

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

MARIA ISABEL DA SILVEIRA BORDINI

LUIZ RUFFATO E O ROMANCE PROLETÁRIO NO BRASIL

BELO HORIZONTE

ABRIL/2019

MARIA ISABEL DA SILVEIRA BORDINI

LUIZ RUFFATO E O ROMANCE PROLETÁRIO NO BRASIL

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Orientador: Elcio Loureiro Cornelsen

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

BELO HORIZONTE

ABRIL/2019

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

R922.Yb-I Bordini, Maria Isabel da Silveira.
Luiz Ruffato e o romance proletário no Brasil
[manuscrito] / Maria Isabel da Silveira Bordini. – 2019.
250 f., enc.

Orientador: Elcio Loureiro Cornelsen.

Área de concentração: Teoria da Literatura Literatura Comparada

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de
Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 246-250.

1. Ruffato, Luiz, 1961- – Crítica e interpretação –
Teses. 2. Política e literatura – Teses. 3. Proletariado na
literatura – Teses. 4. Ficção brasileira – História e crítica –
Teses. 5. Classes sociais – Ficção – Teses. I. Cornelsen,
Elcio Loureiro. II. Universidade Federal de Minas Gerais.
Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.342

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Capes pela Bolsa de Estudos e demais auxílios, que me possibilitaram a dedicação e o tempo indispensáveis à execução deste trabalho.

Agradeço ao Prof. Dr. Elcio Loureiro Cornelsen, pela orientação deste estudo.

Às amigas e aos amigos, à minha família e ao Bernardo, obrigada por tudo, sem vocês a travessia não seria suportável. Viva.

RESUMO

O objetivo geral deste trabalho é confrontar o projeto político-estético do escritor brasileiro contemporâneo Luiz Ruffato, especificamente a pentalogia *Inferno Provisório*, com a vertente do “romance proletário” brasileiro inaugurada na década de 30, bem como com outros romances que de algum modo operem uma continuidade dessa vertente nas décadas seguintes. Tendo isso em vista, alguns objetivos mais pontuais serão perseguidos ao longo deste trabalho. São eles: 1) analisar as obras tidas como “romances proletários” da década de 30 e fazer um levantamento das suas características, buscando delinear possíveis linhas conceituais para serem aplicadas à expressão “romance proletário”; 2) identificar uma possível linha de continuidade do romance proletário nas décadas seguintes, fazendo um levantamento de romances que se ocupem da temática da classe trabalhadora no Brasil; 3) examinar as bases sociológicas e culturais da formação do operariado brasileiro, a fim de investigar se e de que modo esse processo intervém na elaboração de uma literatura preocupada com essa temática; 4) investigar o projeto político-literário de Luiz Ruffato, ocupando-se da conjunção entre os seus aspectos estéticos e a sua proposta de revisão e suplementação do cânone literário brasileiro; 5) revisar a problemática do intelectual engajado, – como questão à qual os romancistas de 30 precisaram, nem sempre satisfatoriamente, dar uma resposta formal – e analisar de que maneira isso se configura em *Inferno Provisório*, de Ruffato.

Palavras chave: romance proletário, representação do trabalho, Luiz Ruffato

ABSTRACT

The main purpose of this work is to compare the political and aesthetic literary project by the contemporary Brazilian writer, Luiz Ruffato, specially the pentalogy called *Inferno Provisório*, with the brasilian tradition of the proletarian novel, which started in Brazil in the 30's. I also intend to compare Luiz Ruffato's work with the development of this so called brasilian tradition of the proletarian novel, as it evolves during the following decades. Some more specific purposes of this work are: 1) to analyse the proletarian novels published in Brazil in the 30's and search some common elements that allow us to define what a proletarian novel is; 2) to identify a line of continuity and evolution of Brazilian proletarian novel in the following decades, by mapping the novels that address this subject; 3) to analyse the sociological and cultural grounds of the formation of Brazilian working class, in order to research if and how this process influences the development of a literature concerned with this subject; 4) to investigate the political and aesthetic literary project by Luiz Ruffato, addressing the conjunction of its aesthetic elements and its purpose of review and supplementation of Brazilian literary canon; 5) to adress the matter of engaged intellectual - as an issue that Brazilian novelists in the 30's needed to face and formally respond - and to analyse how it is presented in *Inferno Provisório*, by Ruffato.

Keywords: proletarian novel; work representation; Luiz Ruffato

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1. O ROMANCE PROLETÁRIO NOS ANOS 30	26
1.1 Romance proletário: uma categoria aproximativa	26
1.2 Uma visão não-revolucionária	41
1.2.1 O caso de <i>O Gororoba</i>	44
1.2.2 O conflito de visões em <i>Calunga</i>	55
1.3 A perspectiva revolucionária	65
1.3.1 O compromisso ideológico em Jorge Amado	66
1.3.2 O caso Pagu	91
1.3.3 Quanto a Oswald	105
1.4 Afastamento crítico	109
1.4.1 Amado Fontes: constrição do meio vs. liberdade individual	110
1.4.2 Dionélio Machado: ratos à sombra da existência	115
1.4.3 Nos cacauais ou no porto, a impossibilidade da transformação	120
1.4.4 <i>S. Bernardo</i> : tragédia da rigidez de espírito	130
2. DESDOBRAMENTOS DA TEMÁTICA PROLETÁRIA NA LITERATURA BRASILEIRA	144
2.1 Ainda quanto a Oswald	144
2.2 A epopeia de Jorge	157
2.3 A hora de Clarice	167
2.4 O sertão dos desvalidos	177
3. LUIZ RUFFATO E A RECOLOCAÇÃO DA QUESTÃO OPERÁRIA NA LITERATURA BRASILEIRA	189
3.1 O épico do proletariado	194
3.2 Da estrutura	203
3.3 Histórias enredadas	207
3.3.1 A maternidade estigmatizada	209
3.3.2 Encapsulamento	215
3.3.3 Isolamento e desagregação familiar	222
3.3.4 Em busca de outra vida	227
3.3.5 Racismo e ambiguidade	232
3.3.6 Impossibilidade de redenção	237
CONCLUSÃO	247
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	251

INTRODUÇÃO

Luiz Ruffato já integra há algum tempo a cena literária brasileira. Sua obra de estreia, o livro de contos *Histórias de remorsos e rancores*, é de 1998. Seu segundo livro, *Os sobreviventes*, é de 2000. Ambos foram reelaborados a fim de integrarem o projeto *Inferno Provisório*, série de cinco volumes publicados entre 2005 e 2011 e relançada em volume único em 2016. Em 2001, seu romance *Eles eram muitos cavalos* (2001) ganhou o prêmio de melhor romance da Associação Paulista dos Críticos de Arte, o que o tornou um escritor nacionalmente reconhecido. Mas parece que o alcance da sua obra, bem como de sua figura pública, dá um salto qualitativo no início desta segunda década, tendo em vista, especialmente, a sua marcante e provocativa participação na Feira Literária de Frankfurt em 2013. Nessa edição da Feira, o maior encontro mundial do setor editorial, o Brasil foi o país homenageado e Ruffato o escritor convidado a pronunciar o discurso de abertura do evento. Em seu pronunciamento, fez uma análise crítica da história brasileira – afirmando, dentre outras coisas, que o país nasceu “sob a égide do genocídio”¹ – e, num claro tom de denúncia, apontou alguns dos nossos atuais problemas, tão bem conhecidos, embora tantas vezes ignorados, como as desigualdades sociais, a violência, a impunidade e a homofobia. Mas também abordou o papel do escritor nessa realidade desfavorável, bem como acenou para a crença numa atuação transformadora da literatura.²

Embora efusivamente aplaudido, o discurso de Ruffato dividiu opiniões, havendo os que o consideraram inadequado para a situação, que não deixava de ser uma ocasião de promoção da literatura brasileira no mercado editorial internacional. De toda forma, o pronunciamento levantou a questão da imagem brasileira, tanto da autoimagem quanto daquela construída pelo olhar estrangeiro. Nesse sentido, é significativa a declaração do diretor da edição da Feira de Frankfurt de 2013, Jürgen Boos, que disse: “A participação brasileira destruiu a imagem que se fazia aqui na

¹ “Nascemos sob a égide do genocídio. Dos quatro milhões de índios que existiam em 1500, restam hoje cerca de 900 mil, parte deles vivendo em condições miseráveis em assentamentos de beira de estrada ou até mesmo em favelas nas grandes cidades.” A íntegra do discurso de Ruffato encontra-se disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,leia-a-integra-do-discurso-de-luiz-ruffato-na-abertura-da-feira-do-livro-de-frankfurt,1083463> Acesso em: Agosto 2017.

² “Eu acredito, talvez até ingenuamente, no papel transformador da literatura. Filho de uma lavadeira analfabeta e um pipoqueiro semianalfabeto, eu mesmo pipoqueiro, caixeiro de botequim, balconista de armário, operário têxtil, torneiro-mecânico, gerente de lanchonete, tive meu destino modificado pelo contato, embora fortuito, com os livros. E se a leitura de um livro pode alterar o rumo da vida de uma pessoa, e sendo a sociedade feita de pessoas, então a literatura pode mudar a sociedade.”

Alemanha de um país colorido no qual ninguém trabalha, que é como 90% dos alemães viam o Brasil”.³

O pronunciamento de Ruffato nesta ocasião parece filiá-lo a uma compreensão da literatura como instrumento de transformação das relações sociais, como um instrumento político, portanto – entendendo-se política, num sentido amplo, como qualquer atuação que incida sobre a esfera dos interesses coletivos (quer dizer, no limite, toda atuação humana possuiria um aspecto político). Luiz Ruffato se firma, portanto, como um escritor que se posiciona quanto à função da literatura na sociedade atual, particularmente na sociedade brasileira. Aliás, em entrevista⁴ concedida ao jornalista Claudiney Ferreira, para o programa “Jogo de Ideias”, gravado em agosto de 2010, na Casa da Cultura, em Paraty (RJ), durante a 8ª Feira Literária de Paraty (FLIP), Ruffato dá início à sua participação declarando-se justamente “um escritor que se posiciona” (e brincando com o fato de participar do programa usando uma camisa do Flamengo: “eu sou um escritor que se posiciona, mal ou bem, vocês podem achar...”, diz).

O posicionamento de Ruffato também é explícito quanto aos temas e abordagens que escolhe desenvolver. Em entrevista a Heloísa Buarque de Hollanda,⁵ o autor revela o quanto o seu projeto literário está, desde a origem, orientado pelo que se pode chamar de um programa estético-político:

Fui programático também na descoberta do que escrever. E comecei a pensar o seguinte: “Bom, eu podia escrever sobre o que eu conheço”. E comecei a procurar a minha realidade na literatura brasileira. E levei um susto. A literatura brasileira não tem uma tradição da literatura da classe média baixa ou da operária. Só encontramos, no máximo, o pequeno funcionário. Lima Barreto trata a classe média baixa de uma maneira fantástica, mas também não é a classe média baixa que tem que bater cartão, digamos assim, ainda é o pequeno jornalista, o pequeno funcionário público. E eu comecei a perceber que talvez esse fosse um filão rico que eu poderia explorar, porque era um universo que eu conhecia muito bem. E como projeto político, eu poderia dar uma contribuição neste sentido.⁶

³ MACHADO, Cassiano Elek; COZER, Raquel. Diretor da Feira de Frankfurt diz que evento destruiu imagem de Brasil colorido. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 12 de outubro de 2013, Caderno Ilustrada. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/10/1355779-diretor-da-feira-de-frankfurt-diz-que-evento-destruiu-imagem-de-brasil-colorido.shtml> Acesso em: Agosto 2017.

⁴ Primeira parte da entrevista disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HAWL9UqrNS8> Acesso em Agosto 2017.

⁵ Disponível em: <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/entrevista-a-luiz-rufato/> Acesso em: Agosto 2017.

⁶ RUFFATO, Luiz. Entrevista a Heloisa Buarque de Hollanda. Disponível no site da entrevistadora: <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/entrevista-a-luiz-rufato/>

A classe média baixa e o operariado brasileiro: é esta, segundo as palavras do próprio escritor, a realidade eleita por sua ficção. No seu depoimento acima, encontra-se também sugerida uma intenção de suplementação do cânone nacional. Isto é, numa manobra crítica, Ruffato aponta a (quase) ausência de um lugar social determinado, o da classe trabalhadora, no imaginário coletivo brasileiro ou, pelo menos, na parcela desse imaginário que é formada pela literatura. O escritor se propõe a, em alguma medida, sanar essa lacuna. Nesse sentido, vale mencionar que o próprio conceito de cânone vem sendo posto em xeque, ou pelo menos relativizado, por diversos teóricos. A postura de Ruffato diante do cânone literário brasileiro vem, justamente, corroborar essa tendência. Acerca dessa perspectiva crítica, que Ruffato parece endossar, Jaime Ginzburg afirma:

A discussão sistemática sobre cânone no Brasil, desde a década de 80, incide sobre o problema dos critérios de valor estético. Roberto Reis, Bobby Chamberlain e Eduardo Coutinho estão entre os autores responsáveis pela problematização dos modelos estáveis, em defesa de uma reflexão coletiva constante sobre os critérios. Coutinho [...] discutiu o caráter excludente da tradição canônica no Brasil, deixando segmentos culturais em segundo plano. É fácil de observar, nesse sentido, a situação do cordel, da tradição oral, dos registros indígenas.⁷

Ginzburg aponta, ainda, a existência de um pensamento autoritário por trás da constituição de todo cânone. Um pensamento que

constantemente opera com esse procedimento: elabora concepções de conhecimento baseadas na generalização; estabelece essas concepções como parâmetro de valorização para a totalidade da experiência; justifica a desvalorização e a exclusão de certos elementos com base na irrelevância do que foge ao padrão, instituindo um círculo vicioso que reforça seus próprios valores sistematicamente.⁸

A postura de Luiz Ruffato, tal como as considerações de Jaime Ginzburg, relativiza a ideia de cânone e denuncia o procedimento autoritário que é implícito a tal ideia. Seu principal projeto, nesse sentido, é a pentalogia *Inferno Provisório*, uma apropriação literária da história do operariado brasileiro, desde o seu crescimento mais intensivo nos anos 50 até a sua situação nas grandes metrópoles no início do século XXI. A composição se desdobra em cinco movimentos: *Mamma, son tanto*

⁷ GINZBURG, Jaime. “Cânone e valor estético em uma teoria autoritária da literatura”. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 44, n. 1, 2004, pp. 97-111, p. 98.

⁸ GINZBURG, Op. cit., p. 104.

felice (2005) retrata o êxodo rural nas décadas de 50 e 60; *O mundo inimigo* (2005) apresenta a fixação do primeiro proletariado em Cataguases, uma pequena cidade industrial de Minas Gerais, durante a década de 60 e começo da de 70; *Vista parcial da noite* (2006) expõe os conflitos entre o campo e a cidade nos anos 70 e 80, período de um exponencial e caótico crescimento urbano; *O livro das impossibilidades* (2009) registra algumas das principais mudanças culturais e comportamentais das décadas de 80 e 90; *Domingos sem Deus* (2011), por fim, dá um panorama das condições de existência do trabalhador brasileiro no início do século XXI.

O conjunto de *Inferno Provisório* chama a atenção, dentre outras coisas, pela abrangência da realidade de que se propõe literariamente tratar. É o que se pode chamar de um projeto ambicioso. Chama a atenção, ainda, por algo nem sempre comum na literatura brasileira contemporânea, que é a explicitação clara e inequívoca de um programa estético-político ao qual o fazer literário está vinculado.

Diante disso, acredito que o projeto de Luiz Ruffato mereça um outro tipo de análise, para além das indispensáveis análises de natureza mais formal que vêm sendo feitas. Para além do estudo das inovações estéticas e formais empregadas por Ruffato⁹ – muitas delas apropriações ou reinvenções de caminhos abertos pelo modernismo

⁹ Dos trabalhos de mestrado e doutorado, de que tivemos conhecimento, acerca das obras de Luiz Ruffato, vários se centram nos aspectos formais das narrativas, analisando elementos como a constituição dos personagens, do espaço e as especificidades linguísticas da prosa ruffatiana. Ver, nesse sentido, os seguintes trabalhos: MENDES, Marco Aurélio de Sousa. *A personagem em Fernando Cesário, Luiz Ruffato e Ronaldo Cagiano: alteridade e desenraizamento em três universos*. Tese. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009; HAUCK, Marcelo A. R. *Migrações geográficas e textuais em Inferno Provisório, de Luiz Ruffato*. Tese. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013; DE FAULTRIER-TRAVERS, Isaure. *L'Espace dans les contes de Luiz Ruffato*. Dissertação. Université Paris IV - Sorbonne, Paris, 2010; DELGADO, Gabriel Estides. *A negociação social do espaço em Inferno provisório, de Luiz Ruffato*. Dissertação. Universidade de Brasília, 2014; TRAJANO, Roberta Torres. *Sujeitos em trânsito: espaços urbanos em Eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato*. Dissertação. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014; ZAMBERLAN, Lucas. *A velocidade e a simultaneidade na configuração fragmentada da urbe em Eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato*. Dissertação. Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2014; CASTRO, Márcia Carrano. *A construção do literário na prosa narrativa de Luiz Ruffato*. Tese. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010; BARRETO, Francimar Ramírez. *Uma fábula no compasso da História: estudo para Inferno Provisório em seis atos*. Tese. Universidade de Brasília, Brasília, 2012; CHEZZI, Maria Angela. *Tradurre Luiz Ruffato tra variazione sociolinguistica e regoli editoriali*. Dissertação. Università del Salento, Lecce, 2012.

Quanto aos trabalhos que partem de uma perspectiva semelhante à nossa, propondo-se, como preocupação central, localizar a obra de Luiz Ruffato dentro da tradição literária brasileira, citamos: BARBOSA, Cátia Valério Ferreira. *Representações da realidade em romances brasileiros contemporâneos: A literatura da angústia*. Tese. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006; BUSCÁCIO, Lívia. Letícia Belmiro. *O projeto de escritura literária de Ruffato: reflexões sobre a estética do romance brasileiro contemporâneo*. Dissertação. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007; MELO, Cimara Valim de. *O lugar do romance na literatura brasileira contemporânea*. Tese. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

dos anos 20 e 30 – penso ser necessária uma abordagem da obra de Ruffato que lhe dê maior dimensão histórica. Minha proposta, que desenvolverei na sequência, é, portanto, a de confrontar o projeto político-literário desse escritor com outras realizações da literatura brasileira que tiveram intenção parecida, notadamente com aquela vertente do romance inaugurada na década de 30 que se convencionou chamar de “romance proletário”.

Nesse sentido, julgo que a declaração de Ruffato acerca da ausência de tematização da vida dos trabalhadores por parte da literatura brasileira mereça ser questionada ou, ao menos, relativizada. Boa parte da literatura brasileira dos anos 30 se distingue por um alinhamento político-ideológico bastante demarcado, conforme Antonio Candido analisa no ensaio “A revolução de 1930 e a cultura”:

(...) houve nos anos 30 uma espécie de convívio íntimo entre a literatura e as ideologias políticas e religiosas. Isto, que antes era excepcional no Brasil, se generalizou naquela altura, a ponto de haver polarização dos intelectuais nos casos mais definidos e explícitos, a saber, os que optavam pelo comunismo ou o fascismo. Mesmo quando não ocorria esta definição extrema, e mesmo quando os intelectuais não tinham consciência clara dos matizes ideológicos, houve penetração difusa das preocupações sociais e religiosas nos textos (...).¹⁰

Essa demarcação de alinhamento político-ideológico por parte dos intelectuais resulta numa polarização ideológica que vai caracterizar não só a arena política do momento, mas também a arena cultural e literária. Nesse cenário, surgem romances como *Parque industrial* (1933), de Patrícia Galvão, e *Cacau* (1933), de Jorge Amado, que procuram, a partir do retrato das péssimas condições de vida e trabalho da classe operária, defender a causa da revolução proletária. Contudo, também surgem romances como *Calunga* (1935), de Jorge de Lima, o qual, apesar de sensível à situação dos trabalhadores, não adere ao credo na revolução proletária, mas, a partir de uma perspectiva existencialista de matriz católica, propõe antes uma espécie de reforma do gênero humano ao invés de uma transformação nas estruturas políticas e econômicas, como preconiza a perspectiva revolucionária de base marxista.

Percebe-se, com isso, que na década de 30 abre-se um veio temático na literatura brasileira, qual seja, o da figuração da classe trabalhadora, e que as obras nele inscritas não partilham de uma única adesão político-ideológica. Penso que a

¹⁰ CANDIDO, Antonio. A Revolução de 1930 e a Cultura. In: *A Educação pela Noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, p. 187.

obra de Luiz Ruffato pode ser compreendida, de algum modo, como herdeira mais ou menos remota desse veio temático. Nesse sentido, me propus realizar o levantamento de algumas obras que podem ser encaixadas na vertente do romance proletário brasileiro, de modo a investigar as relações que a obra de Ruffato, *Inferno provisório*, mantém com essa tradição.

Sobre essa questão, em recente entrevista publicada em *O eixo e a roda*¹¹, ao ser questionado sobre como o autor situaria a própria obra em relação ao romance social das décadas de 1930-40, Ruffato lança uma reflexão interessante que pode nos auxiliar a pensar sua localização nessa tradição do que vamos chamar de romance proletário. Em que pese a obrigação inerente à tarefa do crítico literário de sempre tomar as palavras do autor sobre a própria obra com o devido distanciamento analítico, parece-me que as considerações de Ruffato devem em boa medida ser levadas em conta, o que não implica concordância absoluta com elas. Reproduzo suas colocações:

O eixo e a roda: Pensando na tradição do romance brasileiro, o tema do trabalho adquiriu importância nas décadas de 1930-40 nas obras de Jorge Amado, José Lins do Rego e Graciliano Ramos, por exemplo. Levando em consideração que muita coisa mudou na sociedade brasileira, e no mundo do trabalho em particular, como você situaria a sua obra em relação a desses autores?

Ruffato: Aqui, vejo uma certa confusão, normal quando se fala em mundo do trabalho e literatura. Mal ou bem, o mundo do trabalho rural sempre foi representado na literatura brasileira – melhor ainda, curiosamente, a complexidade da sociedade, em seus vários segmentos, sempre teve voz e vez na literatura brasileira, e por uma razão bem simples. O mundo rural é permeável – o filho do dono da fazenda mantém contato com o filho do empregado e, caso queira, pode até mesmo desfrutar de experiências parecidas, principalmente na infância. O mundo urbano é absolutamente diferente – a sociedade urbana é hierarquizada, de tal maneira que é impossível pensar na possibilidade de o filho do dono ou mesmo do gerente de uma fábrica conviver com o filho do empregado... Portanto, quando falo da ausência de representação do trabalhador, estou me referindo especificamente ao trabalhador urbano. E mais: quando falo do trabalhador urbano, estou me referindo ao homem e à mulher que trabalham e não ao sindicalista ou ativista político – que é de algum modo o caso de Jorge Amado (*Jubiabá*) ou José Lins do Rego (*Moleque Ricardo*) ou Patrícia Galvão (*Parque Industrial*). Então, repetindo, até a década de 1970, não temos, efetivamente nenhuma representação do mundo do trabalho (com a rara exceção de *Os corumbás*, de Amando Fontes e uma ou outra entrada em cena em contos ou romances). O

¹¹ CORDEIRO, Marcos Rogério; RODRIGUES-MOURA, Enrique; ALVES, Luis Alberto Nogueira; BORDINI, Maria Isabel. Literatura e trabalho: entrevista com Luiz Ruffato. **O eixo e a roda**, Belo Horizonte, v. 27, n. 2, pp. 157-162, 2018.

primeiro autor que vai tratar do tema é Roniwalter Jatobá. E até hoje praticamente ninguém seguiu o caminho pioneiro por ele aberto.¹²

Assim, é interessante o fato de o autor estabelecer vinculação com a vertente do romance proletário urbano, pois, com efeito, há diferenças substanciais na dinâmica de trabalho neste universo e no mundo rural, especialmente, como Ruffato menciona, no que diz respeito aos espaços físicos compartilhados entre as diferentes classes sociais, cujas fronteiras parecem mais rarefeitas no mundo rural. Entretanto, não me parece que se possa desconsiderar, como o comentário do autor sugere, a representação do trabalhador urbano que já aparece mesmo em romances que enfocam a incipiente organização do movimento operário, como os de Jorge Amado. A representação das condições de vida do trabalhador urbano é, como veremos, uma tônica importante na literatura politicamente engajada do período.

Na mencionada entrevista a Heloisa Buarque de Hollanda, Ruffato afirma que uma das principais motivações para a escolha do seu tema foi a constatação de que na literatura brasileira não existe “uma tradição da literatura da classe média baixa ou da operária”. Tal afirmação, bastante categórica, nos parece, enfim, fazer sentido enquanto estratégia retórica de legitimação do projeto estético-político do autor. No entanto, do ponto de vista da história e da crítica literárias, a constatação de Ruffato merece ser matizada, problematizada e confrontada, até para que sua obra encontre uma recepção mais especializada, apta a avaliar o impacto que sua realização se propõe ter e efetivamente tem.

É necessário, portanto, empreender um esforço de contextualização do projeto de Ruffato. Um esforço que sinalize as linhas de continuidade e ruptura desse projeto em relação à tradição literária brasileira. A inserção nessa tradição literária encontra-se, inclusive, assinalada no próprio título da pentalogia. *Inferno Provisório*, como o próprio escritor menciona¹³, faz referência a um poema do também escritor mineiro Murilo Mendes. Trata-se do poema “Novíssimo Job”, que abre o volume *Tempo e Eternidade* (1935), escrito em colaboração com Jorge de Lima. Ambos declaradamente católicos, Murilo Mendes e Jorge de Lima, que podem ser inseridos

¹² Idem, p. 158.

¹³ Em entrevista a Danilo Corci, quando questionado sobre o porquê do título de sua pentalogia, Ruffato responde: “Bom, há um poema de Murilo Mendes, ‘Novíssimo Job’, em que ele diz: ‘Prefiro o inferno definitivo que a dúvida provisória’. O título da minha ‘saga’ é uma reflexão sobre esse verso. (...)” CORCI, Danilo. *Infernos provisórios de Luiz Ruffato*. *Mundo News*, [s.d.]. Disponível em: <http://www.mundonews.com.br/view_news.php?id=24966> Acesso em: Agosto 2014.

num movimento de renovação da literatura cristã dos anos 30, concretizavam com *Tempo e Eternidade* o projeto de “restaurar a poesia em Cristo”¹⁴, como se afirma na epígrafe desse livro. No poema “Novíssimo Job”, o eu-lírico se dirige a Deus, manifestando sua angústia por não ter a plena percepção da existência Dele, e diz, no verso de número 28: “Prefiro o inferno permanente à dúvida provisória”. Segundo Ruffato, o título da sua pentalogia é uma reflexão sobre esse verso. Ele afirma:

Cheguei à conclusão de que o período escolhido para discutir, os últimos 50 anos da nossa história, poderia ser resumido como o nosso inferno provisório. Que, na minha opinião, é pior que o definitivo. Porque o definitivo é o que se cristaliza no tempo e no espaço; o provisório é angustiante, porque ainda está por fazer...¹⁵

Luiz Ruffato parece contrapor, nesse comentário, a preocupação metafísica que marca a obra de Murilo Mendes e Jorge de Lima a uma preocupação social, ocupada com uma interferência na realidade política e nas circunstâncias materiais de seu tempo. Essa preocupação social, por sua vez, caracteriza outras correntes do Modernismo brasileiro, as quais contrastam com a produção dos autores de *Tempo e Eternidade*. Ou seja, parece haver, já na entrada (isto é, no título) da obra de Ruffato, uma referência a certa polarização ideológica que se atribui à cena intelectual brasileira da década de 30, a polarização entre direita e esquerda, com a religião católica e o comunismo figurando em campos antagônicos. O próprio Murilo Mendes, em um ensaio chamado “O Eterno nas Letras Brasileiras Modernas”, descreve, nos seguintes termos, a polarização ideológica que marcou o período:

A geração atual, isto é, a geração que está fazendo vinte anos, é uma geração sem *bibelot*. É uma mocidade profundamente séria, sem precisar de ser exteriormente grave e farisaica. É uma mocidade que assiste ao nascimento de uma nova idade, que enfrenta os mais complexos e profundos problemas, uma mocidade que condena o ceticismo e desconhece a moleza *d'avant-guerre*. É uma mocidade que se orienta para

¹⁴ Diz Alfredo Bosi, sobre o projeto poético de Murilo Mendes e Jorge de Lima e também sobre sua inserção nessa corrente de “renovação da literatura cristã”: “O caos recebe carisma religioso em *Tempo e Eternidade*, escrito em parceria com Jorge de Lima, e abertamente votado a ‘restaurar a poesia em Cristo’. A renovação da literatura cristã, que nos anos 30 contou com os nomes de Ismael Nery, Jorge de Lima, Augusto Frederico Schmidt, Otávio de Faria, Vinícius de Moraes, Tristão de Ataíde e outros, teve, como se sabe, raízes neo-simbolistas francesas. Um Péguy, um Bloy, um Bernanos, um Claudel dariam temas e formas ao novo catolicismo latino-americano que neles e nos ensaios de Maritain viu uma ponte segura entre a ortodoxia e algumas formas modernas de pensamento (Bergson), de práxis (democracia, socialismo) e de arte. Veio de Murilo a manifestação literária mais radical dessa diretriz no Brasil.” BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006, p. 448.

¹⁵ Entrevista citada na nota 9.

o comunismo ou para o catolicismo, mas que não quer saber do liberalismo.¹⁶

No campo das letras, tal polarização se traduziria, nesse período, numa separação entre dois tipos de literatura, a social, ligada a um ideário de esquerda, e a intimista, associada a uma visão de mundo conservadora e frequentemente católica. No entanto, deve-se apontar que os dois tipos de literatura tentam, cada uma a seu modo, dar conta de uma questão de época, a do posicionamento. Na introdução de *Uma história do romance de 30*, Luís Bueno assim sintetiza como a história literária, reforçada pelos trabalhos de críticos como Flora Süssekind e Silviano Santiago, frequentemente tem compreendido e classificado os romances dessa década (o esquematismo de tal visão é justamente problematizado pelo autor, a partir da extensa análise dos romances produzidos nesse período):

Afinal, os anos 30 são a época do romance social, de cunho neonaturalista, preocupado em representar, quase sem intermediação, aspectos da sociedade brasileira na forma das narrativas que beiram a reportagem ou o estudo sociológico. É claro que, nesse tempo, houve também uma outra tendência na qual pouco se fala, (...) o chamado romance intimista ou psicológico, mas tão secundária que não teve forças para estabelecer-se como forma possível de desenvolvimento do romance no Brasil.¹⁷

Essa polarização, no entanto, como aponta Luís Bueno em *Uma história do romance de 30*, não é sempre tão clara e estanque como por vezes simplificada-se pensa. Em sua pesquisa, que busca examinar diretamente as obras, e não reduzi-las ou explicá-las segundo generalizações já consagradas, Bueno afirma que essa “ideia de uma produção romanesca dividida em duas correntes tão impermeáveis entre si tem sua origem numa realidade anterior ao exame das obras nelas mesmas.”¹⁸

Também Alfredo Bosi já afirmara que entre os romancistas dos anos 30 e 40, tanto os da tendência dita regionalista quanto os da linha psicológica/intimista, perpassa o mesmo problema, o do *engajamento*¹⁹. Desse modo, parece ser necessário buscar critérios que extrapolem a mera polarização direita-esquerda para a devida

¹⁶ MENDES, Murilo. O Eterno nas Letras Brasileiras Modernas. *Lanterna Verde*, Rio de Janeiro, novembro de 1936, p. 47-48.

¹⁷ BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora da Unicamp, 2006, p. 19.

¹⁸ BUENO, L. Op. cit., p. 36.

¹⁹ “De modo sumário, pode-se dizer que o problema do *engajamento*, qualquer que fosse o valor tomado como absoluto pelo intelectual participante, foi a tônica dos romancistas que chegaram à idade adulta entre 30 e 40.” BOSI, A. Op. cit., p. 390.

análise da produção literária desse período. Bosi sintetiza o cenário cultural dessa produção com os seguintes termos: “Socialismo, freudismo, catolicismo existencial: eis as chaves que serviram para decifração do homem em sociedade e sustentariam ideologicamente o romance *empenhado* desses anos fecundos para a prosa narrativa.”²⁰ Também Antonio Candido, no já mencionado ensaio “A Revolução de 1930 e a Cultura”, traça um panorama do período que tem o engajamento como característica central:

Os anos 30 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.²¹

O *Inferno Provisório* de Ruffato parece consciente desse momento de agitação ideológica e estética, período cuja referência é particularmente interessante para a análise da obra de Ruffato, uma vez que nele é que emerge o fenômeno do “romance proletário” na literatura brasileira. Fenômeno que, por sua vez, nos parece essencial confrontar com o empreendimento de Luiz Ruffato.

Outra possível referência a esse momento específico da história política e cultural brasileira, ou melhor, aos seus desdobramentos, consiste em uma das epígrafes que abre os cinco romances de *Inferno Provisório*. Trata-se do seguinte trecho de *Invenção de Orfeu* (1952), de Jorge de Lima:

Também há as naus que não chegam
mesmo sem ter naufragado:
não porque nunca tivessem
quem as guiasse no mar
ou não tivessem velame
ou leme ou âncora ou vento
ou porque se embebedassem
ou rotas se despregassem,
mas simplesmente porque
já estavam podres no tronco
da árvore de que as tiraram

Apesar de posterior àquela confrontação político-estética atribuída aos anos 30-40 (*Invenção de Orfeu* é de 1952), essa obra de Jorge de Lima é como que a

²⁰ BOSI, A. Idem, p. 389. Sobre a inadequação da divisão cerrada entre duas tendências do romance nos anos 30, Bosi afirma ainda: “A costureira triagem por tendências em torno dos tipos *romance social-regional/romance psicológico* ajuda só até certo ponto o historiador literário; passado esse limite didático, vê-se que, além de ser precária em si mesma (pois regionais e psicológicas são obras-primas como *São Bernardo e Fogo Morto*), acaba não dando conta das diferenças internas que separam os principais romancistas situados em uma mesma faixa.” BOSI, A. Idem, p. 390.

²¹ CANDIDO, A. Op. cit., p. 181.

continuidade (e talvez a culminância) de uma das chaves sugeridas por Bosi para a decifração do espírito literário brasileiro dos anos 30, qual seja, a do catolicismo existencial. Parece haver aqui, portanto, tal como na referência a Murilo Mendes presente no título, um esforço de apropriação e ressignificação, por parte da obra de Ruffato, de um momento em vários sentidos fundamental à literatura brasileira. (No campo da prosa, Alfredo Bosi afirma que “os decênios de 30 e 40 serão lembrados como ‘a era do romance brasileiro’”²²). Na sua remissão a esses dois escritores e intelectuais da “vertente católica”, Murilo Mendes e Jorge de Lima, a “saga” do proletariado brasileiro escrita por Ruffato parece sugerir um diálogo com um contexto literário todo ele ocupado, de diferentes formas, porém em igual intensidade, com a questão do engajamento. A obra de Jorge de Lima, inclusive, traria, segundo Alfredo Bosi, também ela a marca do engajamento e da inquietação:

Mas a carga afetiva sublimada em prece não é o único traço de união entre a poesia negra e a poesia bíblico-cristã de Jorge de Lima: perpassa por ambas um sopro de fraternidade, de assunção das dores do oprimido, socialismo inerente a toda interpretação radical do Evangelho.²³

O presente projeto parte dessas pistas de diálogo com a tradição literária brasileira, bem como da categórica afirmação de Ruffato de que essa tradição possui uma lacuna de representação, ou seja, que está por assim dizer em dívida no que tange à representação de boa parte da realidade social brasileira, uma vez que, nas palavras do escritor²⁴, não existiria uma “tradição de literatura da classe média baixa ou da operária”.

Sendo esses os pontos de partida, minha proposta é, matizando a afirmação de Ruffato, confrontar a obra *Inferno Provisório* com a tradição brasileira do “romance social” e do “romance proletário” surgida na década de 30. Essas expressões encontram-se entre aspas, pois um dos objetivos desta pesquisa é justamente levantar critérios que possam definir de maneira mais precisa o tipo de obra que nelas se encaixa. Para tanto, me proponho revisar o que já foi apontado como *corpus* dessa

²² BOSI, A. Idem, p. 388.

²³ BOSI, A. Idem, p. 453.

²⁴ Outra passagem da já citada entrevista a Heloisa Buarque de Hollanda em que Ruffato reafirma a ausência do proletariado na literatura brasileira: “Quando percebi, no início de minhas leituras sistematizadas, que não existe uma literatura que abarque esse personagem, me pergunto: Por quê? Se vários dos escritores brasileiros tiveram origem ou proletária ou classe média baixa, por que eles não trataram dessa questão? Minha hipótese é a de que a sociedade brasileira é tão hierarquizada que tem que esquecer o seu passado.” RUFFATO, Luiz. Entrevista a Heloisa Buarque de Hollanda. Disponível no site da entrevistadora: <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/entrevista-a-luiz-ruffato/> Acesso em: Agosto 2014

tradição, bem como examinar e problematizar as definições e análises acerca dela. Pretendo também mapear uma possível linha de continuidade dessa vertente nos romances de temática operária e/ou social produzidos nas décadas seguintes. Buscarei, desse modo, levantar um panorama da figuração da classe trabalhadora no romance brasileiro e analisar de que modo a obra de Ruffato se encaixa em tal panorama e com ele dialoga.

O diálogo com a tradição literária, e aqui não só a brasileira, se coloca ainda, de maneira central, quanto à questão da forma. Na mencionada entrevista a Heloisa Buarque de Hollanda, Ruffato explica que a reflexão e a problematização da forma romance encontram-se na gênese do seu projeto literário:

Como posso escrever sobre a classe média baixa, sobre o proletariado usando a forma, o gênero do romance, que foi criado para dar uma visão de mundo da burguesia? Essa era uma contradição imensa e passei muito tempo tentando resolvê-la. (...) Percebi então que na mesma época que nasce o “romance”, o romance burguês, nasce também um anti-romance. Com [Laurence Sterne], com Xavier [de Maistre] e vai formar uma tradição paralela. Me aprofundi nesse tipo de literatura, para entender como é que ela funcionava.²⁵

O escritor relata como, nos seus dois primeiros livros, *Histórias de remorsos e rancores* e *Os sobreviventes*, buscou organizar as narrativas de modo a fragmentá-las numa forma que foi tomada como a de contos. Mas não era bem essa sua intenção, queria escrever algo que fosse tido como uma variação a partir da forma romance. Foi seu terceiro livro, *Eles eram muitos cavalos*, que conseguiu uma realização mais satisfatória do objetivo:

Já o terceiro resolvi escrever um romance, que não era propriamente um romance. Era o *Eles eram muitos cavalos*, que considero a radicalização da minha experiência anterior. Onde procurei colocar em xeque a própria forma do romance. Eu queria que a precariedade de São Paulo fosse a precariedade da forma do romance. (...) Por exemplo, a insistência da construção de capítulos estanques, que significariam a precariedade, a [falácia] de permeabilidade das relações sociais. A precariedade das falas das pessoas, que não conseguem se comunicar, porque a comunicação é efêmera em São Paulo. A precariedade da arquitetura da cidade, a precariedade da arquitetura do romance, a precariedade do próprio espaço urbano. Quando o livro saiu e foi entendido como romance, eu me senti à vontade para retomar o meu projeto.²⁶

²⁵ Idem, *ibidem*.

²⁶ Idem, *ibidem*.

A retomada do projeto consistiu na elaboração de *Inferno Provisório*, em que Ruffato investe, agora mais extensivamente em relação à obra anterior²⁷, na representação mais direta (isto é, sem a mediação do narrador) de uma pluralidade de vozes, para as quais chega a usar diferentes recursos gráficos, como negrito, itálico e outras fontes. Sem falar na própria fragmentação narrativa, uma vez que a pentalogia apresenta histórias que podem ser lidas de forma autônoma, mas que fornecem pistas dispersas para sua articulação. Há determinados personagens e situações que por assim dizer costuram as trinta e oito histórias que se dividem entre os cinco volumes, posteriormente unificados na edição de 2016, de *Inferno Provisório*. Essa forma parece estar intrinsecamente ligada à escolha temática e ao aspecto político da proposta de Ruffato – denunciar a ausência de representação literária do proletariado –, como sugerido no seguinte depoimento do autor:

Cada volume do *Inferno Provisório* é totalmente autônomo e dentro de cada volume as histórias são totalmente autônomas. Mas há uma coerência... Como se trata de um **romance coletivo**, nenhum personagem se sobrepõe ao outro, mas as histórias se comunicam e os personagens reaparecem. Trata-se de algo como um mosaico, onde, se visto de perto, temos uma leitura, se visto de longe, essa leitura se amplia e se espraia... Agora, romance, nos moldes tradicionais, certamente não é. Mas também não é uma reunião de contos ou novelas... é outra coisa... (Grifo meu).²⁸

A ideia de um “romance coletivo”, que se torna mais concreta e evidente na edição unificada do texto, parece ser uma das chaves para articular a preocupação de inovação formal com o tema politicamente motivado da pentalogia. Quer dizer, para escrever o “épico”²⁹ do proletariado brasileiro, o escritor parece ir na contramão daquilo que Ian Watt aponta como uma característica fundamental do romance, tal como este se constitui a partir do século XVIII: a substituição da tradição coletiva pela experiência individual como árbitro da realidade. Ian Watt localiza no

²⁷ Para uma análise dos recursos narrativos empregados em *Eles eram muitos cavalos*, à luz dos conceitos bakhtinianos de intertextualidade, dialogismo, polifonia e carnavalização, ver: SANDRINI, Paulo Henrique da Cruz. *Que Romance é Este? Uma Análise Estético-Sociológica de Eles Eram Muitos Cavalos, de Luiz Ruffato*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

²⁸ Depoimento retirado de entrevista divulgada em: TRIGO, Luciano. Ficção de Luiz Ruffato permanece fiel à classe operária. *Jornal da Globo*, 9 de dezembro de 2011. Disponível em: <<http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2011/12/09/ficcao-de-luiz-ruffato-permanece-fiel-a-classe-operaria/>> Acesso em: Agosto 2014.

²⁹ O termo é empregado pelo próprio Ruffato ao expressar o objetivo de seus livros: “Pode parecer pretensioso mas eu queria que o conjunto de minha obra fosse épico no sentido de que fosse a história do proletariado brasileiro.”, diz Luiz Ruffato na entrevista a Heloísa Buarque de Hollanda.

Renascimento e no Iluminismo essa valorização da experiência individual que, no campo da literatura, se traduz no desenvolvimento do gênero romance:

O romance é a forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora. As formas literárias anteriores refletiam a tendência geral de suas culturas a conformarem-se à prática do principal teste da verdade: os enredos da epopeia clássica e renascentista, por exemplo, baseavam-se na História ou na fábula e avaliavam-se os méritos do tratamento dado pelo autor segundo uma concepção de decoro derivada dos modelos aceitos no gênero. **O primeiro grande desafio a esse tradicionalismo partiu do romance, cujo critério fundamental era a fidelidade à experiência individual** – a qual é sempre única e portanto nova. Assim, o romance é o veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade.³⁰ (Grifo meu.)

A obra de Ruffato parece estar, pelo contrário, justamente interessada em retratar a experiência humana do ponto de vista da coletividade, e para isso se propõe, em certa medida, a reinventar a forma do romance. Frente a isso, é relevante discutir a inserção das narrativas de Ruffato dentro do gênero romance, a partir do estudo das suas soluções formais diante da realidade empírica de que o escritor se propõe tratar. Tal assunto será abordado no terceiro e último capítulo. É interessante também investigar de que modo a tradição do romance proletário brasileiro, que antecede a própria produção de Ruffato, lida (se é que lida) com a necessidade da reinvenção ou ao menos adequação da forma romance – um gênero, em sua origem, burguês – ao tratamento da realidade operária.

Para o exame dessa última questão, é fundamental considerar a influência que a corrente denominada de realismo soviético ou socialista teve e pretendeu ter sobre os romances que aqui se produziam sob a inscrição de romance proletário. O realismo socialista, gênero desenvolvido na URSS a partir dos anos 1920, contava com a formalização e a legitimação de instituições artísticas oficiais da União Soviética (como a União dos Escritores Soviéticos), constituindo-se como uma espécie de “literatura oficial” do país. Os ditames do gênero foram fundados em congressos de escritores soviéticos, nos quais, inclusive, se divulgavam listas dos textos considerados canônicos e modelos a serem seguidos, como *A Mãe* (1907), de Máximo Gorki, e *Cimento* (1922-24), de Fiódor Gladkov. Em dissertação sobre o romance

³⁰ WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 14-15.

Parque industrial (1933), de Patrícia Galvão, Larissa Satico Ribeiro Haiga³¹ elenca as principais características do realismo soviético (ou socialista), a partir das quais demonstra como e porque *Parque industrial* não pode ser conformado a esse gênero “oficial”:

Dentre as principais características do realismo socialista, pode-se constatar a presença de um enredo principal, focado em uma figura relativamente modesta, um trabalhador soviético, o “herói positivo”, cuja história de vida “simbolicamente recapitulava os estágios do progresso histórico como descritos na teoria marxista-leninista. O clímax do romance reencarnava ritualmente o clímax da História no Comunismo”. Assim, o herói positivo percorreria, ao longo do romance, uma trajetória de conscientização política: começaria espontaneamente propenso a dedicar-se à causa revolucionária e, depois, atingiria a consciência plena em que, assim como na imaginada sociedade comunista, seus interesses particulares não seriam conflitantes com os coletivos. O herói positivo geralmente é caracterizado com qualidades físicas e morais: ele é bonito, forte, musculoso, incansável na luta, cauteloso, estável e sincero, como o “grão verdadeiro” da revolução. A personagem principal do livro tem seu processo de conscientização acompanhado e incentivado por alguém mais velho, cuja sabedoria militante consolidada serve de guia ao militante mais jovem.³²

Como mencionado, a título de exemplo das relações entre o romance proletário brasileiro e o tipo de narrativa proposta pelo realismo soviético, *Parque industrial* se descola desta corrente em pontos determinantes, especialmente por conta da ausência, no romance de Pagu, da figura do “herói positivo”. A personagem central em *Parque industrial* é, na realidade, uma espécie de personagem coletiva: trata-se do conjunto dos operários do bairro do Brás. Além disso, há certo grau de idealização preconizado pelo realismo soviético, tanto do herói, construído de modo muito próximo ao dos moldes românticos, quanto dos acontecimentos, retratados de modo favorável à luta revolucionária. Tal idealização tampouco se encontra plenamente efetivada em *Parque industrial*. Apesar de se ligar ao gênero stalinista pela crença na revolução social, o romance de Patrícia Galvão não segue o modelo de narrativa linear e enaltecimento romântico da revolução. Contudo, nos romances de Jorge Amado, ao menos em suas primeiras produções, como *Cacau* (1933) e *Suor* (1934), pode-se notar uma observância maior daquilo que é proposto pelo realismo socialista ou soviético, na medida em que tais narrativas tratam justamente do desenvolvimento

³¹ HIGA, Larissa Satico Ribeiro. Estética e política: leituras de *Parque Industrial* e *A Famosa Revista*. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, SP: [s.n.], 2011.

³² HIGA, L. S. R. Op. cit., p. 59.

da consciência de classe dos protagonistas e da sua adesão ao ideal da revolução proletária.

Percebe-se, a partir desses breves exemplos, a necessidade de se esmiuçar melhor as diferentes convenções de representação que estão pressupostas nos romances brasileiros que têm como tema central o operariado. Analisadas essas convenções e levantadas as suas semelhanças e diferenças tem-se então mais elementos para melhor compreender sob que aspectos a poética de Luiz Ruffato é inovadora frente à tradição literária brasileira e em qual sentido sua obra viria a sanar, como o próprio autor alega, uma lacuna de representação de que padece nossa literatura.

Considero ainda pertinente abordar a questão do lugar social do autor, isto é, o lugar de fala dos escritores que se propõem a tratar da realidade operária. Qual a experiência que possuem dessa realidade? Trata-se de uma experiência direta ou intelectualmente mediada? (Ou ambas as coisas?) Qual o contato que esses escritores possuem com a classe trabalhadora? Têm sua origem social nela, por vezes? De que modo a experiência do escritor com a realidade do trabalho influencia a obra que produz? Penso que seja nesse campo de questionamentos que desponta a problemática do intelectual engajado, figura que Pierre Bourdieu caracteriza como sendo bidimensional, por um lado pertencente a um campo intelectualmente autônomo – não submetido ao poder religioso, político ou econômico, portanto –, por outro lado, envolvido na manifestação da sua autoridade e conhecimentos numa atividade política que extrapola a sua própria atividade intelectual. Boa parte dos escritores brasileiros que se encarregam da representação literária da classe trabalhadora é ou pretende ser esse tipo de figura de que tratou Bourdieu. Como exemplos talvez bastante icônicos dessa condição bidimensional do intelectual engajado, cito Jorge Amado e Patrícia Galvão, ambos envolvidos na militância do Partido Comunista Brasileiro (PCB) nos anos 30 e 40. Pretendo examinar se e em que medida tal situação se traduz no nível formal dos romances.

A questão do engajamento encontra-se ainda associada à noção de “resistência”, sobre a qual reflete Alfredo Bosi³³, distinguindo a resistência enquanto tema da narrativa daquela que se dá como processo constitutivo da escrita. O primeiro tipo de relação entre narrativa e resistência ocorreria numa cultura política militante,

³³ BOSI, Alfredo. Narrativa e Resistência. *Itinerários*, Araraquara, n. 10, 1996, pp. 11-27.

como a da Europa dos anos 30 e 50, diz Bosi, “quando numerosos intelectuais se engajaram no combate ao fascismo, ao nazismo e às suas formas aparentadas, o franquismo e o salazarismo.”³⁴ Já a resistência como forma imanente da escrita se observaria, segundo Bosi,

em certas obras, escritas independentemente de qualquer cultura política militante, [n]uma tensão interna que as faz resistentes, enquanto escrita, e não só, ou não principalmente, enquanto tema. Quem diz escrita fala em categorias formadoras do texto narrativo, como o **ponto de vista** e a **estilização da linguagem**.³⁵ (Grifos no original)

Tal distinção, junto do próprio conceito de resistência, nos parece relevante ao nosso propósito de localizar o lugar de fala específico de cada autor, bem como a postura de engajamento singularmente assumida por cada um deles.

Ainda dentro das considerações acerca do lugar social de fala do escritor, penso na necessidade, por fim, de se levar em conta o aspecto testemunhal que se possa encontrar em determinadas obras. Tal aspecto se torna relevante no caso de autores que tenham vivenciado diretamente a realidade operária, como é a situação de Luiz Ruffato e, em certo sentido, de Patrícia Galvão, que passa por um processo de proletarianização durante sua militância no PCB. Pensando na tradição do *testimonio* latino-americano, Márcio Seligmann-Silva o define como o conjunto de relatos que se dão a partir das “experiências históricas da ditadura, da exploração econômica, da repressão às minorias étnicas, às mulheres e, nos últimos anos, aos homossexuais”.³⁶ O testemunho exemplar é um texto não-fictício, uma “narração (...) contada na primeira pessoa gramatical, por um narrador que é ao mesmo tempo o protagonista (ou a testemunha) de seu próprio relato”.³⁷ Destacam-se ainda, segundo Seligmann-Silva, como características centrais do *testimonio* o aspecto coletivo da experiência relatada e a consequente função identitária do relato, na medida em que “ele aglutina populações, etnias e classes em torno de uma mesma luta”.³⁸

Penso que se pode falar, no caso da obra de Pagu, mas especialmente no caso do projeto literário de Ruffato, na presença, em alguma medida, do que Seligmann-Silva denomina “teor testemunhal”, uma vez que existe aí, de algum modo, a tradução

³⁴ BOSI, A. Op. cit., p. 18.

³⁵ Idem, p. 22.

³⁶ SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Zeugnis” e “Testimonio”: um caso de intraduzibilidade entre conceitos. *Letras*, n. 22, Jun. 2001. Universidade Federal de Santa Maria, pp.121-130, p.121-122.

³⁷ John Beverley citado em SELIGMANN-SILVA, M. Op. cit., p. 126.

³⁸ SELIGMANN-SILVA, Op. cit., p. 127.

e a denúncia de situações de injustiça social diretamente vivenciadas pelos autores. Acerca desse teor testemunhal, Seligmann-Silva lembra, citando Jaime Concha, que “a função *testimonial* pode coexistir com diversos gêneros, em roupagens e envolturas diferentes”³⁹, ou seja, não apenas no gênero *testimonio stricto sensu*. Essa questão do teor testemunhal é, desse modo, também um elemento pelo qual pretendo passar, dentro da discussão acerca do lugar social de fala do autor.

Posto isso, parece-me necessário sistematizar os objetivos do presente trabalho. O objetivo geral, a constar como horizonte da pesquisa, é confrontar o projeto político-estético de Luiz Ruffato, especificamente a pentalogia *Inferno Provisório*, com a vertente do “romance proletário” brasileiro inaugurada na década de 30, bem como com outros romances que de algum modo operem uma continuidade dessa vertente nas décadas seguintes. Tendo isso em vista, alguns objetivos mais pontuais serão perseguidos ao longo deste trabalho. São eles: 1) analisar as obras tidas como “romances proletários” da década de 30 e fazer um levantamento das suas características, buscando delinear possíveis linhas conceituais para serem aplicadas à expressão “romance proletário”; 2) identificar uma possível linha de continuidade do romance proletário nas décadas seguintes, fazendo um levantamento de romances que se ocupem da temática da classe trabalhadora no Brasil; 3) examinar as bases sociológicas e culturais da formação do operariado brasileiro, a fim de investigar se e de que modo esse processo intervém na elaboração de uma literatura preocupada com essa temática; 4) investigar o projeto político-literário de Luiz Ruffato, ocupando-se da conjunção entre os seus aspectos estéticos e a sua proposta de revisão e suplementação do cânone literário brasileiro; 5) revisar a problemática do intelectual engajado, – como questão à qual os romancistas de 30 precisaram, nem sempre satisfatoriamente, dar uma resposta formal – e analisar de que maneira isso se configura em *Inferno Provisório*, de Ruffato.

A metodologia desta pesquisa consistiu na leitura extensiva dos romances brasileiros que abordam a temática da classe proletária (o *corpus* inicial encontra-se especificado mais abaixo), especialmente os escritos na década de 30. Também se buscou contemplar o estudo da literatura subsidiária que permita a delimitação dos conceitos e questões centrais anteriormente apresentados, tais como: intelectual

³⁹ SELIGMANN-SILVA, M. Literatura, testemunho e tragédia: pensando algumas diferenças. In: _____. *O local da diferença*. São Paulo: Editora 34, 2005, pp. 81-104, p. 88.

engajado, resistência, lugar social do autor, cânone e adequação da forma romance. Por fim, foi feita a análise de *Inferno Provisório*, de Luiz Ruffato, abordando-se tanto seus aspectos formais quanto a questão política que orienta sua escrita, numa leitura confrontada com o panorama, que se pretendeu levantar, da representação da classe proletária nos romances brasileiros.

Desse modo, o primeiro capítulo, intitulado "O romance proletário nos anos 30", buscou realizar a análise dos romances proletários – isto é, dos romances que apresentam como tema central o trabalhador brasileiro – escritos na década de 30, bem como de sua recepção crítica, discutindo também as particularidades desse contexto que permitiram que se inaugurasse aí essa vertente temática. O *corpus* desse estudo se compôs das seguintes obras: *O Gororoba* (1931) de Juvêncio Campos; *Os Corumbas* (1933) de Amando Fontes; *Cacau* (1933), *Suor* (1934), *Mar morto* (1936) e *Jubiabá* (1936) de Jorge Amado; *Parque Industrial* (1933) de Patrícia Galvão; *Os condenados* (1934) de Oswald de Andrade; *S. Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos; *Calunga* (1935) de Jorge de Lima; *Os ratos* (1935) de Dionélio Machado; *Safra* (1937) de Abguar Bastos e *Navios Iluminados* (1937) de Ranulfo Prata.

O trabalho figurado nesses romances ocorre, na maior parte das vezes, no cenário urbano. Porém há os que abordam as relações de trabalho que se dão na transição entre um Brasil “arcaico” e rural para um Brasil “moderno” e urbano. Essa questão será detidamente considerada nas análises.

O segundo capítulo, "Desdobramentos da temática proletária na literatura brasileira", se voltou para a continuidade da questão proletária em nossa literatura. Se o modelo do romance proletário surgido nos anos 30 parece ter se esgotado já no final dessa década, de que modo a realidade do trabalhador continuou sendo retratada, enquanto preocupação central, nos romances posteriores a esse período? As obras selecionadas como representantes da continuidade da temática e analisadas neste capítulo foram: *A Revolução Melancólica* (1943) e *Chão* (1945), de Oswald de Andrade; *Jorge, um brasileiro* (1967), de Oswaldo França Junior; *A hora da estrela* (1977) de Clarice Lispector; e *Os desvalidos* (1993) de Francisco Dantas.

O terceiro capítulo, "Luiz Ruffato e a recolocação da questão operária na literatura brasileira", se ocupou da análise de *Inferno Provisório*, de Luiz Ruffato, tendo como eixo principal a inserção desse projeto político-literário no panorama do romance brasileiro dedicado à figuração da classe trabalhadora.

1. O ROMANCE PROLETÁRIO NOS ANOS 30

1.1 Romance proletário: uma categoria aproximativa

O presente capítulo tem por intuito apresentar o cenário em que se instala a discussão em torno do então chamado *romance proletário*. Para tanto, pretendo apresentar e na medida do possível analisar os principais romances desse período, os anos 30, que em alguma medida tomam parte no debate acerca dessa vertente do romance brasileiro que, podemos considerar, desenvolve-se de modo significativo nesse período.

É necessário, antes de mais nada, examinarmos a natureza dessa categoria, a do romance proletário. Quais critérios a definem? É possível chegar a algum tipo de caracterização suficientemente precisa?

