deodato, Simão e Sebastião seguem para Fernando de Noronha, enquanto Lucas fica desolado, na Encruzilhada, sabendo também que as famílias dos infelizes terão dias muito difíceis pela frente.

José Lins, em *O moleque Ricardo*, constrói uma narrativa que é essencialmente triste. O tom melancólico do romance dá-se principalmente pela capacidade do autor em trabalhar em cima das mesmas ideias, dos mesmos temas, reforçando a angústia e os dramas pessoais das personagens. Ricardo é o protagonista que teve o degredo como fim, por não ter conseguido manter o controle da sua própria vida. E Lucas, por sua vez, de algum modo, vive o luto pela perda de uma batalha que lutou sozinho, já que o abismo existente entre pobres e ricos colocam as classes mais baixas sempre em desvantagem em relação à elite. Cabe ao pai de santo representar a voz de uma coletividade desafortunada com o repisar de uma mesma pergunta que ecoa por todo o terreiro e que não chega a lugar algum.

## CONCLUSÃO

Diz-se de José Lins do Rego que ele era um homem ligado a terra e ao povo. E que era sobre tudo isso que ele procurava escrever. Em *O moleque Ricardo* é visível a capacidade de observação do escritor sobre o seu entorno fora dos domínios do engenho. O seu primeiro romance social traz uma diversidade de personagens, na maioria negra e mulata, enfrentando, na cidade do Recife, a dificuldade de vencer a miséria, num momento em que o Brasil passava por um processo intenso de modernização.

Ressalta-se que José Lins não foi apenas um observador, soube também transformar a sua experiência em ficção. Fato interessante é que, na construção das narrativas, notam-se alguns traços presentes em toda a sua obra, desde o livro de estreia, em 1932, sendo reelaborados a cada romance. A crítica costuma apontar esses traços de duas maneiras: uma considerando o romancista como aquele que não teria a capacidade de criar; a outra entendendo que a recorrência de determinados elementos não deveria ser entendida como limitação. Mário de Andrade defende o segundo posicionamento, e ressalta, ao analisar *Riacho Doce*, que

tudo em nós é de alguma forma reminiscência; e a invenção, a invenção justa e legítima não se prova pelo seu caráter exterior de ineditismo e sim pelo poder de escolha que, de todas as nossas lembranças e experiências sabe discernir nas mais essenciais, as mais ricas de caracterização e sugestividade<sup>25</sup>. (ANDRADE, 2002, p. 142).

No que concerne a esse aspecto, ou seja, sobre a invenção no romance que conta a história do moleque nascido e criado no engenho, pode-se dizer que a representação do outro em *O moleque Ricardo* sai do espaço mais íntimo do escritor, para centrar-se mais nas

<sup>25</sup> Mário de Andrade sai em defesa de José Lins do Rego, entendendo que o ineditismo do escritor está justamente na sua capacidade de recriar a realidade conhecida por ele. Assim segue com a análise: “quando o grande romancista escolhe e separa dentre as vidas de indivíduos nordestinos com quem privou, que apenas viu ou lhe contaram, os elementos que lhe deram o homem que criava o bode em “Pedra Bonita” ou o modestozinho Doutor Silva que se empobrece na esperança do petróleo nacional; quando escolhe e separa e soma coisas que viveu e coisas ouvidas e que outros viveram pra compor as suas memórias de “Menino de Engenho”; quando soma, separa, escolhe elementos psicológicos de um, dois ou mais indivíduos observados, pra compor o seu personagem Nô e a sua Edna; em todas estas escolhas previamente não-inventadas é que ele fez prova do seu enorme poder de invenção. (ANDRADE, 2002, p. 142).

personagens pobres do que na elite, grupo do qual participou o próprio José Lins. E essa escolha foi fundamental para a crítica social que ele problematizou, escolhendo um narrador em terceira pessoa, ambientando as ações no espaço da cidade em que as classes sociais mais baixas transitam, como também explorando o cenário mais pobre do Recife, a região dos alagados, local destinado aos miseráveis. Ao mesmo tempo, é o mesmo José Lins escritor, uma vez que ele lança mão de elementos, para ele imprescindíveis, na construção das cenas e das personagens.