Parece-me que, a exemplo do que em geral ocorre não apenas no mundo literário, mas cultural em geral, o romance proletário trata-se de um fenômeno que surge antes e independentemente de uma conceituação, a qual se dá sempre *a posteriori* e dificilmente esgota a totalidade do fenômeno em questão.

De toda maneira, me parece pertinente retomar, ainda que de modo breve, algumas tentativas de definição mais precisa sobre o fenômeno do romance proletário. Na esteira disso, procurarei justificar, desde já, o marco temporal inicial escolhido para este estudo. Isto é, porque, no presente trabalho, tomam-se os anos 30 como baliza inicial para a discussão do romance proletário.

É evidente que a figuração do trabalhador (seja nas mais diversas conjunturas socioeconômicas, desde o trabalho sob regime de escravidão até o trabalho assalariado que vem a predominar ao longo do processo de industrialização) não se inaugura, na literatura brasileira, a partir da década de trinta. Ela remonta no mínimo, se quisermos, à tradição do naturalismo do século XIX, em que o trabalhador aparece, quase sempre, na sua versão de pobre e irremediavelmente explorado, sob uma perspectiva não raro fatalista e determinista acerca da sua condição. Na literatura dita regionalista, do final do século XX e início do XX, essa camada social, da qual sai majoritariamente a força de trabalho brasileira, é igualmente figurada de modo significativo, ressaltando-se agora aquilo que nela há de exótico ou pitoresco aos olhos das camadas letradas a que usualmente pertencem escritor e leitor.

Vale aqui um breve comentário sobre como este trabalho se relaciona com o conceito de *proletariado*, uma categoria de análise que tem sua origem epistemológica bem demarcada, qual seja, a teoria marxista acerca do trabalho e da produção de riqueza. Ao mesmo tempo, esse conceito ao longo do tempo sofre um relativo descolamento da sua origem epistemológica e dos desdobramentos político-ideológicos aos quais se associa, tornando-se uma noção de natureza algo vaga para se referir ao conjunto dos trabalhadores numa sociedade de regime econômico capitalista. Estamos propositalmente lidando com essa noção na sua modalidade mais vaga e aberta, justamente para evitar uma politização forte do termo, bem como, especialmente, tendo em vista, como será comentado adiante, as peculiaridades da instalação do modelo capitalista na sociedade brasileira, que nem sempre reproduz as prerrogativas do modelo marxista clássico. Dada a nossa industrialização tardia e o lugar periférico ocupado pelo Brasil no capitalismo global, o proletariado brasileiro possui certas características peculiares e nem sempre se encontra associado ao espaço que tradicionalmente o define, o da fábrica.

Portanto, poderíamos talvez dizer que esta pesquisa busca retrair uma tradição, no romance brasileiro, de representação do trabalho a partir da década de 30, escapando assim ao termo *proletário* contido na expressão que dá título a esta tese, *romance proletário*. Assim, o esforço aqui empreendido seria o de pensar a imagem do trabalho na literatura brasileira do período em recorte, o que abrangeria o proletário na sua caracterização mais clássica, mas também o pobre e, em alguma medida, as peculiaridades todas do próprio histórico de implantação do capitalismo num país de formação colonial. Entretanto, me parece justificável jogar com a expressão romance proletário na medida em que ela indica justamente o momento, nos anos 30, em que o assunto passa a ocupar tanto a produção literária quanto a produção crítica brasileiras de modo mais consciente. Assim, opta-se por estender o termo usado nos anos trinta - para falar dos romances que, aí, se empenham em retratar o trabalho e o trabalhador na sociedade brasileira - para a produção literária que se dá em sequência e que se debruça, com variações de nível formal, de ênfase e mesmo de compreensão mais geral, sobre a mesma temática.

É nos anos 30, parece-me, que a temática do trabalho e a figura do trabalhador passam a ser tratados, com uma frequência e uma centralidade até então inéditas na literatura brasileira. O trabalhador e a vida proletária passam a ser literariamente relevantes de um modo que evidencia uma tentativa de aproximação da realidade

proletária, por parte dos escritores e em certo sentido também do público, que, ao menos no plano das intenções, parece mais interessada e generosa do que fora até então. Trata-se, segundo Luís Bueno, de um momento, em nossa literatura, de notável abertura à figuração do "outro", não apenas do trabalhador, mas de outras figuras historicamente marginalizadas, tanto em nossa literatura quanto nas relações sociais:

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*, de José Lins do Rego; 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.⁴⁰

Bueno chama a atenção, também, para certas especificidades que a incorporação literária do trabalhador adquire nos anos 30:

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 dos 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.⁴¹

Isto é, parece que um dos principais indícios dessa postura a princípio mais aberta e generosa que a literatura brasileira dos anos 30 inaugura para com a figura do trabalhador ocorre, justamente, no âmbito da linguagem empregada. O que teremos oportunidade de examinar longamente no momento da análise dos romances. Destaco desde já, entretanto, que esse tipo de questão repropõe um dos elementos que, conforme se apontava na introdução deste trabalho, atravessará de modo constante o presente estudo, qual seja, o lugar social do autor, isto é, o lugar de fala dos escritores que se propõem a tratar da realidade operária. Quer dizer, a confrontação do escritor, normalmente oriundo das classes médias ou mesmo de algum tipo de elite, com esse outro, o trabalhador, oriundo das classes socialmente menos privilegiadas, demanda, no plano formal dos textos literários, soluções diversas de adequação de linguagem e

⁴⁰ BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora da Unicamp, 2006, p. 23.

⁴¹ Idem, *ibidem*.

ajuste da voz narrativa a uma matéria narrada em geral destoante e irredutível aos protocolos de escrita e leitura das camadas letradas.

Os anos 30 despontam ainda como um marco especialmente significativo no que tange à figuração do trabalho na literatura brasileira na medida em que é neste período que se consagra a expressão *romance proletário*, bem como o largo debate que a envolve. Apesar de a expressão aparecer anteriormente – como no caso de *O Gororoba*, de Lauro Palhano, publicado em 1931, que trazia como subtítulo a inscrição "Cenas da vida proletária" – podemos considerar o ano de 1933 como aquele em que propriamente se inaugura a discussão em torno do romance proletário. A começar pela publicação de *Parque Industrial*, de Patrícia Galvão, em janeiro de 1933. Publicado numa edição particular sob o pseudônimo de Mara Lobo, financiado por Oswald de Andrade, trazia na própria capa a inscrição “romance proletário”, a fim de não deixar dúvidas quanto ao seu propósito e adesão. Sua publicação, contudo, passa injusta e praticamente despercebida pela crítica. Quem de fato faz iniciar o referido debate acerca do romance proletário é Jorge Amado, com a publicação de *Cacau* (1933) no mesmo ano.

O impulso inicial para a discussão que se estabelece em torno do que seria o romance proletário encontra-se na nota de abertura de *Cacau*, em que Jorge Amado escreve: “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?” A crítica procurará, então, responder à pergunta lançada pelo autor, e é nessa reação que vem plenamente à tona a questão do romance proletário.

Em *Uma história do romance de 30*, Luís Bueno examina esse debate e afirma que dele não emerge uma definição única ou mesmo mais aprofundada de romance proletário:

É muito difícil tirar de toda essa discussão uma definição minimamente uniforme do que os romancistas e críticos entenderiam por romance proletário, mas é possível ver que o debate não conseguiu ir muito além de apenas reforçar o sentido genérico que a expressão já tinha ganhado.⁴²

Contudo, Bueno demonstra que alguns traços gerais podem ser apontados: “Romance proletário seria aquele que tematizasse a vida dos miseráveis, cabendo até mesmo uma visão idealizadora daquilo que o romance de 30 chamaria de

⁴² BUENO, Luís. *Op. cit.*, p. 161.

proletário”⁴³. Luís Bueno destaca dois textos que minimamente definem o programa estético e político do dito romance proletário. O primeiro é um artigo de Alberto Passos Guimarães, um intelectual comunista, a respeito de *Cacau*. O segundo é um artigo do próprio Jorge Amado sobre *Os Corumbas*, de Amando Fontes.

Do artigo de Alberto Passos Guimarães⁴⁴ pode-se tirar três elementos que seriam fundamentais ao romance proletário: 1) a valorização da massa, isto é, o retrato dos dramas coletivos, o destaque para a ação da massa, contextualizando nela a ação dos indivíduos; 2) a rebeldia, expressa na convicção de que é preciso lutar para mudar a realidade social; 3) e a descrição veraz da vida proletária, isto é, a representação fiel da pobreza dos trabalhadores e dos desvalidos, destacando-se aqui a verve naturalista do romance proletário.

Por sua vez, o artigo de Jorge Amado, menciona Bueno, talvez seja o único texto do período em que um escritor brasileiro comprometido com a literatura proletária traça uma espécie de programa literário. Esse tom programático aparece, por exemplo, na seguinte passagem:

(...) acho que as fronteiras que separam o romance proletário do romance burguês não estão ainda perfeitamente delimitadas. Mas já se adivinham algumas. A literatura proletária é uma literatura de luta e de revolta. E de movimento de massa. Sem herói nem heróis de primeiro plano. Sem enredo e sem senso de imoralidade. Fixando vidas miseráveis sem piedade mas com revolta. É mais crônica e panfleto (...) do que romance no sentido burguês.⁴⁵

O aspecto central desse esquema de Jorge Amado é o do rompimento com o “romance burguês”, que se dá, principalmente, pelo fim do herói. Ou seja, rompe-se o esquema básico do romance tradicional (ou burguês) de um sujeito (o herói) em conflito com os valores da coletividade. Os problemas e conflitos passam a ser coletivos, a ação individual é mais uma num conjunto de ações. Destaca-se ainda, na proposição de Jorge Amado, o rompimento com uma moralidade tida como burguesa, o qual se expressa, por exemplo, pelo excesso de palavrões e pelas cenas explícitas de sexo, ambos expedientes comuns em romances de Jorge Amado, como *Cacau*.

Um outro momento em que a questão do romance proletário é abordada de modo significativo é em um artigo de Murilo Mendes, publicado no *Boletim Ariel* em

⁴³ BUENO, L. Op. cit., p. 168.

⁴⁴ Alberto Passos Guimarães, “A propósito de um romance: *Cacau*”, *Boletim de Ariel*, ago. 1933 (II, 11), p. 288 Apud BUENO, L. Op. cit., p. 161, nota 4.

⁴⁵ Jorge Amado, “P.S.”, *Boletim de Ariel*, ago. 1933 (II, 11), p. 292 Apud BUENO, L. Op. cit., p. 164.

setembro de 1933, cujo assunto principal é o romance *Cacau* de Jorge Amado, publicado no mesmo ano, e que portanto se intitula “Nota sobre *Cacau*”. O poeta mineiro, contudo, comenta também o romance de Pagu, *Parque industrial*, para o qual reserva uma avaliação bem menos simpática do que aquela que dirige ao romance de Jorge Amado.

Apesar de não envolvido de forma militante com a esquerda, Murilo Mendes vê com simpatia o romance de Jorge Amado. Contudo, não reserva o mesmo julgamento para o romance de Pagu, o qual considera, diferentemente de *Cacau*, não suficientemente integrado no “espírito proletário”. Buscando responder à questão que Jorge Amado lançava na nota de abertura de *Cacau*, “Será este um romance proletário?”, Murilo Mendes escreve:

Antes de mais nada precisamos de saber o que é que o autor entende como romance proletário. Acho que a mentalidade proletária está ainda em formação; agora é que o proletário está tomando consciência de seu papel histórico; portanto, sobretudo em países de desenvolvimento capitalista muito atrasado como o nosso, ainda não existe uma mentalidade proletária. Naturalmente o escritor que não encontrar motivos de inspiração na vida em decomposição da sociedade burguesa, terá que observar a vida dos proletários, e, se quiser ser um escritor revolucionário, terá que se integrar no espírito proletário, do contrário fará simples reportagem. O caso recente de Pagu é típico. “Romance proletário”, anuncia a autora no frontispício do *Parque Industrial*. Houve engano. É uma reportagem impressionista, pequeno-burguesa, feita por uma pessoa que está com vontade de dar o salto, mas não deu. (...) Parece que para a autora o fim da revolução é resolver a questão sexual.⁴⁶

Murilo Mendes associa, portanto, a obra de Patrícia Galvão mais ao jornalismo do que à literatura. Além disso, ele não terá sido o único a se incomodar com a perspectiva “pequeno-burguesa” da autora e nem com o lugar central que as condições sociais da mulher ocupam no livro (a tal “questão sexual” a que ele se refere, à qual hoje talvez chamaríamos de “questão de gênero”): o silêncio do Partido Comunista – ao qual Pagu acabara de se filiar e cuja exaltação era um dos objetivos de seu livro – acerca de *Parque Industrial* também se deve, por um lado, à rejeição à origem pequeno-burguesa da autora, e, por outro, ao policiamento moralizante da militância que compunha suas fileiras, o qual se desgostou das cenas sexualmente

⁴⁶ Murilo Mendes, “Nota sobre *Cacau*”, *Boletim de Ariel*, set. 1933 (II, 12), p. 317. Apud BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora da Unicamp, 2006, p. 166.

explícitas e, hipótese que desenvolveremos mais adiante, da estética “oswaldiana”, modernista do romance, a qual destoava dos padrões do realismo soviético⁴⁷.

Destaco ainda, no comentário de Murilo Mendes, a consideração acerca de uma "mentalidade proletária em formação", à qual corresponderia uma literatura própria, da qual, parece-me que se pode inferir das observações do poeta, o romance proletário que lhe é contemporâneo seria um estágio. A ideia de uma mentalidade proletária em formação, que teria suas manifestações culturais decorrentes, encontra-se no cerne do debate em torno da literatura proletária que se trava no mundo socialista. Debate que, na União Soviética, se desdobra na discussão de uma proposta estética que posteriormente vai ser tornar uma espécie de estética oficial do Estado: o realismo socialista.

Em *Literatura e revolução* (1924), Trotsky discorre acerca de questões que o comentário de Murilo Mendes toca de leve, dentre as quais esta, central: poderá o proletariado, assumindo a posição de classe dominante na sociedade, criar a sua própria cultural, como o fez a burguesia? Trotsky opunha-se ao projeto dos *Proletkult*, organizações de cultura e educação proletárias, que reuniam escritores e artistas ditos proletários (a maioria com escassa formação escolar e intelectual) e cujo principal objetivo era a implementação de uma literatura e de uma arte propriamente proletárias. Segundo Trotsky, não existiria uma literatura da classe proletária e não haveria tempo de edificá-la antes do estabelecimento da sociedade sem classes com o advento do comunismo. Nesta etapa final do processo revolucionário é que surgiria, sim, uma arte propriamente revolucionária. Nesse sentido, afirma Trotsky, em *Literatura e revolução*:

(...) quanto mais favoráveis se tornarem as condições para a criação cultural, tanto mais o proletariado irá se dissolver na comunidade socialista, se libertar de suas características de classe, isto é, deixar de ser proletariado (...) não haverá cultura proletária. E, para dizer a verdade, não existe motivo para lamentar isso. O proletariado tomou o poder

⁴⁷ Geraldo Galvão Ferraz, filho de Pagu, apresenta algumas motivações dessa recusa do Partido Comunista ao romance no prefácio de *Parque Industrial*, na edição da José Olympio, de 2006: “Um escândalo! Como alguém poderia dizer tantas verdades por linha, denunciando a vida dos humilhados e ofendidos da sociedade paulistana? Como alguém poderia ousar tanto, numa sociedade moralmente hipócrita, mostrando que havia perversões e corrupção, não se furtando às cenas sexualmente explícitas? A propósito, **isso deve ter desagradado também os comunistas, em estado de policiamento moralizante**. Como alguém se atrevia a estampar a linguagem da ruas? Finalmente, **como alguém podia querer exaltar daquela forma a condição feminina?**” (Grifo meu). FERRAZ, G. G. “Apresentação”. In: GALVÃO, Patrícia. *Parque industrial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006, p. 8. Geraldo Galvão Ferraz também revela que o pseudônimo com que Pagu assina o romance, Mara Lobo, também se deveu a essa rejeição do Partido.

precisamente para acabar com a cultura de classe e abrir caminho a uma cultura da humanidade.⁴⁸

Isto é, o proletariado é, segundo o projeto revolucionário, uma classe que ao mesmo tempo em que alavanca a revolução, tende a desaparecer com o sucesso desta. Segundo essa perspectiva, não há que se falar em cultura ou literatura proletárias, senão de modo provisório, como uma "arte de transição" em direção à arte e à cultura que representem a sociedade do futuro. É nesse sentido que prossegue Trotsky: "Entre a arte burguesa, que agoniza em repetições ou em silêncios e a nova arte, que ainda não nasceu, criou-se uma arte de transição, que mais ou menos organicamente se liga à revolução, embora não represente a arte da revolução"⁴⁹. Desse modo, mais do que tentar forjar artificialmente uma cultura proletária, projeto que Trotsky identifica e condena nos *Proletkult*, é antes necessário construir a cultura da sociedade comunista, processo que necessariamente passa pela apropriação, pela classe trabalhadora, do que há de melhor na cultura que antecede esse estágio:

A tarefa principal da *intelligentsia* proletária para o futuro imediato não está (...) na abstração de uma nova cultura – cuja base ainda falta –, e sim no trabalho cultural mais concreto: ajudar de forma sistemática, planificada e crítica as massas atrasadas a assimilar os elementos indispensáveis da cultura já existente.⁵⁰

É claro que as considerações de Trotsky não encerram essa questão. Pelo contrário, a centralização da produção artística na União Soviética, intensificadamente a partir dos anos 30, com a fundação da União dos Escritores Soviéticos em 1932, faz com que a produção literária nesse contexto se restrinja cada vez mais a uma estética oficial, que conta com o aval e a propagação institucionais: o realismo socialista. Ou seja, a discussão em torno da existência ou não de uma cultura e de uma literatura proletárias se esvazia e empobrece diante da imposição de uma estética oficial.

De acordo com o estatuto da União dos Escritores Soviéticos, o realismo socialista era o

método fundamental da literatura e da crítica literária soviética que exige do escritor a descrição verdadeira, historicamente concreta, da realidade vista em seu desenvolvimento revolucionário, e a veracidade e a correção

⁴⁸ TROTSKY, Leon. *Literatura e Revolução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007, p. 150.

⁴⁹ TROTSKY, L. *Op. cit.*, p. 56.

⁵⁰ *Idem*, p. 156.

histórica da representação artística da realidade devem acompanhar a tarefa de uma transformação ideal e da educação dos trabalhadores no espírito do socialismo.⁵¹

Percebe-se que a ênfase desse tipo de prescrição acerca da criação artística recai antes sobre o conteúdo do que sobre a forma. Sobre o conteúdo e sobre as ideias a serem veiculadas. Portanto, o realismo socialista, enunciado aqui como "método", é antes a prescrição de temas e de filiação ideológica do que de formas propriamente ditas. Seguem-se, no estatuto da União, os objetivos quanto à utilização do método: “a criação de obras de elevado nível artístico, marcadas pela heroica luta do proletariado de todo o mundo pela grandiosidade da vitória do socialismo”⁵². Estavam previstas ainda obrigações como “participar ativamente com os próprios meios artísticos da construção do socialismo”, e penalidades que resultavam na expulsão dos membros que contrariassem “os interesses da construção do socialismo ou as finalidades da União”, ou que praticassem “ações de caráter antissoviético”⁵³.

Tem-se, portanto, um verdadeiro espírito dogmático ditando aquilo que deve ser produzido em termos de literatura e de cultura, no mundo soviético. Obras que fugissem a esse espírito corriam o risco, bem como seus autores, de serem renegados e caírem em ostracismo. Em termos formais, contudo, como já comentado, o realismo socialista nunca vem a ser suficientemente explicitado e proposto. Tem-se, antes, autores e obras exemplares daquilo que deveria ser seguido, dentre os quais o posto máximo pertence a Maksim Gorki. Para além de ser o modelo por excelência da estética oficial do Estado soviético, Gorki também ajuda a definir o realismo socialista como o método de representação do mundo socialista. Isto é, a realidade, presente e passada, deveria ser representada à luz da luta pelo socialismo e tal representação deveria estar vinculada a uma mentalidade proletária de partido. Sendo que as diretrizes da luta pelo socialismo e a "mentalidade proletária" eram, no mundo soviético, cada vez mais estabelecidas de modo unilateral e totalitário pelo Partido. Temas caros ao Partido, repetidos à exaustão na literatura soviética deste período, eram a revolução, a industrialização e a coletivização do campo. Para abordá-los, em geral o esquema narrativo era bastante simples. Segundo Homero Freitas de Andrade,

⁵¹ Cf. Estatuto da União dos Escritores Soviéticos. *Apud* ANDRADE, Homero Freitas de. O realismo socialista e suas (in)definições. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, n. 13, 2010, pp. 152-165, p. 160. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/l/article/view/64089>. Acesso em: Maio 2017.

⁵² Idem, *ibidem*.

⁵³ Idem, *ibidem*.

em um artigo sobre o desenvolvimento do realismo socialista na União Soviética, esse esquema, que domina a literatura do realismo socialista, pode ser assim descrito: "um herói positivo, dotado de uma sólida consciência política e de um enorme espírito de sacrifício, torna-se exemplo para os camaradas não tão dotados assim de como se deve proceder na incansável luta para a construção do socialismo."⁵⁴

Os encaminhamentos do realismo socialista na União Soviética influenciam, ainda que indiretamente, escritores e críticos brasileiros, tanto na produção quanto na discussão do romance proletário brasileiro nos anos 30. Ainda que a literatura soviética desse período não circulasse no Brasil, é inegável que esse modelo do realismo socialista, que se constitui como estética oficial do Estado soviético, é a régua com que o romance de Pagu, *Parque Industrial*, é desfavoravelmente medido, tanto pelo Partido Comunista Brasileiro, que se cala a respeito do livro (que Pagu escrevera para provar sua fidelidade à causa socialista e para ser plenamente aceita pelos dirigentes do PCB), quanto por Murilo Mendes, quando o compara a *Cacau* de Jorge Amado. Aliás, a avaliação de Murilo Mendes desses dois textos, *Parque Industrial* e *Cacau*, sugere a presença do realismo socialista como uma espécie de ideal difuso que paira no horizonte quando o assunto é romance proletário, nesse momento. Desse modo, o romance de Jorge Amado, *Cacau*, cumpre muito mais o modelo narrativo mencionado acima, com um herói positivo, Sergipano, que ganha consciência de classe ao longo da narrativa e ao final rejeita o amor da filha do patrão e a possibilidade de ser também proprietário e parte para o Rio de Janeiro lutar pelos ideais socialistas. Já *Parque Industrial*, de Pagu, não apresenta essa figura do herói que romanticamente encarna tais ideais, focaliza, antes, a experiência da coletividade dos trabalhadores do Brás e, de modo especial, a experiência feminina, da mulher operária, sobrecarregada pelo trabalho produtivo e reprodutivo, duplamente explorada, na sua condição de mão-de-obra e reprodutora de mão-de-obra. Além disso, reproduz uma estética modernista antropofágica, lançando mão de elementos que claramente destoam dos protocolos do realismo socialista, tais como a prosa sintética e concisa, a linguagem quase telegráfica e a montagem visual e cinematográfica. Elementos muito mais próximos de uma literatura de vanguarda, da qual, inclusive, o realismo socialista e seus propositores desconfiam e, numa certa altura, condenam. Nesse sentido, vale adiantar, *Inferno Provisório*, de Ruffato,

⁵⁴ Idem, p. 162-163.

encontra-se muito mais filiado ao experimentalismo estético de Pagu do que à narrativa formalmente mais próxima do realismo socialista de Jorge Amado, na medida em que Ruffato investe, centralmente, na reinvenção da forma romance de modo a adequá-la à experiência da classe trabalhadora.

As particularidades do texto de Pagu explicam não só sua rejeição pelos representantes oficiais das diretrizes do Estado Soviético no Brasil, o dirigentes do PCB, bem como explicam o fato de Murilo Mendes, alguém que sequer é um militante de esquerda, vacilar em considerar a obra de Pagu um romance propriamente proletário. Há, em Pagu, um experimentalismo muito pronunciado e a falta de um enaltecimento do ideal revolucionário nos moldes inequívocos, isto é, através da figura do herói positivo, preconizados pelo realismo socialista. Sobre a condenação, no mundo soviético, de tudo o que parecesse excessivamente "vanguardista", comenta Homero de Freitas Andrade:

no caso soviético, o experimentalismo nas artes foi declarado ilegal a partir de 1929, assim como todas as manifestações artísticas de vanguarda. A verdadeira e única arte de vanguarda, agora, era a arte do realismo socialista, cujo método não era um método de representação artística, mas um formulário. A verdadeira e única arte de vanguarda, agora, recorria às formas mais batidas e menos complicadas, por serem mais acessíveis ao grosso dos leitores soviéticos. Não passava pela cabeça dos planejadores da política cultural soviética educar o gosto das massas para que elas pudessem fruir novas formas artísticas, pois as artes, antes de mais nada, deviam servir para doutrinar e controlar o proletariado. No que se refere à teoria e à crítica literária, era o Comitê Central do Partido que determinava suas tarefas: de modo que teóricos e críticos também participavam ativamente da sujeição de autores e obras às orientações partidárias.⁵⁵

Percebe-se, portanto, como o realismo socialista progressivamente se transforma, no mundo soviético, em instrumento de propaganda e controle por parte do Partido. Evidentemente não é essa a função que o realismo socialista e propostas estéticas que lhe são afins assumem no cenário cultural brasileiro. Contudo, não me parece exagero dizer que ele se faz presente, nos anos 30, como uma espécie de ideal difuso, nem sempre bem definido ou compreendido, no horizonte de certas discussões acerca do romance proletário. É o que se percebe não só na avaliação de Murilo Mendes sobre *Cacau e Parque Industrial*, mas também nos comentários sobre o romance proletário, anteriormente mencionados, tecidos pelo crítico Alberto Passos Guimarães e pelo próprio Jorge Amado, nos quais o espírito de rebeldia, ou seja, o

⁵⁵ Idem, p. 163.

engajamento explícito na causa revolucionária de matriz socialista desponta como elemento caracterizador central do romance proletário.

No entanto, nem todo romance desse período que tematiza a vida dos trabalhadores seguirá de perto (por vezes nem mesmo de longe) as diretrizes do realismo socialista. Há, conforme veremos, uma linha de romances que se debruçam sobre as precárias condições de vida do trabalhador brasileiro, sem se poupar a expor em detalhe seus aspectos mais degradantes, sem, contudo, aderir à causa revolucionária e muito menos reproduzir ideias de cunho socialista. Pelo contrário, há textos em que tais ideias encontram-se claramente questionadas pela economia narrativa, seja de modo menos feliz e mais simplista – como, me parece, é o caso de *O Gororoba*, de Lauro Palhano – seja de modo mais complexo e eficaz – como em *Calunga*, de Jorge de Lima. E, não obstante, tais romances são incorporados, não apenas pelo recorte deste trabalho, mas também à época de sua primeira recepção, ao debate acerca do romance proletário

Vê-se, portanto, que a filiação, ainda que parcial, ao realismo socialista não basta para definir o fenômeno do romance proletário no Brasil. Desse modo, diante da impossibilidade de se definir de modo absoluto do que trata o romance proletário na literatura brasileira, parece-me que se faz necessário apontar, ao menos, quais critérios orientaram, nesta pesquisa, a seleção do *corpus*. Ou seja, definir o que, neste trabalho, se compreende por romance proletário.

Considerou-se, para os fins desta pesquisa, aqueles romances da literatura brasileira, dentro de um recorte temporal que parte da década de 30 e vai até a contemporaneidade, que elegem o tema do trabalho como questão central, independente da perspectiva ideológica a partir da qual apareça figurado. Interessa a este estudo os romances que tenham como preocupação central retratar e/ou discutir a experiência do trabalho na sociedade brasileira – dado que romances como *Os condenados*, *Chão* e *A Revolução Melancólica*, de Oswald de Andrade, não exatamente, ou não apenas, se dedicam a retratar as condições do trabalho no Brasil, mas partem da realidade do trabalho para discutir, sob uma perspectiva socialista, a desigualdade social do país. Esse tipo de texto também nos interessa, ainda que neles a experiência do trabalhador figure mais como um plano de fundo, ela sem dúvida é o que centralmente motiva a escrita desse tipo de romance.

Ainda, o *corpus* examinado por este estudo não pretende ser exaustivo, isto é, não há a pretensão de se haver levantado **toda** a produção literária brasileira, na seara do romance, que trate da experiência do trabalho, mas pretende ser minimamente representativo. Desse modo, as obras escolhidas para análise, enunciadas na introdução deste trabalho, pretendem apresentar, de modo panorâmico e representativo, o desenvolvimento do tema do trabalho no romance brasileiro dos anos 30 em diante.

Dado que o processo de industrialização brasileira se desenvolve de modo tardio, o termo *proletário*, presente na expressão *romance proletário*, tem aqui uma acepção bastante ampla, significando basicamente o cidadão livre que depende da venda da própria força de trabalho, em geral insuficientemente remunerada, para sobreviver. Desse modo, os romances investigados retratam o trabalhador nas mais diversas condições e não apenas aquela que tradicionalmente caracteriza o proletário na sociedade industrial: a fábrica.

As condições próprias de uma nação recém-saída da dominação colonial e do escravagismo impediram que uma industrialização plena se verificasse no Brasil. Isso se reflete no processo de formação do operariado brasileiro, bastante desigual entre as diversas regiões do país, e, conseqüentemente, no modo como o proletário é figurado na literatura brasileira. Segundo Francisco Foot Hardman e Victor Leonardi, em *História da Indústria e do Trabalho no Brasil*, um processo de industrialização pleno, que não se verifica em nosso país, incluiria

uma industrialização auto-sustentada sobre bases preponderantemente nacionais, sob direção de uma burguesia hegemônica, capaz de defender seu próprio mercado, inserindo-se na divisão internacional do trabalho enquanto classe dirigente de uma nação soberana.⁵⁶

No Brasil, por sua vez, a elite da burguesia nacional industrial, desde a sua origem e até hoje, quase sempre se associa, em regime de dependência, ao capital internacional. O que se reflete no processo de formação da classe trabalhadora no Brasil, no qual muitas vezes se observa a convivência de camadas temporais distintas, mais especificamente, a convivência de elementos pertencentes ao sistema escravista junto com elementos próprios de uma lógica assalariada de trabalho. Dado o caráter

⁵⁶ HARDMAN, Francisco Foot; LEONARDI, Victor. *História da indústria e do trabalho no Brasil: das origens aos anos vinte*. São Paulo: Global Ed., 1982, p.106.

frágil da burguesia industrial nascente, muitas vezes ocorre a tendência a um relativo isolamento da produção industrial em pequenos núcleos urbanos em torno do grande estabelecimento fabril. Essa nucleação revela os limites da burguesia industrial brasileira, que é

incapaz de articular sua produção com outras regiões, ou de superar a fragmentação regional dos mercados e passar a controlá-los a nível nacional. (...) Não se tratava de 'resquícios feudais' ou 'pré-capitalistas': eram, pelo contrário, formas concretas e específicas de formação e desenvolvimento do capitalismo.⁵⁷

Quer dizer, se na Europa os primeiros proletários modernos surgem concomitantemente ao aparecimento das primeiras fábricas, nas primeiras fábricas brasileiras convivem, em certas situações, trabalhadores livres e escravos. O proletariado, no Brasil, surge no interior de uma sociedade escravista, o que lhe traz uma conformação peculiar e sob um certo aspecto dificulta a sua formação enquanto classe.⁵⁸ Além disso, as condições de vida de trabalhadores livres não eram melhores, muitas vezes, que as de escravos que com eles conviviam e produziam nos mesmos espaços, o que ilustra de que modo o regime escravista propicia a formação de concepções ideológicas contrárias à valorização do trabalho manual, tido como humilhante e degradante.

Outro reflexo da influência do regime escravista nas concepções sobre o trabalho é o fato de, ainda nos anos 40 e 50 do século XIX, o pagamento de salários ser uma espécie de novidade em alguns setores. Francisco Foot Hardman e Victor Leonardi apontam que em algumas fábricas têxteis desse período trabalhadores não-qualificados eram pagos com comida e eventualmente um bônus, numa clara extensão da lógica escravista ao ambiente industrial, às relações modernas de trabalho:

Nos anos 40 e 50 do século passado, quando da construção de várias fábricas têxteis, o pagamento de salários a operários era ainda concebido

⁵⁷ HARDMAN, F.; LEONARDI, V., Op. cit., p. 177.

⁵⁸ Sobre a convivência entre mão-de-obra livre e escrava no ambiente fabril, Francisco Foot Hardman e Victor Leonardi discorrem: "Certas empresas não empregavam trabalhadores livres até meados do século passado [XIX]. Outras utilizavam-nos apenas para os serviços especializados, sendo o trabalho mais pesado realizado exclusivamente por escravos. Isso acontecia tanto com firmas nacionais como com firmas estrangeiras. No primeiro caso, poderíamos citar a fábrica de velas do Rio de Janeiro que, até 1857, só empregava escravos. No segundo caso, era notória a prática adotada pela St. John del Rey mining Co., constituída por capitais ingleses em 1830 e que só empregava escravos em determinados trabalhos como, por exemplo, na perfuração de galerias na mina de sua propriedade.", HARDMAN, F.; LEONARDI, V., Op. cit., p. 109.

como uma novidade excepcional, visão compreensível numa economia escravista. Por volta de 1853, a fábrica Todos os Santos pagava salários diários somente a mestres e contramestres; os operários não-qualificados recebiam apenas comida, uniforme e um bônus, ao final do ano, variável em função da qualidade do serviço e do comportamento. Somente em 1866 surgiram referências ao pagamento de salários a todos os operários de uma fábrica têxtil.⁵⁹

A formação do proletariado brasileiro, lenta, fragmentada e pautada por resquícios do universo escravocrata, repercute na heterogeneidade das classes trabalhadoras e das condições de trabalho na sociedade brasileira. Portanto, a literatura que se debruça sobre a realidade do trabalho reproduz também essa mesma heterogeneidade própria do processo de formação do operariado brasileiro.

Dado o quadro apresentado, tanto acerca da instalação da discussão sobre o romance proletário na literatura brasileira, quanto, mui brevemente, sobre a formação do operariado brasileiro, o presente estudo não pretende apresentar uma definição mais fechada e precisa do gênero *romance proletário* para, a partir dela, levantar as obras que aí se encaixariam. O movimento buscado é inverso, isto é, mapear as principais obras, dentre o romance brasileiro, que tenham o trabalho e a vida do trabalhador como temática central e apresentá-las propondo algumas linhas de sistematização. Portanto, pretende-se trabalhar com a ideia de romance proletário como uma categoria aproximativa, isto é, uma categoria de análise que não se define *a priori*, mas se esboça na medida em que os romances com a temática do trabalho vão aparecendo na literatura brasileira, de um modo heterogêneo, muitas vezes contrastante, mas no qual podem ser identificadas algumas linhas de continuidade.

Posto isso, passarei a expor as linhas de sistematização que orientam a análise dos romances que, neste estudo, representam a temática do trabalho nos anos 30.

Como mencionado na introdução deste trabalho, o presente capítulo pretende analisar, no que concerne à figuração literária do operário, os seguintes romances publicados na década de 30: *O Gororoba* (1931) de Juvêncio Campos; *Os Corumbas* (1933) de Amando Fontes; *Cacau* (1933), *Suor* (1934), *Mar morto* (1936) e *Jubiabá* (1936) de Jorge Amado; *Parque Industrial* (1933) de Patrícia Galvão; *A escada vermelha* (1934) de Oswald de Andrade; *São Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos; *Calunga* (1935) de Jorge de Lima; *Os ratos* (1935) de Dionélio Machado; *Safra* (1937) de Abguar Bastos; e *Navios Iluminados* (1937) de Ranulfo Prata.

⁵⁹ HARDMAN, F.; LEONARDI, V., Op. cit., p. 114.

Em que pese as reduções que toda sistematização inevitavelmente traz como consequência, proponho dividir e analisar os romances citados em três grupos. No primeiro deles se enquadrariam aqueles romances que esposam o que chamaremos, algo imprecisamente, de uma visão conformista acerca das questões envolvendo as condições de trabalho no Brasil. É uma visão que também podemos chamar, a partir da definição de Thomas Sowell⁶⁰, da qual lançarei mão oportunamente, de *restritiva*. Trata-se, em linhas gerais, de uma perspectiva cautelosa diante de qualquer proposta de mudanças sociais radicais e que, portanto, acaba adotando uma postura de confiança no funcionamento sistêmico das instituições sociais. Parece-me que reproduzem esse tipo de visão, em alguma medida, e ainda que destoem entre si sob outros pontos, os romances *O Gororoba* de Juvêncio Campos e *Calunga* de Jorge de Lima.

O segundo grupo é composto por romances que veiculam uma perspectiva revolucionária sobre o trabalho, alinhando-se com o ideal da revolução socialista. Pertencem a este grupo *Cacau*, *Suor*, *Mar morto* e *Jubiabá* de Jorge Amado, *Parque Industrial* de Patrícia Galvão e *A escada vermelha* de Oswald de Andrade.

Por fim, ao terceiro grupo pertencem os romances que não aderem nem a uma visão conformista, que desconfia da proposta revolucionária, nem à defesa de uma revolução social necessária e iminente, mas se colocam em um lugar de questionamento pessimista, de afastamento crítico. Isto é, lançam um olhar de denúncia e problematização sobre a realidade do trabalho no Brasil, sugerindo a necessidade de mudanças radicais na estrutura social, mas não aderem e nem enaltecem qualquer proposta revolucionária. Pelo contrário, por vezes o olhar de denúncia atinge também a forma como a proposta revolucionária insuficientemente busca responder às mazelas sociais no contexto brasileiro. Enquadram-se neste terceiro grupo os romances *Os Corumbas* de Amando Fontes, *São Bernardo* de Graciliano Ramos, *Os ratos* de Dionélio Machado, *Safra* de Abguar Bastos e *Navios Iluminados* de Ranulfo Prata.

1.2 Uma visão não-revolucionária

⁶⁰ Cf. SOWELL, Thomas. *Conflito de visões*. Trad. Margarida M. G. Lamego. São Paulo: É Realizações, 2011.

Dissemos que os livros abordados nessa seção aderem a uma visão que imprecisamente podemos chamar de conformista. Trata-se de uma visão não-revolucionária, por vezes anti-revolucionária, acerca das condições de vida dos trabalhadores no Brasil. Não é uma perspectiva que não se compadeça da precariedade material e existencial do operariado brasileiro, mas trata-se de uma visão que não simpatiza com qualquer proposta de mudança social mais radical. Uma visão que sequer acredita na viabilidade desse tipo de proposta.

Identifico, nesse sentido, na proposta de Thomas Sowell, sobre uma visão *restritiva* em contraposição a uma perspectiva *irrestritiva*, uma ferramenta de análise interessante para se pensar o tipo de pressuposto ideológico que, me parece, embasa os romances que aqui pretendo analisar.

Segundo o esquema apresentado por Thomas Sowell no já mencionado *Conflito de Visões* (1987) e também em *Os intelectuais e a sociedade* (2009)⁶¹, duas visões basilares disputam os debates político-ideológicos da modernidade. Sowell identifica, na modernidade, duas matrizes de visões diferentes acerca da natureza humana que disputam o cenário intelectual e se refletem nas diferentes propostas de como a sociedade, em suas diversas instâncias, deve ser administrada. Diz Thomas Sowell:

A natureza moral e mental do homem são vistas de formas tão distintas que seus respectivos conceitos de conhecimento e de instituições também necessariamente diferem. (...) aqueles que acreditam em determinadas visões se veem em um papel moral muito diferente daquele papel em que os seguidores de outras visões veem a si mesmos. As ramificações dessas visões conflitantes estendem-se a decisões econômicas, judiciais, militares, filosóficas e políticas.⁶²

E quais seriam essas duas visões? Lembrando que Sowell entende visão como um “ato cognitivo pré-analítico”⁶³, um conjunto de concepções formado por lugares-comuns e herança cultural que antecede o raciocínio sistemático, isto é, antecede as teorias, mas as embasa. As duas visões que Sowell identifica como basilares na

⁶¹ SOWELL, Thomas.. Os intelectuais e as visões da sociedade. In: *Os intelectuais e a sociedade*. Trad. Maurício Righi. São Paulo: É Realizações, 2011.

⁶² SOWELL, Thomas. *Conflito de visões*, p. 23-24.

⁶³ SOWELL, T. Op. cit., p. 18.

modernidade ele as chama de visão restritiva (*constrained*) e visão irrestritiva (*unconstrained*).⁶⁴

A visão restritiva também é chamada por Sowell de “visão trágica”. Trata-se de uma visão “na defensiva”, segunda a qual os ganhos da civilização são frágeis, não são naturais. Isto é, pode-se retroceder e voltar a um estado “de barbárie”. Portanto, a civilização precisa de cultivo, e não de ataque. Por consequência, deve-se ter mais confiança no funcionamento sistêmico das instituições do que na iluminação intelectual de alguns indivíduos. Segundo Sowell, tal visão “é trágica na forma em que enxerga as restrições humanas, as quais não podem ser superadas meramente pela compaixão, pelo comprometimento ou por outras virtudes que os intelectuais ungidos alegam defender ou atribuem a si próprios.”⁶⁵

Ou seja, para tal perspectiva o indivíduo é consideravelmente limitado para suficientemente compreender o funcionamento da sociedade e propor mudanças acertadas. Sendo assim, deve-se confiar mais na experiência acumulada, isto é, na tradição, e no funcionamento sistêmico das instituições do que no conhecimento de alguns indivíduos. Tal visão está baseada, me parece, na crença de que efetivamente há um funcionamento sistêmico das instituições e de que, por esse funcionamento, as instituições se autorregulam e atingem a sua melhor forma. Sowell toma como representante dessa visão Adam Smith, para quem “o comportamento moral e socialmente benéfico poderia ser despertado no homem somente por incentivos”⁶⁶.

A segunda visão, a visão irrestritiva, também é chamada por Sowell de visão “do intelectual ungido”. Ela preconiza que o ser humano pode ser radicalmente mudado para melhor através da reforma das instituições. Diz Sowell: “Nessa visão, opressão, pobreza, injustiça e guerra são resultados das instituições existentes, problemas cujas soluções exigem a mudança das instituições, o que, por sua vez, implica a mudança das ideias que amparam, na base, essas instituições.”⁶⁷ Aí desponta o papel dos intelectuais como principais responsáveis, uma vez que estão “especialmente equipados devido ao maior conhecimento e *insight* que possuem”⁶⁸,

⁶⁴ As traduções das obras de Sowell mencionadas usam os termos *restrita* (*constrained*) e *irrestrita* (*unconstrained*). Contudo, optei, respectivamente, pelo uso de *irrestritiva* e *restritiva*, por me parecer mais adequado.

⁶⁵ SOWELL, T. *Os intelectuais e a sociedade*, p. 129-130.

⁶⁶ SOWELL, T. *Conflito de visões*, p. 28.

⁶⁷ SOWELL, T. *Os intelectuais e a sociedade*, p. 127.

⁶⁸ *Idem*, p. 128.

em propor ideias que levem à melhoria das instituições. Se na primeira visão a confiança recaía sobre a tradição, aqui ela recai sobre a racionalidade dos indivíduos.

Thomas Sowell apresenta como representante da visão irrestritiva o anarquista utópico William Godwin, para quem os males da sociedade poderiam ser corrigidos por meio da correção moral do homem. Godwin acredita, portanto, no potencial humano para a perfectibilidade, o que, conseqüentemente, significaria uma igual perfectibilidade das instituições. Diz Sowell, sobre Godwin:

Era sua a visão irrestrita da natureza humana, segundo a qual o homem era capaz de sentir diretamente as necessidades das outras pessoas como mais importantes do que as suas próprias e de agir, portanto, de forma imparcial, mesmo quando estavam presentes seus próprios interesses ou os de sua família.⁶⁹

O esquema proposto por Sowell, apesar de não dar conta inteiramente de certas visões sociais – como o caso do próprio marxismo e do fascismo, que não se encaixam completamente em nenhuma das duas categorias⁷⁰ – me parece interessante, enquanto ferramenta de análise, para discutir certos pressupostos ideológicos que embasam a figuração do trabalhador, bem como das condições do trabalho no Brasil, nos romances de Juvêncio Campos e Jorge de Lima. Penso tratar-se de uma proposta mais produtiva que a polarização entre direita e esquerda, principalmente considerando-se que tal polarização não parece dar conta da complexidade da literatura brasileira nos anos 30, quando a figura do proletário, do pobre, do "outro" começa a ganhar destaque e a vir para a boca de cena mesmo em obras de autores que não se associam ao pensamento de esquerda.

1.2.1 O caso de *O Gororoba*

⁶⁹ SOWELL, T. *Conflito de visões*, p. 28.

⁷⁰ Sobre o fascismo como uma visão híbrida, diz Sowell: "Nesse caso, alguns dos elementos primordiais da visão restrita – obediência à autoridade, lealdade a seu povo, disposição para lutar – eram muito evocados, porém sempre sob o imperativo prioritário de seguir um líder ilimitado, sem a obrigação de respeitar leis, tradições, instituições ou mesmo a honestidade comum. Os processos sistêmicos que estão no âmago da visão restrita foram negados por um totalitarismo voltado contra qualquer processo social independente, da religião à liberdade política ou econômica. O fascismo apropriou-se de alguns aspectos simbólicos da visão restrita, sem os processos sistêmicos que lhe deram sentido. Foi uma visão irrestrita de governança que atribuiu a seus líderes uma abrangência de conhecimento e dedicação ao bem comum inteiramente incompatível com a visão cujos símbolos evocava." SOWELL, T. *Op. cit.*, p. 136.

Em 1931, sob o pseudônimo de Lauro Palhano, o escritor baiano Juvêncio Campos publica seu romance de estreia, *O Gororoba*. É um texto pioneiro, nos anos 30, no que tange à colocação do proletário em inequívoco primeiro plano. Trata-se de um caso bastante representativo da imprecisão conceitual e em alguma medida ideológica com que, na época, se consideraria o romance proletário. *O Gororoba* vem logo saudado como um livro que se aproxima dos romances russos que seguem a estética do realismo socialista. Bueno dá notícia dessa recepção de primeira hora de *O Gororoba*, a qual identifica no livro de Juvêncio Campos um ideal revolucionário que aí não se encontra. O crítico Agripino Grieco considera que "*O Gororoba* inaugurou, aqui, talvez sob o influxo da novíssima literatura russa, o romance proletário que ainda ignorávamos e que os leitores de Gladkov, autor de *Cimento*, de Lebedinski, Serafimovitch e outros, desejavam ver introduzido no Brasil."⁷¹

Também o escritor Peregrino Júnior saúda *O Gororoba* como um romance na esteira de *Cacau*, de Jorge Amado, localizando entre ambos uma afinidade ideológica que, a partir de um exame mais detalhado das duas obras, fica claro que não possuem:

Dois assuntos – e ambos interessantes – estão em voga atualmente na nossa literatura: a Amazônia e o Proletariado. São as duas grandes fontes de livros do Brasil, neste momento. O sr. Jorge Amado, com o *Cacau*, colocou o Proletariado na ordem do dia. A Amazônia, essa foi posta em moda por Euclides da Cunha. Mas tem resistido no cartaz até hoje [...] Romance de costumes proletários da Amazônia; livro de ação social. Entretanto não teve a repercussão que merecia. A verdade, no entanto, é que *O Gororoba*, mau grado todos os seus defeitos, pode figurar ao lado dos nossos melhores romances sociais dos últimos tempos: *Cacau*, *Os Corumbas*, *João Miguel*.⁷²

Também se pode mencionar, nesse sentido, a comparação que o escritor Heitor Marçal faz entre o romance de Juvêncio Campos e a obra de Górkí e Michael Gold: "Aqui no Brasil, sob esse molde, tão ao sabor da época, existe uma obra digna de se ler. Refiro-me ao *Gororoba*, de Lauro Palhano."⁷³

Tirando a tematização da vida operária, pouco ou nada aproxima o romance em questão das obras de Górkí e Gladkov, nas quais o compromisso com o ideal socialista é central e se manifesta na adesão ao realismo socialista, já apresentado. O

⁷¹ GRIECO, Agripino. *Evolução da prosa brasileira*, p. 304 Apud BUENO, L. *Op. cit.*, p. 118.

⁷² PEREGRINO JÚNIOR, "Sobre alguns livros", *Lanterna Verde*, maio 1934 (1), pp. 56-57 Apud BUENO, L. *Op. cit.*, p. 119.

⁷³ MARÇAL, Heitor. "Literatura Proletária", *Boletim de Ariel*, set. 1932 (12), p. 19 Apud BUENO, L. *Op. cit.*, p. 118.

livro de Juvêncio Campos, por sua vez, passa longe de enaltecer o ideal revolucionário, conforme veremos.

Quanto à aproximação que Peregrino Júnior faz entre *O Gororoba* e outros livros do mesmo período tidos como romances proletários, *Cacau* e *Os Corumbas*, ambos a serem analisados ainda no presente capítulo, evidencia, como aponta Bueno, o quanto "os críticos (...) não procuravam nos romances outra coisa senão os temas de que tratavam"⁷⁴. Contudo, tanto o modo como o operário é figurado quanto as soluções apontadas para a pobreza da classe trabalhadora me parecem radicalmente diferentes entre as três obras citadas. A começar pelo fato de que *Cacau* pode ser facilmente considerado um romance de propaganda política, que defende a causa socialista, enquanto que *Os Corumbas*, embora apresente uma postura de crítica descrente em relação às instituições políticas e sociais que regem as relações de trabalho, não chega a propor a solução revolucionária que *Cacau* enaltece. Já quanto a *O Gororoba*, a perspectiva me parece ainda mais conformada ou, para usar o termo empregado por Sowell, restritiva.

O romance, dividido em duas partes, narra a saga de um sertanejo, Cazuzo Amaro, que foge da seca do Nordeste e arrisca a sorte na região Norte, trabalhando na extração do látex e posteriormente, em Belém, trabalhando como mecânico de navios. Dali vai para o Rio de Janeiro, onde passa a viver do trabalho na indústria incipiente que surgia no país. Na primeira parte, tem-se o registro da seca do Nordeste e das péssimas condições de vida para os sertanejos da região de Caicó, no Ceará. Nessa parte, observa-se também o florescimento das cidades de Belém e de Manaus que se desenvolveram rapidamente em razão da extração do látex. Já na segunda parte é retratada a incipiente industrialização na cidade do Rio de Janeiro, bem como a degradação do operário no ambiente industrial urbano.

O texto de Juvêncio Campos é precedido de um prólogo em que o autor, identificado como Lauro Palhano, assim se apresenta ao leitor:

Muito tempo pensei em entregar a presente obra a um douto que m'a corrigisse, limando e polindo as asperezas da forma e da expressão. Resolvi não fazê-lo. Seria eu o único illudido: – um individuo que só tem manejado martellos não pode, com acerto, manejar a penna. Resaltaria á compreensão de todos.

⁷⁴ BUENO, L. *Op. cit.*, p. 119.

Quiz, na novella que segue, fixar impressões. Relatei, como pude, o que senti, o que vi e ouvi entre collegas de vida, por parecer-me interessante e não tentado ainda, em lingua nossa, por operário.

Alem de questões propriamente gramaticaes, há falhas, bem as percebo; – assumptos repisados por mais de um personagem; materia fastidiosa para as classes alheias; déphasage resultante da incultura do montador.

As duas primeiras não sei como as podesse evitar; as cousas, com maior ou menor dóse de phantasia, correram assim mesmo. Se podesse corrigir a outra, não seria ferreiro.

Pretendi mostrar, ligeiramente embora, aos marechaes de Fortuna, aos que governam, que legislam que defendem as leis, o que é ser particula d'essa grande massa, em constante fluxo para o trabalho e refluxo para um lar de incertezas e de apreensões; gotta d'essa eterna maré, a encher e a vasar, sem esperança de outra finalidade.

Eis porque escrevi.

Entrariam ahi intenções outras?... (nem eu sei!). Se entraram, a principal foi a exposta; perdoem-me as segundas.

Rio, 1930.

L. Palhano.⁷⁵

Temos aí uma voz autoral (o nome que assina o prólogo é o nome que vai na capa do livro) que assume para si a experiência proletária: "um individuo que só tem manejado martellos não pode, com acerto, manejar a penna." E, ao fazê-lo, de antemão se desculpa por supostas falhas gramaticais e de composição do texto. Seriam tributárias da sua condição de trabalhador braçal e não de homem de letras. No entanto, o próprio texto dá conta de desmentir, em grande medida, a falta de familiaridade com a cultura letrada que vem afirmada no prólogo: Victor Hugo, Othello, Sancho Panza, Calliope, Fortuna, Platão, Thomas More, *A Utopia*, D. Quixote, Anatole France, Dostoievsky, são todos nomes da tradição literária ocidental, citados sem titubeios ao longo das páginas do romance. Para além disso, há uma gritante diferença entre a fala do narrador, perfeitamente condizente com a norma culta de então, e a fala dos personagens, registrada com todas as marcas de oralidade e de variedades populares possíveis, inclusive com marcas tipográficas (destaques como o uso de itálico e aspas) para indicar termos espúrios à norma culta. Um expediente que muito aproxima o texto do regionalismo brasileiro do final do século XIX e início do XX, em que esse duplo registro linguístico, a fala culta do narrador contrastando com as variedades não-cultas dos personagens, é algo muito bem demarcado. Esse contraste de registro linguístico aparece, em *O Gororoba*,

⁷⁵ O prólogo acompanha a primeira edição do livro, publicada pela editora Terra de Sol, do Rio de Janeiro, 1931. A edição a que faremos referência nas páginas seguintes, contudo, não é esta, mas sim a segunda, única a que tivemos acesso: PALHANO, Lauro. *O Gororoba*. Cenas da vida proletária. 2. ed. Irmãos Pongetti Editores: Rio de Janeiro, 1943.

internalizado na própria percepção do protagonista, Cazuzo Amaro, que se surpreende com a fala "errada" das pessoas da cidade, que supostamente teriam mais instrução que os moradores do sertão, de onde ele provém:

Que no sertão, onde a escola era um sacrifício; onde os labores da terra e do gado não exigiam conhecimentos especiais, existissem iletrados, explicava-se; mas, nas capitais, onde, segundo mestre Amaro, as escolas e as bibliotecas inundavam as populações de saber e de cultura, como poderia haver tanta ignorância!

Até o 2.º maquinista, mestre daquela gente toda, possuidor, conforme lhe afirmaram, de um diploma assinado pelo ex-imperador do Brasil, até o 2.º dizia *maio* por malho; *burificá* por lubrificar; *cravão* por carvão, e quejandas barbaridades.⁷⁶

Aliás, o protagonista, Cazuzo, também se diferencia de boa parte dos demais personagens por sua instrução e sede de conhecimento um tanto acima da média, considerando o meio proletário de onde provém. Nesse sentido, o personagem pode ser visto como uma projeção dessa suposta instância autoral, a qual, segundo o texto do prólogo, participa da vida proletária e nutre certas ambições intelectuais, concretamente expressas no livro que o leitor tem em mãos. Contudo, a cultura letrada que a voz narrativa veicula está longe de ser condizente com a experiência do personagem principal... Órfão, tendo perdido os pais na seca 1877 no interior do Ceará, foi adotado por um farmacêutico, alguém com mais familiaridade com o mundo da cultura letrada do que os demais habitantes da região, e educado por ele. Porém, pouco depois, é entregue pelo pai adotivo a um ferreiro, para que aprenda "uma profissão útil". Sendo assim, Cazuzo é alguém no limiar entre a cultura letrada, pertencente às elites socioeconômicas, e o mundo iletrado do trabalho. Ele não chega a plenamente adentrar a cultura letrada, mas dela absorve alguns elementos, suficientes para fazer com que ele não se adapte plenamente ao mundo do trabalho braçal e almeje uma educação formal mais completa e um posto de trabalho condizente com isso. Ambições que a própria narrativa, especialmente através da figura do médico Garnier, vai apontar como impróprias a um operário, como responsáveis, em parte, pelo desajuste e infelicidade de Cazuzo. Garnier é uma espécie de intelectual bonachão que exerce o papel de mentor intelectual e moral de Cazuzo, em diversos momentos. É uma figura que age como uma espécie de sábio, proferindo tiradas filosóficas sobre a sociedade, sob um viés cético e a princípio

⁷⁶ PALHANO, Lauro. *O Gororoba*. Cenas da vida proletária. 2. ed. Irmãos Pongetti Editores: Rio de Janeiro, 1943, p. 23.

racionalista. É um personagem que veicula a perspectiva da instância autoral, o que se torna especialmente claro ao final, na influência decisiva que Garnier exerce na resolução dos problemas centrais de Cazuzza.

Temos, portanto, no prefácio, uma voz autoral que se identifica à experiência e aos valores de seus personagens, anunciando que comete possíveis "erros gramaticais" por ser um deles, e que parece se projetar, de modo especial, no protagonista Cazuzza. Contudo, no andamento narrativo do romance, essa voz autoral constitui uma terceira pessoa muito distante dos personagens, tanto pelo registro linguístico quanto pelo foco narrativo, que se localiza num plano superior, distanciando. Se há um porta-voz que a instância narrativo-autoral elege, este não é, como bem observa Luís Bueno, o proletário Cazuzza, cuja trajetória de vida parece ser muito parecida com aquela que o suposto autor atribui a si no prólogo, mas é o médico Garnier, que veicula uma perspectiva evidentemente não-revolucionária sobre a situação do proletariado. Conforme veremos, as ideias de Garnier parecem propor, por vezes, uma espécie de *apartheid* social, em que cada classe social, operários e patrões, teria uma educação específica para as tarefas que foi "destinada" a cumprir, apenas se casariam entre seus pares e adotariam o estilo de vida condizente com sua educação e com as atividades que exercem. Isso se evidencia, por exemplo, ainda na parte inicial do livro, num momento em que Cazuzza, diante das dificuldades de conciliar trabalho e estudo, desiste do curso noturno no Liceu de Artes e Ofícios, o qual ele pretendia fazer para obter um posto mais qualificado e assim ascender socialmente. Ao contar a Garnier sobre a resolução, tomada a contragosto, de abandonar o curso, este reage de modo a insinuar que o estudo, para Cazuzza, é coisa inútil. Segue o diálogo entre os dois:

Cazuzza revoltou-se:

- Acha então o senhor que só os ricos devem estudar? Garnier envolveu-o no seu leve sorriso de ironia.