Na *História concisa da literatura brasileira*, Alfredo Bosi afirma que, como descendente de senhores de engenho, o romancista

soube fundir numa linguagem de forte e poética oralidade as recordações da infância e da adolescência com o registro intenso da vida nordestina colhida por dentro, através dos processos mentais de homens e mulheres que representam a gama étnica e social da região. (BOSI, 2006, p. 398).

Não há como negar que, ao longo da produção literária do autor, há menção a aspectos muito peculiares pertencentes ao ambiente rural e às cidades do interior do Nordeste, uma vez que ele demonstra a tendência de se ligar aos mesmos lugares comuns, inclusive em *O moleque Ricardo*, já que o ponto de partida é o engenho Santa Rosa, mas é importante esclarecer que as narrativas extrapolam a abordagem de um espaço geográfico, pois o foco de sua escrita literária é mesmo o homem.

Em *O moleque Ricardo* a idealização do espaço rural como também do espaço urbano dá lugar ao olhar crítico de quem percebe que a modernização da cidade afetará também o engenho. Ao mesmo tempo, o crescimento do meio urbano não garante as mesmas condições de prosperidade a todos. A ilusão de uma vida com mais oportunidades e longe da miséria é o que assola a maioria dos migrantes, pois o destino deles acaba por ser outro. Ricardo conhece em Recife uma realidade muito mais áspera do que a vivida no engenho. Não é ele quem sofre com a fome, mas vê os seus amigos lutarem contra o monstro todos os dias, alguns concorrendo com os urubus o alimento amargo retirado do mangue.

Bueno esclarece em sua análise a respeito dos romances sociais produzidos na década de 1930 que autores como Dionélio Machado, Graciliano Ramos e Jorge de Lima, por exemplo, souberam problematizar a sociedade sem manifestar uma falsa simpatia humana pelas personagens, o que, de algum modo, poderia reduzir as pessoas representadas nos romances, chegando mesmo a fazer delas uma caricatura. A insistência em falar de dentro,

como fez Jorge Amado, acaba por reduzir esse outro, que está distante do intelectual, ao representá-lo literariamente.

Em *O moleque Ricardo*, por sua vez, José Lins do Rego segue caminho semelhante aos escritores que mantiveram a distância do outro para a figuração do proletário. O romancista busca manter o distanciamento do outro, entendendo que criador e criatura, dessa vez, não se misturam. E quando se aproxima das personagens pobres, é através de uma linguagem menos artificial na voz do narrador em terceira pessoa, como também valorizando os aspectos culturais na elaboração estética do romance.

A representação de uma “gama étnica e social” do Nordeste, no quarto romance de José Lins, é elemento constituinte dessa narrativa, de um modo diverso do que se encontra em *Menino de engenho*, *Doidinho* e *Banguê*. A escolha por um novo tipo social como protagonista abre espaço para uma nova abordagem dos aspectos sociais, uma vez que, através da mobilidade de Ricardo, na cidade, outros tipos de personagens são representados em sua diversidade. Observa-se ainda que, além da atenção dispensada às questões de cunho social, interessa igualmente ao autor, aspectos relacionados ao ideário cultural.

Com o deslocamento das ações para a cidade do Recife, em plena ebulição, a diversidade de pessoas que circula neste espaço amplia a dimensão social e cultural da narrativa. Seu Antônio enche a padaria do patrício, Alexandre, com a cantoria triste da sua terra de origem; dona Isabel relembra as histórias de sua infância em Portugal e Ricardo associa as saudades da galega com as que ele também sente do engenho. Mas chama atenção nesse romance a presença muito expressiva da cultura pertencente às personagens negras e mulatas.

Desde o início da narrativa, tem-se a menção aos cultos nos terreiros, em que um pai de santo comanda as rezas entremeadas de cantorias. Ricardo, ainda na casa de dona Margarida, ouve dos fundos da casa o vozerio que vem de terreiros vizinhos e sente muito medo, alimentando as superstições ouvidas do seu tempo de menino, contadas pelo povo do Santa Rosa. E mesmo depois de ir para a Encruzilhada e conhecer o jardineiro Lucas, as cismas permanecem, fazendo o moleque manter sempre uma distância calculada do pai de santo. Interessante observar que Ricardo e Florêncio desconfiam de seu Lucas, evidenciando a diversidade religiosa presente no país, em que os escravos, por exemplo, eram levados a participar das festas e das celebrações católicas dos senhores de terra. Ricardo tem medo de que Lucas possa fazer algum feitiço contra ele. Florêncio julga mal o homem que, nas noites, no Fundão, faz as negras receberem entidades e caírem no ritual frenético até a exaustão,



expulsando demônios. Para o masseiro, tudo não passa de uma artimanha para aproveitar das mulheres que frequentam o terreiro.

Na construção da personagem Lucas, o romancista dedica muito tempo, dando a ele um espaço de grande importância na narrativa. O pai de santo é a única personagem pobre do romance que age de forma lúcida em benefício dos pobres. Se, por um lado, pode-se dizer que ele não segue na luta contra as ações de Pestana por uma espécie de acomodação, como Walty aponta em seu artigo a respeito de *O moleque Ricardo*; por outro lado, ele se mantém firme no papel de orientar os pobres, chamando-os para o terreiro. De certo modo, Lucas é o oposto de Pestana, ou seja, o verdadeiro líder dos pobres. Vale lembrar que Lucas é um homem que já sofreu com prisões. Chamado de negro catimbozeiro, ele sabe que é, muitas vezes, olhado com desconfiança pelas pessoas, incluindo pobres e negros como ele.

Em certa medida, José Lins também problematiza as questões sociais que estão ligadas a uma visão reducionista, no país, a respeito da cultura do outro que ele figura no romance. O carnaval é outro exemplo desse olhar: de um lado, a festa é a pausa para os sofrimentos das classes mais baixas, sendo a oportunidade de se igualarem com os brancos pelas ruas da cidade; do outro lado, é a festa sensual, exótica e também dos desocupados. Mas fica, acima de tudo, a homenagem aos grupos carnavalescos (liderados por homens pobres e negros). Na rua do Cisco sai o bloco Paz e Amor, fazendo figura pelas ruas do Recife frente aos blocos tradicionais do estado de Pernambuco: Pás Douradas, Vassourinhas, o Leão Coroado:

O maracatu do Leão Coroado entrava na Imperatriz abafando tudo. Os bombos, os instrumentos de xangô calavam tudo. O canto do maracatu era triste. Os negros se entristeciam com aqueles lamentos de prisioneiros, de algemados, de negros gemendo para Deus, rogando aos céus. O maracatu rompia a multidão como uma avalanche. O Paz e Amor se encolheu para deixar o bicho passar com a sua tristeza. As vozes das negras de lá eram umas vozes de igreja. O Leão Coroado entristecia o povo mas passava, ia-se embora. A canalha queria o passo, botar para fora todas as doenças na dança, beber e cantar, que isto de sofrer não era para agora. (REGO, 2008, p. 180).

Interessante a construção da narrativa em que o escritor, ao mesmo tempo em que exalta aspectos culturais, alia-os ao seu tema social. O contraponto do carnaval em *O moleque Ricardo* é o retorno ao assunto da greve e, por consequência, ao drama dos pobres. Florêncio morre ao final da terça-feira de carnaval, quando o bloco Paz e Amor retorna à rua do Cisco, de bandeira arriada. E se ninguém quer se entristecer no carnaval, ouvindo o lamento do maracatu, tal observação não é, de modo algum, aleatória, pois retrata a própria vida dos negros e pobres na cidade. Homens e mulheres querem, por um instante, esquecer a realidade, mas ironicamente, quando retornam para a rotina, ao final do festejo, a greve eclode e,



novamente, negros e pobres quebram no canto triste, lamentando o desfecho trágico dos que seguem presos para Fernando de Noronha.