E se eu pensasse assim?

- Seria...

- ... mais lógico, completou o outro gozando o embaraço do sertanejo, enquanto este, mal humorado, fitava o médico.

Garnier, depois da *síncope* habitual, continuou sério:

- Nas escolas populares, dever-se-ia apenas ensinar a ler, escrever e contar correntemente. As noções das cousas úteis à vida, seriam dadas como exercício de escrita, de leitura, de raciocínio. Ginástica do espírito. Tudo o mais é peso inútil.

- Entretanto, muitos dos gênios que iluminam a humanidade foram pobres...

- ... foram diamantes do garimpo onde nós somos cascalhos. Se você é diamante achará seu garimpeiro. Por enquanto é operário e desempenhando conscientemente o seu papel, terá feito tanto quanto o engenheiro, o médico, o bacharel e os outros profissionais.⁷⁷

Torna-se evidente o tipo de concepção social presente na fala do dr. Garnier, uma visão que defende que se mantenham as barreiras de classe, de modo que a realização individual deve se dar dentro dos limites do trabalho e da cultura atribuídos a cada classe. A mobilidade social estando excluída, e, mais que isso, apontada como fonte de infelicidade, pois leva os trabalhadores a aspirarem a um modo de vida que jamais poderão plenamente obter. Tais ideias se evidenciam, ainda, no trecho em que Cazuzza lê uma carta que Garnier lhe enviara, para, dentre outras coisas, consolá-lo de ter seus planos de casamento impedidos pela família da moça por quem se apaixonara. Cazuzza, que se apaixonara por Zefa, filha de seus anfitriões em Belém, vê suas intenções frustradas especialmente por Nhá Basília, a mãe, que deseja fazer da filha professora para arrumar-lhe um casamento com alguém de uma classe social mais alta que a deles todos. Garnier condena até mesmo esses planos de modesta ascensão social de Nhá Basília, afirmando que o operário não deve querer um modo de vida que não lhe convém:

A sociedade operária deve tender para a criação da família operária, satisfeita no seu âmbito, ao nível do seu espírito, sem confrontos humilhantes, sem lutas pelas posições que, galgadas de chofre, podem causar vertigens.

Esta ânsia de grandezas é o mal que lhe arrebatou Zefa. Basília ambiciona um lar esplendoroso, que se não coadunaria com os hábitos dela, de sua mentalidade, de sua educação. Quer trocar a filha por uma casa maior, com mobiliário fino, criados e representação que ela não saberia manter. Você não lhe pode dar tudo isto, dispondo apenas de bondade.⁷⁸

Mais do que condenar o desejo de ascensão social da família de Zefa, Garnier está ardilosa e pedagogicamente apontando nesse desejo a origem do sofrimento amoroso de Cazuzza. Mais do que nunca fica clara, em seu conservadorismo didático e paternalista, a perspectiva restritiva, aquela que confia no *status quo*, no aprimoramento gradual das instituições sociais consolidadas, perspectiva que vê no sistema classista instalado no modo de produção capitalista a oportunidade para que

⁷⁷ PALHANO, L. Op. cit., p. 69-70.

⁷⁸ Idem, p. 142.

os indivíduos se desenvolvam de acordo com as tarefas que assumem nessa pirâmide social.

Contudo, a perspectiva de Garnier poderia ser contrariada pela trajetória de Cazuzza, ou, ainda, figurar como uma visão possível dentre outras, dela divergentes, e não como a, por assim dizer, visão oficial da narrativa. Porém, nenhuma outra perspectiva ou encaminhamento narrativo contradiz as ideias de Garnier. Pelo contrário, tudo o que ocorre parece se dar para confirmar essa perspectiva segundo a qual a felicidade do operário estaria em aceitar os limites da sua classe. A infelicidade de Cazuzza se deveria, em última instância, às suas escolhas pessoais equivocadas, ou mesmo a defeitos de caráter, como o fato de ser excessivamente sonhador, idealista. Alguns desses traços de caráter se evidenciam já no episódio, contado logo no início do livro, que dá origem ao seu apelido Gororoba, título do romance. Seus colegas da oficina onde arranja trabalho em Belém logo captam sua tendência ao devaneio, sua personalidade quiçá mais afim ao trabalho intelectual (do qual tivera breve amostra na infância) do que ao trabalho braçal. Daí surge o apelido, que o narrador faz questão de explicar, em tom aparentemente seco e objetivo, mas no qual já se imiscui o julgamento moral que, ao final da narrativa, fica claro que se estava construindo sobre a conduta do personagem:

Às cousas indefinidas, sem côr, sem fôrma ou consistência, mixto de gelatina e grude; ao frouxo, ao tímido, ao covarde, à flacidez de lesma e do uruá; ao pormenor que Victor Hugo achou horripilante no polvo: – Ser mole – chamam no Pará GOROROBA.

Cazuzza herdara dos pais e do meio a lentidão dos movimentos, a sonolência das atitudes, a inércia dos membros, a melancolia da face.

Não era um pusilânime, era um derreado, apesar de sadio e forte. Encostava-se sempre que podia, e quando não achava ocasião especial para assentar-se.⁷⁹

Este parágrafo adianta a avaliação moral acerca do personagem que a narrativa irá construir, avaliação que se encontra intrinsecamente associada à perspectiva restritiva sobre a situação econômica e social do proletariado brasileiro. Em suma, se o proletário sofre, isso se deveria a defeitos individuais ou a percalços menos felizes da trajetória de cada um, e não a uma estrutura injusta e exploratória. Assim, Cazuzza seria infeliz basicamente por não saber lidar com desilusões amorosas, por não saber lidar com as mulheres de um modo geral e, como me parece estar sugerido pela

⁷⁹ Idem, p. 30.

narrativa como um todo, por não se adaptar devidamente à condição de proletário. Por almejar uma colocação diferente, inicialmente para que o casamento com Zefa seja aceito pela família, e depois, quando esse plano é frustrado, por nunca se contentar com a situação pessoal e familiar que lhe é impingida. Ou seja, todos os problemas de Cazuzza parecem se resumir à questão afetiva e à inadequação individual ao meio. Embora as dificuldades da vida proletária sejam lembradas, em diversos momentos, o cerne do problema não é localizado no âmbito estrutural, coletivo, mas no pessoal. E, mais que isso, a solução sugerida é de natureza espiritual, reverberando aqui, fortemente, as concepções da renovação católica brasileira dos anos 30, movimento no qual está incluída a conversão de Murilo Mendes ao catolicismo e o livro de poemas por ele publicado, em conjunto com Jorge de Lima, *Tempo e eternidade*⁸⁰.

Ao se encaminhar para o desfecho, a narrativa mostra Cazuzza entrando em uma igreja, numa espécie de último recurso, ou tentativa desesperada de consolo: buscar reavivar a fé da infância, perdida na vida adulta, num momento em que suas frustrações parecem ter atingido o ponto máximo. Cazuzza perdeu seus amores de juventude, Cotinha, a filha do mestre ferreiro de quem foi aprendiz, e Zefa, a paraense cuja família se opôs ao casamento por ser Cazuzza pobre, como eles próprios. Vive informalmente com uma mulher de reputação questionável, Abigail, a quem não exatamente ama, mas com quem se apegou. A vida de ambos é cheia de dificuldades materiais, o salário de Cazuzza como empregado portuário mal dá para o casal mais o filho pequeno que têm. Contudo, segundo a narrativa, a principal dificuldade do protagonista está no relacionamento com sua mulher, Abigail, que, inconformada com o fato de Cazuzza não querer oficializar sua união, já que ela não era mais virgem quando se juntou a ele, o que parece tornar o casamento algo dispensável aos olhos do protagonista, está tornando a vida familiar um verdadeiro inferno.

O conteúdo social, o aspecto estrutural e coletivo da questão, qual seja, as dificuldades socioeconômicas dos personagens decorrentes do sistema exploratório e injusto em que se dão as relações de trabalho, é radicalmente esvaziado, vindo para o primeiro plano o drama privado, familiar.

Numa das cenas finais, ao entrar na igreja, Cazuzza busca um confessor para desafogar seu coração. Fica evidente, nesse momento, o movimento de jogar a

⁸⁰ Livro que, como mencionado na introdução deste trabalho, está na origem do título da obra de Luiz Ruffato, *Inferno Provisório*, sinalizando um diálogo crítico com esse momento de polarização ideológica da literatura brasileira.

questão social para o escanteio e fazer com que o drama pessoal monopolize a cena. Ao ser questionado pelo padre sobre o que o aflige, o protagonista responde: "A mulher. Pelo muito que a amei venho sofrendo. Por ela vivi todas as virtudes que a sociedade exalta e não pratica; todas as mentiras, todas as vaidades, vivi, herege impenitente, por merecê-la!"⁸¹ Então, numa reviravolta rocambolésca, o monge confessor que o ouve se revela ninguém menos que Garnier, que agora atende pelo nome de dom Antônio do Amor Divino. Após essa cena de reconhecimento, segue uma conversa entre eles, agora não apenas como confessor e penitente, mas como velhos conhecidos. Garnier desempenha o mesmo papel de outrora, com suas tiradas sábias. Contudo, não é mais o sábio secular que fora, com sua visão algo estoica e materialista, mas tornou-se um sábio cristão, porta-voz dos valores cristãos mais ortodoxos possíveis. Além de aconselhar Cazuzza a se casar com a companheira, já mãe de dois filhos seus, Garnier ainda profere um breve discurso que contrapõe a moral cristã ao socialismo, condenando o último:

Quanto aos males sociais, às injustiças e conflitos de interesses que você alega, é inútil buscar remédio para elas nas filosofias sem Deus, nas falhas do humano cérebro. Cristo deu a fórmula simples, concisa e curta para curar esses males: "Amai-vos uns aos outros".⁸²

Seguindo os conselhos de Garnier, Cazuzza se casa com Abigail e conquista, finalmente, a paz de espírito. Um desenlace que reforça o tom anticomunista do romance, ao apontar para a impossibilidade de resolução das mazelas derivadas da injustiça social a não ser através dos preceitos cristãos. E ao sugerir, também, que a verdadeira fonte das aflições do protagonista não é a pobreza da sua condição de proletário, mas sim o fato de descumprir prescrições cristãs básicas, ao viver "amasiado" com uma mulher. A peroração de Garnier contra o comunismo, no final da conversa com Cazuzza, reforça, ainda, a perspectiva que, afinal, parece orientar o romance em questão. Um discurso que apresenta as "filosofias sem Deus", ou seja, socialismo, comunismo e afins, como "falhas do humano cérebro", está muito próximo da visão restritiva tal como caracterizada por Thomas Sowell, na medida em que para tal perspectiva o indivíduo é consideravelmente limitado para suficientemente compreender o funcionamento da sociedade e propor mudanças

⁸¹ Idem, p. 270.

⁸² Idem, p. 273.

acertadas. Deve-se, portanto, confiar mais na tradição do que na racionalidade humana, e a tradição defendida, no caso do romance de Juvêncio Campos, é a tradição cristã.

Não se pode dizer, contudo, que não exista, como plano de fundo do romance, uma postura de atenção e compadecimento pelas condições precárias de vida do proletariado brasileiro. Contudo, trata-se de uma postura de natureza paternalista, apadrinhadora, que vê no proletário uma figura que precisa ser tutelada de perto pela religião e pelo governo, as instâncias responsáveis pela manutenção da ordem e pelo resguardo da tradição. Pois do contrário, e a exemplo do protagonista, o proletário pode se desviar de sua função social e se deixar seduzir pela ânsia de conhecimento ou pela possibilidade de ascensão social, coisas que, segundo a perspectiva esposada pelo romance, em nada melhoram a vida do operário, pelo contrário, apenas o conduzem a uma existência amarga e frustrada.

Sobre a inclusão do governo, ao lado da religião, como instância tutelar e civilizadora do proletariado, há uma passagem que sugere tal movimento. Encontra-se no capítulo XXXII, que retrata a miséria causada pelas enchentes na região amazônica e pelo esgotamento do ciclo da borracha. No fim do capítulo, um ribeirinho avista um navio do governo que vem trazer auxílio aos flagelados pelas enchentes e diante de tal visão tem uma exclamação ofensiva: "Peste de Gunverno!" O narrador entra em cena então para explicar que o personagem diz isso por ignorância, por não conhecer a face benemerente do governo:

Achara, agora, nas suas desalinhavadas razões, a razão de todos os seus males: – *o governo*.

Aliás, o infeliz conhecia apenas essa entidade como sinônimo de Fisco e suas extorsões; de política e suas perseguições; de Justiça e suas parcialidades, de autocracia e seus desmandos. Jamais conhecera, como agora, o Governo-Amparo, o Governo-Instrução, justo, empreendedor, ajudando-o a viver, a vencer, radicando-o à terra.⁸³

É evidente, nessa passagem, a perspectiva paternalista em relação ao governo, bem como a confiança no *establishment*, nas instituições vigentes, que caracteriza a visão restritiva, conforme já comentado. Trata-se de um romance, portanto, como bem

⁸³ Idem, p. 173.

aponta Bueno, que "explora um certo desejo de assistir à libertação do proletariado, mas sem incluir nesse desejo a necessidade de mudança das estruturas sociais."⁸⁴

O curioso é que esse livro, não obstante assumidamente se opor à solução da esquerda e reproduzir um discurso que, penso que sem exagero, podemos chamar de anticomunista, atuou como uma espécie de precursor do romance social da esquerda que se tornaria forte tendência nos anos seguintes. Muito desse papel de precursor se deve, creio, à maneira como a recepção crítica que lhe é contemporânea interpreta o romance em questão, enfatizando a sua proposta documental, a sua pretensão, sugerida no prefácio anteriormente citado, de ser um registro da vida dos operários. E, mais que isso, de ser um registro feito a partir de dentro, por um autor que se diz ele próprio operário. Ou seja, parece haver, ainda, uma pretensão testemunhal no romance.

Novamente curioso que um autor que diz partilhar, como experiência própria, a condição proletária, alguém que se define como "um individuo que só tem manejado martellos", faça, nas palavras de Jorge Amado em resenha sobre o romance, "o operário fugir do caminho de revolta para cair na *conformação* [grifo no original] que o padres pregam"⁸⁵. A ponto de o autor de *Cacau* questionar (ironicamente, penso), ao final da dita resenha, se por acaso Lauro Palhano, ao terminar de compor seu romance, teria deixado de ser operário. Não deixou porque nunca o foi, propriamente. Lauro Palhano é, como já informado, pseudônimo de Juvêncio Campos, um engenheiro mecânico que trabalhara na construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré, experiência da qual claramente tira boa parte do material para a composição de *O Gororoba*. Ou seja, ainda que, por sua profissão, estivesse próximo da classe trabalhadora, não partilha exatamente das condições de vida dos operários.

1.2.2 O conflito de visões em *Calunga*

Publicado em 1935, *Calunga*, do escritor Jorge de Lima, já encontra aquele cenário de polarização ideológica que caracteriza os anos 30 plenamente montado. Sendo assim, diferentemente do que ocorre com *O Gororoba*, o alinhamento ideológico veiculado pelo romance é mais rapidamente posto em questão pela

⁸⁴ BUENO, L. *Op. cit.*, p. 123.

⁸⁵ AMADO, Jorge. "O Gororoba", *Boletim de Ariel*, dez. 1933 (III, 3), p. 71 *Apud* BUENO, L. *Op. cit.*, p. 122.

recepção crítica de primeira mão. Ou seja, há, desde o início, uma vacilação (coisa que não se encontra significativamente presente quando da recepção primeira de *O Gororoba*) em considerar o romance de Jorge de Lima como um romance proletário.

Nesse sentido, *Calunga* é talvez, como pondera Luís Bueno, o “caso mais complicado e revelador”⁸⁶ desse momento, justamente pela dificuldade que a crítica encontrou em identificar qual partido Jorge de Lima estava tomando. O fato de o escritor se identificar publicamente como católico, de ter publicado um livro de poemas que pretendia “restaurar a poesia em Cristo” (*Tempo e eternidade*, publicado em conjunto com Murilo Mendes) e, ao mesmo tempo, escrever um livro que pela temática e por certos procedimentos narrativos se aproxima do romance social de esquerda tão em voga no período, causa um compreensível confusão. A qual é bastante sintomática de um momento em que parece imperativo determinar ou tomar uma posição ideológica definida.

Diante disso, creio ser pertinente examinar, ainda que brevemente, a recepção crítica imediata a *Calunga*.

Carlos Lacerda, à época importante líder estudantil do Partido Comunista, se manifesta sobre o romance no artigo “O Cordeiro de Deus sai da Lama” (1935) afirmando que, apesar de conservar um “pé atrás” com Jorge de Lima devido à sua conversão ao catolicismo⁸⁷, vê uma sinceridade na representação que o romance faz das condições de vida dos mais pobres que o tornam uma força que vem “combater pela Revolução”, ainda que à revelia da vontade do autor. “Será *Calunga* a sua declaração categórica, (...) no sentido de colocá-lo numa determinada categoria dentro de luta? Se não for, pelo menos ele não poderá impedir que o seu livro venha combater pela Revolução.”⁸⁸ Lacerda conclama Jorge de Lima, afinal, a lutar conscientemente pela Revolução:

Sim, Jorge de Lima. E veja agora, no clarão que essas tuas palavras abrem no ar, a safadeza do Jorge de Lima que marcou passo em *Tempo e eternidade*. Agora você entrega aos homens um livro bom. Seja coerente, e não procure ser inferior ao seu livro. Decida-se entre a consideração das pessoas de ‘bem’ e a admiração de milhões de homens.”⁸⁹

⁸⁶ BUENO, L. Op. cit., p. 214.

⁸⁷ Lacerda inicia seu artigo com a seguinte afirmação: “Fiquei de pé atrás com Jorge de Lima desde que esse poeta se amasiou com Maria concebida sem pecado e começou a falar em anjos fungando muito.”

⁸⁸ Carlos Lacerda, “O Cordeiro de Deus sai da Lama” In: LIMA, Jorge de. *Calunga*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 183.

⁸⁹ Carlos Lacerda, “O Cordeiro de Deus sai da Lama”, *Revista Acadêmica*, ago. 1935 (13), p. 7 Apud BUENO, L. Op. cit., p. 215.

João Cordeiro, escritor de esquerda do círculo de Jorge Amado, tem opinião parecida e vê em *Calunga* um ponto de virada em Jorge de Lima:

Nele o romancista se revela um revoltado e dá-nos uma visão admirável e perfeita da vida miserável das nossas populações rurais. Se ainda, com este romance, não chegou à revolução popular, onde chegarão todos os intelectuais honestos (e onde já chegaram, José Lins do Rego, com *O moleque Ricardo*, e Érico Veríssimo, com *Caminhos Cruzados*), tudo indica que, para ela, caminha o sr. Jorge de Lima a passos largos.⁹⁰

Mas houve críticos de esquerda que recusaram integralmente o romance por acreditarem na desonestidade do autor. O crítico Abelardo Jurema, escrevendo na revista *Momento* (1935), afirma o seguinte:

No *Anjo* e em *Tempo e eternidade* ele é um. Em *Poemas e Calunga* ele é outro. Por quê? Facilmente se obtém a resposta. Há necessidade dessas transmutações. O mundo moderno necessita de muita cretinice. A teoria das personalidades se impõe. (...) É preciso ser amigo do papa e de Stálin. É preciso orar por Deus e pelo Diabo. Moscou e Roma estão influenciando nessas personalidades cretinas e insinceras. (...) *Calunga* é imoralíssimo porque partiu de um autor que absolutamente não possui honestidade intelectual.⁹¹

Murilo Mendes, por sua vez, provavelmente mais inteirado que os outros acerca do posicionamento de Jorge de Lima, caracteriza *Calunga* como "um documento social de grande alcance, que atinge a realização artística justamente por ter sido escrito sem preocupação de tese ou propaganda política"⁹². Ou seja, o coautor de *Tempo e eternidade* parece querer deixar claro que o romance de Jorge de Lima, por mais que tematicamente se aproxime do romance social de esquerda, não pode ser com este confundido. Aliás, talvez mais que isso, Murilo Mendes parece querer é questionar a compreensão do romance social, ou do romance proletário, também se poderia dizer, como um romance necessariamente alinhado ideologicamente à esquerda:

⁹⁰ João Cordeiro, "Calunga", *Revista Acadêmica*, out. 1935 (14), pp. 4 e 23 Apud BUENO, L. Op. cit., p. 215.

⁹¹ Abelardo Araújo Jurema, "Calunga", *Momento*, out. 1935 (II, 1), p. 15 Apud BUENO, L. Op. cit., p. 216.

⁹² MENDES, Murilo, "Sobre *Calunga*", *Boletim de Ariel*, n. 11, ago. 1935 In: LIMA, Jorge de. *Calunga*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 187.

Atualmente no Brasil há uma certa tendência a se considerar "literatura social" somente uma determinada expressão de literatura que visa enaltecer os postulados comunistas. É um erro, porque um escritor da direita pode perfeitamente ter uma compreensão social da literatura e da sua influência sobre uma coletividade. Pode-se mesmo dizer que não há nenhuma espécie de literatura que não seja também social. (...)

A confusão em torno da literatura "proletária" aumenta dia a dia no Brasil (...). (...) É claro que não existe arte desinteressada, o que varia são os *alvos do interesse*. [Grifo no original] Nada mais interessado do que, por exemplo, a poesia religiosa, a poesia que converge para Deus; pois Deus é o supremo interesse.⁹³

Murilo Mendes revê a própria noção de "literatura engajada" corrente na época (e talvez até hoje), ao considerar que o engajamento pode se dar tanto mediante um compromisso com ideias de esquerda ou de direita (para usar os próprios termos do autor). O trecho reproduzido é ainda interessante por sugerir que o compromisso ideológico de Jorge de Lima, o qual transparece em *Calunga*, não se encontra exatamente em nenhum dos polos mais extremos da disputa político-ideológica da época – comunismo ou fascismo – mas sim no que seria, pelo menos conforme a perspectiva do próprio Murilo Mendes, um terceiro lugar: a proposta católica. Daí a menção à poesia religiosa, modalidade praticada por ambos, Jorge de Lima e Murilo Mendes. Parece que este lugar de crítica aos dois polos da disputa ideológica que nos anos 30 e 40 instala-se no cenário político mundial (tendo seus reflexos no contexto brasileiro) é a perspectiva que assume o romance *Calunga*.

Percebe-se, portanto, que, num momento de polarização tal como o que foi exposto, a filiação de Jorge de Lima ao catolicismo levanta, em alguns escritores e críticos de esquerda, a suspeita de oportunismo da sua parte, culminando na acusação de reproduzir um modelo literário de sucesso na época sem ter a real convicção sobre a missão revolucionária desse modelo. Contudo, parece-me válido lançar a seguinte questão: Jorge de Lima não poderia estar genuinamente preocupado com a questão social e, ao contrário do que ambos os tipos de crítica propõem (que ele aderiu à causa da Revolução ou que ele é um mero oportunista), estar querendo justamente apontar um conflito de visões no seu romance, sem necessariamente aderir a uma delas? Ou mais, não estaria Jorge de Lima, em *Calunga*, a partir da perspectiva que Thomas Sowell define como restritiva, olhando criticamente para as duas visões que disputavam o país nesse momento, quais sejam, o comunismo e o integralismo?

⁹³ Idem, p. 187-188.

Não me parece equivocado dizer que ambas as visões que disputam o cenário político-ideológico nos anos 30 no Brasil, comunismo e integralismo, possuem fortes traços da visão que Sowell chama de irrestritiva. Ambas acreditam no potencial de perfectibilidade do ser humano e querem a reforma (ou mesmo a mudança radical) das instituições sociais a partir da compreensão intelectual de alguns indivíduos sobre o que é o ser humano. Uma compreensão que ressalta o papel dos "intelectuais ungidos" na transformação social.

No romance *Calunga*, o protagonista, que tem o curioso nome de Lula Bernardo, encarna, igualmente, a visão irrestritiva. Ele é uma espécie de reformador social, tem a ambição de trazer o progresso e a iluminação à sua terra natal, Bebedouro, uma vila de Alagoas formada por casebres e mocambos fincados entre mangues e lagoas onde domina a malária. Depois de muitos anos em Recife, Lula Bernardo volta a Bebedouro na esperança de reencontrar a família com quem perdera contato. Frustrado esse intento, decide permanecer em sua terra e transmitir aos conterrâneos as experiências adquiridas na cidade grande, bem como tirá-los daquele modo de vida subdesenvolvido, todo ele voltado à pesca para subsistência, à extração do caranguejo e do sururu dos mangues e, ponto máximo do desenvolvimento, ao trabalho artesanal nas olarias. “Agora se preocupava em dar o exemplo a seu povo, procurando iniciar ali um outro meio de vida que não fosse aquele de viver de pesca de sururu e do trabalho das olarias.”⁹⁴

Apesar da resistência e incompreensão da população local, Lula decide iniciar uma criação de carneiros “segundo os mais modernos métodos que ele aprendera nas revistas”⁹⁵, projeto por meio do qual pretende educar seus conterrâneos, inculcando-lhes hábitos mais saudáveis, como o uso de calçados, e uma maior diligência. Quando a viabilidade do seu projeto é contestada, já que para os habitantes de Bebedouro “era impossível criar carneiros num lugar tão encharcado, sem pastagens que dessem pra os animais comer”⁹⁶, Lula lhes responde com superioridade, dando a entender o quanto considera seu modo de vida primitivo:

- Mas é preciso mudar de vida – replicava Lula. – É necessário parar com 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

⁹⁴ LIMA, Jorge de. *Calunga*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 28.

⁹⁵ LIMA, J. de. Op. cit., p. 30.

⁹⁶ Idem, p. 28.

população que passará a viver independente com seus rebanhos. Darei eu próprio o exemplo iniciando o meu rebanho.⁹⁷

Lula dá início ao seu projeto e até consegue colaboradores, habitantes da ilha de Santa Luzia, onde vai residir, que ele emprega como trabalhadores na sua criação. Contudo, a iniciativa fracassa não só devido aos ataques e desafios da natureza, tais como fortes tempestades, alagamentos e a malária, mas principalmente por seus opositores humanos: seu vizinho Totô do Canindé – figura que encarna a tal cordialidade que dissimula a crueldade, de que fala Sérgio Buarque de Holanda –, que sabota seu empreendimento, e o Santo, um milagreiro de devoção popular que aparece na região e arrebatava quase que a totalidade da população, provocando grande tumulto e desfalcando completamente o projeto de Lula da necessária mão-de-obra.

Sobre a atuação de Lula, um primeiro ponto a se notar é que ele pretende agir sempre individualmente, rejeitando o apoio das instituições. No início do romance, o protagonista discute com o médico do posto sanitário sobre a contribuição filantrópica da Fundação Rockefeller que, associada ao governo, distribuiu remédios contra a malária na região. Para Lula, isso não passa de medida paliativa. Ele rejeita esse tipo de atuação e clama por mudanças estruturais nas condições de vida do povo:

- Então o doutor pensa que distribuir cápsulas de quinina e remédios contra vermes é resolver o problema da felicidade dessa gente? Acha também que essa terapêutica resolve o simples caso de saúde? (...) Não creio. É esse um favor que os miseráveis não deverão nem ao governo nem a Rockefeller. Essa gente não tem que agradecer a ninguém tão grande tapeação; não são essas cápsulas de quinina engolidas nos postos sanitários, nem esse quenopódio repugnante que vêm livrar o povo sem sapatos e sem casa do paludismo e do amarelão. Isso é botar água num barril furado, doutor.⁹⁸

Como partidário da visão irrestrita, Lula desconfia das instituições e acredita mais no seu diagnóstico e atuação individual para mudar as coisas. Tal postura aparece novamente na parte final do romance, quando o protagonista, vendo que suas relações com Totô do Canindé se encaminham para a violência, vai a Maceió para falar com antigos companheiros de escola, agora ocupantes de cargos públicos, buscando uma interferência do governo na sua briga de vizinhos. Mas, ao perceber que o compadrio que viera buscar passa pela intermediação de elementos marginais, como a prostituta Mosquitinha, Lula se enoja e desiste de querer “negócio com essa

⁹⁷ Idem, *ibidem*.

⁹⁸ Idem, p. 31.

gente do governo”⁹⁹. Apesar de se acreditar revoltado com a lógica do favorecimento, ele mesmo viera se utilizar dela. O que o revolta, na verdade, é a atuação das prostitutas nesse tráfico de influência. Novamente, Lula se vê como um superior entre a população, e mais, como alguém acima das instituições e isento dos vícios que estas possuem.

Um segundo ponto a se destacar na postura do protagonista é o fato de ela não estar isenta de autoritarismo. Lula age como uma espécie de “déspota esclarecido”. Critica a forma como a modernidade chegou à sua região, trazendo muito pouco progresso de fato e muita exploração, e propõe um novo projeto modernizador, procurando estabelecer uma relação civilizada e pedagógica com seus empregados. Bem-intencionado e sem violência, quer impor a eles o que considera as conquistas da modernidade, como o uso de botas. Mas seu procedimento na verdade não é isento de violência. A forma como ele procura convencer seus empregados a usarem botas no trabalho denota o tom autoritário do seu projeto libertador:

Lula continuava a pregação, ensinando como a maleita se transmitia, como o mal arruinava a vontade, diminuindo a capacidade de trabalho. Aquela gente deveria ser forte como outros povos conseguem ser, unicamente observando os preceitos de higiene que ele estava dando. Dando e proporcionando os meios de salvação.

- Nhôr, sim.

- Querem obedecer?

- Nhôr, não. Não sabemos trabalhar dentro da lama de botina, não semos praciano. Semos dos brejos.

Lula compreendeu que aquela gente era uma ilha humana, rodeada de trevas.¹⁰⁰

A pergunta de Lula, “Querem obedecer?”, bem como a sua conclusão de que aquela gente estava “rodeada de trevas”, evidenciam a sua postura de déspota iluminado. Interessante que, nessa imposição do uso das botinas, Lula ignora completamente o quanto elas de fato dificultam o trabalho de quem anda pelos mangues. Só posteriormente é que ele irá reconhecer que a rejeição às botas não era simplesmente coisa de “gente ignorante”, mas estava fundamentada numa dificuldade real que ele desconhecia:

Lula compreendia muitas vezes por que os caboclos não podiam trabalhar calçados, quando ele próprio era forçado a tirar as botas para atravessar riachos que se improvisavam pela chuva: a sensação de massapê dentro

⁹⁹ Idem, p. 119.

¹⁰⁰ Idem, p. 41-42.

das botinas era mais desagradável que a dos pés no chão sobre o barro mole. Depois, o mal que a terra contaminada podia fazer já estava fazendo com botinas ou sem botinas, penetrando tudo, intrometendo-se nos calçados, insinuante mesmo como o mal.¹⁰¹

Na maior parte do tempo, entretanto, Lula julga proceder como um igual entre a população, e inclusive em diversos momentos afirma ser também ele um cambembe (etnia indígena que habitava a região e da qual os moradores da época se consideram descendentes, segundo o romance), mas na verdade tem o olhar de um estrangeiro, de um superior, de um “intelectual ungido”, para usar a expressão de Thomas Sowell. Lula isenta os trabalhadores da culpa pela sua condição (afinal, eram gente “rodeada de trevas”), mas tampouco vê neles a solução para o problema. Lula sempre procura a solução em si próprio.

O romance de Jorge de Lima trata de forma crítica essa postura do protagonista. Um dos expedientes que utiliza para isso é, em certa altura, apresentar os antagonistas de Lula, seu Totô do Canindé e o Santo, como contrapartes do protagonista, fazendo o leitor perceber que há elementos em comum entre as três figuras.

Enquanto o autoritarismo de Lula é sentimental, idealista e bem-intencionado, o senhor do Canindé – figura de traços grotescos: um paralítico das pernas, criador de porcos, capaz de uma violência com requintes de crueldade por baixo da aparência fragilizada – desenvolve um autoritarismo predatório, tratando seus empregados como escravos e perpetuando uma forma ancestral de mando, segundo a lei do mais forte. No entanto, embora reprove a violência utilizada pelo antagonista, Lula, conforme apresentado, não deixa de ser autoritário. Uma das passagens finais do romance, em que o protagonista, tomado pela febre da malária, tem alucinações que o fazem acreditar ser ele próprio o senhor do Canindé, trazem o paralelismo à cena. Paralelismo reforçado pelo fato de uma conhecida, Libânia, efetivamente confundir-lo com o Coronel Totô do Canindé. A forma como Lula se expressa durante o seu delírio traz a sugestão de que ele também participa do universo do arcaico ao qual Coronel Totô está associado: "Eu sou o senhor do Canindé; sempre fui, desde séculos, desde os primeiros selvagens da ilha, o senhor do Canindé. Eu sou o senhor do Canindé."¹⁰²

Já o paralelismo com o Santo se dá de forma especular, isto é, inversa: este atrai multidões, mas pratica os milagres sem querer, muitas vezes parece fazê-los

¹⁰¹ Idem, p. 63.

¹⁰² Idem, p. 148.

contra sua vontade, não faz sermões e a única exortação que tem para o povo é o bordão: “Anda! Anda!”. Já Lula é quase que uma figura especular ao Santo, pois ele convence poucas pessoas (os únicos que lhe são rigorosamente fieis são Pioca, seu braço direito, e Ana, espécie de companheira e eventualmente amante), apesar dos constantes discursos, verdadeiros sermões, que procuram convencer seus conterrâneos a adotarem novos hábitos e, por fim, os “milagres” que promete (o progresso, a vitória sobre a malária etc.) não se realizam.

Mas ambos, Lula e o Santo, são muito parecidos no que diz respeito à inutilidade da sua ação, já que os milagres feitos pelo Santo não duram, e a população continua a se arrastar atrás do milagreiro, em busca de salvação. Pode-se ver aqui um paralelo entre a cegueira religiosa, que leva o povo a peregrinar inutilmente atrás do Santo, e a cegueira ideológica, que faz Lula apostar tudo na sua capacidade de, iluminado pelo progresso, mudar as coisas.

Ao colocar Lula em paralelo com seus antagonistas, apresentando os seus defeitos e limitações, a instância narrativo-autoral apresenta uma visão crítica em relação ao projeto reformador de Lula. Podemos identificar aí, na economia geral da obra, uma visão conservadora, ou restritiva, que desconfia desse tipo de proposta de reforma que passa pela iluminação individual e pelo convencimento racional dos demais.

A visão restritiva, que se contraporia à visão irrestritiva de Lula, se apresenta no romance tanto na instância narrativa como na da organização estrutural, ou, para simplificar, na própria instância autoral. Isto se dá na medida em que todos os personagens são apresentados na sua fragilidade e nas suas limitações humanas, inclusive o protagonista, que sucumbe ao vício da bebida, contrai malária e fica alienado da realidade por conta das febres. Desse modo, a transformação social e o projeto modernizador de Lula despontam como inviáveis no conjunto da narrativa. Não há, portanto, a adesão à crença na Revolução por parte do romance, tal como haveria num romance social ou proletário alinhado com o ideal socialista, que tenderia a veicular uma visão irrestritiva. Jorge de Lima apresenta essa visão, encarnada no protagonista Lula, mas, parece-me, para questioná-la.

E como o romance de Jorge de Lima se relaciona com a vertente do romance proletário tal como ela é discutida e apresentada nos anos 30? Lembrando das três características que Alberto Passos Guimarães aponta como fundamentais a essa vertente – exaltação da massa, rebeldia e retrato veraz das condições de vida dos

trabalhadores – podemos dizer, a respeito de *Calunga*, que: 1) não há exaltação da massa; apesar de a coletividade ser um elemento central (os pobres constituem uma espécie de personagem coletiva no romance, uma vez que mal chegam a se individualizar), esta é retratada como passiva, sem consciência de classe, ignorante da própria opressão; 2) o espírito de rebeldia é tratado criticamente, na chave da problematização e do questionamento, já que os intentos reformadores de Lula e seu idealismo são postos em questão pela instância narrativa/autoral; desse modo, a revolta não é idealizada e nem romantizada como no romance proletário de esquerda, ou mesmo naquele que segue mais de perto as diretrizes do realismo socialista; 3) por fim, há sim o retrato das condições de vida dos trabalhadores, porém, a linguagem é de alto teor poético e pouco naturalista, como se observa, por exemplo, nos romances de Jorge Amado, muitas vezes condenados pela crítica da época pelo uso de palavras.

Em suma, este não é propriamente um romance da coletividade, cuja tônica seria a luta da coletividade, é antes um romance sobre o indivíduo em luta com seu meio (nesse sentido, retoma o modelo do romance tradicional burguês) e, principalmente, em conflito com seus próprios ideais e intenções, diante da inviabilidade dos mesmos.

Por fim, pode-se pensar se o questionamento da visão irrestritiva ou revolucionária que o romance promove não está ligado à filiação católica do autor, a uma perspectiva que desconfia da capacidade humana de se salvar pelos seus próprios meios, pelos meros expedientes humanos. Para o autor, essa salvação (na sua plenitude, pelo menos) não estaria numa reforma social, mas apenas no plano transcendente. O ser humano não se salva neste mundo, não atinge aqui a plenitude e a libertação, estas são possíveis apenas numa vida pós-terrena. Tal consideração vai muito ao encontro das ideias apresentadas ao final de *O Gororoba*, pelo personagem Garnier, que nesse momento parece assumir o papel de porta-voz da instância autoral. Também lá o protagonista Cazuza aprende com o amigo, agora monge, que para as injustiças sociais "Cristo deu a fórmula simples, concisa e curta para curar esses males: 'Amai-vos uns aos outros'."¹⁰³ Contudo, se o romance de Juvêncio Campos, escancara a sua mensagem, deixando claro, de modo assertivo e monolítico, o posicionamento ideológico do texto, o romance de Jorge de Lima consegue ser mais

¹⁰³ PALHANO, L. Op. cit., p. 273.

sutil e narrativamente mais eficaz na construção de um ponto de vista ideológico. Pois aqui não há o recurso, que no outro romance se torna um tanto canhestro, de constituição de um personagem que encarna a perspectiva autoral. Tal perspectiva se revela, antes, pelo próprio andamento narrativo e, especialmente, pelo paralelismo que se estabelece entre Lula, suposto representante do progresso, da modernidade e das revoluções sociais, e seus antagonistas, Totô do Canindé e o Santo, representantes de modos de vida arcaicos, bem como da manutenção de formas tradicionais de relação social, pautadas na religiosidade e na violência.

Não é que o romance esteja defendendo a permanência intocada dessas formas, mas está sim apontando, me parece, a inviabilidade e mesmo a incoerência de um projeto revolucionário que pretenda transformá-las a partir da ação individual, ou calcado na suposta compreensão superior e iluminada de alguns indivíduos.

Assim, diante da polarização ideológica do período, a opção de Jorge de Lima, que transparece em *Calunga*, é, parece-me, conservar um pé atrás com qualquer proposta de transformação radical da sociedade. Nesse sentido, a visão do autor parece bastante fatalista (o desfecho de *Calunga* é de um fatalismo inegável), em contraste com a alta do idealismo e do engajamento que se vê na literatura dos anos 30. Entretanto, se tomarmos o esquema de Thomas Sowell, podemos entender tal postura meramente como “trágica” ou restritiva, na medida em que recusa as soluções milagrosas apontadas por intelectuais e militantes (frequentemente confundidos no mesmo grupo), muitas vezes sem a experiência mais aprofundada da realidade.

1.3 A perspectiva revolucionária

Agrupam-se nesta seção, exemplificando a perspectiva revolucionária no romance proletário dos anos 30, as seguintes obras: *Cacau*, *Suor*, *Mar morto* e *Jubiabá* de Jorge Amado, *Parque Industrial* de Patrícia Galvão e *A escada vermelha* de Oswald de Andrade. Por perspectiva revolucionária compreende-se, aqui, a adesão, em alguma medida, às ideias socialistas.

Os romances citados de Jorge Amado serão objeto de uma análise mais conjunta e panorâmica, que buscará levantar as principais características da produção do escritor nesse período, buscando, na medida do possível, exemplificá-las de modo mais concreto na análise de *Cacau*. Já os romances de Pagu e Oswald serão analisados mais detidamente e também, em alguma medida, comparativamente, já que

há pontos em comum na trajetória de ambos, especialmente o fato de participarem do modernismo vanguardista dos anos 20 e posteriormente se comprometerem com a literatura social de esquerda nos anos 30.

1.3.1 O compromisso ideológico em Jorge Amado

Cacau é o segundo romance de Jorge Amado. Publicado em 1933, contrasta com o primeiro livro do autor, *O país do carnaval*, de 1931, pelo comprometimento explícito com a causa do proletariado, ausente na primeira obra, e que se tornará uma constante na sua produção durante a década de 30 e 40.

Cacau pode ser considerado o livro que dá o principal impulso para a discussão acerca do romance proletário nos anos 30, para aquela tentativa, brevemente apresentada no início deste capítulo, de definir o gênero em questão. Tentativa que não chega a uma categoria fechada e definitiva, mas apenas aproximativa. O peso deste romance de Jorge Amado em tal discussão se deve, entre outras coisas, ao fato de ser publicado por uma editora, a Ariel, quando ela se consolidava como a principal casa editorial dos novos romancistas brasileiros (o que contrasta com a situação de *Parque Industrial*, lançado no mesmo ano, mas em edição particular, o que em parte explica seu relativo ostracismo). Deve-se também, me parece, ao grande sucesso de público que foi o romance, sucesso motivado, em boa parte, pelo fato de ter sido censurado e tido sua circulação proibida pela polícia, e logo depois liberado. Tudo isso contribuiu para criar uma certa aura de curiosidade e lenda em torno do livro.

Além disso, o papel catalisador de *Cacau* na discussão sobre o romance proletário fica marcado pela questão que Jorge Amado lança na nota de abertura do livro: "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?"¹⁰⁴ A estratégia de fazer uma pergunta é relevante pois, como aponta Bueno, "uma pergunta é um pedido de resposta e, portanto, de interlocução"¹⁰⁵. É interessante, ainda, observar alguns elementos de caracterização do romance proletário que indiretamente despontam nessa nota de Jorge Amado: pouca "literatura" e muita honestidade. Ou seja, está aí sugerido que o romance proletário

¹⁰⁴ AMADO, Jorge. *Cacau*. 42. ed. Rio de Janeiro: Record, 1983, p. 8.

¹⁰⁵ BUENO, L. Op. cit., p. 160.

seria aquele que investe menos em literariedade e mais em um compromisso com o real. O que se parece apontar aqui é que os mecanismos de ficcionalidade cedem espaço à função documental no romance proletário, o qual deve se dedicar, antes de tudo, a um retrato fiel da vida dos trabalhadores.

Contudo, seria de fato isso o que se verifica nas obras de Jorge Amado em que o compromisso ideológico é expressamente assumido? Pode-se falar em subserviência da literatura em relação a sua função documental nos romances proletários de Jorge Amado? Não me parece que isso se aplique de todo. Especialmente se levarmos em conta os romances *Mar morto* e *Jubiabá*, em que a mensagem ideológica encontra-se mais no segundo plano, mais sugerida do que declarada, em nada ofuscando ou comprometendo as aventuras do pugilista Antônio Balduíno ou de Guma, o mestre de saveiro. Pelo contrário, a questão social, o compromisso com a luta dos trabalhadores, é trazida à tona em momentos-chave de ambas as narrativas, coroando a trajetória dos protagonistas de cada uma delas e dando-lhes, aos protagonistas, toda uma nova densidade que, sincronizada ao desfecho, demonstra a perícia do autor em casar conteúdo político com forma narrativa. Quer dizer, especialmente nos dois romances mencionados, o perigo de um tom panfletário tomar a narrativa e subjugar o artesanato literário está suficientemente neutralizado pelo investimento nos mecanismos de ficcionalidade e nos elementos de literariedade, tais como o trabalho formal com linguagem. São narrativas que se sustentam autonomamente sem se reduzirem a mera ilustração de uma perspectiva política, embora tal perspectiva se evidencie no texto em dado momento.

Contudo, talvez não se possa dizer o mesmo sobre a autonomia narrativa dos outros romances de Jorge Amado, *Cacau* e *Suor*, publicados anteriormente a *Jubiabá* e *Mar Morto*. Nestes o tom panfletário e por vezes excessivamente didático compromete um tanto (ou muito) a independência da fatura literárias desses romances. Quer dizer, considerando-se que o romance, enquanto gênero, volta-se à investigação psicológica individual, o romance de propaganda, como me parece ser o caso prototípico de *Cacau* e *Suor*, corre seriamente o risco de ver empobrecida tal investigação. Risco que igualmente acontece, na outra ponta do espectro ideológico, conforme vimos, com *O Gororoba*, em que a constituição do protagonista Cazuza fica significativamente comprometida pela propaganda anticomunista que o romance veicula, a qual impõe um desfecho apressado que desconsidera as condições materiais

de vida e trabalho do personagem e sublima todos os seus problemas em direção à esfera espiritual.

Em *Cacau*, procura-se driblar o perigo da redução da complexidade narrativa e psicológica constituindo-se um narrador-personagem que é filho de um burguês empobrecido e que precisa se proletarizar. José Cordeiro, o Sergipano, desponta assim como a solução encontrada por Jorge Amado para o problema da representação do outro, do trabalhador. Ao criar um narrador que não é propriamente proletário, mas que participa da condição operária ao mesmo tempo em que mantém um vínculo com a classe burguesa e letrada, o autor inibe-se de assumir a voz do outro, sequestrando uma experiência que não é a sua, filho da elite intelectual que é, mas ao mesmo tempo constrói um caminho de aproximação e de identificação com a luta do operariado. Se tal estratégia é eficaz e em que medida o é, verificaremos na sequência.

Sobre o dogmatismo político que anima *Cacau*, ele é inegável e é responsável pela dificuldade, que ainda hoje subsiste, de nos despojarmos de certos preconceitos na leitura do romance. É mais fácil julgar apressadamente que se trata de literatura fraca, que simplifica as coisas em prol do compromisso ideológico que assume. De fato, como enuncia Bueno, "*Cacau* se apresenta como um romance que não deixa lugar para o segredo. Tudo nele se propõe explícito ou, mais que isso, exemplar. Tudo concorre, numa espécie de tirania da consciência criadora, para um fim bem específico: o da propaganda política."¹⁰⁶ Contudo, como diz Bueno, é necessário levar em conta a intenção doutrinal de *Cacau*. Este seria um elemento chave para a compreensão da obra, mais do que para a sua avaliação crítica. Tendo isso como pressuposto, muitos dos considerados defeitos do livro, como o seu maniqueísmo, por exemplo, que muito se comentou à época da publicação, se justificam segundo uma retórica do convencimento que é indissociável da propaganda. Diz Bueno: "um romance como *Cacau*, uma vez que construído sob a égide da propaganda, instaura uma rede específica de causalidades, estabelece uma outra verossimilhança, de validade puramente interna."¹⁰⁷ Dado isso, o que cumpre verificar na avaliação de *Cacau* é se o projeto de romance-propaganda é levado a cabo de modo consistente.

E a principal brecha nesse projeto me parece ser justamente o narrador, essa voz construída para narrar a experiência proletária de modo autorizado, mas ao mesmo tempo justificando, perante os olhos do leitor, seu domínio da linguagem culta

¹⁰⁶ BUENO, L. Op. cit., p. 174.

¹⁰⁷ Idem, p. 177.

com uma origem burguesa. Tal narrador serve ainda, me parece, como estratégia de aproximação para com o leitor, para que este se veja de uma certa forma conduzido por um "igual", ou quase, para dentro do universo proletário.

A origem de Sergipano, o narrador-protagonista, é digna de um romance de aventuras. Seu pai é o bondoso dono de uma fábrica que morre inesperadamente quando o protagonista é criança, deixando a família e os operários nas mãos do cruel tio de Sergipano, que não hesita em atirá-lo, junto com sua mãe e irmã, na miséria. A forma como o pai do personagem é descrita foge ao maniqueísmo que virá marcar o romance na sequência – os patrões são maus e os trabalhadores bons –, introduzindo uma nota dissonante no esquema panfletário do livro:

Papai vivia inteiramente para nós e para o seu velho piano. Na fábrica, conversava com os operários, ouvia as suas queixas e sanava os seus males quanto possível. A verdade é que iam vivendo em boa harmonia ele e os operários, a fábrica em relativa prosperidade. Nunca chegamos a ser muito ricos, pois meu pai, homem avesso a negócios, deixava escapar os melhores que apareciam.¹⁰⁸

Não é impossível que haja patrões generosos e humanos, mas esse tipo de representação destoa francamente das convenções de verossimilhança adotadas em um romance de propaganda socialista. Parece que, neste momento, o autor abre mão do esquema panfletário, bem como, ao menos em parte, da verossimilhança interna por este exigida, para ganhar o gosto do leitor afeito aos heróis de feitio romântico ou, mais provável, para amenizar o fato de o protagonista ser originalmente um filho da burguesia. Pelo menos é filho de um patrão gentil, que explora seus operários sim, já que, ao menos segundo o pressuposto socialista, a exploração é inerente a toda relação de trabalho estabelecida entre os donos dos meios de produção e os que detém, simplesmente, a própria força de trabalho. Contudo, explora-os com bondade e civilidade, participando, na medida do possível, dos seus problemas e misérias.

Percebe-se logo que esta imagem do patrão bondoso definitivamente não combina com o tom assertivo que o romance estabelece logo a seguir. Não combina em nada com a consciência de classe, monolítica e nesse sentido algo artificial (mas perfeitamente dentro das convenções do romance de propaganda), que Sergipano vem a adquirir e que o leva a afirmar, por exemplo, já no início da história, quando começa a trabalhar na fábrica de fiação que fora de seu pai e da qual o tio escusamente se

¹⁰⁸ AMADO, J. *Cacau*, p. 16.

apossara: "Esquecera muito do pouco que aprendera na escola, mas em compensação sentia um certo orgulho da minha situação de operário. Não trocava meu trabalho na fiação pelo lugar de patrão."¹⁰⁹ Mas por que, se há patrões bondosos e humanos como fora seu próprio pai?

Enfim, a constituição desse narrador-protagonista não parece seguir um propósito coeso e seu próprio pertencimento à classe trabalhadora é por vezes ambivalente. Há uma certa indefinição do lugar ocupado por Sergipano. Após ser despedido da fábrica do tio, parte para trabalhar nas fazendas de cacau no sul da Bahia, onde se torna "alugado" (quer dizer, um trabalhador temporário) do coronel Misael. A narrativa começa *in media res*, já na fazenda de cacau próxima ao povoado de Pirangi, onde Sergipano aos poucos vai adquirir consciência de classe para, no fim, abrir mão do casamento com a filha do proprietário e abandonar a fazenda em direção ao Rio de Janeiro, onde pretende se juntar ao companheiro Colodino na organização do movimento operário. Curioso que o personagem inicie sua trajetória como trabalhador no ambiente fabril, o lugar por excelência da organização das lutas operárias, mas tenha o seu processo formativo no cenário rural, onde as ideias socialistas, tal como representado no romance, tinham circulação muito menor.

Ao final revela-se a origem ficcional do romance que temos em mãos, já que Sergipano diz que o compôs a partir de cartas dos trabalhadores e prostitutas que reuniu pensando em aproveitá-las como material literário algum dia:

Depois, já no Rio de Janeiro, relendo essas cartas, pensei escrever um livro. Assim nasceu *Cacau*. Não é um livro bonito, de fraseado, sem repetição de palavras. É verdade que eu hoje sou operário, tipógrafo, leio muito, aprendi alguma coisa. Mas, assim mesmo, o meu vocabulário continua reduzido e os meus camaradas de serviço também me chamam Sergipano, apesar de eu me chamar José Cordeiro.¹¹⁰

Encontra-se aqui um recurso similar ao de *O Gororoba*, a invenção de um autor-narrador de extração proletária e portanto autorizado a falar em nome da classe trabalhadora. Até o pedido de desculpas pela suposta falta de domínio da norma culta aparece igualmente aqui. Inclusive, a nota de abertura a *Cacau* adquire nesse momento, me parece, uma ambiguidade autoral: quem a assina é Jorge Amado, o autor empírico, ou Sergipano, o autor ficcional do livro? Tal ambiguidade aponta para

¹⁰⁹ AMADO, J. Op. cit., p. 21.

¹¹⁰ Idem, p. 123-124.

uma outra questão, que considero o cerne da construção problemática desse narrador-protagonista: a sua fusão, em alguma medida, com a instância autoral.

Pois se a intenção declarada é fazer um romance de propaganda, por que não eleger um herói com raízes autenticamente proletárias, como o personagem Colodino? O fato de o processo de conscientização e engajamento na luta ser vivenciado e testemunhado por alguém de origem burguesa acena muito para o lugar, muitas vezes problemático, do intelectual engajado. Com efeito, Bueno afirma, acerca do narrador de *Cacau*: "É como se o escritor estivesse justificando sua própria posição ao assumir-se como porta-voz de um povo ao qual não pertence, mas que, pela observação e por uma espécie de espírito de solidariedade conhece e compreende."¹¹¹

A função desempenhada por esse tipo de narrador me parece ser dupla. Segundo as convenções de um romance de propaganda, não haveria problema em construir um protagonista-narrador de origem proletária que adquire consciência de classe e, ao mesmo tempo, possui os meios para expressar tal consciência no romance, isto é, possui o domínio da linguagem culta e padrão para traduzir sua experiência dentro das convenções de linguagem e de narrativa do gênero romance – um gênero literário que, não custa lembrar, não pertence, ao menos não *a priori*, à experiência histórica da classe trabalhadora, já que nasce associado à ascensão da burguesia. Diante disso, a constituição do narrador de *Cacau*, me parece ter como função, por um lado, tentar responder à questão do lugar problemático do intelectual engajado na luta de classes em prol do operariado. Quer dizer, se um filho da burguesia pode abrir mão de suas raízes para engajar-se na luta proletária, inclusive rejeitando, ao negar a proposta de casamento com Mária, a filha do patrão, o retorno à sua classe de origem, um intelectual de origem burguesa ou pequeno-burguesa também pode desvincular-se de sua classe e falar em nome do proletariado. A segunda função desse tipo de narrador seria convencer o público leitor que eventualmente julgasse inverossímil um livro escrito por um operário, ainda que um operário ficcional.

De toda forma, como bem aponta Bueno¹¹², parece que aqui as necessidades internas de um romance-propaganda são subjugadas a questões atinentes à verossimilhança externa. Isto é, importa mais não espantar um público leitor acostumado com determinadas convenções de representação do mundo, bem como

¹¹¹ BUENO, L. Op. cit., p. 181.

¹¹² Idem, *ibidem*.

com determinados estereótipos, segundo os quais um operário não seria capaz de uma expressão intelectualizada e organizada, por exemplo. Bem como importa mais, parece-me, legitimar a posição do intelectual de extração burguesa ou pequeno-burguesa no seu engajamento na luta dos trabalhadores. Ou seja, a constituição de um narrador com um pé na realidade operária e outro na classe que detém os meios de expressão da cultura hegemônica, isto é, a cultura letrada, indica a tentativa de solucionar um impasse que atormenta o escritor que se propõe falar em nome de uma experiência da qual não participa diretamente. Essa solução, ainda que por vezes pareça um tanto canhestra – especialmente porque, como veremos, o narrador muitas vezes acaba se colocando num entrelugar de classe – é, ainda assim, formalmente melhor que o recurso usado em *O Gororoba* para tentar resolver a mesma questão. Lá, conforme vimos, o escritor cria uma identidade operária, expressa no prólogo, para justificar o fato de falar em nome do outro. Já o romance de Jorge Amado traz a questão para o nível da economia narrativa, criando não um pseudônimo e uma identidade autoral proletária, mas um narrador-personagem para tentar lidar com a questão.

Outro ponto interessante, e que diz muito sobre o próprio público leitor brasileiro, é o fato de um escritor como Jorge Amado, que manifestamente se associa aos ideais socialistas, romper, ainda que parcialmente, com o esquema básico que a estética oficial do socialismo, o realismo socialista, preconiza. Como já comentado, ao eleger um herói de origem não proletária, o romance parece não apenas estar buscando responder à questão do lugar do intelectual engajado, mas também estabelecer uma ponte com os padrões de representação ficcional familiares ao público leitor da época. O herói de origem burguesa privado dos seus direitos familiares não é uma figura incomum nos romances românticos, por exemplo, e Jorge Amado em alguma medida acena para ela com seu protagonista de *Cacau*. O que muda, é claro, é a trajetória normalmente esperada desse tipo de herói: ao invés de retomar seu lugar social por seus méritos pessoais ou pela intervenção de um benfeitor (ou por ambas as coisas), Sergipano definitivamente se retira de sua classe de origem, quebrando assim a possível expectativa do público quanto a um desfecho mais familiar que parecia se anunciar.

Nesse sentido, para além de uma falha em relação aos critérios de verossimilhança interna do romance-propaganda e do modelo do realismo socialista,

podemos identificar no livro de Jorge Amado uma tentativa de adequação de uma forma importada à realidade local. Quer dizer, o fato de Sergipano apresentar algum grau de flutuação de classe – ora alguém com o capital cultural próprio de um filho de empresário, com educação aristocrática e pai virtuoso ao piano, ora alguém que se inclui nas precárias condições de letramento dos trabalhadores: "Éramos todos analfabetos"¹¹³, "Mais animais do que homens, tínhamos um vocabulário reduzidíssimo onde os palavrões imperavam"¹¹⁴ – parece refletir, em alguma medida a lógica do favor e do apadrinhamento que em boa parte rege a dinâmica social brasileira. Lógica essa que frequentemente se traduz naquele tipo de herói ou heroína românticos anteriormente mencionado, os quais muitas vezes oscilam entre a condição de sujeito pobre e livre numa ordem social escravocrata – o lugar social do agregado ou do pária – e o pertencimento à elite econômica e cultural.