Nada em José Lins é aleatório, resultado de um descuido. O autor que se denominava instintivo, na verdade, escrevia sabendo o que desejava fazer.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, José Américo de. O contador de histórias. In: COUTINHO. Eduardo F. CASTRO, Ângela Bezerra de. *José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. *Coleção Fortuna Crítica*. vol. 7.
- AMADO, Jorge. *Cacau*. 52ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- AMADO, Jorge. *Capitães da areia*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- AMADO, Jorge. *Jubiabá*. 64ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- AMADO, Jorge. *Homenagem a José Lins do Rego, o menino de engenho*. In: COUTINHO. Eduardo F. CASTRO, Ângela Bezerra de. *José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1991. *Coleção Fortuna Crítica*. vol. 7.
- ANDRADE, Mário de. Riacho doce. In: *O empalhador de passarinho*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002.
- ANDRADE, Mário de. A psicologia em ação. In: *O empalhador de passarinho*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002.
- ANDRADE, Mário de. A psicologia em análise. In: *O empalhador de passarinho*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002.
- ANDRADE, Mário de. A Raposa e o Tostão. In: *O empalhador de passarinho*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002.
- BANDEIRA, Manuel. Ciclo da cana-de-açúcar. In: COUTINHO. Eduardo F. CASTRO, Ângela Bezerra de. *José Lins do Rego* Editora Civilização Brasileira S.A. Rio de Janeiro, 1991. *Coleção Fortuna Crítica*. vol. 7.
- BARROS, Jayme de. Usina. In: COUTINHO. Eduardo F. CASTRO, Ângela Bezerra de. *José Lins do Rego*. Editora Civilização Brasileira S.A. Rio de Janeiro, 1991. *Coleção Fortuna Crítica*. vol. 7.
- BASTIDE, Roger. *As religiões africanas no Brasil: contribuição a uma sociologia das interpretações de civilizações*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora. Editora da Universidade de São Paulo, 1971. 2 vol.
- BEZERRA, Daniel Uchôa Cavalcanti. *Alagados, mocambos e mocambeiros*. Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais MEC - Universidade Federal de Pernambuco. Imprensa Universitária, 1965.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BOURNEUF, Roland. OUELLET, Réal. *O universo do romance*. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

CANDIDO, Antonio. A revolução de 1930 e a cultura. In: *A Educação pela Noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CARDOSO, Lúcio. *Salgueiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

CASTELO, José Aderaldo. Memória, primitivismo e regionalismo. In: COUTINHO. Eduardo F. CASTRO, Ângela Bezerra de. *José Lins do Rego*. Editora Civilização Brasileira S.A. Rio de Janeiro, 1991. *Coleção Fortuna Crítica*. vol. 7.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Míni Aurélio: o dicionário da língua portuguesa*/ Aurélio Buarque de Holanda; coordenação de edição Marina Baird Ferreira. – 8. Ed. – Curitiba: Positivo, 2010.

FREIRE, Diego José Fernandes. *Contando o passado, tecendo a saudade: a construção simbólica do engenho açucareiro em José Lins do Rego (1919-1943)*. João Pessoa: Ideia, 2015.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala*. 28ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1992.

FREYRE, Gilberto. *Nordeste: aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil*. 7ª ed. São Paulo: Global, 2004.

FREYRE, Gilberto. Recordando José Lins do Rego. In: COUTINHO. Eduardo F. CASTRO, Ângela Bezerra de. *José Lins do Rego*. Editora Civilização Brasileira S.A. Rio de Janeiro, 1991. *Coleção Fortuna Crítica*. vol. 7.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mocambos: Decadência do Patriarcado Rural e Desenvolvimento do Urbano*. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1961.