Sob essa perspectiva, o relativo rompimento com o esquema do realismo socialista, operado em *Cacau*, pode ser visto menos como um defeito do livro e mais como uma sinalização da inserção da obra na tradição literária brasileira. Com efeito, podem parecer canhestras e inverossímeis cenas como as em que o narrador se declara semelhante a Colodino, originalmente pobre e sem pai de educação aristocrática que lhe ensinara o ABC: "Instrução mesmo só tínhamos eu e o Colodino, que andara pela escola e lia e escrevia para todo o pessoal."¹¹⁵ O "andar" pela escola de Colodino dificilmente se aproxima da instrução que teve o narrador na infância. Também soam forçadas as cenas em que Sergipano afirma a Mária ser um trabalhador como todos os outros da fazenda. Eleito pela filha do patrão para lhe fazer companhia, justamente porque a moça vê nele um semelhante, ao mesmo tempo em que, pode-se especular, lhe atrai o "exótico" de ser ele um trabalhador braçal, o protagonista a acompanha em passeios, lê, por requisição dela, romances europeus em voz alta, para logo em seguida responder às provocações da moça com um "Sou trabalhador, não tenho educação"¹¹⁶. O que está em jogo aqui, e que o formato do romance-propaganda não parece dar conta inteiramente, não é apenas a consciência de classe e a fidelidade à causa socialista que ao longo da narrativa despertam em Sergipano. O canhestro do personagem, o que por vezes soa, de modo inverossímil, como um moço de origem fina a fazer *cosplay* de operário, pode ser lido como reflexo de uma experiência social

¹¹³ AMADO, J. Op. cit, p. 12.

¹¹⁴ Idem, p. 48.

¹¹⁵ Idem, p. 46.

¹¹⁶ Idem, p. 94.

brasileira que é a da oscilação de classe dos indivíduos livres, porém pobres e/ou sem origem familiar abastada, numa sociedade estruturada sobre o trabalho escravo. Assim, Sergipano não só incorporaria o operário idealizado do realismo socialista (figura na qual, como vimos, não se encaixa perfeitamente), mas traduziria um cenário muito brasileiro que é o da precariedade do lugar social dos "homens livres na ordem escravocrata", para usar a expressão que dá título ao estudo de Maria Sylvia de Carvalho Franco¹¹⁷, bem como na ordem social que se sucede à abolição da escravidão mas que muito herda das relações e concepções de trabalho da ordem anterior. Tal precariedade se traduz na circunscrição da experiência de vida do homem livre e expropriado (nos seus mais diversos aspectos, material, familiar, afetivo) ao âmbito das relações de dominação pessoal de um grande, de um proprietário. A experiência do homem pobre livre aparece largamente figurada na literatura brasileira, instaurando muitas vezes um impasse literário, ficcional, que traduz o impasse sociológico: como fazer dessa figura social o herói, o protagonista, isto é, uma personagem positivada, sendo que historicamente ela se define por suas relações de dependência, apadrinhamento, ou seja, submissão?

Roberto Schwarz, por exemplo, localiza a figura social do homem pobre livre nos romances de Machado de Assis nos seguintes termos:

Esquematizando, pode-se dizer que a colonização produziu, com base no monopólio da terra, três classes de população: o latifundiário, o escravo e o "homem livre", na verdade dependente. Entre os dois primeiros a relação é clara, é a multidão dos terceiros que nos interessam. Nem proprietários nem proletários, seu acesso à vida social e a seus bens depende materialmente do favor, indireto ou direto, de um grande. O agregado é a sua caricatura. O favor é, portanto, o mecanismo através do qual se

¹¹⁷ FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. 4 ed. São Paulo: UNESP, 1997. A autora assim reconstrói a formação dessa categoria sociológica durante o nosso processo colonial, a dos homens livres e expropriados: "A constituição desse tipo prende-se à forma como se organizou a ocupação do solo, concedido em grandes extensões e visando culturas onerosas. Dada a amplitude das áreas apropriadas e os limites impostos à sua exploração pelo próprio custo das plantações, decorreu uma grande ociosidade das áreas incorporadas aos patrimônios privados, podendo sem prejuízo econômico, ser cedidas para uso de outro. Esta situação – a propriedade de grandes extensões ocupadas parcialmente pela agricultura mercantil realizada por escravos – possibilitou e consolidou a existência de homens destituídos da propriedade dos meios de produção, mas não de sua posse, e que não foram plenamente submetidos às pressões econômicas decorrentes dessa condição, dado que o peso da produção significativa para o sistema como um todo, não recaiu sobre os seus ombros. Assim, numa sociedade em que há concentração dos meios de produção, onde vagarosa, mas progressivamente, aumentam os mercados, paralelamente forma-se um conjunto de homens livres e expropriados que não conheceram os rigores do trabalho forçado e não se proletarizaram. Formou-se, antes, uma "ralé" que cresceu e vagou ao longo de quatro séculos: homens a rigor dispensáveis, desvinculados dos processos essenciais à sociedade. A agricultura mercantil baseada na escravidão simultaneamente abria espaço para sua existência e os deixava sem razão de ser." FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho, *Op. cit.*, p. 14.

reproduz uma das grandes classes da sociedade, envolvendo também outra, a dos que têm.¹¹⁸

Parece-me que o personagem Sergipano pode, pela sua trajetória de filho de uma família burguesa empobrecida, ser aproximado da figura social e literária do homem pobre livre. Dessa forma, sua flutuação de classe, a adequação imperfeita ao modelo de herói do realismo socialista, seriam sintomas, ainda, dessa experiência social brasileira tributária da ordem escravocrata. Sergipano acena para essa figura do dependente, frequentemente elevado à posição de herói no romance romântico brasileiro, como se verifica, por exemplo, em boa parte da literatura alencariana, e ironicamente retratado na produção machadiana, demonstrando o descompasso entre a realidade social e a sua figuração literária. A relativa oscilação de classe do personagem, a possibilidade de ingressar numa rede de relações de favor e dependência por meio do casamento com Mária, trazem à tona a especificidade do panorama social brasileiro que não estaria devidamente contemplada num romance proletário que seguisse mais estritamente a cartilha do realismo socialista.

Já em *Suor*, de 1934, terceiro romance de Jorge Amado, a focalização da questão proletária muda sensivelmente. Aqui não temos mais o esquema de denúncia e proselitismo feito a partir da trajetória individual de um protagonista. A personagem que representa a experiência proletária se torna coletiva: são os moradores de um prédio na Ladeira do Pelourinho, o casarão número 68, onde se acomodam, ou melhor, se amontoam em péssimas condições de moradia, uma diversificada amostra do proletariado e do lumpemproletariado da cidade de Salvador da primeira metade do século XX, um cenário que lembra muito o de *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo:

Quatro andares, um sótão, um cortiço nos fundos, a venda do Fernandes na frente, e atrás do cortiço uma padaria árabe clandestina. Nos 116 quartos, mais de 600 pessoas. Um mundo. Um mundo fétido, sem higiene e sem moral, com ratos, palavrões e gente. Operários, soldados, árabes de fala arrevesada, mascates, ladrões, prostitutas, costureiras, carregadores, gente de todas as cores, de todos os lugares, com todos os trajes, enchem o sobrado. Bebiam cachaça na venda do Fernandes e cuspiam na escada, onde, por vezes, mijavam. Os únicos inquilinos gratuitos eram os ratos. Uma preta velha vendia acarajé e munguzá na porta.¹¹⁹

Tal expediente, a ausência de uma figura central no romance, traduz, de um modo mais enfático do que o romance anterior, o aspecto de coletividade da realidade

¹¹⁸ SCHWARZ, Robert. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2000, p. 16.

¹¹⁹ AMADO, Jorge. *Cacau*. 39. ed. Rio de Janeiro: Record, 1982, p. 10-11.

proletária. Tal aspecto se expressa, inclusive, pela escolha do próprio cenário, uma habitação coletiva, uma casa de cômodos, o qual, em si, pode ser tomado como uma personagem do romance, talvez como o protagonista mesmo, caso insistamos em procurar essa figura. O próprio título, *Suor*, que faz referência ao odor permanente do casarão, resultado da superlotação e das precárias condições de higiene do lugar, remete também à imagem do coletivo, da superlotação, do agrupamento. *Suor* também faz referência, evidentemente, ao trabalho braçal executado por boa parte das camadas proletárias, bem como, me parece, sugere o esforço a ser empregado na construção de uma nova sociedade. Esse expediente de construção de uma personagem coletiva, que em alguma medida se identifica com o espaço habitacional dos personagens, vai ser, de certo modo, reproduzido em *Inferno Provisório* de Ruffato. Lá também se encontra abolida, de maneira ainda mais radical, a figura do herói individual, substituída pela massa dos trabalhadores que se encontra metonimicamente representada, em diversos momentos, pelo Beco de seu Zé Pinto, espécie de cortiço onde habita boa parte dos personagens.

Suor, novamente num recurso que se encontra empregado ao extremo em *Inferno Provisório*, não possui uma única história que se desenvolva por toda a obra, mas reúne várias narrativas curtas, retratando o cotidiano de personagens como Linda, uma menina que mora no sótão do casarão, com sua madrinha dona Risoleta, que a sustenta com sua costura. Linda passa o dia lendo romances e tem, no começo, o sonho de se casar com um homem rico. Há também a história das prostitutas, como Nair, que sustenta a irmã mais nova com aquilo que ganha se prostituindo e que não pensa em si como uma vítima ou como uma mulher inferior às outras por conta disso:

- E que me importa? Eu ganho minha vida. Que vão à merda! Deixei o emprego porque não quis ir para a cama com o patrão. Não arranjei outro. Havia de deixar você e Júlia morrerem de fome? Dou o que é meu... Ficam danados porque eu tenho dois vestidos elegantes, uso pó-de-arroz e perfume. E elas não vivem se esfregando aí pela escada? Umas putas, todas elas!¹²⁰

Várias outras prostitutas anônimas são figuradas, como a polonesa já envelhecida, e não nomeada, que se recorda dos seus tempos de ouro, em contraste com o presente, em que tem que sair à rua depois das dez da noite "para a caça ao

¹²⁰ AMADO, J. Op. cit., p. 20.

homem que lhe pagaria o almoço do dia seguinte"¹²¹. Lembra-se vagamente da sua juventude na Polônia e, conformada com sua situação, não encontra em si nem culpa e nem revolta: "Então ajoelhou em frente ao quadro e pediu perdão dos seus pecados. Depois refletiu. Não tinha culpa nenhuma. Era o que tinham feito dela. Procurou no seu ser um gesto de revolta e, como não o encontrasse, atirou-se na cama para dormir"¹²².

Conta-se, ainda, a história de trabalhadores braçais como o negro Henrique, Álvaro Lima e o judeu Isaac, que ao final do livro se envolvem na organização de uma greve, a qual é duramente reprimida, resulta na prisão dos participantes e na morte de Álvaro Lima. O ideal socialista vem clara e didaticamente inserido tanto em passagens como essa, próxima ao desfecho do livro, como naquelas que se referem ao sapateiro Severino, espanhol, morador do casarão e divulgador das ideias anarquistas. Severino é um dos porta-vozes, no romance, das ideias de libertação da classe trabalhadora e as divulga entre os moradores do casarão até ser preso porque apedreja a tela do cinema ao assistir um filme americano que criticava a revolução russa.

Em meio às narrativas aparentemente desconexas que envolvem pobreza, exploração, conformismo, revolta, aventuras sexuais e sonhos de melhora de vida, vai despontando um elemento agregador, que congrega os personagens todos e suas histórias: o despertar da consciência de classe. Nesse sentido, a história da personagem Linda acaba recebendo um destaque particular. Se, no início, a menina tem como ideal de vida o casamento com um homem que a resgate da sua vida de privações, após o adoecimento de sua madrinha, que fica incapacitada para o trabalho, Linda tem que assumir o sustento de ambas. A menina começa a se interessar pelas ideias socialistas de Álvaro Lima, que a instrui num tom paternalista e algo superior que hoje nos incomodaria pela opressão de gênero implícita. "Eu sempre lhe tomei por uma garotinha preguiçosa, mas agora você está entrando no bom caminho"¹²³, diz ele, ao verificar que Linda trocou a leitura de seus romances escapistas por livros de propaganda socialista (significativamente, o que ela lê nessa passagem é um livro sobre a situação da mulher na Rússia, o que contrasta com o machismo velado – ou nem tão velado – na fala de Álvaro).

¹²¹ Idem, p. 28.

¹²² Idem, *ibidem*.

¹²³ Idem, p. 95.

O momento em que a consciência de classe aflora de fato na menina é bastante significativo, pois se dá durante sua primeira experiência como trabalhadora. O que a moça arranja é um "bico", ela se junta a um vendedor ambulante e seu assistente, um aleijado, numa encenação de rua que na verdade faz a propaganda de uma loja de armarinhos, a Casa das Fazendas. A encenação é a de um casamento cômico e Linda, vestida extravagantemente de noiva, com as chitas da loja, é ridicularizada e apalpada pelo público. É neste momento de humilhação que o seu sonho de casamento definitivamente desmorona e, no lugar dele, aflora o sentimento de classe, a consciência de que seus iguais são os demais moradores do casarão, e não um hipotético e impossível noivo rico que viria salvá-la de sua condição.

No fim da caminhada, porém, a vergonha desaparecera, deixando lugar para um ódio surdo, que lhe transformava os olhos. Nunca mais Linda sonhou com casamentos. Nunca mais foi à igreja. E começou a trabalhar com o propagandista, calada, séria, sentindo-se irmã de toda aquela gente que morava no 68, operários, árabes, vagabundos, doentes, costureiras, prostitutas.¹²⁴

A transformação de Linda é emblemática e prenuncia o movimento de tomada de consciência de classe por parte dos moradores do 68 que virá a eclodir na sequência, na passagem em que os moradores se revoltam contra uma multa sanitária que o proprietário do casarão quer impingir a eles. A vigilância sanitária, ao checar o banheiro do prédio, no sótão, aí verifica a existência de foco de mosquitos, o que incorre em multa. O dono do prédio, seu Samara, se recusa a pagar, e junta-se aos vigilantes e a um médico para coagirem os moradores a dividir a multa entre si. A revolta de todos, que culmina em fazer Samara assumir a dívida, cria uma solidariedade intensa entre os moradores e dá-lhes a consciência de que juntos podem barrar a opressão de que são vítimas:

Mais além das rugas, de indiferença pela vida dos outros, dos comentários malévolos, havia entre eles uma solidariedade de classe da qual não se podia duvidar desde o incidente do sótão
 (...) Eles compreenderam que não era tão difícil a multidão se rebelar. O proprietário deixou de ser um tabu.
 O número 68 da Ladeira do Pelourinho já não dormia. Acordara de repente, seus mil e tantos braços estavam inquietos e suas seiscentas bocas não demorariam a rugir.¹²⁵

¹²⁴ Idem, p. 98.

¹²⁵ Idem, p. 152.

Nota-se, portanto, que a narrativa vai ganhando uma maior organicidade, que se estrutura toda em torno do despertar do sentimento de classe. A greve, ao final, organizada por Álvaro Lima, Isaac, Henrique e outros, é o ápice desse processo e o momento chave de revelação do elemento que confere organicidade à obra. Contudo, a greve é frustrada antes mesmo de acontecer. A polícia invade o casarão de número 68 e realiza a prisão de alguns moradores, alguns que nada tinham a ver com o movimento grevista. Organizam-se comícios pela libertação dos grevistas e a população que habita o 68 se junta aos protestos. Álvaro Lima é morto enquanto discursa, alvejado pela polícia, como uma espécie de vítima sacrificial da causa proletária, a qual deve continuar na atuação de Linda, sua pupila. Na cena final, Linda confirma seu lugar na causa, pelo contraste com a "moça do vestido azul", personagem que atravessa a história sem se envolver nos acontecimentos da vida dos moradores do 68 e que ao final comunica a Linda que vai se casar com seu patrão. O olhar e o gesto de Linda para ela, apertando "com o braço o embrulho de manifestos que levava embaixo do capote", sinalizam, parece-me, o seguinte: primeiro, sua percepção de que ela também já foi como a moça de azul, alienada da sua condição de classe e à espera do casamento com alguém socialmente privilegiado; depois, a confirmação de Linda na luta, indicada pelo gesto de apertar os manifestos que carrega, escondidos. Como se ela visse, na outra moça, a versão anterior de si mesma e se confirmasse na nova versão, mais consciente, melhor.

Percebe-se, com isso, que *Suor* é um romance de propaganda mais monolítico, isto é, como menos fissuras, reproduzindo mais diretamente o modelo do romance socialista, do que *Cacau*. Isso se dá, principalmente, pela retirada de cena do protagonista-narrador que insere na narrativa questões que extrapolam o esquema mais estrito do romance-propaganda, por não ser o herói proletário modelo, mas uma figura num entre-lugar de classe, a apontar para a dinâmica do favor e da dependência própria de uma sociedade de passado escravocrata em que as relações de trabalho modernas, isto é, de trabalho assalariado, ainda não estão bem consolidadas. Tal dinâmica é o substrato ideológico para a composição de boa parte dos protagonistas de nossa literatura romântica e o herói Sergipano está, em algum nível, estabelecendo um diálogo com tais figuras, com esse tipo de tradição literária e com a realidade sociológica especificamente brasileira. O preço disso é um romance que não se

encaixa totalmente no esquema programático e monolítico do romance proletário entendido à luz do realismo socialista.

No caso de *Suor* esses ruídos desaparecem, muito por conta da substituição desse narrador-personagem peculiar por um narrador em terceira pessoa que, a partir do relato da experiência de uma coletividade, na qual nenhuma figura se destaca significativamente, ao menos não na mesma medida que em *Cacau*, didaticamente apresenta os princípios e a necessidade da luta socialista. Como aponta Bueno¹²⁶, *Suor* é o "resultado prático" do programa literário que Jorge Amado busca traçar num artigo de 1933, cujo objetivo inicial era tecer um comentário a *Os Corumbas*, de Amando Fontes, mas no qual o escritor acaba apresentando algumas diretrizes básicas para o romance que se quer proletário. Tais diretrizes, o autor parece, com efeito, haver melhor e mais conscientemente perseguido em *Suor* do que em *Cacau*. Nesse sentido, observa Bueno:

Mas o mais relevante nessas rápidas observações de Jorge Amado é apontar os acréscimos de natureza literária que resultam de uma preocupação maior com a revolta e com as massas, **o coletivo: a ausência de enredo e o fim do herói**. Ao propor um romance esvaziado dessas categorias narrativas, ele faz um tipo de programa estético que prega o rompimento com o elemento definidor do romance burguês, ou seja, o conflito entre um sujeito, o protagonista, e os valores da coletividade. Se os problemas da sociedade contemporânea são derivados da luta de classes, portanto coletivos, não faria mais sentido pensar em como o indivíduo lida com as estruturas sociais, é preciso antes ver como as massas são exploradas pela burguesia e como elas lutam para fazer cessar essa exploração. A ação individual é, nesse caso, mais uma num conjunto amplo de ações, a merecer não mais que uma parcela da atenção do romancista. O enredo perderia seu centro e se esfacelaria na multiplicação de narrações dessas ações e, como todas elas fossem igualmente importantes, a noção de herói – ou protagonista – ficaria definitivamente prejudicada.¹²⁷

Contudo, este modelo não parece se manter estritamente nos dois livros seguintes de Jorge Amado, *Jubiabá*, publicado em 1935, e *Mar morto*, de 1936, os quais passo a comentar. Em ambos há uma retomada do herói, dessa vez genuinamente oriundo das classes populares. Contudo, em *Jubiabá*, ao menos, o protagonista definitivamente não segue o modelo do herói proletário, pois Antônio Balduíno, durante a maior parte da narrativa, não está inserido na realidade do trabalho. Baldo, como é chamado o herói, não é um operário, é um malandro, o tipo

¹²⁶ BUENO, L. Op. cit., p. 165.

¹²⁷ Idem, p. 165.

social e literário estudado no ensaio fundador de Antonio Candido, "A dialética da malandragem."¹²⁸ O que esses romances de Jorge Amado inauguram, me parece, especialmente *Jubiabá*, é uma tradição de representação literária que associa o malandro, aquele que transita entre o mundo da ordem (das leis e da moral burguesa) e o mundo da desordem (das camadas socialmente periféricas), à contestação e à transformação social. Isto é, transforma o malandro em uma espécie de revolucionário.

Lembrando que o mencionado estudo de Antonio Candido, publicado em 1970, propõe, a partir da leitura do romance *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antonio de Almeida, que a formação social brasileira tem como base um trânsito de mão dupla entre a ordem e a desordem. O malandro desponta como o tipo social no qual se concentra esse tipo de negociação, a qual permite, dentro de um certo limite, a coexistência de diversos códigos dentro do mesmo espaço social, numa atitude aparentemente pacificadora. Assim, teríamos uma formação social baseada na postura de evitar conflitos. Desse modo, teríamos no romance de Manuel Antonio de Almeida um dos primeiros registros literários dessa dinâmica social, e no personagem de Leonardinho Pataca uma das primeiras representações do malandro, tipo social que encarna tal dinâmica, por excelência.

Parece-me que, bebendo nessa vertente, Jorge Amado se apropria da figura do malandro de modo a associá-lo ao projeto revolucionário de viés socialista, conciliando o espírito rebelde e libertário do vagabundo com a consciência do operário. E, nesse processo, o escritor parece desistir daquele projeto de romance coletivo que enunciara no artigo que comentava *Os Corumbas*. Desponta, tanto em *Jubiabá* quanto em *Mar Morto*, a figura de um novo herói que se pretende uma resposta ao herói do velho romance burguês, o herói proletário ou popular. Ao invés de abolir o herói e o enredo em prol do elemento coletivo inerente à causa dos trabalhadores, como propusera antes, Jorge Amado troca de estratégia e cria protagonistas que possam representar os valores da coletividade. Desse modo, se em *Suor* temos uma narrativa voltada para a conversão de várias trajetórias individuais na direção de um ideal único e coletivo, ao final, o que está simbolicamente plasmado na cena em que os moradores do 68 descem as escadas do casarão para se juntarem ao protesto contra a prisão dos grevistas ("Todo o 68 ali estava. Descera as escadas como

¹²⁸ Originalmente publicado na *Revista dos Estudos Brasileiros*. Universidade do Estado de São Paulo, 1970, n. 8, pp. 67-89.

um só homem"¹²⁹), *Jubiabá* já se abre com esse espírito de coletividade plenamente formado (o que se enuncia na frase de abertura do romance: "A multidão se levantou como se fora uma só pessoa."¹³⁰).

A cena de abertura do romance, uma luta de boxe de Antônio Balduíno na qual o negro sai vencedor, dá conta de apresentar o herói como a figura de origem popular capaz de galvanizar um movimento coletivo. Acompanhamos, então, a trajetória de Baldo, desde a sua infância, vivendo solto com outros meninos no Morro do Capa-Negro, passando pela entrada na vida de malandro, propriamente, até o momento em que se torna boxeador, o que marca uma virada em direção ao mundo do trabalho, ainda que um trabalho muito próximo da malandragem, proximidade reforçada pelo fato de Baldo ter habilidades de capoeirista, luta socialmente estigmatizada. Na sequência, num ritmo errático e aventureco, que se aproxima das formas populares de narrativa, tais como os "romances de capa e espada"¹³¹, Baldo se alterna entre períodos de ocupação e de vadiagem, chega a trabalhar nas plantações de fumo, depois tenta ganhar a vida como artista de circo, até que se estabelece como estivador no cais do porto, em Salvador. Aí, finalmente no cenário tradicionalmente proletário, Balduíno se converte em líder operário, pondo aquela sua capacidade de magnetizar o público que víamos na cena de luta da abertura do romance em função da causa operária. Quer dizer, ainda que a figura do malandro seja sistematicamente associada ao espírito revolucionário, o que verificaremos logo a seguir no comentário de algumas passagens, o malandro, enquanto tal, não chega a combater diretamente pela revolução. Ele necessita, primeiro, se proletarizar, isto é, se encaixar no mundo do trabalho. Contudo, em que medida essa proletarização do malandro obedece à lógica interna da narrativa e em que medida ela é forjada pelas convicções políticas do autor? Exigida, novamente, pelos critérios mais estritos da cartilha do realismo socialista?

Desde o início da narrativa nos deparamos com passagens que promovem a heroicização do malandro ou mesmo do marginal, isto é, daquele que vive à margem da ordem social oficialmente estabelecida.

¹²⁹ AMADO, J. *Suor*, p. 162.

¹³⁰ AMADO, Jorge. *Jubiabá*. São Paulo: Círculo do Livro. [s.d.], p. 9.

¹³¹ Bueno destaca, no romance, "o desenvolvimento aventureco, quase de capa e espada, que tem o caráter de façanha pessoal da luta narrada, a indicar clara opção pelas formas populares de narrativa em vez do modelo naturalista que impregnava os dois romances anteriores do autor." BUENO, L. Op. cit., p. 257-258.

A infância de Baldo é marcada pela liberdade e pela amoralidade, numa ode em certa medida lírica à liberdade que resulta da vida marginal, da vida sem lastros materiais (bens, propriedade) e sem vínculos convencionais (família, trabalho etc): "Andava solto pelo morro e ainda não amava nem odiava. Era puro como um animal e tinha por única lei os instintos. Descia as ladeiras do morro em louca disparada, montava cavalos de cabo de vassoura, era de pouca conversa mas de largo sorriso"¹³². Esse tom lírico e algo idealizado da infância desamparada se aproxima do que veremos numa obra posterior de Jorge Amado, *Capitães de Areia*.

A sobreposição entre vida marginal e vida heroica e, posteriormente, revolucionária, já se manifesta nas primeiras reflexões de Baldo na infância, no trecho em que menino sonha, quando crescer, em ser jagunço:

"(...) Um vez perguntaram:
- Quando você crescer o que é que vai ser?
Ele respondeu prontamente:
- Jagunço...
Não sabia de carreira mais bela e mais nobre, carreira que requeresse mais virtudes, saber atirar e ter coragem."¹³³ (Grifo meu)

A infância de Baldo também será marcada pelo convívio com Jubiabá, o pai de santo africano cujo nome dá título ao romance. Essa figura representa, em alguma medida, o universo marginal, o mundo onde transita o malandro, isto é, a instância que se opõe à instância da ordem oficial. É também uma figura profundamente atrelada à associação, promovida pela narrativa, entre esse campo do marginal, isto é, da desordem, e a postura contestatória, revolucionária. Isto se dá principalmente porque Jubiabá é o representante e o porta-voz de histórias de resistência dos negros à época da escravidão, bem como de um mundo pré-escravidão. Trata-se de uma figura fundamental na narrativa, que desde cedo inspira o menino Balduíno a se colocar no lado da liberdade, da luta pela liberdade, desejo que, durante boa parte da sua trajetória, vai se traduzir num modo de vida associado à malandragem (até se canalizar para a luta operária):

(...) havia a tradição da escravidão ao senhor branco e rico. E essa era a única tradição. Porque a da liberdade nas florestas da África já a haviam esquecido e raros a recordavam, e esses raros eram exterminados ou perseguidos. No morro só Jubiabá a conservava, mas isto Antônio

¹³² AMADO, J. *Jubiabá*, p. 16.

¹³³ AMADO, J. Op. cit., p. 17.

Balduíno ainda não sabia. Raros eram os homens livres do morro: Jubiabá, Zé Camarão. Mas ambos eram perseguidos; um por ser macumbeiro, outro por malandragem. Antônio Balduíno aprendeu muito nas histórias heróicas que contavam ao povo do morro e esqueceu a tradição de servir. Resolveu ser do número dos livres.¹³⁴

Portanto, o momento em que se torna lutador de boxe, primeiro trabalho que Balduíno vem a exercer, já se trata, simbolicamente, de uma antecipação do seu papel de liderança na luta proletária figurada ao final do romance, representada pela cena da greve. Ou seja, o momento em que o futuro líder operário começa a se forjar é aquele anunciado em *flash forward* desde a abertura do romance, sua carreira como boxeador, breve, porém transformadora e fundamental. Carreira precocemente interrompida quando Balduíno fica sabendo do noivado de sua amada secreta de infância, Lindinalva, a menina rica, filha da família que o recolheu como agregado e como uma espécie de empregado quando sua tia morreu. A carreira como boxeador, momento de transição entre a vida de malandro e o mundo do trabalho (em certa medida trata-se do momento ápice da vida de malandro, já que Baldo vira lutador justamente por causa da briga com um soldado), é precocemente encerrada quando o herói, abalado com a notícia do noivado de Lindinalva, toma "um porre mãe" e não consegue lutar por causa disso, perdendo pela primeira vez e abandonando para sempre o tablado.

É depois desse evento, que se dá ao final da primeira metade do romance, que Balduíno abandona sua vida de malandro em Salvador e dá início a uma série de experiências que o aproximam da vida de exploração e sofrimento do "seu povo", preparando-o para o lugar de agitador político que vem a ocupar no final da história. Esse conjunto de experiência ocupa toda a segunda parte do livro, que pode ser lida, em retrospecto, como um período de formação política do personagem, no qual, após conhecer e experimentar a vida do camponês explorado nas plantações de fumo, o desamparo das pessoas que procuram trabalho nas grandes cidades e a vida errante dos artistas de circo, Balduíno desponta como alguém mais consciente da exploração do povo do qual ele também faz parte, consciência que estava latente nele desde a infância, se manifestando na admiração pelos "fora-da-lei", pelos heróis das histórias de Jubiabá, e no seu desejo por liberdade. Uma cena que sinaliza esse amadurecimento de Baldo ao testemunhar a exploração do trabalhador é a saída das

¹³⁴ AMADO, J. Idem, p. 30.

operárias das fábricas de charuto, onde se processa o fumo colhido nas plantações para onde o protagonista se dirigirá em busca de trabalho. Como bom malandro, Baldo observa a saída das operárias das fábricas porque quer "arranjar uma mulher", contudo, verifica que elas são todas cansadas e parecem doentes:

Passam as mulheres das fábricas de charuto. Veem-se os grandes cartazes com os títulos. E num botequim um anúncio: – o melhores charutos do mundo... Para banquetes, jantares, almoços. Passam as mulheres que fabricam os charutos. Vão tristes que ninguém diria que vão para o lar, para o marido, para os filhinhos.¹³⁵

Desiste, então, do seu intento inicial, sinalizando-se aqui um contraste entre a postura impensada e descompromissada do malandro, que queria apenas "arranjar mulher", e a consciência de classe que de modo ainda incipiente começa a se formar no personagem, ao se dar conta das condições exploratórias do trabalho.

Desse modo, se a necessidade de proletarizar o malandro para convertê-lo em herói exemplar de um romance proletário pode parecer um tanto artificial ou ao menos não muito bem encaixada na lógica interna da trama, ela não é de todo inesperada ou mal ajambrada. Pelo contrário, essa conversão do malandro em proletário e líder grevista está sugerida desde a abertura do romance, quando nos é apresentada a figura do Baldo boxeador, aquele que galvaniza multidões e que, logo na sequência, vai se defrontar com a realidade do trabalho e das populações exploradas.

De toda forma, não se pode negar que há um processo de validação da revolta do personagem, latente nele desde a infância, por meio do seu ingresso no mundo do trabalho e adesão à luta operária travada no ambiente sindical. Tal validação, me parece, em alguma medida extrapola a lógica interna da narrativa para atender a um elemento externo que é o compromisso ideológico do autor. Nesse sentido, há um quê de "forçar a barra" na maneira como, no âmbito da economia narrativa, o personagem terá seu inconformismo canalizado para a luta sindical, pois o motivo que leva Balduíno a se estabelecer como estivador no cais, adotando um estilo de vida que contrasta drasticamente com sua vida errante de até então, é um motivo de puro teor sentimental: a morte de Lindinalva, sua paixão de infância que, abandonada grávida pelo noivo, caiu na prostituição e adoeceu. Para cumprir o último desejo da amada,

¹³⁵ Idem, p. 132.

que no leito de morte pede que ele cuide do filho dela, Baldo se emprega como trabalhador no cais, pois percebe, num momento de pesada injeção romântica na narrativa, que Lindinalva cumpriu em sua vida o papel de uma espécie de musa inspiradora. E que, portanto, ao perdê-la, só lhe restam duas opções, ou honrar sua memória e cumprir seu último desejo, ou dar um fim à sua própria vida, entrando "pelo caminho do mar", como se diz dos suicidas que se matam afogados: "Ia ter uma profissão, ia ser escravo da hora, dos capatazes, dos guindastes e dos navios. Mas se não o fizesse só lhe restaria entrar pelo caminho do mar."¹³⁶

Percebe-se, portanto, que o impulso final para a proletarização do malandro é de ordem estritamente sentimental, além de estar inserido num lance bastante rocambolesco da trama: a reaparição da bela e intocável Lindinalva, abandonada pelo noivo, o dr. Gustavo Barreira que, logo em seguida, numa confirmação do lance rocambolesco, retorna à trama como advogado do sindicato onde Balduíno atua, advogado pelego, que vai trair a causa dos operários se vendendo aos patrões em troca da promessa de apaziguar a greve.

Assim, há um quê de forçado na maneira como Baldo adota um modo de vida francamente contrastante com sua trajetória até então, como se a proletarização e a sindicalização do personagem servissem mais ao propósito de propaganda do livro do que à lógica interna de construção do protagonista. Esse aspecto não tão bem resolvido do romance revela-se inclusive, como aponta Bueno, "no fato de um romance que narra a história de um homem que precisa se proletarizar, abandonando o universo da infância, no qual reinava o pai de santo Jubiabá, trazer como título justamente o nome desse pai de santo."¹³⁷ Entretanto, o que parece contraditório ou incongruente pode, por outro lado, ser equacionado no esforço, empreendido ao longo de toda a narrativa, de conciliar ou até fundir o universo da marginalidade social e cultural – o universo dos malandros, pais-de-santo e heróis populares, como Zumbi dos Palmares e Lampião – com o ideal socialista e a luta operária no âmbito sindical. Como se essas manifestações da cultura popular antecipssem e preparassem o terreno para a luta pelo socialismo, na qual o espírito libertário e contestador da cultura popular adquiriria um significado maior, mais pleno. Tal equacionamento, da cultura marginal com a causa socialista, simbolicamente se expressa na passagem em que, após se envolver na organização da greve geral, Balduíno "olha o pai-de-santo de

¹³⁶ Idem, p. 245.

¹³⁷ BUENO, L. Op. cit., p. 262.

igual para igual"¹³⁸, numa sinalização de que absorveu tudo o que Jubiabá representa, isto é, absorveu a força ancestral do povo, o desejo de liberdade plasmado nas histórias de heróis populares, nos ABC, que Jubiabá recontava, e vem agora dar a tudo isso um sentido maior, vem a validar a revolta e a ânsia por liberdade com o engajamento na luta socialista.

Há, neste processo, um certo grau de apropriação e instrumentalização da cultura popular em prol da causa política defendida, então, por Jorge Amado. O que se evidencia no seguinte trecho do penúltimo capítulo, em que Balduino, após a experiência da greve, conclui que o modelo de vida almejado na infância e por ele seguido durante a vida adulta, o mundo da cultura popular, iconizado na figura do malandro, não traduzia a verdadeira luta, a verdadeira resistência, a qual só se encontraria no tipo de movimento político do qual ele vem enfim a participar:

Ele julgara que a luta, a luta aprendida nos ABC lidos nas noites do morro, nas conversas em frente à casa de sua tia Luísa, nos conceitos de Jubiabá, na música dos batuques, era ser malandro, viver livre, não ter emprego. A luta não é esta. Nem Jubiabá sabia que a luta verdadeira era a greve, era a revolta dos que estavam escravos. Agora o negro Antônio Balduino sabe.¹³⁹

A consideração de que Baldo se apropria de um conhecimento e de uma experiência que Jubiabá desconhece, a da greve, propõe a superioridade da etapa final, a proletarização e a sindicalização do personagem, em relação a toda sua experiência anterior.

No livro seguinte, *Mar Morto* (1936), parece-me que a valorização do elemento popular se dá sem que este se coloque a serviço da intenção revolucionária, finalmente. Como sugere Bueno, "o novo romance representa a possibilidade de um certo homem do povo, colocado mais ou menos à margem do sistema econômico, ser ele mesmo o veículo da revolução"¹⁴⁰. Isto é, acentua-se, neste romance, algo que em certa medida está presente nos romances de Jorge Amado desde a sua estreia, que é a idealização do universo popular, a idealização daquilo que vem da pobreza, na medida em que o homem do povo vem progressivamente se transformando em herói, sem que possua a capacidade de modificar, sozinho, as estruturas sociais e econômicas que o exploram.

¹³⁸ Idem, p. 280.

¹³⁹ AMADO, J. *Jubiabá*, p. 282.

¹⁴⁰ BUENO, L. Op. cit., p. 263.

Em *Mar Morto* esta idealização atinge, me parece, seu ponto máximo. A trama do romance centraliza-se na história do mestre de saveiro Guma (Gumercindo), que o narrador notifica tratar-se de uma história contada nos cais baianos, uma espécie de lenda, como ele diz na nota de abertura do livro: "Agora eu quero contar as histórias da beira do cais da Bahia. Os velhos marinheiros que remendam velhas, os mestres de saveiros, os pretos tatuados, os malandros, sabem essas histórias e essas canções."¹⁴¹ Segue-se então a história de Guma e sua amada Lívia, entremeada com a história de outros pescadores e mestres de saveiro, como Mestre Manuel e sua mulher/amante Maria Clara, que o acompanha em suas viagens e canta para o mar, tudo isso temperado com a malandragem e os encantos da Bahia mítica de Jorge Amado. Esse tipo de representação algo idealizada e romântica da vida dos "homens do mar" é o que leva Antonio Candido a afirmar que este livro representa o "quinhão de poesia"¹⁴² na obra de Jorge Amado.

O livro faz ainda inúmeras referências a outros pescadores célebres, santos do candomblé e heróis populares, como é o caso de Rosa Palmeirão, mulher valente, briguenta e incontrolável. Junto desse verdadeiro canto de louvor à Bahia, e especialmente aos elementos populares de sua cultura que fogem ao sistema cultural socialmente hegemônico, ou mesmo o afrontam, o romance expõe as dificuldades materiais que atingem os moradores do cais, tais como as condições insalubres de trabalho, a falta de assistência do Estado, a exploração dos patrões e a ameaça constante da morte no mar. Ainda que de modo não tão cru e naturalista como em *Suor*, e sempre equilibrando-se com a alta carga poética com que as paisagens marítimas e mesmo a vida no mar é descrita, o aspecto de denúncia do romance se faz presente.

A denúncia vem, de modo especial, através do olhar de dona Dulce, professora primária que ensina os filhos dos moradores do cais, percebe a degradação social do lugar, os "meninos que dali iam para o trabalho, para a vadiagem dos botecos, para a cachaça"¹⁴³, e, como é religiosa, aguarda um "milagre" que melhore a situação. A denúncia também se expressa pelo olhar do doutor Rodrigo, o médico local, que tenta amenizar as mazelas dos trabalhadores do cais e, nas horas vagas, escreve poesia tentando registrar as condições de vida dos trabalhadores. A preocupação do médico

¹⁴¹ AMADO, Jorge. *Mar morto*. São Paulo: Livraria Martins Editora, [s.d.], p. 6.

¹⁴² CANDIDO, Antonio, "Poesia, Documento e História", *Brigada Ligeira e Outros Escritos*, p. 55.

¹⁴³ AMADO, J. Op. cit., p. 33.

com uma "literatura engajada" pode ser compreendida como uma projeção da própria perspectiva literária do autor.

O propósito de *Mar Morto*, enquanto romance proletário, parece ser enfatizar o sofrimento atual dos trabalhadores ao mesmo tempo em que localiza na cultura popular as forças de rebeldia para, no futuro, fazer com que a exploração chegue ao fim. Esse futuro é vago e as formas para que ele seja alcançado também são pouco concretas. O fato é que, neste livro, o universo popular vem representado como uma instância que, por seu caráter marginal, possui um potencial revolucionário suficiente para que dele brote, naturalmente, a superação de um sistema exploratório e desigual. Daí que, ao contrário do que ocorre em *Jubiabá*, aqui não haja mais a necessidade de conduzir, de maneira um tanto artificial, a narrativa de modo que ela reflita as etapas históricas de desenvolvimento e superação do capitalismo segundo o modelo do socialismo científico de Marx. Em outras palavras, a proletarização e a sindicalização de Balduino, que em boa medida serviam para ilustrar a teoria marxista, dão lugar, neste novo romance, a uma narrativa que se faz como um verdadeiro hino da cultura popular, ao mesmo tempo em que aponta seus elementos de revolta latentes.

Assim, Guma não é exatamente um malandro, como Baldo, é um trabalhador, possui um pequeno barco com o qual ganha a vida transportando cargas, está sujeito à exploração (como o preço insuficiente do frete), às más condições de trabalho e à falta de amparo do Estado. Contudo, ao contrário do operário em que Baldo se transforma, não possui um patrão ao qual esteja diretamente subordinado e seu trabalho não se desenvolve no ambiente tradicionalmente insalubre das fábricas ou mesmo das plantações, mas sim no espaço aberto do mar, cenário que consiste em símbolo forte de liberdade.

A simbiose entre esses elementos da cultura popular, mais ou menos à margem do sistema econômico, e a força libertária e revolucionária que conduziram, no futuro, a uma outra sociedade, também se verifica na lenda de Besouro, uma espécie de fora-da-lei justiceiro, um Robin Hood que "lutava contra os barões, condes, viscondes, marqueses que eram e são donos dos engenhos, (...) ele invadia os engenhos, tirava um pouco do que era deles e dividia pelas viúvas, pelas crianças cujos pais morreram no mar."¹⁴⁴ Morto numa emboscada, a lenda diz que Besouro se tornou uma estrela no céu e que os homens devem aguardar o dia de seu retorno.

¹⁴⁴ AMADO, J. Idem, p. 94.

Contudo, o elemento messiânico da crença popular é logo em seguida fusionado, pela narrativa, à expectativa pela revolução social, quando o narrador, imiscuindo-se nos pensamentos de Guma, diz:

A estrela de Besouro pisca no céu. (...) Está vendo todas as injustiças que os marítimos sofrem. Um dia voltará para se vingar. (...) Talvez seja esse o milagre que dona Dulce espera, o dia de que falam os versos do dr. Rodrigo. Talvez que nesse dia os marítimos possam casar, dar vida melhor para as mulheres e garantir que não morrerão de fome após a morte deles, nem tampouco precisarão de se prostituir. Quando chegará esse dia? – Guma interroga a lua e as estrelas.¹⁴⁵

A associação entre a projeção do espírito libertário e rebelde do povo, que é a figura lendária de Besouro, e o ideal da revolução socialista é feita de modo ainda mais claro pela seguinte colocação do narrador: "Um dia Besouro voltará. Guma deve esperar esse dia para casar. Ninguém sabe como Besouro voltará. **Talvez volte mesmo como muitos homens, com o cais todo se levantando**, pedindo outras tabelas, outras leis, proteção para as viúvas e órfãos."¹⁴⁶ (Grifo meu.) Ou seja, é imputada, à lenda de besouro, um caráter coletivo que casa perfeitamente com o ideal revolucionário socialista. Nesse sentido, a figura de Besouro, enquanto herói popular, não seria nada mais do que a prova de que os elementos necessários para a revolução já se encontram no *ethos* do povo.

A identificação entre elementos lendários ou mesmo fantasiosos com o potencial revolucionário do povo também se faz, de modo similar, no que tange à crença de dona Dulce em um milagre. Em certa altura, a professora parece abdicar de sua visão religiosa para compreender que o milagre que espera não virá por intervenção de uma força superior, mas pelo despertar e pela movimentação da própria população excluída. Diz ela ao dr. Rodrigo, de quem se torna uma espécie de confidente, já que ambos partilham da mesma inquietação social e do fato de não serem exatamente da mesma condição social daqueles com quem se solidarizam:

Não é mais um milagre do céu que eu espero. Já roguei muito aos santos e assim mesmo os homens e as crianças morreram. Mas eu tenho fé, sim. Tenho fé, Rodrigo, nesses homens. Uma coisa me diz que eles é que farão o milagre. (...)

Você nunca imaginou esse mar cheio de saveiros limpos, com marítimos bem alimentados, ganhando o que merecem, as esposas com o futuro garantido, os filhos na escola não durante seis meses, mas todo o tempo,

¹⁴⁵ Idem, *ibidem*.

¹⁴⁶ Idem, p. 95.

depois indo aqueles que têm vocação para as faculdades? (...) Um milagre desses homens, Rodrigo.¹⁴⁷

Diferentemente do que acontecia em *Jubiabá*, não há aqui aquela espécie de purgação dos elementos da cultura popular, não há a sua correção e aperfeiçoamento através da doutrina socialista. Se lá o pai-de-santo Jubiabá acabava figurando como defasado em relação a Balduino e sua experiência como grevista e líder sindical, aqui, o desfecho do romance, com Lívia transfigurada em Iemanjá surgindo como símbolo de resistência e luta, promove uma simbiose muito mais equilibrada entre os elementos populares e marginais que o sistema não consegue engolir e a proposta revolucionária da doutrina socialista. Uma simbiose heterodoxa que se afasta consideravelmente do didatismo e do caráter mais estritamente propagandístico dos primeiros romances proletários de Jorge Amado, *Cacau* e *Suor*. Aqui, elementos da religiosidade popular de matriz africana são tratados justamente como vetores, como catalisadores da transformação social, como fica claro na passagem final, em que Lívia assume o lugar de Guma no saveiro e é vista pela população do cais como "uma mulher forte que lutava. A luta era seu milagre. Começava a se realizar. No cais os marítimos viam Iemanjá, a dos cinco nomes."¹⁴⁸ A associação entre a figura de Iemanjá e a transformação social é imediata, contrastando com a superação da religiosidade afro em direção à militância sindical que se dava no romance anterior.

Frente a isso, pode-se perceber que o engajamento político, em Jorge Amado, não se traduz numa fórmula única, rígida, de romance proletário. Pelo contrário, trata-se de um escritor que parece tomar um rumo novo a cada livro publicado, que não teme experimentar novos modelos para tentar equacionar a construção literária com o intuito de propaganda política.

1.3.2 O caso Pagu

O romance de Patrícia Galvão, *Parque industrial*, me parece ocupar um lugar bastante singular na seara do romance proletário dos anos 30. Seja pela estética próxima à do modernismo de 20, o que destoava da proposta neonaturalista de boa parte do romance social de 30, seja pela recepção menos generosa por parte da crítica e do público em geral, quando comparada ao sucesso que foram os romances proletários de

¹⁴⁷ Idem, p. 109-110.

¹⁴⁸ Idem, p. 201.

Jorge Amado e mesmo à discussão acesa em torno de *O Gororoba* ou *Os Corumbas*, publicados em data próxima ao romance de Pagu, o fato que se trata de uma obra que tem trajetória peculiar neste momento. Assim, alguns elementos que dão conta dessa singularidade de *Parque industrial*, e que buscarei explorar na exposição a seguir, seriam: a união da perspectiva marxista a um interesse pela condição específica das mulheres operárias (ou seja, a união entre perspectiva marxista e uma perspectiva de gênero, poderíamos dizer, ainda que o último termo seja um tanto anacrônico se aplicado à década de 30); a articulação de elementos que dizem respeito a dois períodos histórica e esteticamente distintos, quais sejam, o estilo fragmentário e iconoclasta do modernismo dos anos 20 e o engajamento político-ideológico do romance proletário de 30; o teor testemunhal da narrativa, o qual se percebe a partir do cotejo do texto ficcional com o texto autobiográfico de Pagu, o livro *Paixão Pagu: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão*.

O romance de Pagu é publicado no mesmo ano de outros romances que ocupam lugar central na discussão em torno do romance proletário, *Cacau* e *Os Corumbas*. Publicado em 1933, sob o pseudônimo de Mara Lobo, *Parque industrial* teve uma recepção muito pouco comentada. Lançado numa edição particular, com financiamento de Oswald de Andrade, não chamou muito a atenção da crítica e, apesar de trazer na capa a inscrição “romance proletário”, não causou um debate maior acerca da sua (auto-proclamada) filiação a essa corrente, que vinha a ocupar o centro dos debates literários então. Três textos, apenas, comentaram à época a estreia ficcional da jovem Pagu: um artigo assinado pelo crítico João Ribeiro, em 26 de janeiro de 1933, no *Jornal do Brasil*, intitulado simplesmente “Parque Industrial”; uma crônica de Ari Pavão, incluída no livro *Bronzes e Plumas* (1933); e um artigo de Murilo Mendes, publicado no *Boletim Ariel* em setembro de 1933, cujo assunto principal é o romance *Cacau* de Jorge Amado e que portanto se intitula “Nota sobre *Cacau*”¹⁴⁹.

O texto de João Ribeiro é elogioso e entusiasmado: “Qualquer que seja o exagero literário desse romance antiburguês, a verdade ressalta involuntariamente

¹⁴⁹ O levantamento da primeira recepção crítica de *Parque Industrial* que estou citando encontra-se em: HIGA, Larissa Satiko Ribeiro. *Estética e política: leituras de Parque Industrial e A Famosa Revista*. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, SP: [s.n.], 2011, p. 29.

dessas páginas veementes e tristes”¹⁵⁰. A crônica de Ari Pavão também¹⁵¹. Já Murilo Mendes, que, apesar de não envolvido de forma militante com a esquerda, vê com simpatia o romance de Jorge Amado, não reserva o mesmo julgamento para o romance de Pagu, o qual considera, diferentemente de *Cacau*, não suficientemente integrado no “espírito proletário”: “É uma reportagem impressionista, pequeno-burguesa, feita por uma pessoa que está com vontade de dar o salto, mas não deu. (...) Parece que para a autora o fim da revolução é resolver a questão sexual.”¹⁵² Murilo Mendes não será o único a se incomodar com a perspectiva “pequeno-burguesa” da autora e nem com o lugar central que as condições sociais da mulher ocupam no livro (a tal “questão sexual” a que ele se refere, à qual hoje talvez chamaríamos de “questão de gênero”): o silêncio do Partido Comunista – ao qual Pagu acabara de se filiar e cuja exaltação era um dos objetivos de seu livro – acerca de *Parque Industrial* também se deve, por um lado, à rejeição à origem pequeno-burguês da autora, e, por outro, ao policiamento moralizante da militância que compunha suas fileiras, o qual se desgostou das cenas sexualmente explícitas e, hipótese que desenvolveremos mais adiante, da estética “oswaldiana”, modernista do romance, a qual destoava dos padrões estéticos do realismo soviético.

Sobre o escândalo que a abordagem da "questão sexual" por Pagu teria causado aos próprios militantes do Partido Comunista, ou seja, a abordagem da dupla exploração das mulheres operárias, a exploração pelo sistema capitalista, por um lado, e pelo sistema patriarcal, por outro, Geraldo Galvão Ferraz, filho de Pagu, assim se expressa:

Um escândalo! Como alguém poderia dizer tantas verdades por linha, denunciando a vida dos humilhados e ofendidos da sociedade paulistana? Como alguém poderia ousar tanto, numa sociedade moralmente hipócrita, mostrando que havia perversões e corrupção, não se furtando às cenas sexualmente explícitas? A propósito, **isso deve ter desagradado também os comunistas, em estado de policiamento moralizante**. Como alguém se atrevia a estampar a linguagem da ruas? Finalmente, **como alguém**

¹⁵⁰ Citado na Apresentação da edição de *Parque Industrial* publicada pela José Olympio, em 2006. A Apresentação é de autoria de Geraldo Galvão Ferraz, filho de Patrícia Galvão.

¹⁵¹ “O mesmo entusiasmo se lê na crônica de Ari Pavão, para quem *Parque Industrial* é um ‘livro que se lê com prazer’ e cuja leitura ele recomendaria a toda gente, se não fossem certos termos inapropriados por sua incapacidade estética.” HIGA, Larissa Satico Ribeiro. Op. cit., p. 30.

¹⁵² Murilo Mendes, “Nota sobre *Cacau*”, *Boletim de Ariel*, set. 1933 (II, 12), p. 317. Apud BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora da Unicamp, 2006, p. 166.

podia querer exaltar daquela forma a condição feminina?¹⁵³ (Grifos meus)

Estava implicado, me parece, neste desconforto dos representantes do Partido Comunista em relação ao livro de Pagu a ideia de que a "questão sexual", que segundo Murilo Mendes é central para a autora, isto é, a questão de gênero, seria uma preocupação menor dentro dos propósitos da Revolução, algo que estaria subordinado à socialização dos meios de produção (e que, portanto, se resolveria uma vez esta fosse atingida). A ênfase na condição feminina, em *Parque industrial*, parece ser vista, tanto por Murilo Mendes quanto pelos representantes do regime socialista, como resquício pequeno-burguês da autora.

Se a crítica de primeira hora se dignou apenas parcamente a comentar o empreendimento estético e militante de Pagu em *Parque Industrial*, o mesmo destino não teve sua trajetória e imagem pessoal: desde cedo Pagu se transformou em ícone de irreverência e emancipação no domínio sexual e dos costumes, aura que até hoje se mantém e, penso, em certa medida ofusca sua produção artístico-intelectual e sua experiência como militante. Como exemplo disso, destaco o pouco conhecimento que em geral se tem do fato de Patrícia Galvão ter sido uma das primeiras a traduzir e revelar grandes autores até então inéditos no Brasil, como James Joyce, Eugène Ionesco, Fernando Arrabal e Octavio Paz. O poeta Augusto de Campos, autor de *Pagu: vida-obra* (1982), mescla de antologia e perfil biográfico que, nos anos 80, após um período de relativo ostracismo da autora, trouxe Patrícia Galvão de volta à cena cultural e política, nos lembra que, à época da publicação de sua antologia, “a escritora paulista era uma ‘estrela menor do anedotário modernista’, lembrada mais pela beleza provocante e por ter motivado a separação de Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade”¹⁵⁴.

Contudo, por trás do mito Pagu, a musa de olhos enevoados que marcou a iconografia do modernismo paulista e o imaginário social sobre esse período, revela-se uma trajetória marcada pela entrega apaixonada, pela submissão e pelo sofrimento. O primeiro momento em que isso vem a público talvez seja no livro *Paixão Pagu: a*

¹⁵³ FERRAZ, G. G. “Apresentação”. In: GALVÃO, Patrícia. *Parque industrial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006, p. 8. Geraldo Galvão Ferraz também revela que o pseudônimo com que Pagu assina o romance, Mara Lobo, também se deveu a essa rejeição do Partido.

¹⁵⁴ FREITAS, Guilherme. Augusto de Campos fala sobre o revolucionário legado de Pagu, ‘musa-mártir do Modernismo’. **O Globo**. Cultura. 18 Out. 2014. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/livros/augustodecamposfalasobrerrevolucionariollegadodepagumusamarirdomodernismo14277753> Acesso em: 24 Nov. 2015.

*autobiografia precoce de Patrícia Galvão*¹⁵⁵, editado a partir de uma longa carta-testemunho escrita por ela a Geraldo Ferraz, seu segundo marido. Nessa carta, Pagu realiza uma espécie de autopurgação e expiação, bem como um acerto de contas com sua militância no Partido Comunista Brasileiro, com o qual, na altura, se desiludira. A “autobiografia precoce” nos desvela, dentre outras coisas, o “sequestro” de sua maternidade e de sua sexualidade operado pela militância no PCB¹⁵⁶, bem como o apagamento de si em prol da causa social em que se empenhara. É um tanto chocante, à medida que destoa da imagem de mulher irreverente e emancipada, perceber sua submissão frequentemente inquestionada aos ditames dos dirigentes do Partido Comunista. “Luta de classes e luta política conjugam-se na militância de Pagu com uma obediência estrita e restrita às diretrizes do Partido, conformando uma vivência de gênero no registro da sujeição e do apagamento de si.”¹⁵⁷ Ou seja, parece que a exploração específica de gênero, que Pagu registrou ficcionalmente em *Parque industrial*, ao colocar em primeiro plano a vivência das mulheres operárias, é algo de que a autora também não escapa na sua trajetória individual.

Diante disso, proponho como chave de leitura do romance *Parque Industrial* o teor testemunhal que ele carrega. Tal teor se ilumina, em parte, a partir da autobiografia *Pagu Paixão*, a qual traz à cena a trajetória política da autora e o processo de proletarização a que se submeteu para enquadramento no PCB. A importância do escrito memorialístico para a leitura da sua produção artística também é destacada pelo crítico brasilianista norte-americano Kenneth David Jackson, o qual afirma que, além de esclarecer a história de vida pessoal de Patrícia Galvão, a autobiografia nos ajuda a compreender algumas questões relativas às condições de produção e certas passagens de *Parque Industrial*: “Reconhecemos pela primeira vez

¹⁵⁵ GALVÃO, Patrícia. *Paixão Pagu: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão*. Rio de Janeiro: Editora Agir, 2005.

¹⁵⁶ Na seguinte passagem de sua autobiografia, Patrícia Galvão relata como o Partido impunha a sua separação de Oswald e o conseqüente afastamento de seu filho: “Exigiam a minha separação definitiva de Oswald. Isto significava deixar meu filho. A organização determinava a proletarização de todos os seus membros. Eu não era ainda membro do Partido Comunista. O preço disto era o meu sacrifício de mãe. Ainda havia condições mais acentuadas. Oswald era considerado elemento suspeito por suas ligações com certos burgueses, e eu teria que prescindir de toda e qualquer comunicação com ele e, portanto, resignar-me à falta de notícias de meu filho. Não discuti as exigências.” GALVÃO, P. Op. cit., p. 95.

¹⁵⁷ PONTES, Heloisa. Vida e obra de uma menina nada comportada: Pagu e o Suplemento Literário do *Diário de S. Paulo*. **Cadernos Pagu**, n. 26, Campinas, Janeiro-Junho de 2006, pp.431-441. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332006000100017> Acesso em: 24 Nov. 2015.

quantos episódios do romance saíram diretamente da vida de Patrícia, inclusive a perda do primeiro filho com Oswald, episódio nunca antes comentado”¹⁵⁸.