FONTES, Amando. *Os Corumbas*. 12ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1978.

GUSMÃO, Clóvis de. A terra é quem manda em meus romances. In: COUTINHO. Eduardo F. CASTRO, Ângela Bezerra de. *José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. *Coleção Fortuna Crítica*. vol. 7

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

HOLLANDA, Bernardo Borges Buarque de. *ABC de José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

JÚNIOR. Peregrino. Língua e estilo em José Lins do Rego. In: COUTINHO. Eduardo F. CASTRO, Ângela Bezerra de. *José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. *Coleção Fortuna Crítica*. vol. 7.

- KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LACERDA, Carlos. O cordeiro de Deus sai da lama. In: *Calunga*. Estabelecimento de texto e posfácio: Luís Bueno. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930, a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- LIMA, Jorge de. *Calunga*. Estabelecimento de texto e posfácio: Luís Bueno. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- LINS, Álvaro. Sucessos e Insucessos do Menino de Engenho. In: *Os mortos de sobrecasaca: ensaios e estudos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- MELO, Virgínius da Gama e. O romance político do Recife. In: COUTINHO, Eduardo F. CASTRO, Ângela Bezerra de. *José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. *Coleção Fortuna Crítica*. vol. 7.
- MENDES, Murilo. Sobre Calunga. In: *Calunga*. Estabelecimento de texto e posfácio: Luís Bueno. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Portugueses e brasileiros: uma relação tão delicada. In: *Nós e eles: relações culturais entre brasileiros e imigrantes*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.
- PACHECO, João. *O mundo que José Lins do Rego fingiu*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.
- PAES, José Paulo. *Aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PINTO, César Braga. Ordem e tradição: a conversão regionalista de José Lins do Rego. (p.13-42) *Revista ieb*, Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. *São Paulo*, nº 52, 20 set/mar 2011.
- PINTO, Edith Pimentel. Introdução. In: *O português do Brasil: textos críticos e teóricos, 2: 1920-1945*. Rio de Janeiro: Livros técnicos e Científicos. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1981.
- PROENÇA, Manuel Cavalcanti. O negro tinha caráter como o diabo! In: COUTINHO, Eduardo F. CASTRO, Ângela Bezerra de. *José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. *Coleção Fortuna Crítica*. vol. 7.
- RAILLARD, Alice. *Conversando com Jorge Amado*. Rio de Janeiro: Record, 1990.
- RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. 48ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 71ª ed. Rio, São Paulo: Record, 1996.
- REGO, José Lins do. *Menino de engenho*. 43ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- REGO, José Lins do. *Doidinho*. 46ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.
- REGO, José Lins do. *Banguê*. 22ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

REGO, José Lins do Rego. *O moleque Ricardo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1935.

REGO, José Lins do. *O moleque Ricardo*. 27ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

REGO, José Lins do. *Usina*. 20ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

REGO, José Lins do Rego. *Riacho doce*. 21ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

REGO, José Lins do Rego. *Meus verdes anos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

REGO, José Lins do. Eça de Queirós. In: PINTO, Edith Pimentel. *O português do Brasil: textos críticos e teóricos, 2: 1920-1945*. Rio de Janeiro: Livros técnicos e Científicos. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1981.

REGO, José Lins do. Língua do povo. In: PINTO, Edith Pimentel. *O português do Brasil: textos críticos e teóricos, 2: 1920-1945*. Rio de Janeiro: Livros técnicos e Científicos. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1981.

VILLAÇA, Antonio Carlos. O moleque Ricardo. In: *O moleque Ricardo*. 27ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

WALTY, Ivete Lara Camargos. Trabalho e pobreza nas ruas brasileiras: uma leitura de *O moleque Ricardo*. In: *A rua da literatura e a literatura da rua*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.