A carta-testemunho de Pagu também nos permite perceber que as condições de vida dos trabalhadores retratadas em *Parque Industrial* foram diretamente conhecidas por ela. Proibida de exercer qualquer trabalho intelectual pelos dirigentes do PCB¹⁵⁹, Patrícia se desloca entre atividades como costureira, empregada doméstica, indicadora de cinema e metalúrgica. Algumas situações e pessoas com quem Pagu tem contato nesse período servem claramente de inspiração para cenas e personagens de *Parque Industrial*, sendo o exemplo mais notável o de Herculano, estivador do porto de Santos que é morto pela polícia num comício em que Patrícia participou em 1931, episódio que também ocasionou a prisão de Pagu (tida por alguns como a primeira mulher brasileira a ser presa por motivações políticas). O trabalhador é a base para o personagem Alexandre, que no final do romance é igualmente morto num confronto com a polícia.

Mesmo para situações de miséria mais brutal como a da personagem Corina, pode-se apontar uma base na experiência de proletarização de Patrícia Galvão. No romance, Corina, que trabalha em um ateliê de costura, é expulsa de casa e do emprego por estar grávida do amante, “moço rico”, que irá abandoná-la. A personagem, para sobreviver, entrega-se à prostituição e sofre toda sorte de privações e humilhação, chegando a ser presa sob a acusação injusta de tentar abortar o próprio filho. Aliás, a primeira prisão de Pagu, por ter organizado o comício em que Herculano fora assassinado – prisão na qual o PCB não interveio, acusando de “agitadora individual” –, pode ter inspirado a cena em que Corina é encarcerada. Na autobiografia, lemos:

Fomos encerradas em celas contíguas, as celas conhecidas da cadeia de Santos. Havia um enorme buraco no centro e era preciso escancarar as pernas para não mergulhar na imundície. (...) Acordei no meio de mulheres disputando um pedaço de cobertor que alguém pusera sob minha cabeça. Era a primeira vez que me encontrava realmente em prisão, num ambiente que não conhecia. A minha roupa estava em farrapos e o meu corpo, duro de frio, doía, doía tanto...¹⁶⁰

¹⁵⁸ JACKSON, Kenneth David. A fê e a ilusão: o caminho de paixão e pureza de Patrícia Galvão, in: GALVÃO, P. *Paixão Pagu*, Op. Cit, p. 21.

¹⁵⁹ Na “autobiografia precoce”, Patrícia conta como, tendo se mudado ao Rio de Janeiro a pedido do Partido, rapidamente arrumara colocação em dois jornais (*Agência brasileira* e *Diário da noite*), mas, ao relatá-lo a seus superiores, estes lhe disseram: “Nada de jornal. Nada de trabalho intelectual. Se quiser trabalhar pelo Partido, terá que admitir a proletarização”. GALVÃO, P. *Paixão Pagu*, p. 96.

¹⁶⁰ GALVÃO, P. Op. cit., p. 90.

Enquanto que no romance se diz:

O pesado gradil se abre, se fecha. Corina está presa.
 - Por que veio?
 Sempre a mesma pergunta para quem entra. Corina não responde. Senta-se a um canto, num trapo de cobertor vermelho.¹⁶¹

Apenas para exemplificar a confluência entre experiência pessoal e o romance. Patrícia Galvão também conheceu, em certo grau, a doença e o abandono quando, impossibilitada de continuar a trabalhar na metalurgia devido a um acidente de trabalho que lhe causou um desvio de útero e recusando-se a voltar para Oswald de Andrade, a cujos cuidados o Partido queria enviá-la (mesmo havendo, antes, exigido dela o seu rompimento com o marido), passa alguns dias e noites sozinha, com fome e dor, no cômodo que dividia com uma mulher que pedia esmolas:

Algumas noites foram horríveis e me sentia abandonada. Eu, que nunca pensara nas baratas que infestavam o meu quarto, sentia-me esmagada por elas. O exército de bichinhos me martirizava e me arrancava lágrimas. A velha chegava à noite, resmungando e espalhando restos de comida pela mesa. Eu me sentia impotente. (...)
 Uns três dias de aniquilamento. Não aparecendo ninguém ali, fiquei em minha cama, sem forças para nada. Não tinha mais dinheiro. A mendiga saía de manhã, voltava à noite resmungando. Não se preocupava comigo. Pensei que morreria ali sozinha (...).¹⁶²

Portanto, o teor testemunhal que pretendo apontar no romance deriva, principalmente, da vivência em primeira mão, experimentada por Patrícia Galvão, da realidade operária em consonância com o engajamento político-partidário da autora. A mando do Partido, Pagu se muda para Santos e depois para o Rio de Janeiro, a fim de imergir nas vicissitudes da vida proletária e assim consolidar sua atuação política. Nesse ínterim, afasta-se de Oswald de Andrade, com quem se casara em 1930, e deixa o filho de ambos, Rudá de Andrade, aos cuidados do pai. A experiência da realidade operária a descola da experiência familiar e materna burguesas. Tais elementos, os da condição feminina na classe operária, que incluem, frequentemente, o sequestro da maternidade pelo trabalho e a alienação do próprio corpo e da sexualidade pela prostituição, são temas centrais em *Parque Industrial*, o que se encontra significativamente plasmado na seguinte passagem do romance:

¹⁶¹ GALVÃO, P. *Parque Industrial*, p. 66

¹⁶² GALVÃO, P. *Paixão Pagu*, p. 107-108.

Os tanques comuns do cortiço estão cheios de roupas e de espuma. (...) Crianças ranhudas, de um loiro queimado, puxam as saias molhadas.

- Larga, pestinha! Tenho que ensaboar tudo isso! Estes filhos só nascem para tentar...

- Praga! Eu te meto a mão até o diabo dizer chega!

- Gente pobre não devia ter filho!

- Aí vem a Didi! Você viu a criança dela, que mirrada!

Uma preta deformada aparece com o filho cinzentinho. Uma teta escorrega da boquinha fraca, murcha, sem leite. O avental encarvoado enxuga os olhinhos remelentos.

- Gente pobre não pode nem ser mãe! Me fizeram esse filho num sei como! Tenho que dar ele pra alguém, pro coitado não morrer de fome. Se eu ficar tratando dele como é que arranjo emprego? Tenho que largar dele pra tomar conta dos filhos dos outro! Vou nanar os filhos dos rico e o meu fica aí num sei como.

Ninguém diz nada. Estão quase todas nas mesmas condições.¹⁶³

A centralidade desses temas ligados à condição feminina me parece reforçar o teor testemunhal que venho buscando apontar no romance. Patrícia Galvão, como mulher e mãe, tal como as operárias, experimentou em primeira mão tanto o afastamento da maternidade burguesa quanto a alienação da própria sexualidade, uma vez que esta era frequentemente exigida pelos dirigentes do Partido Comunista como arma na luta política, conforme relatado em sua autobiografia. Em diversas passagens Patrícia relata, em tom ressentido, como lhe foi pedido que utilizasse de favores sexuais para conseguir informações e outros favores para o Partido (isso se deu principalmente quando foi chamada a integrar o “Comitê Fantasma”, uma organização anexa do PCB que respondia diretamente à Internacional Comunista, o *Komintern* soviético). Ela mesma compara esse tipo de estratégia à prostituição:

Eu tinha consciência, sim, de que me estava prostituindo e parecia-me que não era obrigada a isso. Uma palavra só e tudo terminaria ali. Mas eu me deixava levar, sem coragem para reagir. Qualquer coisa me imobilizava e sentia que me deixava arrastar pela impotência. Gritava mentalmente contra minha inutilidade e minha falta de resistência. Ridicularizei intimamente o que queria fazer passar por fatalidade. Eu me deixava arrastar estupidamente e continuei.¹⁶⁴

Assim como Simone Weil, Patrícia Galvão tornou-se operária para assumir a luta de classes na linha de frente. Mas, enquanto Weil registrou sua experiência num

¹⁶³ GALVÃO, P. *Parque industrial*, p.81-82.

¹⁶⁴ GALVÃO, P. *Paixão Paga*, p. 131.

relato de memórias¹⁶⁵, no qual deixa transparecer sua desilusão e descrença com os pressupostos marxistas¹⁶⁶ que antes defendera, Pagu plasma sua vivência numa obra estético-literária que, apesar de certa ingenuidade na representação da consciência de classe e do tom por vezes excessivamente didático e panfletário que em certa medida prejudica a fluidez da narrativa, compõe um retrato vivo e sincero dos trabalhadores pouco qualificados e dos indigentes e marginalizados da sociedade paulistana no início da década de 30.

Julgo proveitoso, portanto, lançar mão das teorias do testemunho para ler o romance de Patrícia Galvão na medida em que tal obra, a exemplo de obras que tradicionalmente se encaixam na vertente da “literatura de testemunho”, pensando de modo especial no contexto latino-americano, assume como tarefa primordial a denúncia de situações de violência e opressão a partir da experiência vivida em primeira mão das mesmas.

No entanto, ressalvo desde já que, conforme exporei melhor adiante, não pretendo caracterizar o romance de Pagu total e irrestritamente como um texto de testemunho, mas apenas apontar os elementos que o aproximam dessa vertente, emprestando-lhe, antes, um teor testemunhal. Depois de passar quase despercebido em seu lançamento, de ser questionado enquanto romance proletário (vide a crítica de Murilo Mendes e o silêncio do Partido Comunista) e de nunca ter sido propriamente incluído no cânone modernista, o livro de Patrícia Galvão vem sendo resgatado pela crítica mais recente, que propõe como principal chave de leitura (e justificativa desse resgate) os procedimentos de uma estética modernista de primeira geração, tais como: a prosa sintética e concisa, a linguagem quase telegráfica e a montagem visual e cinematográfica, o que justifica, por exemplo, a recente leitura que Kenneth David Jackson faz de *Parque Industrial*, apresentando lado a lado cenas do romance de Pagu

¹⁶⁵ *La condition ouvrière*, publicada no Brasil em volume organizado por Ecléa Bosi: WEIL, Simone. *A condição operária e outros estudos sobre a opressão*. Organização de Ecléa Bosi. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

¹⁶⁶ A desilusão de Simone Weil se dá em relação ao pressuposto marxista de que a classe operária, em virtude das condições de opressão e exploração em que vive, inevitavelmente irá adquirir a consciência da sua exploração e liderará a luta de classes em direção ao comunismo. Weil, a partir de sua experiência como operária, afirma que as condições exaurientes do trabalho na fábrica não conduzem à consciência de classe e à luta pela revolução, mas, antes, à passividade: “Quanto a mim mesma, para mim pessoalmente, veja o que significou o trabalho na fábrica. Mostrou que todos os motivos exteriores (que antes eu julgava interiores) sobre os quais, para mim, se apoiava o sentimento de dignidade, o respeito por mim mesma, em duas ou três semanas ficaram radicalmente arrasados pelo golpe de uma pressão brutal e cotidiana. E não creio que tenham nascido em mim sentimentos de revolta. Não, muito pelo contrário. Veio o que era a última coisa do mundo que eu esperava de mim: a docilidade. Uma docilidade de besta de carga, resignada.” WEIL, S. Op. cit., p. 65.

e do texto *Pauliceia Desvairada* de Mario de Andrade, analisando comparativamente a composição de ambos¹⁶⁷.

A meu ver, entretanto, além da justa e devida inserção no Modernismo, o texto de Patrícia Galvão merece um enfoque específico sobre o seu aspecto militante e sobre o contexto de engajamento político-partidário em que é produzido. É nesse sentido que entendo que ele merece ser aproximado da tradição do testemunho latino-americano (conforme desenvolvo logo abaixo), cuja tônica é a denúncia.

Para tanto, trago à cena a distinção entre duas tradições do testemunho, apontada por Márcio Seligmann-Silva, qual seja, a distinção entre “*Zeugnis*”, referente ao trabalho de memória no contexto alemão e em torno da Segunda Guerra Mundial e da *Shoah*, e “*Testimonio*”, referente às discussões sobre memória que se dão na América Latina a partir das “experiências históricas da ditadura, da exploração econômica, da repressão às minorias étnicas, às mulheres e, nos últimos anos, aos homossexuais”¹⁶⁸.

A partir das características levantadas por Seligmann-Silva correspondentes a cada uma das duas tradições, podemos afirmar que, enquanto na tradição anglo-germânica o elemento central é o trauma (especialmente entendido a partir das teorias psicanalíticas) e, conseqüentemente, o discurso é preponderantemente individual e parte da vivência subjetiva do trauma, na tradição latino-americana existe um forte traço coletivo, ou, nas palavras de Seligmann-Silva, “na teoria do *testimonio*, ao invés do acento na subjetividade e indizibilidade da vivência, destaca-se o ser ‘coletivo’ da testemunha”¹⁶⁹. Isto é, não existe aqui, ao contrário da tradição anglo-germânica, a ideia de que o testemunho seja intransferível. Tanto que, em *testimonios* canônicos, é comum a atuação de um mediador ou compilador, como o conhecido caso da jornalista Elisabeth Burgos que escreveu o *testimonio* de Rigoberta Menchu: *Mi llamo Rigoberta Menchu y así me nació la consciência*. Tanto a figura do mediador quanto a presença de marcas frequentes de oralidade na escrita se devem ao contexto de desfavorecimento socioeconômico e conseqüente educação precária em que vivem as pessoas cuja voz se registra nos *testimonios*.

¹⁶⁷ Ver JACKSON, Kenneth David. *Parque Industrial: romance da Pauliceia desvairada*. **Teresa** – Revista de Literatura Brasileira (USP), n. 16, São Paulo, 2015, pp. 21-33.

¹⁶⁸ SELIGMANN-SILVA, Márcio. “*Zeugnis*” e “*Testimonio*”: um caso de intraduzibilidade entre conceitos. **Letras**, n. 22, Jun. 2001. Universidade Federal de Santa Maria, pp.121-130, p.121-122.

¹⁶⁹ SELIGMANN-SILVA, M. Op. cit., p. 126.

Se o romance de Pagu pode ser aproximado de uma das tradições do testemunho investigadas por Seligmann-Silva, trata-se da segunda, a do *testimonio* latino-americano. Vejamos de que maneira essa aproximação se dá.

“A ‘política da memória’ que também marca as discussões em torno da *Shoah* possui, na América Latina um peso muito mais de política ‘partidária’ do que ‘cultural’: aqui ocorre uma convergência entre política e literatura”¹⁷⁰, afirma Seligmann-Silva. *Parque Industrial*, embora faça uso da estética modernista, se aproxima mais da militância político-partidária do que da cultural, a qual por sua vez pode ser atribuída ao modernismo antropofágico. É aí que o romance de Pagu me parece convergir, ainda que parcialmente, com o *testimonio*. Embora se trate de ficção, o que, por si só, já o afasta do *testimonio stricto sensu*, *Parque Industrial* parece conter certo teor testemunhal de uma época e da militância de sua autora. Já que, em obras de ficção, não se costuma trabalhar com as categorias de testemunho e *testimonio*, mas sim de “teor testemunhal”.

Parque industrial é escrito logo após uma campanha de depuração interna do Partido Comunista, a qual procurou expulsar ou afastar da organização os membros que não tinham origem proletária, ou seja, os intelectuais e aqueles de origem pequeno-burguesa. Patrícia Galvão não chegou a ser expulsa, mas lhe foi entregue um bilhete de afastamento por tempo indeterminado. Diante disso, ela decidiu trabalhar intelectualmente à margem do Partido para provar sua sinceridade e devoção à causa. É assim que surge o romance: “Pensei em escrever um livro revolucionário. Assim, nasceu a ideia de *Parque Industrial*. Ninguém havia ainda feito literatura neste gênero. Faria uma novela de propaganda que publicaria com pseudônimo, esperando que as coisas melhorassem.”¹⁷¹

Vê-se, portanto, que sua intenção ao escrever o romance está diretamente ligada à militância político-partidária. Pagu afirma, ainda, não ter, no momento de escrita, nenhuma confiança em seus dotes literários, mas tampouco ter intenção de glória nesse sentido. Como apontei antes, hoje se reconhecem os méritos do texto enquanto realização estética modernista. Pagu não era desprovida de dotes literários e seu romance seguia igualmente as diretrizes gerais de um projeto estético, o modernista.

¹⁷⁰ Idem, p. 125.

¹⁷¹ GALVÃO, P. *Paixão Pagu*, p. 112.

O enfoque aqui pretendido, no entanto, quer ressaltar os elementos de *testimonio* contidos no romance, que, para além do contexto de engajamento político-partidário de sua produção, são os seguintes: a figura do mediador pode, em certo sentido, ser projetada na autora, uma vez que ela atua como compiladora e tradutora das situações de opressão das classes trabalhadoras; não obstante o tratamento estético conscientemente modernista, a oralidade cumpre um papel importante na construção do texto, se fazendo presente especialmente nas falas das personagens, registrando assim a precária instrução formal dessas classes¹⁷²; o aspecto da coletividade que se destaca no *testimonio* se encontra, no romance, formalizado na própria constituição das personagens, as quais são pouco elaboradas individualmente, apresentadas com falas e descrições lacônicas, a fim de se ressaltar a coletividade dos trabalhadores do Brás da qual fazem parte; por fim, a função identitária do *testimonio* (“ele aglutina populações, etnias e classes em torno de uma mesma luta”¹⁷³) se cumpre no romance de Pagu na medida em que este tem a pretensão de congregar as classes trabalhadoras em torno do ideal da revolução socialista. Esse último aspecto, o da conclamação das classes trabalhadoras para lutarem em prol do ideal revolucionário, se faz claro nos capítulos intitulados “Brás do mundo” e “Em que se fala de Rosa de Luxemburgo”. No primeiro se expõe a vocação internacional dessa luta: “Que importa! Se em todos os países do mundo capitalista ameaçado há um Brás... (...) Brás do Brasil. Brás de todo o mundo”¹⁷⁴. No segundo, evoca-se a figura da militante Rosa de Luxemburgo, cuja morte irá depois ecoar no assassinato do trabalhador Alexandre (“Fizeram no papai que nem na Rosa de Luxemburgo!”¹⁷⁵, diz o filho do personagem), baleado pela polícia durante um comício, compondo assim uma cena de alto teor trágico, com o intuito de reforçar a identificação com a luta dos trabalhadores e a ânsia por justiça.

Parque industrial não é, entretanto, um *testimonio* exemplar ou *strictu sensu*. O testemunho exemplar é um texto não-fictício, uma “narração (...) contada na

¹⁷² A seguinte passagem da autobiografia de Pagu, em que a autora recorda uma das primeiras reuniões sindicais de que participou, no Sindicato de Construção Civil em Santos, mostra como ela estava atenta aos registros populares da fala, bem como ao contraste entre a fala pouco instruída e a consciência de classe que ali encontrou: “Surpreendeu-me a orientação das discussões e o entusiasmo dos trabalhadores pela luta de classes. Encontrei um ambiente pré-grevista e mais consciência e revolta do que esperava. Conversei com alguns operários que estavam a meu lado. Um deles me impressionou fortemente pela contradição de seus conhecimentos. Pior que analfabeto, estropiando na conversação os termos mais simples, a sua vivacidade e visão política me fascinaram.” GALVÃO, P. *Paixão Pagu*, p. 79.

¹⁷³ SELIGMANN-SILVA, M. Op. cit., p. 127.

¹⁷⁴ GALVÃO, P. *Parque industrial*, p. 95.

¹⁷⁵ Idem, p. 115.

primeira pessoa gramatical, por um narrador que é ao mesmo tempo o protagonista (ou a testemunha) de seu próprio relato”¹⁷⁶. O fato de ser um texto fictício (apesar de, como argumentamos à luz da “autobiografia precoce” da autora, estar pautado na sua experiência de proletarização) e de não possuir uma narração em primeira pessoa são os elementos que mais enfaticamente afastam o romance do gênero *testimonio*. E, apesar de o texto se auto-intitular um romance proletário, e de efetivamente congregar várias das características desta vertente (tais como a “valorização da massa, a rebeldia e a descrição veraz da vida proletária”¹⁷⁷), ele não cumpre os preceitos do realismo socialista, mas adere a uma estética modernista antropofágica, o que, como antes mencionado, pode ter sido um dos motivos para o silêncio do Partido Comunista sobre o romance. Mesmo porque o Movimento Antropofágico, primeira instância de inserção intelectual e artística de Pagu, era visto pelo Partido como uma agitação burguesa e intelectual descolada da verdadeira luta revolucionária.

O realismo socialista, que se estabelece na URSS como uma espécie de estética oficial a partir dos anos 1920, contava, como já discutido, com a formalização e a legitimação de instituições artísticas oficiais da União Soviética (como a União dos Escritores Soviéticos). Os ditames do gênero foram fundados em congressos de escritores soviéticos, nos quais, inclusive, se divulgavam listas dos textos considerados canônicos e modelos a serem seguidos, como *A Mãe* (1907), de Máximo Gorki, e *Cimento* (1922-24), de Fiódor Gladkov. Em dissertação sobre o romance de Patrícia Galvão, Larissa Satiko Ribeiro Haiga elenca as principais características do realismo soviético (ou socialista), a partir das quais demonstra como e porque *Parque industrial* não pode ser conformado a esse gênero oficial:

Dentre as principais características do realismo socialista, pode-se constatar a presença de um enredo principal, focado em uma figura relativamente modesta, um trabalhador soviético, o “herói positivo”, cuja história de vida “simbolicamente recapitulava os estágios do progresso histórico como descritos na teoria marxista-leninista. O clímax do romance reencarnava ritualmente o clímax da História no Comunismo”. Assim, o herói positivo percorreria, ao longo do romance, uma trajetória de conscientização política: começaria espontaneamente propenso a dedicar-

¹⁷⁶ John Beverley citado em SELIGMANN-SILVA, M. Op. cit., p. 126.

¹⁷⁷ Tal como, na já mencionada resenha crítica sobre o romance *Cacau*, de Jorge Amado, o intelectual comunista Alberto Passos Guimarães elenca, ao buscar definir algumas características indispensáveis ao romance proletário. Essa caracterização do crítico é assim relatada e comentada por Luís Bueno: “Em suma, segundo Alberto Passos Guimarães, o romance proletário é uma espécie de necessidade histórica por ser a forma que quadra bem a um capitalismo decadente e tem que ter os seguintes elementos: valorização da massa, rebeldia, descrição veraz da vida proletária.” BUENO, L. Op. cit., p. 164.

se à causa revolucionária e, depois, atingiria a consciência plena em que, assim como na imaginada sociedade comunista, seus interesses particulares não seriam conflitantes com os coletivos. O herói positivo geralmente é caracterizado com qualidades físicas e morais: ele é bonito, forte, musculoso, incansável na luta, cauteloso, estável e sincero, como o “grão verdadeiro” da revolução. A personagem principal do livro tem seu processo de conscientização acompanhado e incentivado por alguém mais velho, cuja sabedoria militante consolidada serve de guia ao militante mais jovem.¹⁷⁸

O principal “furo” no romance de Pagu, em relação ao realismo soviético, é a ausência dessa figura central, já que a experiência proletária é retratada muito mais a partir da vivência coletiva e especialmente focada na condição feminina, outro ponto importante que destoa dos romances que seguem a cartilha do realismo socialista, já que o herói é quase sempre masculino. O retrato da vida dos trabalhadores operado por Pagu se faz principalmente a partir da trajetória de quatro figuras femininas: Corina, a operária alienada da sua própria condição de exploração, que sonha em ascender socialmente via romance com um moço rico, mas que é abandonada por ele e relegada à prostituição; Eleonora, cuja trajetória é contrária a de Corina, já que ascende à alta burguesia por meio do casamento com Alfredo Rocha, afastando-se do seu passado pequeno-burguês; Rosinha Lituana, filha de imigrantes lituanos, que representa o proletariado estrangeiro e supostamente mais consciente e conhecedor das ideias socialistas sobre luta de classe, já que ela é responsável pelo esclarecimento dos seus pares acerca da necessidade da organização e da luta operária; e, por fim, Otávia, que em contato com Rosinha desperta para a luta de classes e nela se engaja via sindicato, representando o proletariado nacional no seu processo de conscientização.

Percebe-se, portanto, a ausência da figura masculina central típica do realismo socialista. O personagem masculino mais importante é Alfredo Rocha, burguês que está em processo de conversão ao socialismo, identificando-se com a classe operária e querendo aderir à sua luta. Contudo, conserva vícios próprios da sua classe de origem, o que a possibilidade do seu engajamento na luta operária seja retratada pelo romance de modo crítico e problemático. O personagem costuma ser lido como uma projeção do próprio Oswald de Andrade feita por Pagu.

Além disso, a idealização preconizada pelo realismo socialista, tanto do herói, construído de modo muito próximo ao dos moldes românticos, quanto dos

¹⁷⁸ HIGA, L. S. R. Op. cit., p. 59.

acontecimentos, retratados de modo entusiasticamente favorável à luta revolucionária, tampouco está presente em *Parque industrial*. Apesar de se ligar ao gênero pela crença na revolução social, o romance de Patrícia Galvão não segue o modelo de narrativa linear e enaltecimento romântico da revolução.

Dado isso, *Parque industrial* se faz a partir da confluência de elementos nem sempre harmônicos. Apresenta-se como um romance proletário, vincula-se ao realismo socialista pelo propósito ideológico que o embala, utiliza-se das inovações estéticas e formais do modernismo antropofágico dos anos 20 e, aspecto que pretendi, talvez, destacar nesta leitura, congrega elementos que o aproximam do *testimonio* latino-americano, os quais se iluminam especialmente quando se contrasta o romance com o texto autobiográfico de Pagu. O aspecto proletário e o modernista já foram mais claramente apontados pela crítica, penso que o teor testemunhal nem tanto. E, contudo, esse teor talvez seja fundamental para se compreender o relativo silêncio da crítica de primeira mão, bem como o desconforto da crítica posterior em encaixar o romance numa categoria ou gênero mais fechado. Além disso, o teor testemunhal, enquanto categoria de análise e compreensão, permite trazer à cena algumas especificidades do contexto de escrita do romance que se encontram, de algum modo, nele registradas, quais sejam: a condição feminina da autora, sua militância político-partidária, sua experiência de proletarização e sua inadequação intelectual, social e pessoal aos ditames da organização em que militava.

Por fim, vale o comentário de que uma série de características localizadas no romance de Pagu são igualmente válidas para se pensar a obra de Ruffato, especialmente no que tange à inovação formal do gênero romance. O escritor mineiro também elege a experiência coletiva como eixo estruturante do texto, em torno do qual busca articular soluções formais que permitam a figuração do operariado enquanto condição de classe, e não apenas como trajetória individual. Além disso, a questão do teor testemunhal se coloca quando se pensa nas declarações de Ruffato acerca de sua origem social e na função de representação literária dessa realidade que ele pretende desempenhar.

1.3.3 Quanto a Oswald

O livro de Oswald de Andrade examinado nesta seção, *A escada*, posteriormente incorporado no volume *Os condenados*, apresenta um certo caráter

intruso na seleção de obras da presente pesquisa. Pois não se trata de uma obra que vai problematizar diretamente a vida da classe trabalhadora, é antes um texto que trata do lugar do intelectual frente à causa social. A narrativa de *A escada*, cujo título original era *A escada vermelha*, marca o momento em que Oswald se aproxima das ideias marxistas.

A origem deste livro remonta a 1922, com a publicação de um texto em prosa de Oswald chamado *Os condenados*, apresentado como o primeiro volume da *Trilogia do exílio*, a ser completada pelas narrativas *A estrela de absinto* e *A escada de Jacó*. Em 1927, quando publica *A estrela de absinto*, o autor renomeia a trilogia como *Os romances do exílio*, e a *Escada de Jacó* é anunciada simplesmente como *A escada*. Esta obra, no entanto, sai em 1934 com o título *A escada vermelha*, anunciando, através do adjetivo colorido, a tomada de posição ideológica do autor.

Em 1941, esses três livros são relançados num volume só, com o título *Os condenados*, e o primeiro livro, que originalmente tinha essa denominação, passa a se chamar *Alma*. O segundo livro mantém o mesmo título, *A estrela de absinto*, e o terceiro perde o adjetivo da primeira edição, chamando-se agora, simplesmente, *A escada*. É a versão em volume único que examinei para o presente comentário.

Concebidos e redigidos, ao menos na sua primeira versão, entre 1917 e 1921, essas três narrativas representam, de certa maneira, os anos de aprendizagem do escritor, arquivando algumas fases fundamentais da vida pessoal de Oswald de Andrade. Vislumbram-se, literariamente aproveitados, o boêmio envolvido em enroscadas experiências amorosas, o Oswald católico seduzido e reconfortado pelos apelos do misticismo, e, por fim, o Oswald convertido ao marxismo, sob influência da mulher que finalmente vislumbra como uma possibilidade de amor equilibrado, porque justificado por uma causa maior: a Mongol do romance, militante comunista, possivelmente decalcada a partir da figura de Pagu, com quem Oswald se casaria em 1930 e sob cuja influência se tornaria militante do Partido Comunista Brasileiro, engajamento que se estende até 1935.

Portanto, a relevância de *A Escada* para o presente estudo se coloca menos por tematizar frontalmente a realidade operária e mais por ser o marco inaugural do engajamento de um dos principais escritores e intelectuais brasileiros na década de 30. É interessante que, quando publicada em 1934, a escada do título, uma imagem para a redenção do indivíduo, viesse acompanhada do adjetivo vermelho, mas que este seja suprimido na edição em volume único de 1941. Isso indicaria o fim da fase comunista

militante do autor. Ainda assim, o período de engajamento está fortemente presente nesse texto, bem como outras experiências biográficas de Oswald despontam como lastro ou pano de fundo de diversas outras passagens da trilogia.

As três narrativas que compõem *Os condenados* se centralizam nos desencontros amorosos de Alma, moça que se apaixona pelo frio e calculista Mauro Glade, e por ele é desgraçada e prostituída. Somam-se à sua tragédia a de João do Carmo, que irá consumir sua existência na paixão irremediável por Alma, e a de Jorge D'Alvelos, escultor que após igualmente sofrer a paixão e o ciúme por Alma, a perda da amada e após sobreviver a uma tentativa de suicídio, encontra sua redenção no engajamento na causa da revolução proletária, inspirado por Mongol.

Muito se comentou sobre o fato de a trilogia *Os condenados*, especialmente as duas primeiras partes, funcionarem como uma espécie de arquivo ou elaboração literária de certas vivências pessoais de Oswald, especificamente, as que se passam na fase pré-antropofágica. Os episódios referentes ao período em que Oswald mantinha um apartamento de solteiro, uma *garçonnière* na rua Líbero Badaró, onde promovia, entre 1917 e 1918, encontros com seus amigos boêmios, alguns deles futuros astros do modernismo, são especialmente relevantes para a composição da parte inicial da trilogia. Acerca disso, é relevante apontar, há elementos de *Os condenados* que parecem claramente decalcados de *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, o diário da *garçonnière* onde Oswald e seus amigos se reuniam no pré-modernismo. Tratava-se, originalmente, de um álbum de visitas que ficava na sala de entrada do apartamento e onde os visitantes registravam suas impressões. O documento evolui como uma verdadeira obra coletiva, em que sucedem-se ditos, trocadilhos, piadas, recortes, caricaturas, poemas, quase-poemas concretos, manchas humanas e rastros de emoções fugidias. No coração desses registros, ocupando um lugar para o qual tudo e todos parecem convergir, está a figura de Miss Cyclone, ou Deisi, a normalista amante de Oswald de Andrade e cujo registro de morte, o obituário, encerra o caderno posteriormente publicado como livro (apenas em 1987, em edição fac-similar).

Muito da relação de Oswald e Deisi (que na realidade se chamava Maria de Lourdes Pontes), incluindo o fim trágico da moça, que morre em virtude de complicações de um aborto mal feito, encontra fortes ecos na personagem de Alma e nas suas relações com seus amantes João e Jorge D'Alvelos. Desse modo, assim como no romance *Parque industrial* de Pagu, em *Os condenados* também se poderia apontar o teor ou conteúdo testemunhal. Tendo isso em vista, a trilogia pode ser

compreendida como a transfiguração literária da trajetória de Oswald de Andrade, de modernista boêmio e iconoclasta a militante dedicado dos ideais comunistas (ainda que esse último estágio também tenha sido posteriormente revisto pelo escritor, o que a supressão do adjetivo "vermelha" possivelmente atesta).

Assim, o diagnóstico ferino que Jorge D'Alvelos faz de si, ao final de *A escada vermelha*, é provavelmente aquele que o escritor faria de si mesmo e, ao menos em parte, de seus companheiros de geração, neste momento:

Ou era ele que estagnava inútil, idiota, amesquinhado? Toda a sua revolta do início que o fizera um *outlaw*, fora afinal atenuada, desviada, amortecida. Chegara ao catolicismo. Chegara ao panteísmo na ilha. Era o morador burguês daquela chácara burguesa. Tinham-lhe imposto um caráter sentimental e tímido. Tenazmente, disfarçadamente. A pouco e pouco lhe haviam quebrado o ímpeto dos pulsos hercúleos.¹⁷⁹

E desponta, em seguida, uma consideração muito própria da perspectiva socialista, segundo a qual as agitações estéticas e sociais promovidas pelos modernistas não passavam de espasmos da classe burguesa agonizante, frente ao iminente colapso do mundo capitalista e à emergência da sociedade do futuro, o socialismo. Daí a colocação de Jorge quanto ao atraso da classe artística, ainda presa ao crepúsculo do mundo burguês, em relação à causa revolucionária: "Somos um setor atrasado da luta de classes"¹⁸⁰. Consideração que curiosamente contrasta com o que Oswald escreve no prefácio de *Serafim Ponte Grande* (1933): "(...) o contrário do burguês não era o proletário, era o boêmio", atribuindo ao boêmio o papel de antagonista da classe burguesa, papel que o romance em questão justamente desmente, ao sugerir que o artista boêmio que foi Jorge D'Alvelos até então é um alienado político e, por conta disso, reproduz, ainda que involuntariamente, as estruturas de exclusão da sociedade burguesa. O contraste entre ambas as colocações, a do personagem de *A escada* e a do autor no prefácio de *Serafim Ponte Grande*, apenas evidencia a flutuação e a inquietação que caracterizam a trajetória artística e intelectual de Oswald de Andrade, que, especialmente nos seus anos de estreia e aprendizado, "perambulava confusamente por estéticas e religiões".

Jorge vai então ganhando consciência da verdadeira luta, a luta de classes. Até mesmo a tragédia de Alma, vítima da prostituição e da violência do seu *caften*, se lhe

¹⁷⁹ ANDRADE, Oswald de. *Os condenados*. São Paulo: Círculo do Livro. [s.d.], p. 280.

¹⁸⁰ Idem, p. 283.

afigura como um produto do capitalismo: "Pensou em Alma, vítima sangrenta do capitalismo. A burguesia impiedosa, pela mão de seus justicadores – *caftens* e usurários – estraçalhara-os sem hesitar."¹⁸¹ No ápice desse processo, o personagem chega à constatação de que tudo o que vivenciou até então, seja o êxtase artístico, místico ou sexual, tudo não passou de uma experiência de alienação da verdadeira realidade, a da exploração pelo sistema capitalista, experiência a que ele, confinado na sua classe, até então se limitara. Urge transcender as limitações de sua classe e se engajar na luta proletária:

O sentido bruxo e torvo da arte desaparecera. Revia nele mesmo e nas suas cirações as torcidas íntimas, os desejos obscuros, os sonhos sexuais e enfim as soluções estéticas e místicas da pequena burguesia. Que fora afinal a sua vida senão o reflexo erótico e religioso de uma classe média de cidade industrial, nas flutuações do após-guerra? O exílio anarcóide e a psicose deísta depois da carnificina mundial do ano 14. Acuado no plano estético, ele fora apenas um pequeno-burguês liberado e dramatizante nas malhas angustas do país feudal. Declamara, fizera tolices trágicas. E acabaria em Deus ou num hospital se não se tivesse superado.

(...)

Lentamente se lhe revelou, face a face, o mundo dividido em duas classes - a dos exploradores que ele tantas vezes servira e a dos explorados que àqueles se engrenavam numa luta de todas as horas, mantida pela incerteza, pela miséria e pela revolta.¹⁸²

Portanto, percebe-se que a realidade proletária, especificamente, só entra propriamente em cena no final da narrativa. Contudo, trata-se de um elemento fundamental na obra em questão, que ocupa um papel central na resolução dela, enunciando a tomada de posicionamento ideológico do autor no momento em que concluía a trilogia *Os condenados*.

1.4 Afastamento crítico

A presente seção reuniu os romances que não reproduzem um discurso de engajamento ideológico mais claro, seja socialista ou anti-socialista, revolucionário ou anti-revolucionário. São romances que se aproximam da realidade proletária com uma postura de afastamento crítico em relação a ela, sugerindo a necessidade de mudanças radicais na estrutura social, mas sem aderir ou enaltecer a proposta revolucionária. Inclusive, por vezes o olhar de denúncia atinge também a forma como

¹⁸¹ Idem, p. 285.

¹⁸² Idem, p. 289-290.

a proposta revolucionária insuficientemente busca responder às mazelas sociais no contexto brasileiro. Enquadram-se neste terceiro grupo os romances *Os Corumbas* de Amando Fontes, *São Bernardo* de Graciliano Ramos, *Os ratos* de Dionélio Machado, *Safra* de Abguar Bastos e *Navios Iluminados* de Ranulfo Prata.

1.4.1 Amando Fontes: constrição do meio vs. liberdade individual

Os Corumbas, publicado em 1933, entra em cena num ano significativo para o romance proletário, pois, como já discutimos, é neste ano que são publicadas obras que se encontram no centro da discussão acerca desta vertente do romance: *Cacau*, de Jorge Amado, e *Parque industrial*, de Pagu, saem no mesmo ano.

O romance de Amando Fontes, primeira obra publicada do autor, foi bem aceito pela crítica, chegando a ganhar o Prêmio Felipe de Oliveira de Literatura, além de ter recebido muitos elogios do escritor Mário de Andrade. O livro, apesar de mostrar as agruras de uma família de camponeses que encontra sua derrocada no mundo industrial da cidade, não veicula alguma catequese político-ideológica de modo mais explícito. Isto é, não se associa ao socialismo revolucionário e nem ao anticomunismo de base cristã. Veicula mais é a noção do trágico, ao apresentar a história de indivíduos em luta com seu meio, buscando equilibrar-se na luta pela sobrevivência e contra a corrupção moral e material do cenário urbano e industrial. A narrativa se mantém aberta à tese da autodeterminação individual, isto é, não representa os indivíduos como mero produto de seu meio, reproduzindo de modo fácil o esquema naturalista, mas apresenta-os como resultado das escolhas por eles feitas. Embora enfatize, explicitamente, as dificuldades de se tomarem as escolhas melhores e mais bem ponderadas num ambiente de precariedade material e falta de opções. Esse tema dos limites da liberdade individual é abordado especialmente quanto à condição das mulheres, constantemente ameaçadas, nesta época e meio, pelo fantasma da prostituição, quer mantenham qualquer tipo de relação sexual ou amorosa fora do casamento. (A condição feminina neste meio parece ter interessado de modo particular o autor, que desenvolverá especificamente o tema da prostituição num livro posterior, *Rua do Siriri*, de 1937.)

O Corumbas conta a história de Geraldo Corumba e sua esposa Josefa, pequenos proprietários rurais no interior de Sergipe que decidem emigrar para

Aracaju, em busca de melhores oportunidades, empregos nas fábricas e casamento para as filhas mais velhas. Contudo, as coisas não se desenrolam como esperavam. O trabalho nas fábricas de tecido é exaustivo e pouco rentável, além de o ambiente das fábricas representar uma ameaça à integridade e à reputação das filhas do casal que lá trabalham, já que não são raros os episódios de assédio sexual e moral por parte dos contramestres em relação às operárias. Além disso, pelo simples fato de se exporem no espaço público, a moralidade sexual das operárias é posta em questão, como se o fato de não se restringirem à esfera doméstica as tornasse, de certo modo, já mulheres meio públicas, isto é, à disposição dos interesses dos homens: “(...) porque moça que trabalha numa fábrica pode ser boa e direita como for, que não adianta. É sempre tratada de resto, com desprezo... Todos torcem a boca pra um lado e vão dizendo: *É uma operária...* Como se todas fossem iguais!...”¹⁸³, diz Caçulinha, a filha mais nova do casal Corumba, ao seu noivo Zeca, lamentando a sorte das "moças do Tecido". Sorte da qual ela própria irá padecer, já que esse mesmo noivo, após seduzi-la e tirar sua virgindade, vai desmanchar o noivado por pressão da família, desgostosa do seu compromisso com uma moça de condição social inferior, o que irá condená-la ao destino a que já sucumbiram suas duas irmãs mais velhas, a prostituição.

Assim, das quatro filhas mulheres dos Corumbas, três são arrastadas para a prostituição e uma morre de tuberculose, destruindo completamente o sonho dos pais de vê-las casadas e com a reputação garantida, bem como de ver Caçulinha formada como professora, servindo como amparo dos pais na velhice, garantindo uma certa estabilidade econômica à família e uma modesta ascensão social. O filho mais velho do casal, Pedro, também se desgraça porque se envolve com o movimento sindical, vai preso e é deportado após participar de uma greve.

O romance certamente joga com o fato de que a tragédia da família Corumba deve-se, ao menos em parte, à sua mudança para o ambiente urbano, apontando aí a influência nefasta do meio sobre os indivíduos, a limitação da liberdade individual causada pela constrição do meio. Contudo, o romance se recusa a um sociologismo simplista que reproduza de modo fácil a tese do indivíduo como mero produto de seu meio, já que conserva algumas possibilidades e escolhas abertas aos personagens. Pedro Corumba, por exemplo, após o fracasso da greve e sua punição com o degredo,

¹⁸³ FONTES, Amando. *Os Corumbas*. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988, p. 140-141.

decide continuar ligado ao Partido Comunista, submetendo-se, por determinação partidária, a um emprego precário no Rio de Janeiro.

Quanto à prostituição das três filhas, Rosenda, a mais velha, apesar de constantemente alertada pela mãe, consente na fuga com o namorado como um gesto de rebeldia à família, de tentativa de libertação não só dos rígidos valores familiares, mas também da vida exaustiva de trabalho e privações. Abandonada pelo namorado, resigna-se com o destino das mulheres que davam o tipo de passo por ela tomado. Já Albertina, a segunda filha, de temperamento alegre e expansivo, num gesto de paixão, impulsividade e quiçá otimismo (elementos muito próprios ao seu caráter) foge com o médico da fábrica, dr. Fontoura, cuja reputação de sedutor e arruinador da vida de donzelas era notória e comentada por todos. Diz ela ainda ao namorado, quando estão prestes a fugir: "Mas você repara no que faz, Fontoura. Depois não vá me largar aí à toa..."¹⁸⁴, ao que ele responde com uma promessa de amor eterno, que por hora satisfaz a moça. Contudo, não se pode descartar o fato de, ainda que cega de paixão, a moça saber perfeitamente com o tipo de homem que está lidando, coisa que a sua interpelação ao rapaz deixa muito clara. Ou seja, ela sabe que arrisca seu destino, não só por causa do histórico de sedução e abandono de outras moças que envolve o médico, como também pelo fato de serem de condição social muito diferente, o que praticamente descarta a possibilidade de casamento entre eles.

Caçulinha, por fim, seduzida pelo noivo, arrepende-se e tenta resgatar sua respeitabilidade através de um processo judicial (na verdade por insistência de seus pais) que poderia obrigar o ofensor a casar-se com a ofendida e assim preservar sua honra. Contudo, essa saída não se concretiza, e a moça então não hesita em se tornar amante do dr. Gustavo de Oliveira, político que intercedera na Justiça a seu favor, mas cuja intenção real era conquistá-la como amante. Sem ingenuidades ou autoenganos, Caçulinha reconhece que a possibilidade de reaver sua honra através do casamento está perdida, e decide se tornar uma espécie de prostituta de luxo. Tendo um amante rico para mantê-la, deixará de ser um fardo aos seus já muito sofridos pais e eventualmente ainda poderá ajudá-los financeiramente. E quando a mãe da moça tenta dissuadi-la, dizendo que ela não precisa sacrificar ainda mais sua honra para ajudar os pais, já que eles poderiam arranjar um jeito de sobreviver, mãe e filha trabalhando com renda e costura, Caçulinha recusa ver nisso uma saída: "Tudo isso é

¹⁸⁴ Idem, p. 122.

bom de se dizer... mas a senhora mesma sabe que não é com duas razões que se arranja o que comer e o que vestir... Emprego, ninguém me dá... Renda?... Costura?... Mas o que é que eu sei fazer, pra viver só desse serviço?"¹⁸⁵

Ou seja, não é por falta absoluta de opções que Caçulinha ingressa no seu meio de vida. A narrativa faz questão de deixar claro que ela poderia optar por uma vida materialmente muito difícil, porém junto dos pais, ou pela vida mais folgada, porém socialmente instável e desprezada, de amante de um homem rico. Ela fica com a segunda.

Assim, diferentemente dos romances proletários explicitamente comprometidos com a ideologia socialista, há no romance de Amando Fontes um tratamento diferente no que tange à figuração da liberdade individual: ou seja, ainda que muito constrita pelo meio, preserva-se um espaço para a autonomia dos indivíduos. Há, certamente, denúncia contra as péssimas condições de vida e de trabalho dos operários, há consciência da injustiça e da impossibilidade (ou pelo menos extrema dificuldade) de ascensão social. Contudo, não há a adesão ou a defesa a qualquer proposta político-ideológica que possa transformar a situação. Preserva-se um espaço para a liberdade individual, como um elemento responsável pela situação desfavorável dos personagens, além de se veicular uma perspectiva crítica quanto às propostas coletivistas e institucionais de transformação social.

Por exemplo, ao mostrar como o governador a princípio apoia a greve apenas para obter o voto dos trabalhadores, o romance sinaliza para a ameaça da cooptação e do populismo implicada nos movimentos sindicais. Também o desfecho da greve e de Pedro Corumba, preso e deportado, apontam para a dificuldade do socialismo sindical mudar alguma coisa, já que esse tipo de movimento acaba sendo joguete nas mãos dos líderes políticos tradicionais.

Por fim, há uma cena que expressa bem a crítica às soluções político-ideológicas gestadas pelas classes intelectuais. É quando Caçulinha vai à casa do dr. Barros, um filantropo, pedir que ele interceda por ela para que consiga uma colocação no escritório de uma das fábricas de tecido da cidade, a Sergipana. Após prometer que vai ajudar, o dr. Barros volta desgostoso para junto de seus convidados, pois acha lastimável que a moça tenha que abandonar os estudos do magistério para ajudar economicamente a família e "promiscuir-se com toda a sorte de gente que trabalha

¹⁸⁵ Idem, p. 166.

numa fábrica"¹⁸⁶. Ao participar aos convidados o caso de que acabara de tomar conhecimento, estes passam a enunciar soluções teóricas para a injustiça social. O deputado Carlos Pereira soa paternalista e reformista, ao dizer que apresentou um projeto de lei, que prevê algumas garantias trabalhistas, para atenuar "o sofrimento dos humildes"¹⁸⁷; o jornalista Saraiva tem ideias mais revolucionárias – “Ou o pobre faz justiça por suas próprias mãos ou há de viver escravo eternamente”¹⁸⁸, diz – enquanto o vigário Padre Torres, por fim, cita a *Rerum Novarum*. Nenhum deles, contudo, exceto o anfitrião, encarou diretamente o caso de Caçulinha, insinuando-se, nessa passagem da narrativa, a inutilidade das soluções meramente intelectuais, a defesa de determinados pressupostos ideológicos, frente aos problemas concretos, de indivíduos específicos que sofrem com as condições de vida e de trabalho destinadas à classe operária.

O romance de Amando Fontes, portanto, não se furta a criticar o cenário social reservado às classes trabalhadoras no início do século XX, contudo, o faz sem que o narrador levante a voz contra estruturas sociais ou veicule projetos político-ideológicos. A narrativa parece, no fim das contas, centrar-se mais sobre a atuação dos indivíduos, sobre os limites da liberdade individual, sobre os atos individuais que fazem diferença, tanto positivamente, como no caso do dr. Barros, filantropo que ajuda a família Corumbas e outros, quanto negativamente, como no caso do delegado Celestino que, a princípio defensor dos grevistas, não hesita em trair os líderes do movimento quando o Governador, por interesses eleitorais, deixa de apoiar a greve.

A cena final do romance, em que Geraldo e Josefa, moralmente destruídos e inteiramente desolados, aguardam a chegada do trem que os levará de volta à sua terra natal, Ribeira, traduz bem o tom que me parece pautar a narrativa: o de uma tragédia individual-familiar sob um pano de fundo social, focalizando, sobretudo, os dilemas de ordem pessoal:

Há seis anos tinham vindo, tão cheios de esperança... A cidade, com o ganho das Fábricas, o casamento para as meninas, o professorado de Caçulinha, fora tudo ilusão, que por água abaixo descera. Melhorar?... Não o conseguiram nunca. Perderam, mesmo, o único bem que possuíam: os filhos, desgarrados por esse mundo, a outra morta, afastados todos do seu convívio...¹⁸⁹

¹⁸⁶ Idem, p. 88.

¹⁸⁷ Idem, p. 89.

¹⁸⁸ Idem, p. 90.

¹⁸⁹ Idem, p. 171.

Curioso que o livro tenha sido recebido, na época de sua publicação, como um romance proletário de proposta e fatura muito similar a *Cacau*, de Jorge Amado, cujo formato proselitista, enfoque social e coletivista e apelo para uma solução a partir de pressupostos político-ideológicos muito bem demarcados são coisas evidentes, o que já não se encontra em *O Corumbas*. Isso apenas demonstra a falta de uma maior precisão ideológica na definição do gênero romance proletário, nos anos 30.

1.4.2 Dionélio Machado: ratos à sombra da existência

Os ratos, de Dionélio Machado, publicado em 1935, também privilegia o enfoque no plano individual. Não retrata exatamente a classe operária, mas sim um grupo social que sofre a ameaça constante da proletarização, ameaça que está no centro do dilema do protagonista Naziazeno, um pequeno funcionário público. O grupo social enfocado é a classe média baixa, segmento social frequentemente à beira da pobreza mais árdua. Nesse sentido, pelo segmento social e pelo dilema enfocado – a pauperização de Naziazeno Barbosa e sua família e a luta do personagem por garantir a sobrevivência e uma mínima dignidade – o livro de Dionélio Machado adentra ao âmbito do romance proletário. Entretanto, em comparação com Jorge Amado, a abordagem é muito mais matizada.

O enredo se desenvolve ao longo de um dia, em que Naziazeno sai em busca dos cinquenta e três mil réis que deve ao leiteiro e que deve providenciar até o dia seguinte para que o fornecimento de leite da casa e especialmente de seu filho pequeno não seja cortado. O protagonista perambula pelas ruas de Porto Alegre, com uma atitude desesperada e submissa, e não consegue traçar um plano de ação mais consistente para levantar o dinheiro. Chega a entrar em uma casa de jogos para apostar o dinheiro que emprestou de um conhecido para almoçar, já que passara o dia todo sem comer. Perde o dinheiro. No fim, quem resolve o problema são seus amigos Duque e Alcides, que bolam um esquema que envolve um falso advogado, "dr." Mondina, e um anel penhorado de Alcides. Levantam trezentos mil reis e emprestam a fração necessária a Naziazeno. O dinheiro é conseguido especialmente graças às habilidades de Duque, mestre na arte da mordida, do penhor, da renovação de cautelas e outras estratégias.

Nesse ambiente de negociatas e transações por vezes escusas, nas quais os envolvidos não parecem confiar plenamente uns nos outros, o protagonista conserva uma postura que combina passividade e resiliência. Ou seja, não é capaz de articular as transações, muito menos propô-las. Transfere a ação direta para os companheiros Alcides e Duque. Ao mesmo tempo, sua resiliência se manifesta no fato de não vislumbrar outra possibilidade senão ficar na rua até arranjar o dinheiro, embora não saiba como levantá-lo.

Nesse sentido, Naziazeno Barbosa é um protagonista desprovido da grandeza heroica que frequentemente caracteriza os protagonistas dos romances proletários mais típicos, como, por exemplo, os de Jorge Amado. Trata-se, segundo a leitura que José Paulo Paes propõe do romance¹⁹⁰, de um exemplo típico de pobre-diabo. Sobre a figura do pobre-diabo, Paulo Paes assim a define:

Embora o pobre diabo se situe por definição num dos estratos inferiores da pirâmide social – sua mesma pobreza o condena a eles –, não pode pertencer nem ao proletariado nem ao lumpemproletariado. Naquele, costuma a ficção politicamente engajada ir buscar os seus heróis, antecipando nisso a reviravolta de valores sociais (os últimos serão os primeiros) a ser trazida pela revolução. E do lumpemproletariado provém, como se sabe, a maioria dos heróis do romance picaresco, os quais têm mais de diabos propriamente ditos que de pobres diabos: sua astúcia e sua desfaçatez lhes facultam aproveitar-se das desigualdades sociais, fazendo-se exploradores dos exploradores. Já o pobre diabo, patético pequeno-burguês quase sempre alistado nas hostes do funcionalismo público mais mal pago, vive à beira do naufrágio econômico que ameaça atirá-lo a todo instante à porta da fábrica ou ao desamparo da sarjeta, onde terá de abandonar os restos do seu orgulho de classe.¹⁹¹

Dessa definição despontam alguns elementos significativos no que tange à relação entre o livro de Dionélio Machado e a tradição do romance proletário. Primeiramente, algo já mencionado, que a camada social enfocada não é aquela de que tradicionalmente trata o romance proletário, isto é, não é o proletariado ou o lumpemproletariado, mas a classe média baixa, frequentemente associada aos quadros do funcionalismo público e ameaçada com o fantasma da proletarização. Em segundo lugar, vem a ideia de que o pobre-diabo é não só um tipo social (proveniente de uma determinada classe social e dela refletindo a lógica interna), mas também um tipo moral, ou seja, uma determinada constituição psicológica e de caráter. Trata-se da

¹⁹⁰ Cf. PAES, José Paulo. O pobre diabo no romance brasileiro. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 20, março de 1988, pp. 38-53.

¹⁹¹ Idem, p. 39-40.

figura do herói fracassado, frouxo, desfibrado, desabilitado para a vida e incapaz de se firmar no ambiente que o cerca, porque desprovido de ideais e da força moral, física e intelectual necessária para fazer frente às dificuldades. A pobreza moral do pobre-diabo contrasta com a capacidade de conscientização e de luta dos heróis dos romances de Jorge Amado e das heroínas (ao menos de parte delas) do romance de Patrícia Galvão. Em nenhum momento Naziazeno é capaz de perceber que há uma estrutura social dentro da qual está inserido o seu problema financeiro, que é, ao menos em parte, resultado dessa estrutura. Assim, à preocupação do personagem e à sua completa absorção pelo problema não correspondem uma consciência e um esforço equivalentes, no sentido de compreender de forma mais ampla a questão e de tomar atitudes mais efetivas para tentar resolvê-la.

O acanhamento do personagem conduz Luis Bueno¹⁹² à leitura de que Naziazeno concebe a vida como um espetáculo no qual confrontam-se dois papéis, o do esperto, vitorioso, e o dos otários, humilhados pelos primeiros, que deleitam a plateia com sua estupidez. A saída para Naziazeno, que frequentemente se vê ocupando o segundo papel e sequer cogita a possibilidade de inverter sua situação e vir a ocupar o primeiro, é colocar-se à margem do espetáculo, reduzir-se a figurante. Todo seu esforço, ao longo do romance, vai nesse sentido. Inclusive, seu primeiro plano para resolver a crise com o leiteiro é justamente esquivar-se, dispensá-lo, cortar o leite da casa, como já cortara a manteiga e o gelo. Só não segue essa estratégia porque a mulher, que de resto é igualmente uma acanhada como o marido, insiste, pelo filho pequeno, que não desistam do leite.

Assim, a "pobre-diabice" de Naziazeno pode ser vista como uma estratégia de sobrevivência. Se eficaz ou não, trata-se de outra questão. Mas o fato é que a atitude de não tomar nenhum passo mais incisivo e de ir sempre roendo pelas bordas consiste em uma estratégia para evitar cair, novamente, no papel de otário que desempenhara de manhã, na cena de abertura do livro, em que discute com o leiteiro diante da vizinhança e este deixa pública a sua condição de devedor. A ação mais direta que Naziazeno tem é pedir dinheiro emprestado ao diretor da repartição em que trabalha, desistindo tão logo este se nega, humilhando-o perante os colegas. De resto, seu plano de ação consiste basicamente em tentar achar Duque para ver se este tira da manga alguma solução. Enquanto isso, consome o dia em andanças um tanto despropositadas

¹⁹² BUENO, L. Op. cit., pp. 577-596.

e nada promissoras. O tempo todo, no entanto, seu problema o absorve e, embora ele muito pouco faça, sente que luta e consome forças para resolvê-lo. As duas passagens a seguir evidenciam o contraste entre o pouco que foi feito e a grande entrega de espírito de Naziazeno à questão. O primeiro trecho corresponde ao momento em que o personagem sai da repartição no horário de almoço. Tudo o que fez até aí foi pedir dinheiro emprestado ao diretor, procurar o Duque, sem encontrá-lo, e jogar uma pequena quantia no bicho por sugestão de Alcides. O narrador então diz, imiscuindo-se no interior do personagem, mas sem se identificar com ele, conservando uma distância que permite a avaliação crítica das suas ações: "Idealizar outro plano? Tem uma preguiça doentia. A sua cabeça está oca e lhe arde, ao mesmo tempo. Aliás, o sol já vai virando para a tarde (já *luta* há meio dia!), perdeu já a sua cor doirada e matinal, uma clamaria suspende a vida da rua e da cidade."¹⁹³ Bueno destaca o uso de marcações gráficas, como aspas e grifos, ao longo do livro, com diferentes propósitos, inclusive o de marcar o distanciamento entre a visão do narrador e de Naziazeno. Neste trecho, o grifo na palavra *luta* sugere esse tipo de dissonância: isto é, o narrador aponta que o personagem, apesar de acreditar que se esforça por resolver a questão, já que está intensamente preocupado com ela, na verdade quase nada faz.

A segunda passagem se insere no capítulo em que o protagonista tenta a sorte na roleta clandestina: "Naziazeno perdeu a noção do tempo. Mas deve ser tarde: está *lutando* já há muitas horas. Levanta o olhar para o retângulo do céu, lá em cima no recorte daquelas paredes altas: a luz tem uma tonalidade pálida, de fim de dia."¹⁹⁴ Novamente aqui se verifica o recurso do grifo que confere um tom irônico ou no mínimo de afastamento em relação à percepção do personagem de que está lutando para solucionar seu problema.

Esse tipo de narrador, que aparentemente se cola ao personagem, mas, sutilmente, manifesta não aderir ao conjunto de valores e ideias do protagonista, esse narrador que não valida a percepção de Naziazeno é responsável pela ausência de apaziguamento que se produz, e que atinge o leitor, ao final da narrativa. Pois, embora o dinheiro do leiteiro tenha sido conseguido, sabemos que o personagem contraiu mais uma dívida e que um novo périplo, talvez tão ou mais angustioso que o que acabamos de testemunhar, poderá se desenrolar para que ele possa pagá-la, talvez num ciclo vicioso de contração de novas dívidas para pagar as antigas. O personagem

¹⁹³ MACHADO, Dionélio. *Os ratos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966, p. 40.

¹⁹⁴ Idem, p. 69.

não manifesta consciência disso. Pelo contrário, sua visão é imediatista, limitada, e isso fica claro graças a esse narrador que ao mesmo tempo em que constrói uma dimensão introspectiva para o personagem, sólida e incomum no romance proletário, sugere, sem fazer discursos políticos, que o embotamento mental de Naziazeno se deve à sua condição de quase marginalidade.

Esse embotamento, que inclusive se manifesta no conformismo do personagem com o modo como as coisas funcionam e na sua incapacidade de vislumbrar uma outra possível ordem, se evidencia graças a esse narrador que sutilmente contrasta com a percepção interna de Naziazeno. Esse tipo de narrador, diz Bueno, "pode dar à exploração econômica, tão tematizada pelo romance proletário dos anos 30, uma dimensão que ficou de fora da grande massa de livros que se produziram naqueles anos. Em *Os Ratos*, mais que a miséria física se destaca uma espécie de miséria mental"¹⁹⁵. Ou seja, parece que o romance resgata ou enfatiza a dimensão introspectiva, muitas vezes colocada em plano secundário nos romances proletários desse período.

Outro elemento destacado por Bueno, e que vale a pena ser retomado, tem a ver com o contraste entre a forma com que a marginalidade é tratada no romance de Dionélio Machado e na evolução das obras de Jorge Amado. Neste segundo, como vimos, a marginalidade vai progressivamente surgindo como uma saída, se tornando um meio ou veículo para a revolução social. Já em *Os Ratos*, embora o protagonista recorra a expedientes que se localizam nas margens do sistema para resolver seu problema – expedientes como o jogo do bicho, a roleta clandestina e a intervenção de sujeitos como Alcides e Duque, que operam segundo outras regras que não as do mundo do trabalho, mas a da malandragem – o universo marginal não ultrapassa o mundo da ordem oficial. Não retira o protagonista desse mundo, não o faz sequer desconfiar que uma outra ordem seria possível. Daí a imagem dos ratos presente desde o título: se no final essa imagem se materializa no pesadelo/devaneio de Naziazeno de que os ratos roem o dinheiro deixado sobre a mesa para o leiteiro, pode-se apontar ainda uma carga simbólica que se associa ao comportamento dessas figuras que agem nas dobras do sistema. Alcides, Duque, o dr. Mondina e o próprio Naziazeno agiriam como ratos, na medida em que se movem pelas bordas, agem nas sombras, numa atitude persistente porém esquiva, garantindo o sustento imediato de

¹⁹⁵ BUENO, L. Op. cit., p. 590.

modo conformado e provisório, sem que a existência deles seja plenamente revelada à luz do dia (e aqui é significativo que as transações que levantarão o dinheiro aconteçam após o por do sol) e se torne veículo de transformação.

Essa resiliência conformada, essa persistência de quem precisa sobreviver se movendo pelas bordas, são traços que fundamentalmente caracterizam a imensa maioria dos personagens de *Inferno Provisório*, de Luiz Ruffato. Quer dizer, o escritor mineiro parece estar conectado, em alguma medida, à tradição da figura do pobre-diabo de que fala José Paulo Paes, na medida em que as trajetórias lá retratadas acontecem, igualmente, à sombra da existência, como sugere a imagem dos ratos.

1.4.3 Nos cacauais ou no porto, a impossibilidade da transformação

Os dois livros a serem comentados na sequência, *Safra*, de Abguar Bastos, e *Navios iluminados*, de Ranulfo Prata, ambos publicados em 1937, também pertencem ao time dos romances proletários que não apresentam soluções fáceis para o problema da pobreza e da desigualdade social – ou não as apresentam de todo.

O romance do paraense Abguar Bastos, *Safra*, se passa durante o ciclo da castanha na região amazônica, período durante a década de 20 em que este se torna o principal produto a movimentar a economia da região. Ao retratar a exploração dos grandes proprietários de castanhais em relação aos pequenos-proprietários e aos assalariados, e ao denunciar a atuação predatória da classe política local, que se confunde com a elite econômica, o livro poderia se enquadrar no grupo anteriormente delineado no presente estudo, o dos romances explicitamente engajados. A denúncia promovida por *Safra* vem acompanhada de um viés político-ideológico claro, que transparece tanto na voz de alguns personagens, como o guarda de prisão Chico Polia, quanto, especialmente, na voz do narrador, o qual não hesita em "subir no palanque" e proferir discursos contra o partido dos exploradores, que ele identifica tanto na classe econômica e política (fusionadas, já que os líderes políticos locais são os maiores proprietários de terra e produtores de castanha) quanto na classe religiosa, já que se aponta o papel do padres e representantes da igreja católica na exploração dos indígenas e na alienação do povo em geral.

Contudo, o livro não foi enquadrado no grupo anterior porque, apesar do teor evidentemente crítico e de denúncia, a narrativa não se mostra, como nos casos de

Jorge Amado e Patrícia Galvão, crente na possibilidade de transformação social via organização popular segundo os princípios e diretrizes da revolução socialista. Desse modo, a crítica realizada em *Safra* pode soar, por vezes, um tanto genérica e sem um lastro ideológico mais relevante. No trecho seguinte, por exemplo, o narrador reproduz uma espécie de vulgata marxista sugerindo que apenas a união de todos os explorados poderia mudar o mundo, contudo, ao mesmo tempo enuncia sua descrença na possibilidade de tal união, dado que os explorados estão imersos na inconsciência tanto acerca do sistema injusto que os defrauda quanto do potencial transformador que teria essa mesma união:

No entanto todos esses explorados e sofredores julgam que suas desgraças são fatalidade do viver e não consequência de privilégios. Não compreendem que são exércitos fortes, capazes de, por si mesmo, levantar na humanidade o poderio da Consciência e da Justiça, da divina proporção e do imprescindível equilíbrio. Não compreendem que a solidariedade dos explorados, esmagaria, sem maiores lutas, as muralhas chinesas dos exploradores.¹⁹⁶

A descrença na possibilidade da transformação social – não obstante a crítica de base marxista, ainda que genérica, que se expressa, fundamentalmente, nessa concepção do mundo como dividido em duas classes, a dos exploradores e a dos explorados – é veiculada não apenas no nível da voz narrativa, mas do próprio enredo. A narrativa de *Safra* gira em torno das desventuras de Valentim, um pequeno proprietário, dono de um pequeno castanhal que conseguiu a duras penas e que luta por manter. Valentim vai se ver envolvido numa complicada situação, pois ao tentar ajudar um companheiro, Bento, empregando-o no seu castanhal, este vai se apropriar dos frutos e tentar se apropriar da terra de seu empregador. Para tanto, vai usar da sua condição de protegido por um dos chefes políticos locais, Dalvino. Valentim acaba matando Bento, por desespero, por se sentir afrontado e por não ter podido contar com a intervenção das instâncias oficiais para resolver o conflito com seu ex-empregado, já que Dalvino controla parte das autoridades. A narrativa começa *in media res*, com Valentim preso pelo assassinato cometido e sendo vigiado pelo guarda Chico Polia. Nos capítulos seguintes, a história do personagem vai ser reconstituída, até que compreendamos os motivos que o levaram à prisão: desmando e abuso de poder dos grandes proprietários e de seus protegidos, condições precárias de

¹⁹⁶ BASTOS, Abguar. *Safra*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937, p. 219.

subsistência, ausência de apoio e de estrutura governamental em benefício da população.

Com uma dicção naturalista, o romance se ocupa, em boa medida, em descrever as condições de vida da maior parte dos moradores da região amazônica, compondo algumas cenas de denúncia, como as que mostram a infância abandonada e descurada, atacada pelas doenças decorrentes da falta de higiene e saneamento:

Chico Polia sabe o que é ser menino, sem ter pai nem mãe. Voltou à sua terra e ainda assiste aos mesmos quadros, lá estão outros meninos, todos iguais, morando na lama, com o mesmo tambor da guerra da fome; outros meninos que comem terra, sabão tijolo, porque isso é o mal dos anquilostomos, que vivem nas suas barrigas.¹⁹⁷

O personagem Chico Polia expressa, em boa medida, esse tom de denúncia que o romance assume. Trabalhando como guarda numa prisão onde a maioria dos encarcerados são, como Valentim, homens pobres, desassistidos pelo Estado e com um histórico de precariedade econômica e social, Chico Polia consegue desnaturalizar a situação daquelas pessoas, compreendendo a sua entrada no crime como parte de um contexto de exclusão mais amplo. Este personagem, que talvez seja uma projeção da voz autoral no romance, tem, apesar da sua origem igualmente pobre, uma postura de esclarecimento iluminista, já que se atribui a missão não só de conhecer a realidade (através da leitura), como também de tentar esclarecer os demais, como se verifica nessa passagem de conversa entre ele e Valentim:

- Bem. Os colegas dizem: Chico Polia quer ser muito sabido. Sei que não tenho educação, não tenho certificado. Mas o dinheiro que me sobra é para comprar meus livros. Leio tudo. (...) não tenho educação, mas tudo o que está nos livros e nos jornais não vem primeiro do sentimento? Pois sentimento é pensar com a nossa cabeça e não com a cabeça dos outros. (...) É preciso sentir e saber o que se quer. Quem sente e não sabe o que quer é bicho. Ora, acontece que tem pessoal que não sabe o que quer, ou então não faz força pra saber. Portanto a obrigação dos que sabem é abrir os olhos dos que não sabem (...). Por isso é que eu, sendo guarda, converso com um preso, porque não vejo preso e sim uma pessoa que não sabe e sofre.¹⁹⁸

Contudo, a narrativa não coloca o personagem numa posição acima dos demais, já que ele próprio não está imune a vícios e problemas que os acometem, como o alcoolismo, de que o carcereiro Chico Polia, como tantos dos prisioneiros,

¹⁹⁷ Idem, p. 53.

¹⁹⁸ Idem, p. 35-36.

igualmente padece. Desse modo, embora seja um personagem menos alienado acerca dos mecanismos de exclusão social que deixam tantas pessoas sem melhores oportunidades, encaminhando-as para a miséria e o crime, Chico Polia não representa uma possibilidade de mudança desse cenário. Ele nada pode fazer, confirmando o tom pessimista do romance.

Navios iluminados, de Ranulfo Prata, reproduz também essa perspectiva de tom crítico e ao mesmo tempo desesperançado. Nessa narrativa, que emprega uma linguagem seca e direta que mais de uma vez já foi comparada à de Graciliano Ramos¹⁹⁹, o sentimento de frustração é constante. A história de José Severino, que sai de uma cidadezinha no interior da Bahia, Patrocínio, para tentar a sorte como trabalhador portuário em Santos, é uma sucessão de breves esperanças arrematadas sempre por um balde de água fria. Luís Bueno aponta que essa perspectiva desesperançada passa a ganhar força nos anos finais do romance de 30, como uma espécie de resposta à crise política e à falência democrática que logo em seguida vão se manifestar em plena forma com a eclosão da Segunda Guerra:

Navios Iluminados é um romance estruturado sobre essa nova visão desesperançada que começa a dominar no final da década. Esse movimento pendular – que, como se verá, está também na base da estrutura do mais importante romance do final da década (e talvez de toda a década), *Vidas Secas* –, entranhado no desenvolvimento das ações do romance, dá uma representação artística exemplar ao espírito daqueles anos em que uma guerra decisiva parece inevitável e os ideais que pensavam uma sociedade pós-liberal justa têm que ser adiados.²⁰⁰

O romance se passa num cenário de grande peso para a história do movimento sindical no Brasil, pois o porto de Santos é onde se organizam alguns dos primeiros movimentos operários por aqui. Nos anos 30, a mobilização dos trabalhadores da Companhia Docas de Santos, na qual se emprega o protagonista de *Navios Iluminados*, chama a atenção a nível nacional e deixa apreensivas as autoridades. Como lembra Marisa Midori Deaecto:

¹⁹⁹ "Neste sentido, o Ranulfo Prata de *Navios Iluminados* pode ser comparado, em suas linhas gerais e a despeito das inevitáveis diferenças de estilo, a Graciliano Ramos. Os períodos curtos, diretos, onde os substantivos predominam, remetendo ao mundo da concretude, tão típicos do autor de *Vidas Secas*, constituem a essência da linguagem de *Navios Iluminados*." BUENO, L. Op. cit., p. 494.

E também: "O leitor será, enfim, envolvido por esta prosa seca, honesta e densa, que bem faz lembrar o ambiente não menos sufocante do *São Bernardo* de Graciliano Ramos, para citar o melhor da safra de 1930." DEAECTO, Marisa Midori. Apresentação. In: PRATA, Ranulfo. *Navios Iluminados*. São Paulo: Edusp, 2015, p. 7-18.

²⁰⁰ BUENO, L. Op. cit., p. 501.

As ameaças de greves, as organizações sindicais, a politização da classe trabalhadora pela ação do PCB, todos estes fatores, somados à instabilidade geral do governo, até o golpe de 1937, faziam das Docas um componente telúrico na luta do operariado. Não é por acaso que os discursos de Guilherme Guinle²⁰¹ defendiam a ação severa do Estado, maiores investimentos no setor portuário e, a certa altura, já nos anos de 1940, ele aventava a hipótese de tomada dos direitos sobre a Companhia Docas de Santos, tendo em vista a impossibilidade de "a administrar como delegados do poder público".²⁰²

Com efeito, a presença da organização dos trabalhadores do porto é fartamente registrada no romance, como nas cenas de mobilização encabeçada por Pepe Riesco, operário espanhol socialista, e Valentim, ou na cena, icônica na medida em que atesta a força da mobilização coletiva, em que os estivadores conseguem parar o funcionamento de uma máquina de embarcar carvão que estava a substituir o trabalho deles²⁰³. Contudo, apesar de registrar a força do movimento coletivo, o romance não aponta nele uma solução para os problemas de Severino ou dos trabalhadores em geral. Parece que a solidariedade e a organização dos operários podem pouco contra a precariedade das condições de vida e de trabalho.

Aliás, as limitações do movimento coletivo se evidenciam logo na sequência da cena em que os trabalhadores, num protesto que é mais espontâneo do que organizado, conseguem impedir que a máquina faça o trabalho de descarregar um navio de carvão no lugar deles. Logo em seguida, no turno de trabalho que os operários tinham conseguido reconquistar, um acidente de trabalho vai evidenciar a fragilidade dessa vitória, quando um dos operários é atingido por uma caçamba, que lhe cai nas costas e o deixa à beira da morte. Essa passagem demonstra o nó insolúvel com que o movimento sindical se defronta num sistema de trabalho do qual faz parte, mas que, apesar de buscar alterá-lo, acaba tendo pouca força efetiva de transformação. Afinal, nesse sistema, parece que mesmo quando ganha, o trabalhador perde, pois ao impedir que a máquina lhe tire o ganha-pão, continua sujeito aos acidentes e à insalubridade do trabalho.

Contudo, se a solução não se encontra na organização coletiva dos operários, ela tampouco pode ser alcançada pelo indivíduo. O romance trata sempre de

²⁰¹ Segundo filho do fundador da Companhia Docas Santos, Eduardo Pallasim Guinle. Veio a assumir a presidência da Companhia em 1918.

²⁰² DEAECTO, Marisa Midori. Apresentação. In: PRATA, Ranulfo. *Navios Iluminados*. São Paulo: Edusp, 2015, p. 13.

²⁰³ PRATA, Ranulfo. *Navios Iluminados*. São Paulo: Edusp, 2015, p. 169-171.

encaminhar Severino para uma situação de solidão, até chegar à solidão extrema da morte. Cria-se, assim, um cenário de desolação, no qual nem o pertencimento a um grupo, nem o apostar nas próprias forças é capaz de provocar alguma mudança.

Essa desolação se aprofunda por conta do já mencionado movimento pendular de esperança e frustração que estrutura a narrativa. O romance começa com Severino esperando para conseguir uma colocação na Companhia Docas de Santos. Deixou sua cidade natal sob a influência do companheiro Felício na esperança de, como este, arrumar um emprego e conseguir ganhar o suficiente para mandar uma parte à família. Quando o livro se abre, o personagem já está há dois meses em Santos sem conseguir uma colocação definitiva. Vive em uma pensão e gasta suas economias para se manter. Depois de muita espera e de um complicado périplo, que envolveu pedir a intercessão de um pistolão, um político que indica Severino a um posto (em troca do compromisso assumido por este de tirar título de eleitor e votar no referido político) e envolveu também vencer a burocracia excessiva e corrupta, inclusive pagar propina para ter sua caderneta de polícia emitida, o protagonista finalmente consegue o sonhado emprego nas Docas.

Contudo, seu estado de felicidade dura pouco, pois ao receber o primeiro salário, o que ganha não chega para cobrir as despesas do mês, além de ser menos do dobro de tudo o que gastara para arranjar a papelada exigida para que fosse contratado. Portanto, a alegria inicial, a esperança de ser ver ocupando o tão sonhado emprego, finalmente concretizada, tem como desenlace a frustração do baixo salário e da dureza do trabalho.

Seguindo o ritmo pendular, Severino se vê animado de nova esperança, ocupar o posto de estivador, trabalho que rende um salário melhor, além de proporcionar a possibilidade de fazer horas extras, que pagam o dobro. Mesmo aconselhado pelo amigo Felício, que há anos trabalha como estivador, a não se engajar nessa função, pois embora se ganhe melhor, a saúde se deteriora rapidamente, Severino insiste e deixa a função de reparador de casco dos navios para trabalhar no transporte braçal das cargas.

De início, essa mudança lhe causa novo episódio de felicidade: "Ali estava, enfim. Alegria igual só tivera quando entrou para a Companhia."²⁰⁴ Contudo, essa felicidade logo se mostra muito efêmera, pois o dinheiro que ganha não é suficiente

²⁰⁴ PRATA, Ranulfo. Op. cit., p. 123.

para mandar uma ajuda regular à família. Além disso, o trabalho é tremendamente desgastante e Severino se vê gastando boa parte do salário para matar a fome, decorrente do trabalho intenso, nas cantinas em volta do porto, nos poucos minutos de descanso que tem antes de voltar ao turno seguinte. O trabalho, além de exaustivo, é feito sem qualquer tipo de proteção, como ilustra a cena em que os estivadores, depois de levarem uma carga de enxofre a granel, "sentiam queimar a pele das mãos e do rosto"²⁰⁵. Sequer se cogita na necessidade de equipamento protetivo para realizar esse tipo de atividade insalubre, e as consequências da exposição ao enxofre são encaradas com naturalidade pelos próprios carregadores, como mostra a observação de Felício para Severino, que tenta se aliviar da queimação lavando-se com água: "- Deixe dessa tolice, não adianta. O remédio é passar, logo que chegue em casa, óleo de rícino, que refresca. Mesmo assim, daqui a uns dias, está descascando que nem barata."²⁰⁶ A ausência de uma legislação trabalhista (lembrando que a Consolidação das Leis do Trabalho data de 1943) deixa os operários completamente expostos a estas e outras atividades perigosas, além de não haver qualquer regulamentação quanto ao excesso de horas trabalhadas, fazendo com que os trabalhadores, em busca de melhores ganhos, emendem serão (turnos extras de trabalho, feitos à noite) atrás de serão, novamente expondo e comprometendo a saúde. Com efeito, será justamente esse ritmo de trabalho que irá perder Severino, pois o personagem, ao final, irá adoecer e contrair tuberculose, devido ao esforço intenso e à falta de meios para cuidar da saúde.

Assim, a frustração acompanha o personagem a cada nova empreitada. Depois que já está empregado como estivador, e percebe que ter saído de sua terra não lhe trouxe quase ganho algum, já que não ganha o bastante para ajudar mãe e irmãos deixados para trás, Severino decide ainda que quer se casar. A princípio está receoso, dado que o amigo Felício o alerta, e ele próprio pode testemunhar, que casar e ter filhos são desejos praticamente inviáveis para os pobres, dadas as despesas que isso acarreta. "Viver, para o bairro, era uma batalha que não dava tréguas. Uma folga só para os sem filhos. Para quem tinha nas costas uma ninhada deles, só Deus sabia como atravessavam."²⁰⁷ Contudo, o desejo de se casar acaba vencendo, e Severino se une a Florinda, filha do dono da pensão em que o rapaz mora. Neste momento, o

²⁰⁵ Idem, p. 163.

²⁰⁶ Idem, p. 164.

²⁰⁷ Idem, p. 184.

pêndulo oscila em direção à esperança, já que o personagem tenta calar seus receios e sua percepção da realidade para justificar sua adesão ao casamento:

Resolveu-se pelo sim. Casaria. Deus daria o jeito. Todos não casavam e não viviam? E quem sabe? O casamento, em lugar de atrapalhar, podia também consertar a vida. Se a mulher, por um lado, trazia despesas, por outro economizava. Dar-se-ia o equilíbrio. Acreditava que, para o pobre, casar era melhor negócio do que ficar solteiro. Tinha quem lhe lavasse e consertasse a roupa, cozinhasse e cuidasse da casa.²⁰⁸

Severino tenta racionalizar seu desejo de casar e, desse modo, novamente uma esperança de melhora se acende: a mulher lhe daria lar e ainda cortaria certas despesas. Contudo, não é exatamente isso que acontece. Além das despesas aumentarem, especialmente depois da vinda dos filhos gêmeos, o agora pai de família adoece. Severino contrai tuberculose e a falta do tratamento adequado no devido tempo – a primeira vez que vai ao médico da companhia, depois de tossir sangue, é despachado com o diagnóstico de simples resfriado –, aliada ao excesso de esforço físico no trabalho, conduzem o personagem a um estado de debilitação irreversível. Acamado, sem poder trabalhar e nem manter a família, que passa a sobreviver do trabalho de lavadeira de Florinda, Severino definha até morrer solitário, em meio a um devaneio em que vê uma miniatura de navio, feita de papel, se transformar num gigante navio iluminado no qual ele "partiu para a sua última viagem"²⁰⁹.

A forma como ao longo do romance aparece a imagem do navio iluminado, presente no título, simboliza significativamente essa dinâmica estrutural do livro, de uma esperança que acena de longe, mas que nunca se concretiza. Em sua análise, Luís Bueno lembra que "os navios iluminados do título aparecem em função desse princípio estruturador do livro, uma espécie de contraponto de beleza, sempre inatingível, que vai costurando quase imperceptivelmente a narrativa inteira."²¹⁰ Com efeito, as primeiras aparições de navios estão associadas a momentos em que Severino acredita estar avançando no seu projeto de conseguir um emprego nas Docas e melhorar de condições. A primeira vez é quando ele e Felício saem da casa do político que irá recomendá-lo para o posto na Companhia: "Quando os dois amigos chegaram à rua, um grande vapor saía do canal. Estava bem perto deles, e as luzes eram tantas que se derramavam por todos os lados, escorrendo para o mar, alastrando-

²⁰⁸ Idem, p. 186.

²⁰⁹ Idem, p. 285.

²¹⁰ BUENO, L. Op. cit., p. 500.

se como óleo dourado pela superfície das águas."²¹¹ Severino se encanta com a visão, mas o encantamento é quebrado, pois Felício lhe grita para ficar atento, ou perderiam o bonde, numa sugestão de que Severino está destinado a apenas contemplar fugazmente tudo o que é belo, de que o sonho, a esperança e tudo aquilo que o navio iluminado representa é incompatível com as necessidades práticas urgentes que compõem a sua vida.

A segunda aparição ocorre quando o protagonista consegue uma primeira promoção na Companhia, que vai se mostrar pouco vantajosa, deixando o serviço de reparar os cascos dos navios para trabalhar como foguista num navio-draga que faz a limpeza do canal. Após o primeiro dia de trabalho no novo cargo, cansado, depois de tomar banho de mar para se livrar do carvão impregnado na pele por conta do serviço, Severino observa as estrelas, num momento de contemplação e divagação filosófica: "Se pelo avesso é assim, que dirá pelo direito"²¹². Surge então um outro transatlântico, cuja beleza parece superar a das próprias estrelas, na impressão de Severino:

De súbito, surgiu sobre as águas um imenso clarão. Um transatlântico passava, gigantesco, vagorosamente. Ia tão iluminado que parecia levar todas as estrelas do céu...

Severino, numa fascinação de quem via aquilo pela primeira vez, acompanhou-o com a vista até ele desaparecer de todo na curva do canal.²¹³

O terceiro encontro de Severino com um navio se dá logo após a cena em que os estivadores conseguem parar uma máquina que faria o embarque de carvão num navio de carga no lugar deles. Entre a cena da jornada de trabalho que se segue à manifestação dos trabalhadores e o episódio do acidente que quase mata Perigo, um dos estivadores, é que se dá o terceiro encontro de Severino com um navio iluminado. Durante o intervalo entre um turno de trabalho e outro, o personagem e seus companheiros observam o embarque de passageiros em um navio de luxo. Felício comenta a cena de um modo jocoso que lhe torna mais fácil processar seu desejo de viajar num navio daqueles: "- Isto é o que se chama conforto! Meter-se no trem em São Paulo e vir descer em cima da escada de bordo. Só falta os marinheiros receberem nos braços e levarem até o camarote."²¹⁴ Severino, por sua vez, apenas

²¹¹ PRATA, R. Op. cit., p. 56.

²¹² Idem, p. 118.

²¹³ Idem, p. 119.

²¹⁴ Idem, p. 175.

contempla a embarcação, "sem ódio e sem revolta, era todo admiração"²¹⁵. Ao partir, o navio lhe deixa um vazio e uma tristeza que ele não compreende: "No vazio deixado pelo vapor, via, apenas, as águas escuras e sujas. Uma saudades inexplicável, que ele não sabia de onde vinha, apertou-lhe o peito, angustiando-o."²¹⁶ Inexplicável para o personagem, porém perfeitamente desvendável na economia narrativa: trata-se da saudades de uma vida à qual ele aspira, mas que nunca vai ter. Não exatamente uma vida de luxos e riquezas (como aquela de que o amigo Felício fala, neste momento, que um dia ainda irá usufruir), mas uma vida em que haja algum espaço para a beleza e para a contemplação, uma vida que não se resuma às "águas escuras e sujas", isto é, à realidade mais dura e sem tréguas deixada no lugar do navio quando este parte.

E a realidade dura virá logo na cena seguinte, em que o companheiro Perigo é esmagado por uma caçamba carregada de carvão, ficando gravemente ferido. Diante dessa cena, a imagem do navio iluminado que pouco antes proporcionara um breve desafogo na vida daqueles trabalhadores, mas que ao partir deixa o gosto amargo do vazio, assume toda uma densidade de significado. Quer dizer, o navio iluminado pode ser lido como simbolicamente associado à esperança de uma vida melhor, porém uma esperança fugidia, que jamais se concretiza e que se afasta deixando um aperto de angústia no peito.

O último encontro de Severino com um navio iluminado é no seu leito de morte, durante uma alucinação, em que vê o navio de papel com que o presenteara Pato Tonto, um velho estivador amalucado e inválido, transforma-se num grande veleiro iluminado:

De repente, uma tontura maior fê-lo oscilar e, antes de desfalecer, pôde ainda lançar a vista pelo quarto, apanhando, de golpe, a cabeceira da cama dos gêmeos e o "Esperança", pendente da parede defronte. Então, seus olhos embaciados viram bem o veleiro crescer, agigantar-se, iluminando-se todo. E nele Severino partiu para a sua última viagem...²¹⁷

A associação entre a imagem do navio iluminado e a esperança de um outro tipo de existência parece se fortalecer pelo nome atribuído a este navio derradeiro, réplica de um veleiro chamado justamente Esperança. Entretanto, a única esperança que vem ao encontro de Severino e que lhe corresponde, acolhendo-o, é a do

²¹⁵ Idem, *ibidem*.

²¹⁶ Idem, p. 176.

²¹⁷ Idem, p. 285

momento da morte. Quer dizer, parece que uma outra vida, que não esta de privações insuperáveis, só será possível num outro plano.

O romance apresenta, assim, uma perspectiva bastante desalentada da experiência proletária. Seja no âmbito coletivo, seja na esfera individual, não parece haver saída. Aqui se evidencia o contraste não só entre a perspectiva de Ranulfo Prata e a de um autor como Jorge Amado, como o contraste entre o cenário portuário do romance em questão, melancólico, sofrido, e o dos romances de Jorge Amado, folclórico, festivo. Interessante como cenários parecidos, que retratam a vida dos trabalhadores portuários, diferem radicalmente, como em *Navios Iluminados* e *Mar Morto* – curioso que os títulos de ambos os romances a princípio parecem indicar um espírito oposto ao dos livros em questão, já que os navios em realidade pouco têm a iluminar a vida de Severino, enquanto que o mar, no romance de Jorge Amado, longe de estar morto, é o cenário onde as sementes da revolução e de um novo mundo para os trabalhadores são nutridas.

1.4.4 S. Bernardo: tragédia da rigidez de espírito

Por fim, um comentário ao romance *S. Bernardo*, de Graciliano Ramos, fecha este primeiro capítulo, trazendo um exemplo provavelmente mais célebre que o anterior dessa tendência mais pessimista e desesperançada que parece predominar no romance proletário ao final da década de 30. Apesar de publicado em 1934, é um romance que parece antecipar isso que Luís Bueno chama de "o tempo da nova dúvida"²¹⁸, isto é, essa fase mais descrente do romance brasileiro que toma vulto nos últimos anos da década em questão.

A experiência proletária vem figurada de modo singular neste romance, em relação ao que foi visto até agora, pois trata-se, primeiramente, do trabalhador que ascende à condição de patrão: Paulo Honório. Em segundo lugar, tem-se o fato de que a experiência proletária, neste romance, é retratada da perspectiva de quem está do outro lado (embora um dia já tenha participado da condição de trabalhador).

Paulo Honório pode ser compreendido como uma espécie de *self made man*. Não à toa, muitas vezes ele foi interpretado como um símbolo ou alegoria da burguesia enquanto classe. Inclusive, essa é uma ideia presente no famoso ensaio de

²¹⁸ BUENO, L. Op. cit., p. 401.

João Luiz Lafetá, "O mundo à revelia"²¹⁹, que costuma acompanhar algumas edições do romance. Paulo Honório congrega características que podem ser atribuídas à burguesia enquanto classe, ao menos segundo a mitologia de um capitalismo clássico, tais como: ação, energia, objetividade, dinamismo, capacidade transformadora e sentimento de propriedade.

Além disso, o protagonista está diretamente associado ao processo de modernização e desenvolvimento capitalista do Brasil, um processo prenhe de contradições. Ao mesmo tempo em que provoca a modernização da fazenda de S. Bernardo, Paulo Honório atua dentro de uma lógica arcaica de mando: ele usa de violência física para conseguir o que quer – usa inclusive de assassinato. Além disso, vale-se de uma lógica da personalidade, do mando pessoal, para se impor: busca se inserir na política, apoiando o partido situacionista, para angariar os favores das instituições; faz amizade com o dr. Magalhães, juiz, único vizinho cujas terras respeita, com o mesmo intuito.

Mas talvez o elemento mais emblemático dessa modernização contraditória que Paulo Honório representa seja a escola que constrói em sua fazenda. A princípio acha aquilo uma inutilidade. Mas, depois, julga que pode ser útil para atrair a benevolência do governador do Estado:

O governador gostou do pomar, das galinhas Orpington, do algodão e da mamona, achou conveniente o gado limosino, pediu-me fotografias e perguntou onde ficava a escola. Respondi que não ficava em parte nenhuma. No almoço, que teve champanhe, o dr. Magalhães gemeu um discurso. S. ex.^a tornou a falar na escola. Tive vontade de dar uns apartes, mas contive-me.

Escola! Que me importava que os outros soubessem ler ou fossem analfabetos?

Esses homens do governo têm um parafuso frouxo. Metam pessoal letrado na apanha da mamona. Hão de ver a colheita. (...)

E fui mostrar ao ilustre hóspede a serraria, o descaroador e o estábulo. Expliquei em resumo a prensa, o dínamo, as serras e o banheiro carrapaticida. **De repente supus que a escola poderia trazer a benevolência do governador para certos favores que eu tencionava solicitar.**²²⁰ (Grifo meu.)

Ou seja, um elemento moderno, o acesso universal e gratuito ao ensino (para todas as pessoas, independentemente de classe) está atrelado a um interesse pessoal: a ampliação do crédito (econômico e político) de Paulo Honório junto às autoridades,

²¹⁹ LAFETÁ, João Luiz. O mundo à revelia. In: RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*. 45. ed. Rio de Janeiro: Record, 1985, pp. 189-213.

²²⁰ RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*. 45. ed. Rio de Janeiro: Record, 1985, p 43-44.

junto ao Estado. Simbolicamente, isso diz muito acerca das contradições do processo de modernização da sociedade brasileira.

Ainda quanto ao protagonista, Paulo Honório a princípio se apresenta como uma personalidade monolítica, sem fissuras. Já o início do livro nos revela o tipo de natureza que temos diante: um homem de ação. Os dois primeiros capítulos, que o narrador declara serem "dois capítulos perdidos", servem justamente para apresentar sua figura dominadora, ativa e determinada. O narrador-personagem abre o livro anunciando sua intenção inicial de compor a presente narrativa através do "método da divisão do trabalho", empregando outros para ajudar na composição do livro, mas assumindo inteiramente o crédito para si: até aí Paulo Honório se mostra um perfeito empreendedor.

Em termos de técnica narrativa, inclusive, esses dois primeiros capítulos são uma solução bastante coesa: personagem e ação surgem imbricados, Paulo Honório nasce das ações e, ao mesmo tempo, é ele quem as deflagra. Quer dizer, as suas características centrais de dinamismo e postura de proprietário não precisam ser descritas, elas se explicitam nas ações que transcorrem nos dois primeiros capítulos, ações que estão ligadas à gênese da narrativa que temos em mãos. Unem-se, portanto, nesses dois capítulos aparentemente ociosos, ação, apresentação do caráter do personagem e reflexão metanarrativa.

Um trecho-súmula, que expõe esse caráter monolítico da personalidade de Paulo Honório, é quando o protagonista faz, no capítulo 8, altura em que já conquistou a fazenda de S. Bernardo, as seguintes considerações:

Acham que andei mal? A verdade é que nunca soube quais foram os meus atos bons e quais foram os maus. Fiz coisas boas que me trouxeram prejuízo; fiz coisas ruins que deram lucro. E como sempre tive a intenção de possuir as terras de S. Bernardo, considereei legítimas as ações que me levaram a obtê-las.²²¹

Desse trecho se destaca: uma moral pragmática (é legítimo o que serve ao intento do personagem), um grande voluntarismo (Paulo Honório é um homem de ação, um empreendedor) e, implícita e paradoxalmente, a ideia de que há um certo e um errado, atos bons e atos maus em si mesmos, independentemente da moral pragmática seguida pelo personagem. Isso é o que fica sugerido quando Paulo

²²¹ RAMOS, G. Op. cit., p. 39.

Honório diz que nunca soube quais foram seus atos bons e quais os maus. Ou seja, ele admite que há coisas condenáveis em si mesmas, embora não possa ou não queira apontar quais coisas seriam essas, no seu procedimento. Se o personagem reconhece isso, talvez ele não seja tão monolítico quanto quer parecer, ou talvez esteja em crise, como vai ficando cada vez mais claro que está, conforme a narrativa se aproxima do final.

Nessa crise por que passa o personagem tem papel fundamental, enquanto causa central, aquilo que Luís Bueno vai chamar, em sua análise do romance, de "a erupção do outro"²²². Paulo Honório é alguém que lida com o mundo a partir da lógica da posse e da propriedade. Esse tipo de lógica rege inclusive a sua relação com as pessoas. Sendo assim, o personagem tem duas maneiras de lidar com o outro: ou o submete, ou o elimina. Casimiro Lopes lhe é submisso, lhe é útil. Padilha ele também consegue submeter e anular. Mendonça é eliminado. A única pessoa que foge a esse tipo de relação utilitária, que resiste a se submeter a ela, é Madalena.

A relação inicial de Paulo Honório com o casamento é puramente utilitária: quer uma mulher porque quer um herdeiro para a fazenda:

Amanheci um dia pensando em casar. Foi uma ideia que me veio sem que nenhum rabo-de-saia a provocasse. Não me ocupo com amores, devem ter notado, e sempre me pareceu que mulher é bicho esquisito, difícil de governar.

A que eu conhecia era a Rosa do Marciano, muito ordinária. Havia conhecido também a Germana e outras dessa laia. Por elas eu julgava todas. Não me sentia, pois, inclinado para nenhuma: o que sentia era desejo de preparar um herdeiro para as terras de S. Bernardo.²²³

Isto é, há uma função utilitária na necessidade desse outro, a mulher. Contudo, trata-se de um outro particularmente desconhecido, e, por isso, difícil de submeter, de modo que o protagonista parecerá muito cauteloso, a princípio, na seleção daquela a quem deverá desposar.

A lógica da objetificação, entretanto, é evidente já na primeira menção que o romance faz a Madalena. A primeira notícia que temos de Madalena, no capítulo 9, é sobre suas pernas e peitos, que João Nogueira (o advogado de Paulo Honório), Padilha e Azevedo Gondim (o jornalista) elogiam. Contudo, isso não chama

²²² BUENO, L. Op. cit., p. 606.

²²³ RAMOS, g. Op. cit., p. 59.

particularmente a atenção do protagonista, mas deixa evidente o tipo de tratamento em geral reservado às mulheres nesse contexto.

Ao avistar Madalena pela primeira vez, o que chama a atenção de Paulo Honório são, no entanto, justamente as características opostas àquelas que ele tinha visualizado antes numa futura mulher. São características que denotam fragilidade, e que se opõem às da filha do juiz, D. Marcela, primeira possibilidade de esposa cogitada por ele:

De repente conheci que estava querendo bem à pequena. Precisamente o contrário da mulher que eu andava imaginando – mas agradava-me, com os diabos. Miudinha, fraquinha. D. Marcela era bichão. Uma peitaria, um pé-de-rabo, um toitiço!²²⁴

Parece ser, portanto, a impressão de fragilidade, justamente, que faz o interesse de Paulo Honório voltar-se de D. Marcela para Madalena. Talvez julgue a segunda mais fácil de dominar que a primeira, pois é o que o contraste de compleição física entre as duas indica. Coisa que, no entanto, ele reconhecerá como um erro, mais tarde. Contudo, quando decide tomar Madalena como esposa, Paulo Honório conta com o fato de ela ser uma mulher sem maiores recursos materiais e sem ninguém que lhe desse proteção, ficando assim, ao que tudo indica, bastante à mercê do marido. Uma criatura fácil de submeter ou de anular, portanto.

Porém, a verdade é que o estereótipo de professorinha frágil e tímida não se aplica exatamente a Madalena. Ela tem vontade própria e age sem pedir permissão. Isso exaspera a Paulo Honório. Madalena é capaz de uma empatia que Paulo Honório não compreende e da qual desconfia – e a qual, possivelmente, teme. A preocupação de Madalena com os empregados parece, ao marido, um descaso ou mesmo uma afronta a ele, enquanto proprietário. Julgar que Seu Ribeiro, o contador da fazenda, merece um salário maior, dar vestidos usados a Rosa (mulher de um dos empregados, que inclusive já foi amante de Paulo Honório) e outros presentes a Margarida (com quem o próprio Paulo Honório também já teve despesas), são todos gestos que parecem uma afronta à propriedade que o protagonista a tanto custo angariou.

Mas ele se exaspera, sobretudo, porque, ao agir desse modo, Madalena irrompe como uma força independente num espaço que, a princípio, é para ser seu domínio absoluto. Entretanto, Paulo Honório se expressa como se reduzisse tudo a

²²⁴ Idem, p. 68.

uma perda material, apenas, a um roubo: "Além de tudo, vestido de seda para a Rosa, sapatos e lençóis para Margarida. Sem me consultar. Já viram descaramento assim? Um abuso, um roubo, positivamente um roubo."²²⁵

A relação com Madalena foge ao controle – é a primeira coisa que foge ao controle de Paulo Honório, e está na origem da decadência em que ele se encontra, ou seja, essa situação de perda do controle sobre as demais esferas de sua vida, na qual, vamos descobrir ao fim do romance, o personagem se encontra afundado. Desde o princípio, Madalena representa, para Paulo Honório, uma espécie de outro incompreensível e inapagável, um outro irreduzível, com o qual ele não está acostumado a lidar. Inclusive, ele parece alimentar, de início, o desejo de incorporá-la, e não propriamente de submetê-la. Paulo Honório realmente foi *afetado*, pela moça. O que ele experimenta é um tipo de paixão, o tipo que sua natureza rude lhe permite. Contudo, ele não sabe lidar com esse outro que possui uma sensibilidade tão diferente da dele. Essa paixão, esse desejo inicial de incorporar (e não anular ou submeter) Madalena, revela uma brecha nesse ser que se apresenta tão monolítico. Há uma sutil brecha para o outro, em Paulo Honório, mas ele não sabe cultivá-la, não sabe lidar com ela. E isso o destrói.

Não surpreende, portanto, que, uma vez morta, Madalena o invada completamente e tome conta da sua vida. É ela, de fato, o que leva Paulo Honório a escrever. Isso está expresso, numa espécie de confissão, no início do capítulo 19 – um momento estruturalmente importante porque se trata da metade do livro, que possui 36 capítulos – quando Paulo Honório diz: "E, falando assim, compreendo que perco o tempo. Com efeito, se me escapa o retrato moral de minha mulher, para que serve esta narrativa? Para nada, mas sou forçado a escrever."²²⁶

Madalena surge, então, como o gatilho da escrita mas também como a sua meta, como se Paulo Honório escrevesse para conhecê-la, para tentar entender o que viveu, ainda que isso pareça impossível. Aos poucos fica claro que a narrativa que vemos está visceralmente ligada à figura de Madalena, que se torna uma espécie de fantasma onipresente, aquilo que motiva o relato e que o relato ao mesmo tempo esconde, sem conseguir apreender totalmente.

Em dado momento, a relação de Paulo Honório com a mulher vai ser marcada pelo ciúmes e desconfiança da parte dele. O ciúme do protagonista é a forma como

²²⁵ Idem, p. 122.

²²⁶ Idem, p. 101.

consegue expressar sua exasperação e seu desespero por Madalena sair do seu controle. Colocar em dúvida a fidelidade sexual e afetiva da mulher serve para que ele justifique sua indignação contra ela – indignação que, no fundo, brota apenas do fato de não conseguir compreendê-la, incorporá-la ou submetê-la.

Há um quê de Bentinho, de *Dom Casmurro*, nos ciúmes de Paulo Honório. Similarmente, temos apenas a versão masculina da história. Contudo, lá, o protagonista-narrador se mostra até o fim convicto da traição, enquanto que aqui, Paulo Honório reconhece que seu ciúme era fantasia, era invenção da sua revolta contra a mulher. Há uma dupla articulação temporal em *S. Bernardo*, o tempo em que ele escreve e o momento em que as coisas se passam, e entre esses dois tempos há um processo de transformação do protagonista, que lhe permite olhar para os acontecimentos relatados com certo distanciamento.

Associado a esse ciúme, há a passagem interessante em que Paulo Honório desconfia que Madalena seja comunista. Trata-se de um jantar, no capítulo 24, em que se discute a convulsão política do país, que irá culminar na Revolução de 30. A acusação interior que o protagonista dirige contra Madalena serve como mais uma justificativa para a raiva que ele vai alimentando contra a mulher.

Sim senhor! Conluiada com o Padilha e tentando afastar os empregados sérios do bom caminho. Sim senhor, comunista! Eu construindo e ela desmanchando. (...)

Qual seria a religião de Madalena? Talvez nenhuma. Nunca me havia tratado disso.

- Monstruosidade

E repeti baixinho, lentamente e sem convicção

- Monstruosidade!

Materialista. Lembrei-me de ter ouvido Costa Brito falar em materialismo histórico. Que significa materialismo histórico?

A verdade é que não me preocupo muito com o outro mundo. Admito Deus, pagador celeste dos meus trabalhadores, mal remunerados cá na terra, e admito o diabo, futuro carrasco do ladrão que me furtou uma vaca de raça. Tenho portanto um pouco de religião, embora julgue que, em parte, ela é dispensável num homem. Mas mulher sem religião é horrível.²²⁷

Neste trecho fica evidente que, a despeito da acusação que ele faz a Madalena de ser uma materialista, isto é, alguém que não cogita a existência de uma esfera espiritual, a religiosidade do próprio Paulo Honório não deixa de ser, ela mesma, profundamente materialista. Deus é aquele que recompensa seus esforços de

²²⁷ Idem, p. 130-131.

proprietário e o diabo é quem castiga os que defraudam sua propriedade. São noções do sobrenatural muito apegadas à realidade terrena. Ele enxerga, contudo, o materialismo e a ameaça comunista em Madalena, sendo que os únicos dados que a aproximariam disso, e muito remotamente, são a sua empatia com os empregados e suas conversas com Padilha.

Assim, já que o modo de proceder do personagem é submeter ou eliminar, ele poderia ter eliminado Madalena (já que não consegue submetê-la), coisa que inclusive pensa que seria justo fazer, caso tivesse provas de que ela realmente o trai. Contudo, até mesmo a isso Madalena não se sujeita: ela decide morrer pelas próprias mãos. O suicídio é um ato de desespero, mas é também um ato de autonomia, de não-sujeição.

A morte de Madalena revela a incapacidade de Paulo Honório de lidar com as coisas e compreendê-las de outro modo que não seja pela lógica da dominação, a lógica do proprietário. A modernização que o protagonista representa não é, por si só, capaz de sanar as contradições sociais e econômicas contras as quais ele próprio lutou, na sua trajetória de homem que venceu na vida.

É necessário, para que aconteçam nesta ordem excludente transformações mais efetivas (e que beneficiem mais pessoas), a visão maior e a sensibilidade de Madalena. Contudo, essa visão e essa sensibilidade não parecem ter lugar num mundo exclusivamente dominado pela lógica da modernização excludente e do controle.

Porém, a morte de Madalena em alguma medida desestabiliza essa ordem (desestabiliza, ao menos, um dos seus representantes, que é Paulo Honório), desestrutura-a, revelando assim os impasses da condição, não só pessoal, mas também histórica e social, do protagonista. Quer dizer, a morte de Madalena evidencia que é necessário um novo quadro de valores e novas diretrizes para que se possa compreender, alterar e mesmo sobreviver a essa ordem de coisas.

Mas o romance, além de ser a história da ascensão de Paulo Honório e de seu casamento trágico, é também a história de um livro, que se constrói em tempo real, conforme a narrativa se desenvolve. Temos, portanto, essa trajetória que se desenvolve de modo paralelo à outra: a história de um livro ao lado da história de tentativa de apagamento do outro até a invasão irrefreável por ele. No final, essas narrativas paralelas se unem, percebemos como estão imbricadas, de tal modo que uma leva à outra.

No início, Paulo Honório se apresenta reticente quanto à motivação para escrever o livro. Curioso que ele, que sempre quer dar uma explicação para as coisas, em tudo colocando a marca da sua opinião e do seu discurso, de início não esclareça esse ponto fundamental: o que o leva a escrever sua história? Ele chega a declarar, fugindo a qualquer justificativa, que não sabe – ou não quer saber – seus motivos: no momento em que faz questão de dizer que seus conhecimentos são de outro campo que não a literatura, o personagem foge à questão da motivação, que viria naturalmente na sequência de tais reflexões:

O que é certo é que, a respeito de letras, sou versado em estatística, pecuária, agricultura, escrituração mercantil, conhecimentos inúteis neste gênero. Recorrendo a eles, arrisco-me a usar expressões técnicas, desconhecidas do público, e a ser tido por pedante. Saindo daí, a minha ignorância é completa. E não vou, está claro, aos cinquenta anos, munir-me de noções que não obtive na mocidade.

(...)

As pessoas que me lerem terão, pois a bondade de traduzir isto em linguagem literária, se quiserem. Se não quiserem, pouco se perde. Não pretendo bancar escritor. É tarde para mudar de profissão. E o pequeno que ali está chorando necessita que o encaminhe e ensine as regras de bem viver.

-Então para que escreve?

- Sei lá!²²⁸

O "sei lá", esse dar de ombros sumário, afasta bruscamente a questão da motivação da escrita, a qual, perceberemos ao longo da narrativa, é simplesmente fundamental, uma vez que está ligada ao impacto que Madalena, e seu suicídio, têm na vida de Paulo Honório.

Iniciada a narrativa, portanto, ela se conduz da mesma maneira prática e objetiva com que o protagonista conduz seus negócios. A história da sua infância, juventude, alfabetização, da conquista de S. Bernardo, do seu enriquecimento e casamento é toda contada de modo linear, econômico, quase sem espaço para divagações. A única perturbação dessa ordem encontra-se no capítulo 19, um capítulo meio alucinatório, em que o tempo da escrita se confunde com o tempo narrado, e Paulo Honório mistura cenas atuais e cenas passadas, numa confusão em que Madalena, já morta, por vezes parece ainda lhe fazer companhia. É um momento em que a narrativa se afasta da história que vinha sendo contada para retornar ao plano da escrita do livro. É, como já mencionado, um capítulo que estruturalmente ocupa

²²⁸ Idem, p. 10-11.

posição de destaque, já que num romance dividido em 36 capítulos este seria o primeiro da segunda metade, como a indicar que se está iniciando uma nova fase da narrativa. Com efeito, a partir desse momento o relato como que adquire uma maior interioridade, quer dizer, os fatos sucedidos parecem ir para um segundo plano enquanto que o caráter do personagem e suas motivações vão tomando conta da narrativa. Desse modo, estaremos o tempo quase todo sendo puxados de volta ao momento da escrita, o que nos leva a questionar: afinal, por que esse sujeito escreve?

Pode-se tomar esse capítulo como uma espécie de divisor de águas, tanto do ritmo da narrativa quanto da constituição do caráter do protagonista-narrador. Ao chegar ao ponto em que é preciso tratar de Madalena, e o capítulo 19 vai direto ao assunto – "Conheci que Madalena era boa em demasia, mas não conheci tudo de uma vez"²²⁹ – Paulo Honório percebe que ela lhe escapa e, portanto, que o seu projeto de reconstituição, pela escrita, de sua personalidade dominadora está fadado ao fracasso. Há algo, em sua própria história, que continua sendo inacessível para ele. Esse algo é Madalena. Daí a declaração, que se dá logo no início desse capítulo, cujo propósito o narrador parece reconhecer, desde o início, fadado ao fracasso: "Com efeito, se me escapa o retrato moral de minha mulher, para que serve esta narrativa? Para nada, mas sou forçado a escrever"²³⁰.

Assim, da resposta evasiva que a questão da motivação da escrita recebe no início, passamos à declaração de que a narrativa só faz sentido porque está ligada à figura de Madalena – ainda que, no seu todo, tal figura seja inacessível. Portanto, a atividade da escrita a que Paulo Honório se dedica surge como uma tarefa paradoxal, uma espécie de castigo de Sísifo, quer dizer, um esforço árduo que nunca será concluído – ainda que ele termine de escrever o livro – e ao qual está fadado a sempre retornar.

Não é à toa que nesse capítulo a culpa aparece como algo que atinge diretamente o narrador, mesmo que ele tente atribuí-la às circunstâncias da sua vida: "Ela [Madalena] se revelou pouco a pouco, e nunca se revelou inteiramente. A culpa foi minha, ou antes, a culpa foi desta vida agreste, que me deu uma alma agreste"²³¹.

Ao final desse capítulo, todo ele construído pela interpenetração do passado no presente, em que fica evidente não ser mais possível para Paulo Honório apagar o

²²⁹ Idem, p. 101.

²³⁰ Idem, *ibidem*.

²³¹ Idem, *ibidem*.

outro, ele ainda tenta se afirmar como o homem dominador que aponta os fracassos alheios: "Se eu convencesse Madalena de que ela não tem razão... Se lhe explicasse que é necessário vivermos em paz... Não me entende. Não nos entendemos. O que vai acontecer será muito diferente do que esperamos. Absurdo."²³² Ainda o gesto de imposição, tentando mostrar a Madalena, que já nem mais o acompanha, que ela é que estava errada... Contudo, as reticências, a fala interrompida pelo meio, demonstram que já falta, a Paulo Honório, a necessária força afirmativa. Ele percebe que sua narrativa não vai ser a palavra final sobre Madalena. Ela lhe escapou, definitivamente.

O sinal mais relevante de que seu projeto inicial – retomar o domínio da própria história, e especialmente dos acontecimentos ligados a Madalena, relatando-os – foi abandonado, porque se revela impossível, é que Paulo Honório muda de ideia quanto a assumir a autoria do livro que escreve: ele não quer mais seu nome na capa, como no início, e diz que, se for publicada a narrativa, será sob pseudônimo. De figura dominadora, que sempre submete ou elimina o outro, o protagonista se torna um eu que se esconde, que se anula. Porque uma parte fundamental da sua história, que parece querer transformá-lo substancialmente, escapa a ele próprio.

Assim, podemos entender que, inicialmente, seu projeto literário era um projeto de reação à invasão do outro – Madalena, morta, que lhe invade e paralisa a vida. Na verdade, ele parecia querer demonstrar que mesmo no campo do outro – e, para ele, do mais desprezível dos outros, o intelectual (a quem Paulo Honório despreza especialmente) – ele poderia obter bons resultados, poderia se reerguer diante de quem o desestabilizara. Era esse o seu intuito inicial, impor-se sobre o outro ao qual Madalena está associada (o intelectual) e superá-lo, apagá-lo, eliminá-lo. Por isso a natureza intelectual do seu projeto, escrever um livro, que, como ele próprio diz, tanto destoa dos seus conhecimentos e das suas atividades de proprietário rural.

Curiosamente, ao utilizar, nesse intento, algo que tem valor para o outro – a escrita – mas não necessariamente para ele, Paulo Honório parece já demonstrar, como aponta Bueno, "uma tácita aceitação dos valores do outro. Assim a escrita, que pretende ser uma volta por cima, já nasce como uma rendição"²³³. A narrativa de Paulo Honório, portanto, ao invés de efetuar sua revanche, desponta quase como uma declaração de fracasso.

²³² Idem, p. 104.

²³³ BUENO, L. Op. cit., p. 618.

Quer dizer, a escrita da sua história apenas demonstra que aquela tênue brecha para o outro já foi totalmente invadida. Sua decadência não é apenas culpa da Revolução de 30, como a princípio o personagem quer se convencer e convencer seu leitor, é que seu ser está irremediavelmente quebrado. Cindido pelo encontro com o outro, com o qual ele não soube lidar.

Nesse sentido, não me parece exagero afirmar que Paulo Honório está diante de um impasse, depois da invasão do outro na sua vida, que se efetiva através de Madalena. Contudo, ele não está disposto a mudar, ou não tem condições de fazê-lo. Prefere seguir só na propriedade (assim como preferiu seguir só na escrita) do que refazer sua perspectiva e reinventar sua vida. É o que os trechos finais sugerem, nesse momento significativo em que Paulo Honório repassa sua trajetória de marginalizado, trabalhador e enfim proprietário. Nessa retrospectiva, ele claramente vislumbra a brecha para o outro (o pobre, o trabalhador, esse outro que ele já foi, mas com o qual recusa a se identificar). Ele vai dizer, a princípio, que a superioridade da sua condição, decorrente do fato de ter ascendido socialmente, por vezes lhe parece precária e mesquinha:

Coloquei-me acima da minha classe, creio que me elevei bastante. Como lhes disse, fui guia de cego, vendedor de doce e trabalhador alugado. Estou convencido de que nenhum desses ofícios me daria os recursos intelectuais necessários para engendrar esta narrativa. Magra, de acordo, mas em momentos de otimismo suponho que há nela pedaços melhores que a literatura do Gondim. Sou, pois, superior a mestre Caetano e a outros semelhantes. Considerando, porém, que os enfeites do meu espírito se reduzem a farrapos de conhecimento apanhados sem escolha e mal cosidos, devo confessar que a superioridade que envaidece é bem mesquinha.²³⁴

Não é que haja, aqui, o raiar de uma consciência de classe, ou que Paulo Honório esteja compreendendo que compartilha, ou pelo menos compartilhou, no passado, da mesma experiência de exploração e exclusão que vivem tantas pessoas que ele hoje despreza. O personagem não chega a esse sentimento de reconhecimento e muito menos à solidariedade de classe, me parece. Afinal, ele afirma de modo categórico, "sou superior". Ou seja, reproduz a perspectiva da classe proprietária à qual ascendeu. No entanto, há sim o vislumbre de que essa condição de classe pode significar muito menos do que ele imaginou. Nesse sentido, esboça-se aqui um movimento de aproximação do outro por parte de Paulo Honório, este outro que está

²³⁴ Idem, p. 182.

recalcado em si mesmo: o trabalhador, o pobre, o desprovido dos meios de produção que ele um dia foi.

Contudo, esse gesto de aproximação vai ser reprimido logo na sequência, impedindo que o personagem avance mais naquela brecha de abertura ao outro. Essa interrupção do movimento vem na sequência das reflexões de Paulo Honório, quando, após evocar detidamente as precárias condições de vida dos trabalhadores da sua fazenda ("A molecureba de mestre Caetano arrasta-se por aí, lambuzada, faminta. A Rosa com a barriga quebrada de tanto parir (...). O marido é cada vez mais molambo. E os moradores que me restam são uns cambembes como ele."²³⁵), recusa-se a proceder naquele movimento de aproximação e possível identificação com eles que esboçara pouco antes:

Para ser franco, declaro que esses infelizes não me inspiram simpatia. Lastimo a situação em que se acham, reconheço ter contribuído para isso, mas não vou além. Estamos tão separados! A princípio estávamos juntos, mas esta desgraçada profissão nos distanciou.²³⁶

Paulo Honório se define, até o fim, pela sua profissão, isto é, pela condição de proprietário rural. Reduz-se a ela. Está preso ao papel de proprietário, que ele essencializou, no qual definiu seu ser, e isso o impede de se refazer. De refazer sua vida a partir das intuições que Madalena lhe despertou. Ainda que seja um homem quebrado, seu esquema mental, sua visão de mundo não mudam: são as mesmas do sujeito que não mediu escrúpulos para conquistar S. Bernardo. Nesse sentido, este também é um romance que trata da tragédia da rigidez de espírito. E que, longe de apontar para uma solução, ou de acenar com a possibilidade, ainda que distante, da revolução que melhorará a vida dos trabalhadores, retrata o quadro da exploração e da incomunicabilidade entre as classes de modo terminante. Pois se nem Paulo Honório, que já foi um pobre, um marginalizado, um trabalhador, consegue se abrir de modo mais efetivo para os que dessa condição compartilham, quem dirá os que desde sempre viveram como proprietários. A paralisia do personagem, ao final ("E eu vou ficar aqui, às escuras, até não sei que hora, até que, morto de fadiga, encoste a cabeça à mesa e descanse uns minutos"²³⁷), pode, me parece, ser simbolicamente associada à paralisia da sociedade frente à necessidade de mudanças estruturais que visem ao

²³⁵ Idem, p. 187.

²³⁶ Idem, *ibidem*.

²³⁷ Idem, p. 188.

reconhecimento e à inclusão desses outros todos. O ensimesmamento e a conseqüente destruição de si, sofridos por Paulo Honório e causados pela sistemática negação e destruição do outro, representam um cenário social desesperançado, para não dizer desesperador.

2. DESDOBRAMENTOS DA TEMÁTICA PROLETÁRIA NA LITERATURA BRASILEIRA

Este capítulo se voltará para a continuidade da questão proletária na literatura brasileira. O modelo do romance proletário surgido nos anos 30 parece dar sinais de esgotamento já no final dessa década, como sugere o tom melancólico e desacreditado com que o assunto vem a ser tratado nos romances publicados ao final do período anteriormente abordado. De que modo, então, a realidade do trabalhador continuou sendo retratada, enquanto preocupação central, nos romances posteriores a esse período? As obras a serem comentadas neste capítulo são: *A Revolução Melancólica* (1943) e *Chão* (1945), de Oswald de Andrade; *Jorge, um brasileiro* (1967), de Oswaldo França Junior; *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector; e *Os desvalidos* (1993), de Francisco Dantas.

2.1 Ainda quanto a Oswald

Os romances de Oswald de Andrade a serem abordados nesta seção pertenciam, originalmente, a um projeto de cinco volumes²³⁸, a obra cíclica *Marco Zero*, da qual apenas dois foram efetivamente escritos e publicados: *A revolução melancólica*, lançado em 1943, trazendo como plano de fundo os acontecimentos da Revolução de 1932, e *Chão*, publicado em 1945, que apresenta os desdobramentos do momento histórico anteriormente retratado.

Em *A revolução melancólica* apresenta-se um vasto e diversificado quadro que procura figurar a totalidade do Estado de São Paulo, incluindo cenas e núcleos narrativos que se passam ora na capital, ora no interior e também no litoral. A Revolução de 1932, a que o título faz referência, é representada no romance como uma tentativa dos latifundiários paulistas retomarem o antigo poder abalado pela crise do café.

Apesar da multiplicação, que por vezes passa uma impressão caótica, de cenas, fios narrativos e personagens, a luta pela terra e a trajetória da tradicional família latifundiária Formoso aparecem como motivo central da narrativa. *A Revolução Melancólica* busca fazer um balanço da sociedade paulista após a crise de

²³⁸ Os títulos dos cinco volumes seriam *A revolução melancólica*, *Chão*, *Beco do escarro*, *Os caminhos de Hollywood* e *A presença do mar*.

29, que tem como um de seus desdobramentos, no cenário nacional, a crise do café, o descontentamento de parte do setor agrário e a insurgência dos fazendeiros de café paulistas, bem como dos grupos a eles ligados, ao governo de Getúlio e à sua política econômica. Assim, a terra desponta como uma espécie de personagem pivô do romance. Posse e propriedade marcam as relações sociais de dependência e mandonismo em um país que passa por intensas transformações, abandonando sua feição agrária em direção a uma industrialização e uma urbanização crescentes. No plano da linguagem, a fala de imigrantes italianos, alemães, japoneses, árabes e também dos caipiras paulistas compõem a babel comunicativa pintada nesse primeiro mural.

Em *Chão*, segundo volume da série, desdobra-se um painel do período pós-revolucionário, apresentando-se os eventos subsequentes, como a ascensão do Estado Novo, a organização do integralismo e da militância comunista, a decadência da aristocracia cafeeira e o fortalecimento de um novo grupo econômico, ligado ao capital internacional, formado por banqueiros, comerciantes e novos ricos. Apresentando um complexo agrupamento social e compondo situações nas quais se enredam as dezenas de tipos que entram e saem do romance, Oswald de Andrade projeta as crises e as mudanças da sociedade paulista e brasileira atreladas à bancarrota e à reinvenção do sistema capitalista global.

Num dos primeiros estudos críticos sobre a obra de Oswald, "Estouro e Libertação"²³⁹, de 1944, Antonio Candido divide a obra até então publicada do referido escritor em três fases distintas. Essas fases, contudo, não se sucedem cronologicamente, pois as obras de uma alternam-se, em ordem de publicação, com as de outra, gerando a impressão de um autor contraditório ou, ao menos, em constante revisão e ebulição de ideias.

A primeira fase corresponderia à "Trilogia do Exílio", as três narrativas posteriormente unificadas no volume *Os condenados* e analisadas no capítulo anterior do presente estudo. Segundo Candido, este "primeiro momento corresponde à atitude católica e post-parnasiana, assumida pelo autor antes de Vinte-e-Dois"²⁴⁰. Tal avaliação se deve ao fato de o problema do mal ser fundamental a essas narrativas, ao menos na leitura de Candido. Com efeito, a deformação e o sofrimento dos inocentes, corporificados na trajetória de Alma, são as questões centrais das narrativas de *Os*

²³⁹ In: CANDIDO, Antonio. *Brigada Ligeira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1945.

²⁴⁰ CANDIDO, A. Op. cit., p. 13.

condenados, especialmente das duas primeiras partes. Isso, somado à inscrição *Laus Deo*, com que Oswald fecha as duas primeiras narrativas nas edições originais, leva Candido a afirmar que essa primeira fase do escritor se orienta por uma perspectiva cristã, atormentada com a ideia de mal, associada à ideia de pecado, e ansiosa por algum tipo de redenção, nem que seja apenas no plano espiritual, posterior a esta vida. Tais questões, para Candido, receberiam um tratamento maniqueísta nessas obras de juventude de Oswald:

"Os Condenados" é um livro escrito e pensado dentro duma concepção religiosa do bem e do mal. É uma espécie de luta entre estes velhos princípios, destacados nele com uma nitidez quase maniqueia. O mal age através de titulares especializados, totalmente maus, como Mauro Glade, enquanto o bem se decanta no poético e desgraçado João do Carmo.²⁴¹

Embora não me pareça que a estrutura da narrativa reproduza tal maniqueísmo de modo absoluto, e que a questão do mal se apresente de forma mais complexa, sendo o mal e o pecado ameaças localizadas internamente aos próprios personagens, *Os condenados* parece, com efeito, se desenvolver a partir de uma perspectiva que considera a possibilidade do transcendente. Quer dizer, perante o sofrimento injusto e inexplicável que é imposto aos mais fracos (ainda que estes não sejam de todo inocentes e haja em seu ser uma abertura, que de resto pertence à condição humana, ao pecado), é necessário que ao menos se contemple a possibilidade de um acerto de contas num outro plano, como fica sugerido no final de "A estrela de absinto", a segunda parte da trilogia, com Jorge D'Alvelos buscando na experiência religiosa um lenitivo para suas inquietações e tormentos.

Contudo, Candido considera que a "atitude católica" que caracteriza esse primeiro ciclo oswaldiano já dá sinais de arrefecimento na terceira parte da *Trilogia do exílio*, "A Escada", em que a questão do mal deixa de ser um problema da ordem do transcendente e se torna um problema social, isto é, um problema que adquire sua dimensão mais real e concreta quando localizado nas estruturas excludentes do nosso sistema econômico. É a constatação a que chega Jorge D'Alvelos ao final da narrativa. Diz Candido, sobre o reencaminhamento da questão do mal na trilogia:

O bem e o mal nada significam, tomados em si mesmos, porque não são categorias absolutas. É necessário pesquisar as suas causas em termos de

²⁴¹ Idem, p. 17.

existência humana. A tragédia de Alma e Mauro Glade sublima-se no drama de Jorge D'Alvelos, que reconhece o caráter social e relativo de tantas desarmonias.²⁴²

A entrega do personagem à nova visão ainda tem, contudo, um caráter religioso, já que, diz o narrador, o personagem "sentia-se ainda místico. Ia aos comícios como antigamente ia à missa"²⁴³. No entanto, é inegável que a trilogia se fecha apontando em direção a uma perspectiva histórico-materialista que virá a dar o tom fundamental do projeto seguinte do autor, *Marco Zero*.

Uma segunda fase da produção oswaldiana, segundo o estudo de Candido, corresponde ao par formado pelas obras *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924) e *Serafim Ponte Grande* (1933), que, por meio de linguagem propositalmente incisiva e literariamente despojada, operam ferrenha sátira social. Esta segunda fase "opõe-se ferozmente à primeira, com um tom másculo de revolta, sátira, demolição, subversão de todos os valores"²⁴⁴.

Marco Zero, a terceira etapa da produção de Oswald e o objeto da presente seção, operaria uma síntese das duas fases anteriores, incorporando à crítica demolidora da segunda fase a perspectiva materialista que já se enunciava ao fim da primeira fase: "esfacelada a diretriz católica da primeira fase ante a rebeldia integral e anárquica da segunda, a terceira surge como síntese socialista"²⁴⁵, diagnostica Candido, que, à época do ensaio, tivera contato com apenas o primeiro volume da série *Marco Zero*, "A Revolução Melancólica".

Apesar de não concretizar o projeto de uma série em cinco volumes – o que, coincidentemente, vai ser o formato originalmente adotado por *Inferno Provisório*, a pentalogia de Luiz Ruffato – os dois volumes publicados de *Marco Zero* revelam a natureza de "romance-mural"²⁴⁶, como o próprio Oswald se refere a tais obras, da proposta em questão. Quer dizer, os dois romances, *Revolução Melancólica* e *Chão*, se estruturam a partir de vários núcleos narrativos, que se entrecruzam formando um amplo e diversificado panorama. Há uma grande quantidade de personagens, apresentados em traços rápidos e expressivos, quase que tipificados. É, ao menos, o que considera Antonio Candido, ao dizer que a profundidade psicológica dos

²⁴² Idem, p. 18.

²⁴³ ANDRADE, Oswald de. *Os condenados*, p. 291.

²⁴⁴ CANDIDO, A. Op. cit., p. 14.

²⁴⁵ Idem, ibidem.

²⁴⁶ "'Marco Zero' tende ao afresco social. É uma tentativa de romance mural." Apud CANDIDO, A. Op. cit., p. 26.

personagens dos romances de *Marco Zero* se ressentem frente à técnica narrativa empregada pelo autor: rápidos e sucessivos *close ups*, criando personagens que "são mais pitorescos do que impressionantes, têm um significado mais alegórico do que humano."²⁴⁷

Com efeito, é pela força do conjunto que as personagens tipo dessas narrativas se impõem e adquirem a sua realização mais eficaz. "Fracos individualmente, os personagens do sr. Oswald de Andrade adquirem um realce maior se tomados em conjunto, como devem ser"²⁴⁸, pontua Candido. Sendo tais romances embalados por uma perspectiva afinada ao materialismo histórico que subjaz aos pressupostos socialistas aos quais Oswald se inclina na época, parece coerente que se estructurem de modo a abandonar a centralidade destinada ao herói protagonista do romance tradicional. Quer dizer, os romances de *Marco Zero* estariam perseguindo uma forma mais condizente a uma literatura que se propõe, de algum modo, estar à serviço da revolução social. Enfocar o coletivo, e não mais o individual, parece ser uma operação alinhada à ideia de que os dramas e tragédias individuais encontram sua causa, e também sua solução, nas estruturas sociais que condicionam os indivíduos. Mais uma vez, *Inferno Provisório*, de Ruffato, se encontra alinhado com esse tipo de preocupação formal. Lá, assim como nessa obra de Oswald, também poderíamos falar de um romance-mural, formado por uma série de núcleos narrativos concatenados, mas que preservam relativa independência entre si.

Desse modo, se a tragédia pessoal de Alma, ao fim de *Os condenados*, é incluída no panorama maior da tragédia social, em *Marco Zero*, o drama similar de Eufrásia já é, logo de início, inserido no quadro histórico-social da crise política e econômica que culmina na Revolta de 32. Pois a tônica dos romances de *Marco Zero* é retratar a crise da grande burguesia, atingida em seu centro vital, o café. No primeiro volume, *A Revolução melancólica*, o café é até mesmo uma espécie de *leitmotiv*, embala a aparição e as conversas dos membros da elite, passando entre eles sempre "forte, negro e licoroso".

Como formula Sergio Milliet, trata-se de um retrato da "transformação de uma sociedade latifundiária semifeudal em uma sociedade pré-industrial, graças não só à imigração intensa e à subdivisão da propriedade, mas, ainda, às crises do capitalismo

²⁴⁷ CANDIDO, A. Op. cit., p. 29.

²⁴⁸ Idem, *ibidem*.

mundial e aos efeitos das guerras internacionais."²⁴⁹ Como desdobramento disso, igualmente apresentado nos romances, tem-se a decadência da aristocracia agrária brasileira, representada pela trajetória da família Formoso, proprietária de grande extensão de terra, porém ameaçada com dívidas e golpeada pela crise do café. A reorganização das relações de poder, nesse momento, envolve a ascensão de uma outra parcela da burguesia, associada à atividade industrial e ao capital internacional, o que vem representado pela trajetória de Alberto de Saxe, representante da burguesia industrial nascente, e de Nicolau Abramonte, imigrante italiano que ascende de pequeno comerciante a banqueiro. Em torno desse quadro de uma classe em crise e em desorganização, o mural se ramifica, representando os grupos que lhe são dependentes, como os colonos, agregados, empregados, clientes etc. Além disso, como um contraponto à Revolta de 32, catalisada pelo descontentamento das elites agrárias, principalmente os produtores de café, com a política econômica do governo Vargas, os romances apresentam a organização incipiente e fragmentada da luta socialista. Esta vem representada pelo militante Leonardo Mesa, que no início do primeiro volume chega a Santos depois de uma temporada com Prestes na Argentina. Também associado ao movimento socialista, ainda que de modo algo conflituoso, está Jango Formoso, o mais jovem do clã dos Formoso que, após lutar na Revolta de 32 contra o governo Vargas e em prol dos interesses de sua classe, torna-se simpatizante do comunismo, entrando em conflito com os valores de sua família e de sua classe.

Esse conflito, no entanto, possui também uma motivação pessoal, uma disputa familiar que, simbolicamente, concentra a disputa político-ideológica central do período. Jango Formoso e seu pai, Dinamérico Klag, conhecido como o Major da Formosa (a principal propriedade da família), disputam a mesma mulher, Eufrásia Beato, professora primária na cidadezinha de Bartira, filha de um proprietário rural empobrecido e proveniente de uma família atingida por uma série de desgraças: o alcoolismo paterno, a relação incestuosa e violenta do pai com uma das filhas, a prostituição das filhas para sobreviver. Em *Chão*, o segundo volume da série, frustrada a Revolta de 32, pai e filho tomam caminhos ideologicamente opostos: Jango se aproxima do comunismo e o Major se torna simpatizante do integralismo. A solução pode, a princípio, parecer exagerada e excessivamente alegórica caso se espere um romance que invista mais no realismo psicológico. No entanto,

²⁴⁹ Apud SILVA BRITO, Mário da Silva. Apresentação de ANDRADE, Oswald de. *Obras completas 4. Chão*. Marco Zero II. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

considerando-se que se trata de um "romance mural", as alegorias escancaradas e um certo esquematismo na representação encontram-se justificados pela lógica interna de composição da obra. Desse modo, a disputa ideológica e amorosa entre pai e filho se torna uma imagem para a disputa política, com seu componente geracional, que divide o país nos anos 30.

A própria Eufrásio Beato, pivô da disputa, também pode adquirir conotações simbólicas: moça pobre, proveniente de uma família arruinada, a princípio vê em Jango, o moço fazendeiro, uma espécie de príncipe que vem resgatá-la de sua infeliz condição. Deixada grávida por ele, que parte para lutar na Revolta de 32, é seduzida e, fica sugerido no romance, possivelmente estuprada pelo Major, que desenvolve então a obsessão de desposá-la. Abandonada por Jango e recusando-se a casar com o Major, Eufrásia aborta o filho que esperava e, no segundo volume, vamos reencontrá-la caída na prostituição, disposta a se entregar a qualquer um que lhe proporcione uma vida mais confortável, até mesmo ao Major, que a desgraçara. Uma imagem para a própria nação, devastada e leiloada entre os grupos representantes da ordem anterior, latifundiária e feudal, e os da nova ordem, internacionalizada e industrial?

Ao final de *Chão*, após uma tentativa frustrada de reatar com Eufrásia, seguida da decisão de, novamente, esquecê-la, Jango se depara com a camponesa Maria Pedrão enforcada. A moça se suicidou, a narrativa sugere, ao saber que seu amante, Índio Cristo, é quem assassinara seu pai, Pedrão, a mando do Major da Formosa. Ou seja, a moça surge, aos olhos de Jango, como uma vítima da violência do latifúndio, que o pai do rapaz representa: "E o moço sentiu crescer dentro dele a sua vocação revolucionária. Aquilo era a ilustração definitiva do feudo, o *ex-libris* do latifúndio"²⁵⁰. Logo a seguir, a imagem de Maria Pedrão se funde, no espírito de Jango, à de Eufrásia, despontando ambas como vítimas das elites feudais. A reação de Jango, que une sua rixa familiar com o pai ao impulso de transformação social, apenas reafirma o procedimento estrutural da narrativa de inserir a tragédia amorosa pessoal de Eufrásia num quadro maior de opressores e oprimidos:

A imagem desgrenhada e moça de Maria Pedrão voltou. Confundiui-se com a imagem dorida de Eufrásia Beato.

Jango esporeou o cavalo bonito, gritou afastando-se do capataz: - Toda essa gente que formiga sob teus olhos chora por um pedaço de chão, por um pedaço de amor!

²⁵⁰ ANDRADE, Oswald de. *Marco Zero II - Chão*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, p. 283.

Tirá-la-ia do pai salafrário! Se oporia agora que o mesmo drama se repetisse na pessoa da amada. Vítima como a outra do arbítrio do latifúndio.²⁵¹

Entretanto, não me parece que *Marco Zero* ceda a um esquematismo radical colocando Jango no lado absolutamente bom, o dos que lutam pela revolução comunista, e o Major no lado vilão, o do Brasil latifundiário e feudal. Pois Jango também é, em parte, responsável pela desgraça de Eufrásia, ao rejeitá-la, condenando-a à prostituição, depois que a moça foi, por assim dizer, maculada pelo contato paterno, pelo pai com quem Jango nunca tivera boas relações. Além disso, o Major não ocupa o posto de vilão absoluto. Sendo uma espécie de filósofo romântico, Dinamérico Klag, o Major, vê o avanço da sociedade industrial como uma decadência e uma ameaça aos valores mais elevados. Claro que sua condição de proprietário rural falido, cercado de credores, conduz suas ideias nessa direção. De todo modo, não se pode negar que há um quê de grandiosidade trágica nesse espírito wagneriano que se vê acossado e ultrapassado por uma nova ordem econômica e social. A cena em que, após o banqueiro Abramonte anunciar a execução das dívidas dos Formoso, o Major, no ápice da fúria e do desgosto, pensa em suicídio, é bastante sintomática do seu não pertencimento a essa nova ordem:

A cidade entrava pela janela em múltiplos barulhos. São Paulo erguera cubos enormes atestando a vitalidade da comunidade ativa da cidade. Ele fora eliminado de todo progresso da urbe. Agora o descalabro final vinha de um baque... Aqueles sórdidos que dominavam o Triângulo não tinham raça, não tinham *pedigrees*, vinham das senzalas, dos chiqueiros das colônias, dos ergástulos de seus avós. Ameaçavam-no. Porque eram os donos vis do dinheiro. O seu fundo medieval recusava-se a compreender, a aceitar a transformação utilitária do mundo e a quebra dos seus valores eternos. Era uma subversão.²⁵²

A cena expõe todo o preconceito de classe do Major, em boa parte responsável pelo seu sentimento de exclusão da história, ao mesmo tempo em que esvazia o seu potencial de vilão absoluto. Parece mais uma figura jogada para escanteio, ou pelo menos para um segundo plano, no novo jogo de forças econômicas e sociais.

Desse modo, *Marco Zero* se constitui como um retrato ambicioso e menos esquemático do que pode parecer à primeira impressão – tal como Candido considera no estudo fundacional "Estouro e libertação", em que aponta como pecado central

²⁵¹ Idem, p. 286.

²⁵² Idem, p. 107.

desta obra de Oswald o "culto da imagem"²⁵³ e a metáfora como "muleta de estilo"²⁵⁴, ou seja, em outras palavras, a simplificação esquemática. Não me parece, ainda, que *Marco Zero* represente na obra de Oswald de Andrade, ao menos não de modo absoluto, a "síntese socialista" de que fala Candido. Pois se há representação das camadas pobres, dos trabalhadores, bem como da luta socialista que os militantes tentam difundir entre aqueles, não se pode dizer que tais elementos estejam numa posição mais elevada, isto é, que haja adesão completa da narrativa a eles, em oposição aos demais. Há representação do socialismo, mas também do anarquismo, do integralismo, das elites cafeeiras, da classe artística, quer dizer, a intenção final parece ser menos defender a causa socialista acima de tudo e mais misturar e apresentar elementos díspares, contraditórios, para que do choque e da contradição surjam sínteses, surjam novos olhares sobre a situação nacional. É, pode-se dizer, um projeto fundamentalmente antropofágico, antes uma síntese antropofágica do que socialista, como considerou Antonio Candido, já que os romances se apropriam dos principais discursos da época sem exatamente assumir a perspectiva de nenhum. É uma narrativa em que os diversos pontos de vista nela registrados se questionam mutuamente.

Com efeito, o romance não se furta a representar o que há de contraditório dentro da própria luta socialista. O integralismo é tratado com ironia e derrisão escancaradas, especialmente na cena em que o Conde Alberto de Melo organiza uma reunião para combater o comunismo e moralizar o país na casa de Leô, sua amante francesa. Simpatizantes do integralismo, como o Major, são recebidos na ocasião, juntamente com o bispo Monsenhor Arquelau, o arquiteto Jack de São Cristóvão, entusiasta do modernismo antropofágico, e o próprio Plínio Salgado, que comparece no final do almoço ofertado por Leô, para expor os fundamentos do integralismo. A miscelânea revela a inconsistência de uma certa elite, que deseja, nas palavras do Conde, "fazer uma nova cruzada"²⁵⁵, unindo liberais, católicos, integralistas e conservadores para lutar contra o comunismo e em prol da manutenção da família, dos bons costumes e da propriedade, ao mesmo tempo em que se reúne na casa de

²⁵³ "A sua força em condensar e em revelar pelo traço justo leva-o ao culto da imagem." CANDIDO, A. Op. cit., p. 28.

²⁵⁴ "A metáfora é um caso literário muito sério e o seu valor na expressão é capital. Isso, porém, contanto que valha por si, como realização formal de uma intenção que encontre nela, e só nela, a sua plenitude. Usada como reforço amplificador, escorrega rapidamente para muleta de estilo, e estilo que precisa de muleta aleijado está." Idem, *ibidem*.

²⁵⁵ ANDRADE, O de. Op. cit., p. 201.

uma prostituta, alçada à condição de amante de um homem unido a uma família em processo de desmoronamento (o Conde Alberto é casado com um membro do clã Formoso, Felicidade Branca, irmã do Major, tia de Jango).

Mas a luta pelo socialismo também não é colocada num lugar inquestionável dentro do romance, a começar pelo fato de que a teoria e as estratégias de luta não pertencem às classes trabalhadoras, exatamente. São intelectuais pequeno-burgueses, como Leonardo Mesa, que atende pelo codinome de Rioja, ou aristocratas rurais decadentes, como Jango, os porta-vozes, nos romances, das doutrinas revolucionárias. Os pobres, por sua vez, direcionam sua fidelidade às mais diversas instâncias e, frequentemente, desconfiam de todas elas. No início do primeiro livro, o camarada Rioja tenta angariar alguns camponeses para a luta revolucionária, buscando fundar uma célula comunista na mata. No entanto, ele não parece muito animado, vê o Brasil como cenário pouco propício à Revolução, já que, ao contrário do que ocorria nos romances de Jorge Amado, o elemento popular não é associado ao ímpeto revolucionário, mas sim ao atraso e à ignorância:

Naquela confusão toda havia pouco fermento. Seria difícil vencer. Os trabalhadores acreditando nas curas mágicas! Era o assombro ainda onde o Brasil mergulhava, com as proximidades geográficas da floresta, as proximidades étnicas do preto e do imigrante medieval...²⁵⁶

A Miguelona, imigrante italiana, é talvez o exemplo mais visível desse desencontro entre o elemento popular e a luta socialista. Mesmo acolhendo Leonardo Mesa no seu rancho e oferecendo a casa para a tentativa frustrada do militante de organizar uma célula socialista na zona rural, a camponesa não adere a nenhum credo, a nenhuma ideologia. É uma espécie de conquistadora anárquica, de bandeirante, como diz o narrador:

A Miguelona era uma mulher homem. (...) O povo trabalhador na sua ascensão produzia novas formas. Ele encontrava no meio do mato uma bandeirante. A luta era a velha luta do pioneiro americano contra as leis da metrópole. A Miguelona era libertina, usurária, irreligiosa. Vinha de Boccaccio, de Adam Smith e de Voltaire. Uma exceção.²⁵⁷

²⁵⁶ ANDRADE, Oswald de. *Marco Zero I - A Revolução Melancólica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, p. 20.

²⁵⁷ ANDRADE, O de. Op. cit., p. 23.

Pequena proprietária rural, Miguelona sofre com a ganância dos grandes proprietários, como o Major, que empregam expedientes legais ou violentos, como foi o assassinato do posseiro Pedrão, para expandir ou assegurar os limites do latifúndio. Leonardo tenta convertê-la ao comunismo, argumentando que o fim do capitalismo automaticamente traria o fim das lutas pela terra. A Miguelona reage com um misto de animação e irreverência: "Se o comunismo não vem logo, eu mato um. Pronto! Vê na cadeia! Manda preguntá lá na Rússia quando é que vem o comunismo!"²⁵⁸ Contudo, já que se trata de uma proprietária, ainda que pequena, Leonardo Mesa tenta fazê-la compreender sua participação, ainda que modesta, na exploração dos trabalhadores: "- Quem precisa do comunismo são esses que derrubam a mata a troco de feijão..."²⁵⁹ A resposta de Miguelona, além de evidenciar que ela não está disposta a aderir, ao menos não de modo ortodoxo, à perspectiva socialista, apresenta detalhes da realidade do mundo dos trabalhadores quicá ignorados ou não experimentados diretamente por Rioja e seu entusiasmo revolucionário, tais como o fato de entre os próprios trabalhadores se estabelecerem relações de exploração mútua, como estratégia de sobrevivência num mundo em que manda a lei do mais forte:

- Qué dizê que io exploro? Natorale que exploro. Quê que qué? Que trato eles com lête de galinha? Pos certo que nesta lei se vai mesmo procurando os troxa. Pago treis e quinhento. Já paguei inté dois mirréis. Só se ganha dinheiro co trabaio dos otro. É a lei. Tenho energia competente pra isfrutá os otro. Sô meio indiota mas inda dá pra indiotá os otro.²⁶⁰

Mas a crítica às estratégias da militância socialista e comunista no Brasil não se opera apenas através da representação da realidade dos trabalhadores, em parte não compreendida por militantes como Leonardo Mesa. Ela também se expressa na voz do espanhol Paco Alvaredo, um anarquista crítico do Partido Comunista. O próprio Leonardo critica, internamente, em suas reflexões, a exigência de uma parcela da militância comunista de proletarização radical, o que o forçaria a rejeitar sua formação intelectual que pretende colocar a serviço do Partido: "Muita tarefa restava aos que sabiam ler e escrever dentro da luta. Reclamava para si essas tarefas (...). O marxismo não podia restaurar a infame doutrina do pecado original. Não lhe cabia

²⁵⁸ Idem, p. 29.

²⁵⁹ Idem, ibidem.

²⁶⁰ Idem, ibidem.

nenhuma responsabilidade nítida nas ofensas do capitalismo, sua classe de origem."²⁶¹ Representando essa tendência de proletarização radical temos a militante Maria Parede, codinome de Linda Moscovão, a filha do antigo xerife à serviço dos Formoso em Bartira, Idílio Moscovão. A moça renega seu passado e sua origem familiar, associada a uma família de poderosos, os Formoso, para encarnar uma personagem proletária e dedicar-se plenamente à luta pela revolução. A artificialidade desse sectarismo obreiro de parte da militância comunista, ao qual Maria Parede está associada, é apontado pela narrativa:

Tinha havido um momento em que um estivador que ganhasse mais e se vestisse melhor era posto sob suspeita de adesão à burguesia. Maria Parede regalava-se nesse extremismo demagógico. Aparecia, às vezes, à noite, disfarçada em camponesa, a cabeça num lenço sujo. Procuravam-se, para o estado-maior do Partido, operários que tivessem a "linha máxima".²⁶²

A perspectiva socialista, portanto, não escapa, me parece, desse procedimento estrutural de *Marco Zero* que é o de representar diferentes grupos sociais e as perspectivas ideológicas correspondentes de modo que eles se espelhem mutuamente e reflitam os pontos cegos uns dos outros. A conversa entre Jango e Bruno Cordeiro, exatamente na metade de *Chão* (no capítulo 4, "Reina paz no latifúndio", que divide o livro simetricamente em duas partes) demonstra bem tal procedimento. Ambos, o herdeiro dos Formoso e o Capitão Cordeiro, que foram colegas de escola, lutaram em lados opostos na Revolução de 32, Jango em prol dos interesses dos latifundiários paulistas, que buscavam restaurar seu antigo poder afetado pela crise do café, e Cordeiro, como membro do exército, em defesa do governo federal e contra os insurgentes. Mas Cordeiro, na juventude, participou do movimento tenentista, foi discípulo de Prestes, na fase pré-comunista do líder, lutando contra o poder das oligarquias rurais. Engajou-se na Revolução de 30, que levou Getúlio Vargas ao poder. Jango discute com o companheiro, apontando o que considera a degeneração do tenentismo e dos revolucionários de 30, convertidos em serviçais do capitalismo internacional, traíndo os ideias nacionalistas pelos quais lutaram:

De fato lutei nas trincheiras paulistas, quase morri, mas mudei e hoje luto contra a minha classe, enquanto que em grande parte os revolucionários de 30 permanecem faquirizados pelo poderio paulista que não passa de

²⁶¹ ANDRADE, O de. *Chão*, p. 65.

²⁶² ANDRADE, O de. Op. cit., p. 270.

latrocínio porco, à sombra dos imperialismos inglês e americano. (...) Talvez nós estejamos, de fato, vivendo a agonia do Brasil agrário e tudo isso dê numa transformação de grandes resultados para a nossa independência que venha trazer a industrialização, mas isso é impossível Cordeiro! Pelo menos enquanto vocês os revolucionários derem apoio a essa crapulagem de Santos e da Capital que jogava com as cartas truncadas nas valorizações, roubava no termo conhecendo as altas e baixas do café.²⁶³

Cordeiro, entretanto, devolve a crítica, revelando um ponto cego da perspectiva agora representada por Jango, o socialismo, ao apontar a artificialidade, os riscos da importação do comunismo ao Brasil, sujeitando o país ao servilismo apenas a uma outra potência estrangeira:

- Eu só tenho um receio. É de que vocês também desviem o Brasil de seu curso histórico, de seu curso nacional. A nossa verdade racial não é o comunismo, não poderá ser nunca dirigida pelo internacionalismo... nem ficar à mercê do *Comintern* que é uma força estranha à nossa história... Já é uma abdicação essa fraseologia empafiada que vocês usam na propaganda, chamando camponês o nosso caipira. Nem traduzir vocês sabem... (...) Os nossos marxistas bisonhos não passam duns importadores de ideias feitas, frases feitas, de imperialismos feitos! Tenho medo de que o comunista brasileiro saia uma contrafação repugnante e inútil como foi o positivista da Primeira República, um anormal que será fatalmente expulso do nosso organismo político. Nossa independência deve ser exclusivamente brasileira! Nós temos que ser brasileiros!²⁶⁴

Crítica contundente que não encontra nenhum tipo de resolução, não se encaminha para nenhuma espécie de síntese que eleja o socialismo como a solução absoluta para as questões nacionais de então. Conclui-se, diante disse, que, diferentemente do que sugere Antonio Candido em "Estouro e Libertação", a síntese operada em *Marco Zero* não parece ser uma "síntese socialista". Aliás, não me parece que se possa falar em síntese, no sentido de uma perspectiva de mundo mais coesa e que aponte, ainda que de modo aberto, para uma possível solução ou resposta ao quadro representado nos romances. Talvez essa ausência se deva à incompletude do projeto *Marco Zero*. Quiçá a síntese socialista se apresentasse de modo mais inequívoco no decorrer dos volumes seguintes, que ficaram por ser escritos e dos quais temos apenas esboços, hipótese que não é descabida, dadas as simpatias ideológicas pessoais do autor, que entre 1931 e 1945 militou junto ao Partido Comunista Brasileiro. A análise desses esboços, contendo em germe os livros seguintes, talvez trouxesse mais luz à discussão, contudo, isso extrapola um tanto a

²⁶³ Idem, p. 150.

²⁶⁴ Idem, p. 152-153.

tarefa que me propus empreender. De toda forma, se se quiser falar em síntese, ela me parece, como já sugerido, merecer antes o adjetivo *antropofágica* que *socialista*, na medida em que aquilo que os dois volumes executados do projeto *Marco Zero* realizam é a colocação em xeque do cenário nacional após a crise econômica mundial que estoura em 1929 e tem seu prolongamento pela década de 30. Nesse ambiente convulsionado, os diversos personagens, situações e cenários são representados numa chave crítica, mais ou menos contundente, porém iniludivelmente crítica. Desse modo, a apropriação dos diversos discursos e perspectivas tem um quê de paródia, de sátira, ora escancarada, como, me parece que se aplica à reprodução do discurso integralista, ora mais sutil, mais problematizadora do que derrisória, como me parece ser o caso da representação do discurso socialista. Além disso, algumas sinucas de bico são armadas, situações de impasse para as quais nenhuma síntese solucionadora se aponta, como o caso de Lírio de Piratininga, homem negro (o romance diz mulato) apadrinhado por uma família rica, graças à qual teve a oportunidade de estudar e se formar farmacêutico, que enfrenta situações de preconceito racial ao mesmo tempo em que reproduz seus próprios preconceitos, notadamente contra os imigrantes japoneses, contra os quais escreve com grande virulência no jornal local. Além disso, embora em vários momentos se mostre consciente da discriminação racial que sofre, Lírio não deixa de se colocar à serviço da ordem social que embasa tal discriminação, já que se prontifica a lutar ao lado dos revoltosos paulistas, em nome dos interesses da elite latifundiária. Mais uma demonstração de que o romance não se furta a representar as diversas contradições embutidas na nossa formação nacional.

2.2 A epopeia de Jorge

O livro de Oswaldo França Júnior, *Jorge, um brasileiro*, publicado em 1967, é a obra de estreia do autor. Fez o escritor ganhar notoriedade ao receber o Prêmio Walmap no mesmo ano, então o mais importante concurso literário nacional, pelas mãos do júri composto por Guimarães Rosa, Jorge Amado e Antônio Olinto, um dos organizadores do concurso. O romance ganha ainda repercussão mais ampla ao ser adaptado em forma de filme, que leva o mesmo título do livro, dirigido por Paulo Thiago e lançado em 1988. Além disso, o livro de Oswaldo França inspirou o seriado de televisão *Carga pesada*, transmitido pela rede Globo. Isso nos coloca diante de um

elemento interessante no romance que parece ser o seu potencial de atração e de comunicação com um público mais amplo.

Parece-me que um primeiro elemento a ser destacado neste romance é o da linguagem e módulo de simulação de uma narrativa oral. O texto, diz João Luiz Lafetá, "tem a estrutura de uma grande fala, com casos e mais casos se imbricando e se interpolando"²⁶⁵. O livro começa com Jorge, o protagonista narrador, se dirigindo a um interlocutor desconhecido, com o qual dialogará do início ao fim, num procedimento que se assemelha ao da estrutura narrativa de *Grande Sertão: Veredas*, em que se tem igualmente um narrador que se dirige a um interlocutor presente e que domina completamente a narrativa. Na obra de Guimarães Rosa, contudo, o arco narrativo é mais ambicioso, pois o que Riobaldo faz é nada menos que contar sua vida a esse interlocutor ao qual o tempo todo se dirige, mas cujas manifestações não são acessíveis a nós, leitores. Já em *Jorge, um brasileiro*, o que seu narrador faz é explicar a esse interlocutor igualmente inacessível ao leitor um episódio em particular da sua vida, da sua experiência como motorista de caminhão. A semelhança entre a estrutura narrativa de *Grande sertão* e deste romance de França Júnior também foi apontada por Lafetá, assim como algumas diferenças fundamentais entre ambos:

O fluxo da narrativa, ininterrupto, é como o fluxo de uma longa viagem. Também travessia. Mas desta vez o rio é uma estrada - e o mundo não é mais sertão. Transformado pelo capitalismo e pela indústria, ele está povoado de cidades nascentes, oficinas, escritórios de empresas, máquinas, postos de gasolina, botequins à margem.²⁶⁶

A narrativa começa e termina na mesma cena, o encontro de Jorge com dona Helena, a mulher de seu patrão Mário, como se tudo o que ele narrasse nesse intermédio servisse para explicar (talvez a si mesmo) os acontecimentos desse dia do encontro, dia que marca uma ruptura, que evidencia a transformação no personagem que vinha sendo gestada até então. Essa transformação está diretamente relacionada com a mudança na compreensão de Jorge acerca da sua relação com o patrão Mário (que até então considerava uma espécie de amigo, ou pelo menos parceiro) e, de lambuja, a mudança na sua percepção acerca das relações de trabalho de um modo geral, acerca do seu lugar no mundo do trabalho. E essa mudança está sinalizada pela

²⁶⁵ LAFETÁ, João Luiz. O romance atual. In: _____. *A dimensão da noite*. Organização de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2004, p. 249.

²⁶⁶ LAFETÁ, J. L. Op. cit., p. 250.

intensificação da atividade reflexiva do personagem: "A única coisa que eu sabia que estava diferente era aquilo de ficar pensando tanto. Antes eu não pensava."²⁶⁷

A simulação de narrativa oral é em grande medida efetivada pela estruturação sintática do texto, com seus períodos longos, a abundância de conectivos, principalmente o "e", com seus, como afirma Antônio Olinto na apresentação ao romance, "substantivos magros e secos, seus muitos elementos de ligação de frases e seus verbos repetidos com precisão"²⁶⁸. Essa recriação estilizada da linguagem oral, juntamente com a natureza dos acontecimentos narrados – uma série de obstáculos a serem enfrentados, ou de aventuras a serem vividas, para que Jorge e sua equipe cumpram a missão de trazer até Belo Horizonte, no prazo marcado, oito carretas carregadas de milho que ficaram presas em Caratinga, no interior de Minas Gerais –, conferem à narrativa um certo caráter épico, ainda que, segundo Lafetá, trate-se de um "modesto sopro épico – muito discreto – capaz no entanto de prender por horas a fio a atenção do leitor"²⁶⁹. Reforça ainda este caráter épico o elemento da coletividade sugerido na expressão "um brasileiro", que acompanha o nome do protagonista no título, como se Jorge de algum modo encarnasse certas características e valores fundamentais à nossa conformação enquanto povo ou nação. E, em alguma medida, é justamente disso que se trata.

Há uma série de elementos na trajetória de Jorge que acenam com a sugestão de se tomar o personagem como uma espécie de símbolo ou ícone do povo brasileiro, ainda que sua figura seja constituída a partir de uma fatura mais realista do que esquemática, o que não permite que se tome o personagem como um símbolo pura e simplesmente. Ele é, antes de tudo, um personagem de cunho verista que partilha da mesma condição da maior parte dos brasileiros, a de trabalhador pouco qualificado, cuja sobrevivência depende do aluguel da sua força de trabalho. Entretanto, o fato de ser um caminhoneiro, isto é, alguém em permanente trânsito, que nunca tinha tido uma casa própria para morar, que "tinha morado mais tempo em barraca e cabina de caminhão, do que em casa, ou barracão, ou garagem, ou escritório", parece reforçar a simbologia de coletividade do personagem: por não pertencer a lugar nenhum, ele representa os brasileiros de todo e qualquer lugar. Por rodar o território nacional e

²⁶⁷ FRANÇA JÚNIOR. Oswaldo. *Jorge, um brasileiro*. 10. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 93.

²⁶⁸ OLINTO, Antônio. Prefácio. In: ²⁶⁸ FRANÇA JÚNIOR. Oswaldo. *Jorge, um brasileiro*. 10. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 15.

²⁶⁹ LAFETÁ, J. L. Op. cit., p. 249.

literalmente deixar sua marca em vários cantos do país, ao ajudar a construir estradas que cortam o território nacional, Jorge simbolicamente se confunde com esse território. Sua história particular como que concentra a história coletiva.

O tom coloquial do texto, que simula a narrativa oral, igualmente sustenta esse caráter coletivo e, por que não, democrático do texto, ao mostrar, como bem aponta Antônio Olinto, "que o processo de democratização, que transformou o romance no tipo de literatura mais procurado nos últimos séculos, acompanha o processo de liberdade existencial da comunidade onde esse romance ganhou feições."²⁷⁰

Jorge, um brasileiro não deixa de ser, num certo sentido, a história da tomada de consciência (de classe, se quiserem) de um sujeito acerca do seu lugar no mundo das relações de trabalho. E esse lugar, de início, começa marcado por uma ambiguidade que lembra aquela que, até certo ponto da narrativa, caracteriza o protagonista Sergipano de *Cacau*, filho de um burguês empobrecido que se mantém numa espécie de entrelugar, entre a condição proletária e a origem burguesa. A ambiguidade, aqui, se dá pela localização intermediária de Jorge no mundo do trabalho, quer dizer, ele não é exatamente um "peão", é uma espécie de encarregado ou gerente que tem subordinados. Inclusive, já lançou mão de expedientes violentos para controlar esses empregados subalternos, como no episódio da pedreira em Brasília, em que Jorge relata que quando algum trabalhador fugia, ele o caçava e trazia à força – esses trabalhadores, na maior parte nordestinos sem qualificações profissionais, eram trazidos pela empreiteira e deviam trabalhar três meses sem receber salário, supostamente para pagar o custo da própria viagem, uma prática infelizmente não incomum de trabalho em condições análogas à escravidão. Por isso as fugas, para escapar à servidão por dívida.

Por situar-se entre o peão e o patrão, Jorge demora a compreender alguns aspectos da relação com seu próprio patrão, Mário, talvez por não enxergar de uma vez aquilo que ele compartilha com os peões, o fato de ser um subordinado, juntamente com tudo o que decorre disso, que inclui a falta de autonomia sobre a própria força de trabalho. A constatação dessa realidade é um dos temas centrais do livro.

É uma constatação que vai sendo gestada aos poucos, e que nasce ao longo da viagem que Jorge realiza, a última a serviço de Mário, para resgatar os caminhões

²⁷⁰ OLINTO, Antônio. Prefácio. In: ²⁷⁰ FRANÇA JÚNIOR. Oswaldo. *Jorge, um brasileiro*. 10. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 15.

detidos em Caratinga por causa do mau estado das estradas, algumas desabando e sendo interditadas devido às fortes chuvas. A forma como o patrão lhe atribui a tarefa, apressado, pouco se importando com o estado das estradas e a dificuldade de trazer as carretas no prazo, apenas exigindo que elas cheguem no dia marcado, registra a distância irreversível entre eles. A relação de Jorge com o patrão no começo fora marcada pela admiração do empregado, pois "naquele tempo o senhor Mário era homem para pegar um caminhão em Belo Horizonte e levá-lo, ele mesmo dirigindo, até aquele mato da Brasília-Acre"²⁷¹. Ou seja, apesar de patrão, não se furtava ao mesmo trabalho realizado por seus empregados. É isso o que gera a admiração de Jorge e também uma impressão de proximidade, de uma certa igualdade. Como se Mário fosse um modelo daquilo que um dia Jorge ainda viria a ser. "E era com satisfação que a gente trabalhava para um homem daqueles"²⁷², diz o personagem.

A viagem de Jorge para resgatar as carretas é também uma viagem de conhecimento próprio e, num certo sentido, de resgate de si mesmo. Pouco antes de partir, o personagem se desentende com a namorada Sandra. A briga com Sandra já é sinal da revolta contra o patrão, que Jorge ainda não sabe bem reconhecer e nem canalizar, por isso desconta na namorada. "E não estava gostando de mim, porque via que estava com uma raiva muito grande. E fiquei me convencendo de que a culpa do que havia acontecido era da Sandra."²⁷³ Jorge ainda não consegue admitir que sua raiva e sua preocupação se devem ao "senhor Mário com a pressa dele", aos "caminhões presos no barro"²⁷⁴ que o patrão sumariamente lhe exige que traga no prazo, evidenciando a sua distância do mundo concreto do trabalho, do mundo de Jorge, já que sequer considera as péssimas condições das estradas e os obstáculos que tornam a tarefa demandada quase impossível. Jorge ainda tenta argumentar com a realidade do mundo do trabalho, que outrora Mário reconheceria por experiência própria: "Falei que as estradas estavam ruins demais. Mas ele foi indo para o carro, e eu trás, e ele falando que tinha dado a palavra dele de que o carregamento iria chegar antes da inauguração"²⁷⁵. Torna-se claro, porém, que a lógica que orienta as ações do patrão não é mais a do trabalho concreto, mas a do lucro, a do proprietário, daí a importância fundamental de cumprir o prazo, para garantir os rendimentos esperados.

²⁷¹ FRANÇA JÚNIOR, O. Op. cit., p. 74.

²⁷² Idem, *ibidem*.

²⁷³ Idem, p. 31.

²⁷⁴ Idem, *ibidem*.

²⁷⁵ Idem, p. 21.

Jorge se ressentia, ainda mais por perceber que a pressa do patrão é apenas um subterfúgio para ignorar os argumentos do empregado, e que Mário sequer está apressado por causa de trabalho, vai na verdade aproveitar o privilégio que sua condição de proprietário em ascensão agora lhe concede: ócio, tempo livre. Ao dar as ordens a Jorge, ele está de saída para encontrar a amante, e ainda incumbe Jorge de avisar sua esposa, dona Helena, de que vai passar uns dias fora "resolvendo um negócio". O ressentimento de Jorge, contudo, é, aparentemente recalcado, ele vai processá-lo ao longo da viagem e somente será capaz de reconhecer plenamente que a lógica que orienta o patrão não é mais a do trabalho, mas sim a do lucro, quando for demitido, ao final. Por ora ele apenas constata que Mário

andava de um jeito que cada dia que passava era como se tivesse ficando cada vez com menos tempo. Não tinha nem falado comigo direito sobre as carretas, por causa daquela pressa em sair. E ele ia para um lugar que eu não sabia qual, mas não era para trabalhar, disso eu tinha certeza. E a pressa era tão grande que até o recado para a mulher dele, eu é que tive que dar. Até isso eu é que estava tendo que fazer.²⁷⁶

A revolta ainda não plenamente admitida contra esse tipo de situação e a descoberta da própria condição de trabalhador são os motivos de Jorge se perceber, como ele diz, "diferente", com "aquilo de ficar pensando tanto", ele que "antes não pensava"²⁷⁷. O pensar, aqui, é, principalmente, pensar a respeito do sentido do trabalho e da relação patrão e empregado. E, nessa reflexão, assume papel importante o contraste entre a vida de Mário, que tem uma esposa que "era uma mulher muito distinta"²⁷⁸, uma casa para a qual pode sempre voltar, mesmo depois das farras com a amante loira, e a vida de Jorge, que nunca teve "lugar certo para morar muito tempo"²⁷⁹, e cujo relacionamento com Sandra é constantemente interrompido pelas viagens. Esse contraste evidencia, novamente, a distância que se formou entre o universo de Jorge e o de Mário, distância diretamente associada ao modo de vida nômade que o protagonista manteve em contraposição à estabilização do patrão. O modo de vida nômade, "aquilo de mudar de um lugar para o outro. De ir trabalhar

²⁷⁶ Idem, p. 23.

²⁷⁷ Idem, p. 93.

²⁷⁸ Idem, p. 19.

²⁷⁹ Idem, p. 54.

num lugar e depois ir para outro, e depois outro"²⁸⁰, está etimologicamente embutido no próprio termo *peão*, que foi

construído sobre a raiz latina *pes-pedis* (pé) e remete 'àquele que anda a pé' – movimentando-se, portanto, em condições precárias: sem ser a cavalo, no Portugal dos seiscentos ou no Brasil colonial; descalço ou calçando *aquela botina de couro cru, com o solado de pneu, único sapato* que aguenta o batente dos canteiros de obra; realizando serviços grosseiros e perigosos, desde sempre: na fazenda, na firma, na estrada e na lama.²⁸¹

Ou seja, o modo de vida nômade aproxima Jorge dos trabalhadores desqualificados e braçais que muitas vezes ele tem como subordinados, evidenciando-se, com isso, o quanto compartilha da condição dos peões. Assim, a ambiguidade da sua condição, que a princípio parece se situar entre o patrão e o peão, progressivamente se esclarece: Jorge não é proprietário de nada, exceto da própria força de trabalho, isso o insere, segundo a definição marxista clássica, plenamente na condição proletária.

As reflexões de Jorge, ao longo da viagem, parecem gradual e frequentemente apontar para a descoberta dessa condição. Ao encontrar um antigo subordinado, Altair, com quem trabalhara na construção de um trecho da rodovia Rio-Bahia, o fato deste agora possuir uma oficina mecânica, "muito arrumada e limpa e bem montada"²⁸², bem como uma casa onde vive com a mulher e filhos, parece servir sobretudo para enfatizar a sua condição de nômade e de não proprietário. E Jorge se põe a pensar (novamente o *pensar* que se volta para as questões do trabalho) que

o Altair tinha sido meu empregado na estrada, ou pelo menos eu é quem o tinha contratado, e quem o pagava, e também fui eu que o despedi quando o serviço terminou. Ele era meu amigo e não tinha nada naquela época e depois aquela casa e tudo ali era dele. E ele fazia as coisas que queria, e a mulher olhava para ele, e eles eram casados e era uma coisa que eu fiquei pensando ali naquele silêncio, dentro da sala que era dele.²⁸³

Quer dizer, até as conquistas do amigo, outrora subordinado, servem para que Jorge repense seu emprego e o modo de vida a que este o conduziu. E é interessante que Jorge pense na relação inicial entre ele e Altair como uma relação entre patrão e

²⁸⁰ Idem, *ibidem*.

²⁸¹ GUEDES, André Dumans. Na estrada e na lama com Jorge, um brasileiro. Trabalho e moradia nas fronteiras do desenvolvimento. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 19, n. 39, p. 319-345, jan/jun 2013, p. 325.

²⁸² FRANÇA JÚNIOR, O. Op. cit., p. 69.

²⁸³ Idem, p. 93.

empregado – "eu é quem o tinha contratado", diz – porque isso manifesta aquela ambiguidade da condição do próprio Jorge. O status de empregado de Mário, bem como sua relação com o patrão, entram, ainda que indiretamente, em questão. Pois se até Altair, que antes "não tinha nada", pôde começar seu próprio negócio, por que Jorge, que fora seu superior, até hoje não tem nada de seu? Diante disso, a imagem do patrão como uma espécie de modelo a ser seguido inevitavelmente começa a desmoronar, bem como a ideia de que o trabalho duro, simplesmente, oferece a todos, igualmente, possibilidades de melhorar de vida ou enriquecer. O próprio Mário manifestava esse tipo de ideia, na época em que conversava com Jorge sobre seus negócios, contando que "era coisa para ficar rico em pouco tempo"²⁸⁴ e estendendo esse futuro ao próprio Jorge: "Lembro-me de que ele bateu em meu ombro e falou que eu ia acabar um homem cheio do dinheiro. E falou para eu 'aguentar a mão', que, no fim, 'a coisa sempre melhora'."²⁸⁵ E Jorge adere a essa ideia: "me parecia que eu tinha que trabalhar até tarde da noite e me levantar cedo, e que se não fosse assim, estaria perdendo tempo e deixando outros passarem à minha frente."²⁸⁶

Contudo, mesmo sendo um empregado exemplar, responsável e que não poupa esforços para cumprir o que lhe é atribuído, Jorge se vê muito longe de se tornar "um homem cheio do dinheiro", como anunciava o patrão. Em contraposição, Mário progressivamente expande e varia seus negócios, investe em atividades diversas, como a pedreira em Brasília, um posto de gasolina, uma fábrica de camisas. Quando Jorge vislumbra uma possibilidade de ele próprio empreender, ao ficar sabendo de uns pneus que o Departamento de Transporte de Brasília ia vender, um negócio que "era tão bom que até senti uma coisa apertando dentro de mim"²⁸⁷, recorre a Mário e não é atendido: "Falei com o senhor Mário para ele me emprestar um dinheiro, porque, você sabe, na hora em que você precisa, você tem que ir onde você trabalha. Mas o senhor Mário na hora estava com pressa e não me escutou direito. Só bateu no meu ombro e falou que era para eu não esquentar a cabeça não."²⁸⁸ Ou seja, a ideologia de que o trabalho duro recompensa, em que a admiração e a confiança de Jorge em seu patrão o levavam a acreditar, parece ignorar um fator fundamental nessa equação que é a exploração da força de trabalho alheia. Sendo

²⁸⁴ Idem, p. 59.

²⁸⁵ Idem, *ibidem*.

²⁸⁶ Idem, *ibidem*.

²⁸⁷ Idem, p. 63.

²⁸⁸ Idem, *ibidem*.

assim, Jorge não tem as mesmas condições de enriquecimento que Mário, pelo menos não enquanto trabalhar para este.

Entretanto, a compreensão de Jorge acerca da sua condição de trabalhador parece que apenas se efetiva mais claramente ao final, quando, mesmo tendo trazido as carretas até Belo Horizonte, tendo, para isso, enfrentado estradas interditadas, pontes desmoronadas ou inadequadas à passagem dos caminhões, é demitido por ter passado alguns dias do prazo estipulado pelo patrão. Torna-se clara, então, a separação entre ambos, o antagonismo de seus mundos. Para o espaço do escritório, onde impera o patrão, onde imperam os prazos e a lógica do lucro, pouco interessa o que acontece no espaço do trabalho, da estrada e da lama.

A descoberta da sua condição de trabalhador se desdobra também na consciência de que as marcas do seu trabalho estão gravadas em tudo o que ajudou a construir, como se percebe na passagem em que Jorge passa por um trecho de estrada em cuja construção trabalhou e que percebe como uma extensão de si mesmo:

E eu ali, com aqueles homens que eu não conhecia, e num carro que não era eu que tomava conta. E passando por uma estrada em que eu tinha andado muito, e até ajudado a construir, fiquei pensando. E pensei que trabalhar em estradas não é como outro serviço, que você faz um trabalho, e se é num prédio, o prédio que está do lado parece que você nunca esteve perto dele. Mas estrada eu sempre achei que tudo é uma coisa só. E se você ajuda a fazer a ponta dela, **a outra ponta também parece que tem serviço seu, e que também é um pouco sua.** E o aterro onde você ficou jogando terra, é irmão do outro, e do outro em que você vai passando. Está entendendo? É, a coisa é assim.²⁸⁹ (Grifo meu).

O trabalho realizado se torna uma extensão do trabalhador, "é também um pouco seu", diz o personagem. Tal percepção coloca em xeque as relações de propriedade e reforça ainda mais o questionamento de suas relações com o patrão. Com o patrão e com o sistema econômico como um todo, já que a narrativa também carrega uma crítica, ainda que sutil, ao modelo desenvolvimentista e ao regime militar que o alavanca (esta crítica está mais evidente na adaptação do livro para as telas, em que o contexto do regime militar é constantemente sinalizado). Jorge acaba atuando não só como caminhoneiro, mas como um verdadeiro construtor de caminhos. Não apenas porque trabalhou na construção efetiva de trechos de rodovias como a Rio-Bahia (por onde necessita passar com as carretas, mas que se encontra interditada por causa dos estragos das chuvas), a Brasília-Acre e a Belo Horizonte-Vitória, mas

²⁸⁹ Idem, p. 106-107.

também porque, diante da insuficiência do Estado e dos homens de negócios como Mário, Jorge e seus companheiros se vêm tendo que "ajudar bastante o Departamento de Estradas"²⁹⁰, pois com o prazo se esgotando e as rodovias intrafegáveis, não encontram outra solução a não ser eles próprios abrirem caminho em pequenas estradas abandonadas ou sobre o mato. Assim, Jorge e os demais motoristas se dedicam a atividades como "cortar um pedaço do barranco"²⁹¹, "alargar um pouco a estrada"²⁹², "arranjar pedras para forrar o chão"²⁹³, "criar um desvio por dentro do rio"²⁹⁴, "arrancar os tocos de árvores dos lugares onde iam passar as rodas"²⁹⁵, "abrir a cerca de arame farpado que acompanhava a margem da estrada"²⁹⁶ e assim por diante.

Todo esse esforço, contudo, ao fim não é reconhecido pelo patrão, numa grande metáfora, talvez, para a invisibilização do trabalhador no projeto desenvolvimentista dos anos 60 e 70, ou mesmo no modelo de produção capitalista como um todo. Ao chegar, finalmente, em Belo Horizonte com as oito carretas em perfeito estado e com a carga preservada, depois de uma série de obstáculos vencidos, que em grande parte servem para demonstrar o caráter persistente do personagem, Jorge descobre que foi demitido, por ter ultrapassado o prazo, e vai até a casa de Mário procurar explicações. Recebido por dona Helena, esta o faz entrar com a notícia de que Mário não se encontra, mas deve voltar em breve. Na sala de estar do patrão, na presença da sua "mulher fina"²⁹⁷, vemos Jorge, novamente, na cena de abertura do romance, agora completamente ressignificada como ponto ápice da epopeia do personagem, como momento final não só da ação externa – confrontar o patrão seria o desafio final – mas, principalmente, desse processo de viagem interior em que consiste a descoberta da própria condição de trabalhador. Após um tempo de espera, em que Jorge repassa os acontecimentos dos últimos dias, e pensa "naqueles dias todos naquela estrada, naquele barro e com aquela chuva"²⁹⁸, o personagem subitamente se levanta, agarra e beija dona Helena ("E digo que nunca beijei uma mulher como aquela"²⁹⁹) e parte sem maiores explicações. Como se intuisse, e a isso

²⁹⁰ Idem, p. 135.

²⁹¹ Idem, p. 131.

²⁹² Idem, p. 134.

²⁹³ Idem, p. 137.

²⁹⁴ Idem, p. 139.

²⁹⁵ Idem, p. 140.

²⁹⁶ Idem, p. 171.

²⁹⁷ Idem, p. 192.

²⁹⁸ Idem, p. 20.

²⁹⁹ Idem, p. 193.

reagisse, que as explicações que lhe devem, que o patrão e o sistema de trabalho explorador lhe devem, nunca serão dadas. Diante disso, deixa sua marca, não mais nas estradas que ajudara a construir, mas na mulher do homem que até então o empregara. Em seguida vai até a garagem dos concreteiros, onde se encontram todos os seus pertences, que cabem dentro de apenas duas bolsas, pega tudo e simplesmente sai dali, sem nenhuma indicação de rumo ou destino, assumindo novamente a vida nômade que o identifica aos peões dos quais em alguma medida antes tentava se diferenciar.

O movimento externo de Jorge, do interior de Minas Gerais até Belo Horizonte, com as oito carretas, tem uma contrapartida interna, o movimento de descoberta de si, o desenvolvimento de uma espécie de consciência de classe. Por isso, é uma viagem marcada pelo pensamento, por "aquilo de ficar pensando tanto"³⁰⁰. Pensar aqui é, como já mencionado, pensar a respeito do sentido do trabalho e da relação com o patrão. O perigo desse pensar já ficara sugerido no episódio dos nordestinos fugidos da pedreira em Brasília, que Jorge, atuando como capataz à época, tinha que caçar e trazer de volta. O problema maior, Jorge já naquela época constatava, não é aquele que foge, mas as ideias que começam a acordar naqueles que ficam:

Aqueles eu tinha que levar de volta bem depressa porque, senão, os outros iriam ficar **pensando** e isso nunca era bom. O contrato que a gente fazia com eles era de três meses, mas sempre, antes de completar esse tempo, eles iam ficando sabidos e começavam a fugir. E quando um fugia, e a gente não apanhava logo de volta, os outros começavam a **pensar** e isso era muito ruim.³⁰¹ (Grifos meus)

Pensar é desestabilizador e Jorge irá experimentar isso por si mesmo, de modo particular nessa última viagem a serviço de Mário. No final, quando pela derradeira vez recorre ao patrão, para pedir explicações e quiçá também se explicar pelo atraso que ocasionou a demissão, Jorge não para de pensar. E o resultado disso é pôr-se novamente em movimento, reproduzindo a mesma atitude que outrora ele buscava reprimir nos peões que em Brasília lhe eram subordinados.

2.3 A hora de Clarice

³⁰⁰ Idem, p. 93.

³⁰¹ Idem, p. 119.

De um modo geral, a crítica costuma entender que em *A hora da estrela*, publicada em 1977, já no fim da vida da autora, Clarice Lispector teria deixado de lado os temas e traços mais marcantes em sua obra, tais como a dicção intimista e as questões de natureza mais existencial e filosófica, para falar da realidade brasileira, de seus problemas sociais.

Minha leitura, entretanto, é de que *A hora da estrela* encontra-se muito mais integrada do que isolada dentro da obra de Clarice. Quer dizer, há aqui certos elementos que se encontram no nível estrutural do romance e que apontam para uma questão central na produção da autora que é a da comunicação. Tal questão se coloca, de modo especial, por meio da relação que se estabelece entre o narrador Rodrigo S. M., também ele uma espécie de personagem do romance, e a protagonista Macabéa, criatura por ele inventada.

De início, um dos aspectos que chama atenção nesta narrativa, que em termos de gênero parece ficar entre a novela e o romance, é a demora para a ação começar. O narrador hesita em dar início à história, alongando-se numa digressão sobre o próprio ato da escrita. Pode-se dizer que o romance se divide, estruturalmente, em três partes que se sucedem: a reflexão sobre o ato de escrever, a apresentação da personagem e o desenvolvimento da narrativa.

Na primeira parte, o narrador tartamudeia, avança e retrocede no seu intuito de narrar. Em seguida, ele entra de supetão e diz que vai contar a história, introduzindo, para tanto, sua personagem, no entanto, ele se limita a apresentar *flashes* sobre a Macabéa. Na verdade, mal a introduz, volta a falar de si e do ato da escrita:

Quero neste instante falar da nordestina. É o seguinte: ela como uma cadela vadia era teleguiada exclusivamente por si mesma. Pois reduzira-se a si. Também eu, de fracasso em fracasso, me reduzi a mim mas pelo menos quero encontrar o mundo e seu Deus.

(...)

E eis que fiquei agora receoso quando pus palavras sobre a nordestina. E a pergunta é: como escrevo? Verifico que escrevo de ouvido assim como aprendi inglês e francês de ouvido. Antecedentes meus do escrever? sou um homem que tem mais dinheiro do que os que passam fome, o que faz de mim de algum modo um desonesto. E só minto na hora exata da mentira. Mas quando escrevo não minto. Que mais? Sim, não tenho classe social, marginalizado que sou. A classe alta me tem como um monstro esquisito, a classe média com desconfiança de que possa desequilibrá-la, a classe baixa nunca vem a mim.³⁰²

³⁰² LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 18-17.

A imagem da nordestina vai, a seguir, ser apresentada aos pedaços, como uma fotografia que aos poucos se revela, e, nesse processo, se confunde por vezes com a imagem do narrador, ou dá lugar, como no trecho acima se percebe, a reflexões sobre o ato da escrita e o papel do escritor. A confusão entre narrador e personagem, ou criador e criatura, se evidencia nessa cena em que a imagem de ambos se confunde num espelho:

Vejo a nordestina se olhando ao espelho e – um rufar de tambor – no espelho aparece o meu rosto cansado e barbudo. Tanto nós nos introcamos. Não há dúvida que ela é uma pessoa física. E adianto um fato: trata-se de moça que nunca se viu nua porque tinha vergonha. Vergonha por pudor ou por ser feia? Pergunto-me também como é que eu vou cair de quatro em fatos e fatos. É que de repente o figurativo me fascinou: crio a ação humana e estremeço.³⁰³

Perceba-se, no trecho anterior, esse procedimento de começar a descrever a personagem ("trata-se de moça que nunca se viu nua...") e logo se desviar para a reflexão metanarrativa ("como é que eu vou cair de quatro em fatos e fatos. (...) o figurativo me fascinou"). E, embalando essa alternância, a simbiose entre narrador e personagem, fortemente sugerida pela sobreposição de ambas as imagens no espelho.

Por fim nos vemos finalmente enredados na história propriamente dita, que inicia de supetão, com o anúncio da demissão de Macabéa do seu emprego de datilógrafa:

Faltava-lhe o jeito de se ajeitar. Tanto que (explosão) nada argumentou em seu próprio favor quando o chefe da firma de representante de roldanas avisou-lhe com brutalidade (brutalidade essa que ela parecia provocar com sua cara de tola, rosto que pedia tapa), com brutalidade que só ia manter no emprego Glória, sua colega, porque quanto a ela, errava demais na datilografia, além de sujar invariavelmente o papel.³⁰⁴

Somos atirados em pleno desenvolvimento da ação, com a introdução de dois novos personagens, a colega Glória e o "escondidamente amado chefe"³⁰⁵. O episódio da despedida marca o início de um enredo propriamente dito, e já nos coloca diante da condição de destituída da personagem, que acaba de ter sua demissão anunciada sem

³⁰³ LISPECTOR, C. Op. cit., p. 22.

³⁰⁴ Idem, p. 24-25.

³⁰⁵ Idem, p. 25.

sequer reagir: “Há os que têm. E há os que não têm. É muito simples: a moça não tinha. Não tinha o quê? É apenas isso mesmo: não tinha.”³⁰⁶ Fragmento que sugere uma espécie de **falta constitutiva** da personagem, quer dizer, o que a define é não ter. E esse não ter implica, socialmente falando, num não ser. Nessa altura, em que somos introduzidos de súbito na ação, já se criou, no leitor, a sensação de intimidade com Macabéa, uma intimidade que é extensão da intimidade radical, da quase confusão de identidade, que o narrador Rodrigo S. M. mantém com ela. Ao mesmo tempo, paradoxalmente, o narrador vai afirmar a sua relação de alteridade radical em relação a personagem, repisando o fato de ele, assim como o leitor, usufruírem de uma condição social profundamente diferente da da moça, como, por exemplo, no trecho a seguir, que vem entre parênteses, como sói acontecer com boa parte das reflexões metanarrativas deste texto:

(Se o leitor possui alguma riqueza e vida bem acomodada, sairá de si para ver como é às vezes o outro. Se é pobre, não estará me lendo porque ler-me é supérfluo para quem tem uma leve fome permanente. Faço aqui o papel de vossa válvula de escape e da vida massacrante da média burguesia. Bem sei que é assustador sair de si mesmo, mas tudo o que é novo assusta. Embora a moça anônima da história seja tão antiga que podia ser uma figura bíblica. Ela era subterrânea e nunca tinha tido floração. Minto: ela era capim.)³⁰⁷

Clarice é uma das escritoras mais descoladas da tradição literária brasileira, ou, ao menos, é como a maioria da crítica a vê, na medida em que sua obra rompe com a vertente naturalista que, ao menos segundo a interpretação de críticos como Flora Süssekind, predomina na literatura brasileira pelo menos desde os anos 30³⁰⁸. Contudo, minha proposta é a de que Clarice está sim vinculada a uma tradição literária brasileira e que tal vinculação se dá, justamente, através do problema de como se ficcionaliza o outro, e, especificamente em *A hora da estrela*, espécie de romance testamento da autora, o outro que é pobre, que é o diferente. Podemos dizer que tal problema marca a gênese da literatura nacional, com a apropriação do outro indígena, pelo romantismo e já pioneiramente por alguns arcades, a fim de incorporá-lo numa identidade brasileira. Também na literatura dita regionalista, que se

³⁰⁶ Idem, *ibidem*.

³⁰⁷ Idem, p. 30-31.

³⁰⁸ Cf. SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, Qual romance?* Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

desenvolve no século XIX e início do XX, essa apropriação ou tradução do outro é uma marca constante. No romance social ou proletário dos anos 30 o outro é o pobre, o operário, e recoloca a questão da alteridade, bem como seus desdobramentos no campo da ética da representação: pode-se falar em lugar do outro? Quais as possibilidades e limites para tal?

A questão da alteridade na nossa tradição literária assume certas particularidades dada a nossa conformação social: um profundo abismo social na nossa constituição nacional faz com que nem sempre a matéria narrada, eleita pelos escritores, coincida com a realidade diretamente vivenciada pelos leitores e autores. Nossa história, em grande parte devido ao passado colonial, é marcada por grandes contrastes e pela existência de vários brasis. Diante disso, talvez a forma encontrada por certos autores de se produzir uma literatura nacional seja procurar preencher esses abismos, traduzindo o outro, muitas vezes para incorporá-lo, especialmente na literatura embalada por propósitos nacionalistas como frequentemente se verifica no romantismo. Ou, mesmo no romance de 30, em que o propósito parece ser mais o de denúncia, o risco da incorporação do outro e da usurpação do seu lugar de fala não deixa de existir. Entram em cena, desse modo, questões complexas, em aberto, que adentram o campo da ética da representação. É com esse tipo de questão que o presente livro de Clarice está lidando, em especial quando constrói um narrador ficcional, Rodrigo S. M., cuja relação com sua personagem é simultaneamente marcada por movimentos de aproximação, por vezes quase de fusão, e de afastamento, conforme veremos a seguir.

O fato é que problemas do campo da ética da representação se tornam centrais para a tradição de escritores à qual pertence Clarice. Tais problemas podem ser sintetizados na seguinte questão: como os autores, em geral pertencentes à classe média, podem dar voz ao outro, da classe pobre, destituída? Esse é um problema que, de modo geral, perpassa toda a tradição literária brasileira, em que frequentemente há uma grande distância entre a voz que enuncia o mundo e o mundo enunciado. Essa problemática da ficção brasileira motiva a estrutura narrativa de *A hora da estrela*, ela é o motivo da enrolação inicial do narrador, que hesita em dar início à história enquanto se debate com a questão do abismo entre criador e criatura, que não é apenas de ordem literária, mas eminentemente social. Tal procedimento narrativo faz com que esse problema extraliterário se transforme em forma literária. Quer dizer,

Clarice traz esse impasse para o nível ficcional, ao criar o autor narrador Rodrigo S. M., o que demonstra uma consciência bastante aguda da autora acerca de uma questão que está na base da nossa tradição literária.

Um dos impasses dessa questão (talvez o principal deles) seja o seguinte: ao se dar voz ao outro pobre tende-se muito fortemente ao sentimentalismo, ao pieguismo. É disso que o narrador Rodrigo S. M. parece estar querendo se furtar, daí o seus movimentos de aproximação de Macabéa serem sempre seguidos de algum movimento de distanciamento. Parece-me que, no romance proletário dos anos 30, encontram-se diferentes posturas, diferentes estratégias narrativas que ora coíbem, ora acentuam o pieguismo. Em *Cacau*, de Jorge Amado, por exemplo, a escolha de um narrador que é também protagonista e que possui uma origem social mais abastada, ao mesmo tempo em que vivencia a experiência proletária, parece atenuar o risco do paternalismo de um narrador onisciente que, representando o universo letrado e socialmente mais privilegiado, se aproximasse do universo operário com esse intuito de traduzi-lo para o público letrado, ou até de defendê-lo, num gesto em que denúncia e apadrinhamento, isto é, menorização da matéria narrada inevitavelmente se esbarrariam. Já em *O Gororoba*, de Lauro Palhano, a relação entre narrador e o universo operário se coloca desnivelada desde o início. Como vimos, o autor assume um pseudônimo e uma identidade operária, mas isso serve mais para justificar o seu discurso moralizante em relação à experiência operária, da qual se distancia de saída pelo registro linguístico bastante afastado das amostras de fala popular dispostas pelo romance.

O romance brasileiro demanda, ainda hoje, uma resposta a esse problema, que acompanha nossa tradição literária desde muito cedo: como solucionar formalmente a dissonância entre a voz do narrador letrado e a matéria ficcional iletrada? Esse problema, por assim dizer, é externo, isto é, tem origem numa situação extraliterária, relacionada à nossa conformação histórica e social que é bastante heterogênea. Contudo, esse problema também se torna literário, pois constitui o fundamento (ou um dos) da ficcionalização: o ajuste entre a voz narrativa e a matéria narrada.

Na base de toda a obra de Clarice Lispector encontra-se uma questão fulcral que é a da comunicação: como falar com o outro. Portanto, *A hora da estrela* não está deslocada no conjunto da produção de Clarice. E nem a sua obra em geral está deslocada da tradição literária brasileira. Porque, pode-se pensar, ela está o tempo

todo refletindo sobre e procurando dar uma resposta formalmente mais elaborada a essa demanda por uma ajuste mais fino entre voz narrativa e matéria narrada.

Ou seja, o tema central de Clarice, a comunicação, como falar com o outro (que em *A hora da estrela* se desdobra também na questão de como falar do outro) é uma outra maneira de expressar esse dilema original e de certa forma constitutivo da literatura brasileira: o abismo entre o eu e o outro, entre o letrado que narra e a realidade iletrada que é narrada, entre o civilizado e o não-civilizado, se quiserem, entre o que tem recursos e o destituído.

A dinâmica entre Rodrigo S. M. e Macabéa instaura um aspecto formal central no livro: a relação de simultânea aproximação e afastamento entre o narrador e a personagem. É isso o que salva a narrativa de Clarice de cair no coitadismo ou no pitoresco, no paternalismo ou na transformação do pobre num tipo de objeto exótico. Há uma inegável imbricação entre autor (que também é personagem) e a protagonista. Pode-se dizer que Rodrigo S. M. vê a sua própria humanidade em Macabéa, e é essa humanidade objeto de ternura e ao mesmo tempo de repulsa para ele. Desse modo, em Clarice a narrativa não é pitoresca porque o deslocamento, o estranhamento que a matéria narrada poderia provocar, não se opera no plano dos fatos, mas sim por meio da imbricação entre narrador e personagem. E como o leitor tende a se identificar com o narrador letrado, ainda mais um narrador em primeira pessoa, o estranhamento em relação à Macabéa não se dá exclusivamente, e nem majoritariamente, por ela ser tão diferente, por ser uma pobretona despossuída, uma coitadinha... O estranhamento se dá porque o leitor, orientado pelo narrador, vê também em Macabéa a sua própria humanidade.

Há vários momentos de identificação entre Rodrigo S. M. e Macabéa, que convidam, por extensão, também o leitor a se aproximar dela. Aquilo que descreve, que fundamentalmente caracteriza Macabéa – isolamento, ausência de destino, dispensabilidade da existência – também, em certas passagens, serve para caracterizar Rodrigo S. M., que, desse modo, novamente se funde com a personagem, sem, no entanto, deixar de evidenciar os abismos sociais que os separam. Como se observa no trecho, já citado, em que o narrador, apesar de deixar clara sua condição de privilegiado frente a indivíduos como Macabéa, se une a ela por ser também uma espécie de pária social:

Antecedentes meus do escrever? sou um homem que tem mais dinheiro do que os que passam fome, o que faz de mim de algum modo um desonesto. E só minto na hora exata da mentira. Mas quando escrevo não minto. Que mais? Sim, não tenho classe social, marginalizado que sou. A classe alta me tem como um monstro esquisito, a classe média com desconfiança de que possa desequilibrá-la, a classe baixa nunca vem a mim.³⁰⁹

A condição de isolamento social do artista aproxima o narrador da personagem. Ambos são, de maneiras diferentes, párias sociais. Um trecho logo a seguir novamente indica a confusão entre as existências do narrador e de Macabeia, ambos partilhando do fato de serem um acaso:

Escrevo por não ter nada a fazer no mundo: sobrei e não há lugar para mim na terra dos homens. (...)
Pareço conhecer nos menores detalhes essa nordestina, pois se vivo com ela. E como muito adivinhei a seu respeito, ela se me grudou na pele qual melado pegajoso ou lama negra.³¹⁰

Logo após o episódio de despedida de Macabéa, que dá início propriamente à ação, a condição de “humilhada e ofendida” da moça provoca no narrador uma resposta de cólera ou repulsa, como se fosse ele o ofendido, como se a falta de reação dela o afetasse pessoalmente, como se tivesse participação nessa passividade:

(Ela me incomoda tanto que fiquei oco. Estou oco desta moça. E ela tanto mais me incomoda quanto menos reclama. Estou com raiva. Uma cólera de derrubar copos e pratos e quebrar vidraças. Como me vingar? Ou melhor, como me compensar? Já sei: amando meu cão que tem mais comida do que a moça. Por que ela não reage? Cadê um pouco de fibra? Não, ela é doce e obediente.)³¹¹

O paralelo entre a condição do escritor e a de Macabéa se sugere em diversas outras passagens. Porém, a fusão entre eles nunca é absoluta. Rodrigo S. M. sempre dá um jeito de se afastar da personagem, de introduzir algum elemento de separação entre eles. Essa preocupação é tão constante que chega a ter o efeito o inverso ao da aparente tentativa de conciliação de classe que Rodrigo S. M. estaria empreendendo: o narrador é sim um burguês. Sua tentativa de humanizar Macabéa se dá por meio do empréstimo de uma dignidade socialmente reconhecível, mas que ele não tem, a de pária social atrelada à condição do artista, do escritor. Contudo, isso revela cegueira do narrador em relação à moça, é um falseamento da realidade dela. Sendo assim, a

³⁰⁹ LISPECTOR, C. *A hora da estrela*, p. 18-19.

³¹⁰ LISPECTOR, C., *Op. cit.*, p. 21.

³¹¹ *Idem*, p. 26.

obra de Clarice Lispector se revela, no todo, como um grande gesto de escárnio em relação ao narrador/escritor típico da tradição brasileira, proveniente de uma condição socioeconômica privilegiada em relação à matéria narrada. E que, ainda que tente se apossar dessa matéria imbuído de bons sentimentos, o bom mocismo não esconde e nem anula seus preconceitos de classe. O trecho a seguir evidencia esse distanciamento radical entre criador e criatura:

Nunca pensara em "eu sou eu". Acho que julgava não ter direito, **ela era um acaso**. Um feto jogado na lata de lixo embrulhado em um jornal. Há milhares como ela? Sim, e que são apenas um acaso. **Pensando bem: quem não é um acaso na vida?** Quanto a mim, só me livro de ser apenas um acaso porque escrevo, o que é um ato que é um fato. É quando entro em contato com forças interiores minhas, encontro através de mim o vosso Deus. Para que escrevo? E eu sei? Sei não. Sim, é verdade, às vezes também penso que eu não sou eu, pareço pertencer a uma galáxia longínqua de tão estranho que sou de mim. Sou eu? Espanto-me com o meu encontro.³¹² (Grifos meus.)

Rodrigo S. M. espanta-se com o encontro consigo mesmo. Já sobre Macabéa, o que o narrador dissera pouco antes é que "ela sentia falta de encontrar-se consigo mesma e sofrer um pouco é um encontro."³¹³ Quer dizer, a surpresa com a própria existência, com o acaso implicado em existir, a princípio parece ser uma questão comum a ambos. Contudo, o narrador encontra um meio de escapar a esse absurdo do acaso que é existir: ele escreve ("só me livro de ser apenas um acaso porque escrevo"). E ainda que diga desconhecer a utilidade do ato de escrever ("Para que escrevo? E eu sei? Sei não."), sua divagação termina com uma consideração de certa arrogância existencial: "espanto-me com o meu encontro." Quer dizer, escrever lhe confere uma dignidade existencial que lhe permite surpreender-se consigo mesmo e aqui se coloca uma diferença crucial em relação a Macabéa: ela não goza do luxo que é a conversão da perplexidade existencial em arte (em escrita, no caso particular de Rodrigo S. M.). Assim, todo paralelo que o narrador procure traçar entre a condição do pobre, do despossuído, e a condição do artista, desponta, sob certa luz, como uma balela arrogante ou ingênua – ou ambas as coisas. Ou, no limite, como uma tentativa de aproximação da figura do pobre que está irremediavelmente limitada por pontos cegos de uma perspectiva de classe.

³¹² Idem, p. 36.

³¹³ Idem, p. 34.

Frente a isso, parece-me que essa tentativa falha – e falsa – de fusão entre a instância narrativa e a personagem é a solução formal encontrada por Clarice para expor aquela questão inicial que podemos considerar que perpassa toda a literatura brasileira: a enunciação do outro. O romance, isto é, a sua dinâmica motriz, é menos o drama de uma despossuída de tudo, de uma pobretona que vive quase que à margem da sociedade, alguém que mal possui o corpo que carrega (um “corpo cariado”), e mais o embate dramático, marcado pela cegueira de classe do intelectual, de aproximação e afastamento entre o narrador e a personagem. Embate que, no plano formal, é em grande medida operado pelo uso dos parênteses. É nos parênteses que o narrador manifesta, de forma especial, sua tentativa de identificação com a personagem. Esse embate contém um problema que atravessa toda a tradição literária brasileira (e mais: que decorre da história da formação social brasileira), de modo que essa obra final de Clarice vem a inseri-la magistralmente nessa mesma tradição, da qual boa parte da crítica a considerou descolada.

Essa dinâmica de aproximação e simultâneo afastamento entre narrador e personagem pode ser explicada da seguinte forma: a aproximação se dá quando, na ótica de Rodrigo S. M., ambos se colocariam frente ao mundo em condição semelhante, a de pária social; já o afastamento ocorre quando o outro que é Macabéa começa a parecer radicalmente outro... E então, para não cair no pieguismo, o que afinal deporia contra a qualidade da sua escrita, o narrador deixa escapar gestos de dureza e repulsa contra a personagem. Assim, é por meio da exposição dos limites da escrita que busca a apropriação e a figuração do outro que Macabéa escapa à reificação que poderia operar a narrativa. E, desse modo, coloca-se em xeque toda uma tradição de apropriação literária do outro seja para fins de construção de identidade nacional, de denúncia social ou de exercício meditativo paternalista ou mesmo revolucionário, como muitas vezes a figura do pobre acaba servindo nos romances sociais.

Os vários títulos que se sucedem na folha de rosto, após o título principal, também contêm essa dinâmica de aproximação e afastamento entre o eu e o outro. Dinâmica que, no todo da obra, advoga pela recusa à apropriação e à reificação do outro. Os títulos são, em certa medida, contraditórios, o que explicita a própria dinâmica de aproximação e afastamento. “A culpa é minha” e “História lacrimogênica de um cordel”, por exemplo, sinalizam um gesto de compaixão que esbarra no

pieguismo que o narrador ficcional quer evitar, mas que é uma ameaça que percorre o livro e que propositalmente se mantém à vista o tempo todo. “Ela que se arranje” e “Eu não posso fazer nada” trazem um gesto de repúdio pela personagem, que afasta com veemência a ameaça piegas, ao mesmo tempo que demarca a diferença intransponível entre narrador e personagem. “O direito ao grito”, “Quanto ao futuro” e “A hora da estrela”, por sua vez, devolvem a Macabéa a autonomia que por direito lhe pertence, a afirmação de seu próprio eu, que socialmente lhe é negada e que o próprio narrador corre, o tempo todo, o risco de usurpar, quando fala em nome da moça.

2.4 O sertão dos desvalidos

Os desvalidos, publicado em 1993, é o segundo romance de Francisco J. C. Dantas, que estreou com *Coivara da memória*, em 1991. Ambos os romances, bem como sua produção subsequente (*Cartilha do silêncio*, de 1997, *Sob o peso das sombras*, de 2004, *Cabo Josino Viloso*, de 2005, e *Caderno de ruminacões*, de 2012), são encarados pela crítica como obras de reinvenção do regionalismo. Com efeito, sua escrita, e de modo particular os dois primeiros romances, ao apresentar o sertão nordestino, dialoga diretamente com uma das principais vertentes do romance de 30.

Em *Os desvalidos*, como já o título sugere, enfoca-se a população desassistida, tanto abandonada pela esfera institucional, quanto violentada por formas arcaicas de exercício de poder, como o coronelismo e o cangaço. Os desvalidos a que o título se refere são, como o próprio texto numa certa altura define, todos os que partilham dessa “condição desabonada de não ter padrinho nem patrão”³¹⁴. Isto é, tratam-se daqueles que não estão abrigados sob a proteção de alguma figura que represente seja a ordem antiga, dos senhores locais, seja a ordem moderna, do Estado e das estruturas de produção capitalistas.

Nesse sentido, o próprio cangaço, tanto quanto as pessoas por ele vandalizadas, é apresentado como consequência do desvalimento, do abandono dessas populações. Quando Coriolano, um dos personagens centrais, que sob vários aspectos encarna o “pobre diabo” descrito por José Paulo Paes, inesperadamente topa com o bando de Lampião e é por este detido durante alguns dias, a forma como os cangaceiros são descritos os aproximam da condição de desvalido do próprio

³¹⁴ DANTAS, Francisco J. C. *Os desvalidos*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 168.

Coriolano. Quer dizer, esvazia-se a imagem de ferocidade e sadismo frequentemente atribuída ao cangaço, e especialmente a Lampião, e insere-se esse fenômeno num contexto maior de exploração e precariedade. Retratando as impressões de Coriolano sobre o bando de Lampião, o romance diz:

Aquela gente lhe pareceu tão desinfeliz, tão carecida das necessidades mais rudimentares e indispensáveis a qualquer vivente, que por um momento ele se sentiu uma criatura sortuda e bem provida, apesar de só ter certo de seu o diabo da cacunda. Era uma calamidade! Só tinham mesmo em grandeza os embornais entupidos de munição! (...) Raça infeliz! Uma penúria levada da breca! estavam ali corridos dos mata-cachorros, ou tangidos pela fome, sem nada ter deixado atrás, sem nenhum traste a perder. Uns tinham pedido pra assentar praça na polícia, mas como não levaram cartão de algum coronel, voltaram maldizendo de cara lambida; outros, tinham tentado em vão emprego na linha do trem, também pra comer fácil da boca do governo. Mas nem essas nem outras diligências deram certo, que eram analfabetos, eram uns sujeitinhos inúteis, não tinham como cabalar votos para o dia da eleição. De forma que de resto lhes sobrava apenas o cabo da enxada pra cavar o barro duro, em troca de algum andrajo para cobrir as vergonhas e do mais desgraçado passado. Um rebanho de condenados, descuro do asseio do corpo, que banho ninguém tomava, a ponto de se espalhar ali essa conhecida inhaca de barrão!³¹⁵

Quer dizer, desvalidos são não apenas as três figuras cujo destino trágico está amarrado, Coriolano, seu tio Filipe e Maria Melona, mulher de Filipe, que Coriolano involuntariamente injustiça e desgraça, ao contar ao tio os boatos acerca da infidelidade dela. Desvalidos são também Lampião e seu bando, que contribui para o desfecho trágico dos três personagens anteriores. Lampião é ao mesmo tempo algoz e vítima, além de ter a sua face violenta contrabalançada pelo relato de matizes líricos do seu amor por Maria Bonita. De matador e fora da lei, Lampião se transforma em sujeito trágico, compondo junto com a amada uma tragédia amorosa que os aproxima do outro casal de desfecho infeliz, Filipe e Maria Melona. Os dois pares, se antes figuravam em campos opostos, acabam tendo destino similar, nas mãos da força volante, os soldados ou contratados que, em nome do poder oficial, combatiam os grupos cangaceiros. A violência da volante e a sua perversidade contra os civis fazem com que esta pouco se diferencie, aos olhos da população local, do próprio cangaço. O romance de Francisco Dantas promove também o registro desse fenômeno, da equiparação entre o banditismo e a repressão em nome do governo, no que diz respeito à vandalização da população mais pobre, desvalida:

³¹⁵ DANTAS, F. J. C. Op. cit., p. 111-112.

O bando de Lampião e a volante do governo agora deram pra esta zona do Aribé. Enquanto se perseguem e se chacinam em porfiadas e sangrentas brigas, vão também esfolando a região, a saque, morte e desonra, metendo o pau na pobreza desvalida. Furam olhos, arrancam unhas, deceparam os quibas e a metade da língua. A muque, arrebanhando, sofre o pacto paisano, torturado na mão de um e de outro pra falar o que não sabe, e pelo silêncio punido como espião e coiteiro do inimigo.³¹⁶

A crueldade dos representantes da ordem oficial se manifesta não só no acontecimento histórico, ficcionalizado no romance, do assassinato de Lampião e seu bando seguido da decapitação e exposição das cabeças, um gesto perfeitamente simétrico à violência pela qual se notabilizou o cangaço. A brutalidade da força volante, que expõe a continuidade de uma modalidade arcaica de exercício do poder dentro do próprio Estado moderno, se explicita de modo dramático no destino final de Maria Melona. Mulher que não se conforma aos moldes de submissão e acatamento em que se espera ver encaixado o comportamento feminino e que vai sofrer as consequências disso. É caluniada, dela se diz que trai o marido, o retraído, franzino e gentil Felipe, amansador de cavalos. "Por que se mostrava assim ostensiva, em ardores destampada, num oferecer-se arreganhado que fugia da mesmidão e do acanhamento das mulheres daqui?"³¹⁷, questiona-se Coriolano, responsável por levar os boatos acerca de Melona aos ouvidos do tio Filipe. "Por que sustentava de cabeça erguida o olhar dos homens, como se a gosto os cumprimentasse? Por que vivíssima se ria, espadanando pra cima de todo mundo?"³¹⁸ Não parece haver lugar para uma mulher que não se conforma aos ditames patriarcais sobre o comportamento feminino. Caluniada, vai-se embora revoltada com a injustiça, "se sabendo a mulher mais certa e mais honrada"³¹⁹, e, desamparada, num mundo em que uma mulher sozinha é automaticamente uma desvalida, entra para o bando de Lampião disfarçada de homem, sob a identidade de Zé Queixada. Uma alusão inevitável à icônica Diadorim. Numa reviravolta de alto potencial trágico, quando Lampião invade o rancho onde vivem Coriolano, Filipe e o amigo Zerramo, Maria Melona, impulsionada pelo antigo amor a Filipe, foge com ele, salvando-o do líder cangaceiro e automaticamente se rebelando contra o bando. Contudo, escapam de Lampião para cair numa enrascada igual ou pior, ao toparem com a volante:

³¹⁶ Idem, p. 125.

³¹⁷ Idem, p. 78.

³¹⁸ Idem, ibidem.

³¹⁹ Idem, p. 79.

Arrebatado do punhal de Lampião pelo amor de Maria Melona, no dia seguinte, já em terras da Bahia, Filipe caiu na mão da força volante, que o amarrou a nó-de-porco a dois passos da mulher desarvorada, que a gritos, coices e dentadas, serviu de pasto a todo um batalhão, estuprada ante seus olhos vidrados, para depois ser retalhada a facadas, oferecida de bandeja aos urubus. Logo ela, a criatura mais direita e mais honrada deste mundo!³²⁰

O papel de carrasco de Lampião é amenizado não apenas pela crueldade das forças governamentais, mas também pela própria história do cangaceiro, que no romance é apresentado como "um estranho rei corrido e engendrado pela penúria de seu próprio povo"³²¹. Lampião é figurado como resultado dos desmandos do coronelismo endêmico. Forjado pelo próprio poder arbitrário dos grandes fazendeiros, a quem inicialmente serve como jagunço, rebela-se contra a impunidade dos "grandolões":

Pelo menos foi esta a paga que sempre recebi dos grandolões, a quem servi em erro, engabelado, pensando que em nome dos leprentos cobrava merecidos agravos de ponto de honra, quando na verdade fazia era punir sem justiça um ou outro sujeito de bom calibre e boa raça que não sabia viver de focinho varrendo o chão. Deste modo, numa burrice filha da peste, fui adubando o poderio desses monarcas treitentos, que chupam o sangue da pobreza e nunca se aquietam, achando pouco a ruma de possuídos.³²²

A narrativa representa Lampião como produto disso que Marta Morais chama de "a engrenagem da injustiça, da violência, do medo, da pobreza e da desumanização", que "tritura os desprotegidos, reservando apenas aos coronéis – *monarcas treitentos que chupam o sangue da pobreza e nunca se aquietam, achando pouco a ruma de possuídos* (p. 151) – ao governo e à '*firma graúda*' (p.28) as gostosuras da vida."³²³ Quer dizer, o temido Lampião num certo sentido é feito de joguete pelos grandes. E essa dinâmica atinge uma esfera maior quando, no episódio do encontro entre o cangaceiro e o Padre Cícero, que o romance também ficcionaliza, o religioso lhe pede, em nome do governo, que acabe com a ameaça comunista que Luís Carlos Prestes representa, inimigo do Estado e da Igreja: "a ele, Virgulino Lampião, era concedida a honrosa encomenda de arrancar a cabeça do tal Prestes,

³²⁰ Idem, p. 216.

³²¹ Idem, p. 150.

³²² Idem, p. 151.

³²³ COSTA, Marta Morais da. O destino desenha a desumanização em *Os desvalidos*. *Revista Letras*. Curitiba (UFPR), v. 43, p. 25-34, jan-dez 1994, p. 28.

com quem o governo sozinho mostrara que não podia; que ele fosse desempenhar em nome de Deus a fedentina do anticristo que cuspia na religião e no país."³²⁴ Novamente se observa aqui a apropriação e a submissão, por parte da esfera da ordem oficial, dos elementos marginais como Lampião. Ao ser incumbido de tal missão, o personagem reconhece sua condição de instrumentalizado e, por que não, desvalido, metido numa engrenagem de poder arbitrário que não se limita à esfera local, dos coronéis, mas se estende à esfera mais ampla das autoridades governamentais e da própria Igreja, que Padim Ciço representa: "É deveras... um santo daquele, tão gabado pelo povo... e em vez de pedir que me endireitasse, veio foi com esta encomenda do satanás, igualzinho aos coronéis com quem tratei, que me reservavam o bocado mais fedido."³²⁵

A humanização de Lampião também se processa, na narrativa, por meio da reconstituição do seu relacionamento com Maria Bonita. O feroz cangaceiro se transfigura no companheiro carinhoso, preocupado com o destino da mulher amada, e que intimamente acalenta o sonho de deixar o cangaço para poder "arranjar um lugarzinho decente, de ajeitado sossego, e um lote de finas mercadorias pra garantir de verdade a mulher que se quer bem!"³²⁶ O ponto alto da narrativa, em termos de lirismo romântico, é a descrição do primeiro encontro sexual do casal, cena que subverte radicalmente a imagem de assassino desalmado que o cangaceiro, em outros momentos, especialmente a partir da percepção de Coriolano, assume. Aqui, Lampião e Maria Bonita encarnam o amor total e trágico, de casais imortais como Romeu e Julieta, mas inserido num contexto de injustiça social e de convivência entre relações arcaicas e uma modernidade que são se reverte em benefício imediato para a maioria das pessoas. Nesse cenário de pobreza, injustiça e desvalimento, o amor do cangaceiro e de Maria Bonita, a múltipla Maria Alcina, Maria de Déia e Santinha, "quatro nomes tão poucos para contê-la"³²⁷, é quase um bálsamo, um alívio lírico neste entrecruzar de histórias de desvalidos:

O indicador do cangaceiro se ajusta no florido dedal da costureira. Corre um gosto de laranja umbigo espinhada a pau de canela que dá gosto na comida. Enroscados num caracol convulsivo, geme o casal empapado de gozo e suor, numa arrancada estalando pelo corpo. Estão unidos por esse

³²⁴ DANTAS, F. J. C. Op. cit., p. 157.

³²⁵ Idem, p. 158.

³²⁶ Idem, p. 186.

³²⁷ Idem, p. 187.

clarume atônito, emparceirados para sempre sangue a sangue, sem saber que um dia vencerão a própria morte manada da traição: viverão nas cabeças decepadas que são troféus para os grandes da nação; viverão no gomo do pescoço arroletado, como lição pra quem seja rebelado.³²⁸

Essa cena, ao convocar amor e morte, simultaneamente, traz uma grandiosidade que contrasta com a "vidinha caipora"³²⁹ que persegue os personagens desse romance, condenando-os ao futuro opaco ou mesmo desgraçado dos que não nasceram agraciados pela fortuna. Como reflete Coriolano: "É a sina que iguala todos nós, conforme o quilate de cada um: ou a morte, que nem aconteceu com o compadre Zerramo, ou senão a fome e o rebaixamento. (...) Pose, minha gente, quem tira e bota é o zinabre do dinheiro!"³³⁰ Dessa sina compartilham o cangaceiro Lampião e aqueles cuja vida ele ajuda a destruir.

O livro de Francisco Dantas pode ser compreendido, como já mencionado, como uma retomada e uma reinvenção da tradição do romance regional do Nordeste. A atualização desse tipo de literatura, embora os eventos da narrativa em questão se passem em época recuada – o romance inicia com a morte de Lampião, em 1938, e figura acontecimentos ainda anteriores –, propõe a questão da persistência dos desvalidos da nossa história. Quer dizer, retomar essa tradição literária sugere que os problemas nela abordados são ainda atuais. Diz Marta Morais da Costa:

Retomando a tradição do romance regional do Nordeste, engrandecido pela riqueza e plasticidade do discurso literário de Guimarães Rosa, Francisco Dantas consegue reavivar esse tipo de narrativa, oxigenando-lhe a estrutura pela retomada da não-linearidade, do discurso indireto livre, da introspecção das personagens, da denúncia social, somados a frases opulentas e grávidas de figuras, e às contradições inerentes às figuras humanas, aos fatos e ao contexto social.³³¹

A reinvenção do gênero passa pela elaboração de uma linguagem bastante característica, em que a fala do narrador em terceira pessoa é frequentemente interrompida pela enunciação em primeira pessoa por parte de alguns personagens. Na verdade, não se trata exatamente de interrupção, é mais uma indistinção, um amalgamar-se das vozes ora da terceira pessoa, ora da primeira, como se nota, por exemplo, na passagem a seguir, em que Coriolano é detido pelo bando de Lampião e

³²⁸ Idem, p. 194.

³²⁹ Idem, p. 101.

³³⁰ Idem, p. 86-87.

³³¹ COSTA, M. M. da. O destino desenha a desumanização em *Os desvalidos*, p. 29-30.

obrigado e prestar seus serviços de "mestre remendão", ou seja, consertar os surrados artigos de couro dos cangaceiros. A cena revela o medo do personagem, que de início lhe trava os gestos e o faz rememorar outros momentos de fracasso de sua vida, que parecem tê-lo conduzido até a enrascada em que agora se encontra. O trecho a ser reproduzido é um tanto longo, mas vale para mostrar essa imbricação de vozes:

Mal um tolo passarinho solto piou, a claridade jorrou bem forte, e todo mundo já alevantado, estremunhando, de alguma coisa cuidava. E Coriolano ali morto de fome! Em vez de lhe servirem uma canequinha de café bem quente ou outra beberagem com que escaldar o bafo da barriga, foram logo lhe trazendo alpercata, bandoleira, cinturão, embornal, cartucheira e mais uma ruma de trens que quase não tinha mais serventia, tudo pra botar fivela, remendo, ou ponto de costura. **Um pouco mais sofrível e meio dono de mim mesmo, fui logo entronchando a cara que aquilo era um abuso, quando então me lembrei de que o capitão tinha prometido boa paga para o meu servicinho feito com gosto.** Foi aí que dei mão à quicé e à sovela, sentindo o coração desobrigado. E palavra que pelo trabalho fui vencendo o medo, tanto abusava de mim a tal pobreza. Já repararam nisso, minha gente, numa quebradeira tão faminta que bate até o medo de morrer? Por que será que depois do fabrico de bombom esta abertura nunca mais desamontou de minhas costas? Sininha do cafruncho! Isto também já tem partes com mandinga! É muito mais do que mera precisão!³³² (Grifo meu)

A frase em destaque sinaliza para a mudança na voz narrativa, da terceira para primeira pessoa. Subitamente, é Coriolano quem começa a narrar o que se passa. Esse procedimento se repete regularmente ao longo de todo o romance, com não apenas Coriolano, embora seja dele a voz que mais frequentemente aparece, mas também Filipe, Maria Melona, Zerramo e até Lampião despontando aqui e ali como narradores em primeira pessoa. Trata-se de um recurso interessante na medida em que esvazia ou pelo menos contrabalança o lugar de controle e domínio de um narrador em terceira pessoa onisciente com a súbita eclosão das vozes dos desvalidos. Isto é, tal procedimento lhes devolve, ao menos no âmbito da narrativa, uma certa autonomia que a sua condição de desamparo socioeconômico lhes sequestra.

O romance divide-se em três partes, "desiguais em extensão, intenção, temporalidade e gênero"³³³, o que por si já denuncia a intenção de reelaboração estrutural e linguística do gênero regionalista. A primeira parte, "O cordel de Coriolano", expõe, de modo não linear, a sucessão de fracassos que conduziu o personagem nominado à sua condição de pobre-diabo. Corcunda, com a perna

³³² DANTAS, F. J. C. Op. cit., p. 104-105.

³³³ COSTA, M. M. da. Op. cit., p. 30.

acometida por erisipela, até o seu aspecto físico parece traduzir a má sorte que marca seu destino. "Acacundado e coquinho, já vim ao mundo foi marcado de nascença!"³³⁴

Sozinho após uma série de tentativas de se estabelecer na vida, a última delas desacorçoada pela invasão de Lampião ao rancho onde por um breve período Coriolano conheceu uma certa paz e estabilidade, como estalajadeiro, o personagem é pego pela notícia da morte do cangaceiro, a quem atribui a culpa pela sua desgraça. Perguntando-se "quem fora o culpado do trompaço que entortara sua vida tão bem encaminhada"³³⁵, começa a rever a própria história, que é também uma narrativa de declínio socioeconômico. Inicialmente aprendiz de farmacêutico e depois dono de botica, que herda do tio-avô, Coriolano não tem sorte nos negócios. Incapaz de fazer frente à concorrência da indústria farmacêutica e negando-se a vender "remédio de bula e de caixinha"³³⁶, vê-se obrigado a fechar as portas do negócio herdado que lhe restabelecia a dignidade perdida desde nascença, já que seu pai João Coculo, um filho bastardo "a vida inteira malquistado com o próprio pai"³³⁷, lhe transmitira o estigma da bastardia. Ao perder a botica, Coriolano perde seu "nome feito na praça", "um nome limpo"³³⁸. Tenta ainda empreender, dando início a um fabrico de bombom de mel, que no início prospera, mas logo Coriolano é novamente desgraçado pelos grandes: agora é a engenhoca de rapadura de Robertão, filho do Coronel Horísio, que acaba com o seu fabrico de bombom, pois Coriolano não é capaz de aguentar a concorrência e ainda por cima "se recusa a comprar o melaço de Robertão pra misturar com seu mel, em troca da subida do preço da rapadura"³³⁹. Pode-se considerar que é a falta de tino para os negócios o que desgraça o personagem. Sob um outro aspecto, porém, é a sua integridade moral, que chega às raias da obstinação, o que o perde. Já que a falência da sua botica se deve à fidelidade à promessa feita ao tio-avô de nunca "manchar o cedro das velhas prateleiras com os tais remédios de fábrica", e o fim do fabrico de bombom é causado pela sua resistência a se submeter aos donos do poder local e a reduzir a qualidade do seu produto em troca de uma quase autorização para empreender e comerciar. Diante disso, o personagem adquire uma estatura trágica que, a exemplo do que ocorre com Lampião e Maria Bonita,

³³⁴ DANTAS, F, J. C. Op. cit., p. 25.

³³⁵ Idem, Ibidem.

³³⁶ DANTAS, F, J. C. Idem, p. 28.

³³⁷ Idem, p. 25.

³³⁸ Idem, p. 27.

³³⁹ Idem, p. 30.

engrandecidos na sua história de amor e morte, faz contrapeso a essa condição de pobre-diabo, de "coisa apagadiinha!"³⁴⁰, de sujeito desvalido e vencido pela vidinha caipora.

Depois, Coriolano decai para aprendiz de seleiro. "Baixara de situação, é certo; ia sangrar a soberba no bico da sovela"³⁴¹. E não tem sequer a perícia no novo ofício para dignificar um pouco essa queda de situação, pois se antes era um farmacêutico zeloso e dedicado, agora sequer tem tempo e vontade de aprender o ofício caprichosamente: "ou o ganha-pão – lhe disse mestre Isaías – ou o trato com a gema do ofício! E isto come tempo, meu filho!"³⁴² Contudo, novamente o personagem é vencido pela força da industrialização e da produção em série. O lugar em que assenta praça como seleiro é logo invadido por selas, mantas e arreios de fábrica, obrigando-o, outra vez, a fechar as portas. Vira artesão ambulante, "caçando algum serviço de remendação no beijo das estradas e nos arruados"³⁴³.

Assim, o personagem é todo marcado pela má sorte e pelo fracasso, constituindo-se "na contramão do herói modelar de narrativas antigas"³⁴⁴, isto é, de certo modo subvertendo o gênero cordel que intitula esta primeira parte do romance. Apesar da sua dimensão trágica que lhe confere, aí sim, uma certa grandiosidade que pode reabilitá-lo como herói. Ainda, é interessante mencionar que esta primeira parte também consiste na tentativa de Coriolano de transpor as próprias memórias ao papel, buscando compreender como chegou ao estado de desvalido em que se encontra. Diante disso, "o cordel de Coriolano" adquire ainda mais uma conotação: trata-se do esforço do próprio personagem em organizar suas memórias e contar a própria história, para tentar, talvez, assumir algum grau de controle sobre a própria vida. Um gesto de resistência, numa certa medida, que inclusive ecoa a resistência que a permanência da própria literatura de cordel nos dias de hoje representa.

Mas essa tentativa de registrar suas memórias igualmente fracassa. Falta, a Coriolano, "algum traquejo de mão ensinada pra escrevinhar"³⁴⁵, a experiência para "botar em versos uma história limpa e verdadeira"³⁴⁶. Mesmo tendo sido leitor voraz na juventude, para surpresa do tio-avô que o educara e pouco dava pela inteligência

³⁴⁰ Idem, p. 22.

³⁴¹ Idem, p. 32.

³⁴² Idem, p. 33.

³⁴³ Idem, p. 34.

³⁴⁴ COSTA, M. M. da. Op. cit., p. 28.

³⁴⁵ DANTAS, F. J. C. Op. cit, p. 20.

³⁴⁶ Idem, *ibidem*.

do sobrinho "vindo de um pai tão estúpido e lá do oco das brenhas"³⁴⁷, essas leituras de antigamente parecem, agora, mais atrapalhá-lo do que auxiliá-lo:

(...) parece que se viciara na leitura de tanto descabro e muita inventação, pois quanto mais se empinava em direiteza, caprichando em espremer e tornar enxutas as suas exatidões, mais era traído pelo chamado da rima, e a coisa saía desenxabida, desacertada com a pisada do tom³⁴⁸.

Quer dizer, Coriolano fracassa em dar voz à própria história, a produzir o próprio cordel, a exemplo dos que lera na juventude.

A segunda parte do romance, intitulada "Jornada dos pares no Aribé", mais curta que a primeira, se volta para a temporada em que Coriolano, tio Filipe e Zerramo se tornam estalajadeiros na antiga propriedade do pai de Coriolano, da qual ele fugira na juventude, para escapar aos maus-tratos paternos. A exemplo dos empreendimentos anteriores de Coriolano, este começa bem, trazendo aos personagens uma relativa tranquilidade. O título, como bem apontado por Marta Morais, mantém a associação com o universo das narrativas populares, como a literatura de cordel, "via o vocábulo *pares* – o anúncio de feitos de bravura como os *d'Os doze pares de França*, um dos 'livros do povo'³⁴⁹", e uma das leituras de juventude de Coriolano, retomada em tempos mais recentes, quando estalajadeiro, em que lia este e outros livros do gênero aos visitantes. Contudo, novamente opera-se uma certa quebra de expectativa em relação ao gênero anunciado: diferentemente dos nobres de Carlos Magno, a valentia dos pobres do sertão é a da sobrevivência. "Todos se vêm desafiados pela terra, pelos homens, pelo sistema sócio-econômico, pelas dificuldades do momento histórico a travar batalhas menos gloriosas e mais pragmáticas."³⁵⁰ Coriolano, Filipe e Zerramo, os pares do Aribé, se vêm tendo que enfrentar Lampião, que, se nesse momento vai atuar como carrasco dos três e acabar com a breve trégua e as alegrias ralas que a vidinha caipora lhes concedeu, depois vai ter uma sorte parecida e igualmente violenta, constituindo-se "um igual na sorte, embora desigual na morte"³⁵¹, nas palavras de Marta Morais.

³⁴⁷ Idem, p. 26.

³⁴⁸ Idem, p. 21.

³⁴⁹ CASCUDO, Luís da Câmara. *Cinco livros do povo*. 2. ed. fac-similada. João Pessoa: Editora Universitária, 1979. *Apud* COSTA, M. M. da. Op. cit., p. 31.

³⁵⁰ COSTA, M. M. da. Op. cit., p. 31.

³⁵¹ Idem, *ibidem*.

A terceira e menor parte do romance, "Exemplário de partida e de chegada", segue o modelo de inversão de expectativa das duas seções anteriores. Pois exemplário é "o livro ou coleção de exemplos"³⁵², associando-se, novamente, aos folhetos e romances de cordel, que no final encaminham-se para a exposição da moralidade da história lida. Contudo, o final de *Os Desvalidos* não poderia ser menos exemplar e mais desalentador. Ao invés da gesta, dos feitos heroicos sugeridos pela invocação do gênero cordel na primeira parte, o que temos é uma espécie de antigesta, como sugere José Paulo Paes, "o registro por assim dizer elegíaco do romance da desilusão e do malogro em cuja órbita gravita o romance do pobre-diabo"³⁵³. Nesta terceira e última parte, ocorre o reencontro dos dois "pares" sobreviventes, Coriolano, "mais trêmulo, mais muzumbundo, mais depenado (...) Tão novo ainda... e já assim acabadinho"³⁵⁴, e tio Filipe, "numa tal indignância, com a cabeça em algodão tão fofa e variada (...) abestalhado, de tutano amolecido na cachola"³⁵⁵. Quer dizer, os dois são frangalhos do que um dia foram, do Coriolano estalajadeiro e do Filipe cavaleiro, que encantava as moças com seu jeito gracioso, sobram agora esses dois espantalhos, o primeiro sem forças para retornar ao Aribé e retomar o cultivo da terra ou o empreendimento anteriormente interrompido, o segundo enlouquecido e transformado em andarilho, depois de ver Maria Melona, a mulher rejeitada e a seguir redimida, ser estuprada e assassinada por um batalhão da força volante.

O exemplário, então, se subverte, pois aponta antes para a degradação e para a desesperança como conclusão da jornada narrada. Penso que a figura de Filipe, mais do que a de Coriolano, ocupa o lugar central nesse exemplário às avessas, surgindo, ao final, como "trágico palhaço, último sobrevivente do circo falido que o rejeitou"³⁵⁶, como síntese do desvalimento que caracteriza esse "país destroçado", "um país que também Coriolano, Lampião e Zerramo tomariam como o seu"³⁵⁷.

Um romance como esse inevitavelmente se relaciona com nosso passado literário, olha para ele, para a literatura popular e também para o regionalismo de 30, rerepresentando o olhar de crítica, de denúncia e muitas vezes de impasse que

³⁵² FERREIRA, Aurélio Buarque. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [s.d.] p.596.

³⁵³ PAES, José Paulo. Francisco Dantas e o pobre-diabo. Folha de São Paulo, São Paulo, p.6-5, 26 set. 1993. *Apud* COSTA, M. M. da. Op. cit., p. 31.

³⁵⁴ DANTAS, F. J. C. Op. cit, p. 213.

³⁵⁵ Idem, *ibidem*.

³⁵⁶ Idem, p. 219.

³⁵⁷ Idem, p. 221.

caracteriza os romances outrora nomeados "romances proletários". Ao mesmo tempo, o romance de Francisco Dantas está em diálogo com as conquistas da ficção moderna, ao incorporar elementos como "o diálogo indireto livre, a quebra da linearidade temporal, a investigação do inconsciente, a contradição como mola mestra da conduta das personagens, a paródia, a metaficção"³⁵⁸. Constitui-se, assim, uma narrativa que reabre alguns dos principais caminhos da ficção brasileira, os quais se provam longe de terem sido esgotados, uma vez que a dinâmica social injusta, as relações de poder arcaicas e a presença dos desvalidos se mostram elementos persistentes na nossa história.

³⁵⁸ COSTA, M. M. da. *Op. cit.*, p. 33.

3. LUIZ RUFFATO E A RECOLOCAÇÃO DA QUESTÃO OPERÁRIA NA LITERATURA BRASILEIRA

Antes de mais nada, é necessário explanar que a obra de Luiz Ruffato não ocupa, na perspectiva deste trabalho, o lugar de algum ponto final para o qual teleologicamente os romances anteriormente examinados teriam se encaminhado. Uma espécie de ponto ótimo para o qual a questão proletária teria evoluído na literatura brasileira. Não é disso que se trata. Por outro lado, como mencionado no texto de introdução, a obra *Inferno Provisório*, ou mais, o projeto estético e político que Ruffato afirma perseguir com tal obra encontra-se na origem das questões que levaram à presente investigação. Isto é, por mais que não se queira adotar uma abordagem teleológica da obra de Ruffato, no que tange à formulação do problema que orienta este trabalho, qual seja, o da representação da classe trabalhadora no romance brasileiro, o projeto de Luiz Ruffato cumpre a função de pontapé inicial.

Ou seja, a reivindicação, por parte do escritor, de um lugar inédito para sua obra na tradição literária brasileira é o que conduziu ao exame dessa tradição e ao rastreamento do tema que Ruffato afirma nela se ausentar: a classe trabalhadora. Sendo assim, com o levantamento de romances que enfocam, centralmente, a realidade do trabalho no Brasil, o que se pretendeu foi enquadrar a obra e o projeto político-literário de Luiz Ruffato num cenário maior. Desse modo, acredito ser possível melhor avaliar a contribuição desse escritor ao tratamento da questão, bem como localizar possíveis gestos de ruptura e inovação, na obra do autor, em relação à tradição literária anterior de representação do mundo do trabalho – o que inclusive possibilitaria uma maior compreensão da declaração de Ruffato de estar suprimindo uma lacuna de representação na literatura brasileira. Entretanto, ainda que do ponto de vista da história genética deste trabalho a obra de Ruffato ocupe este lugar de motor inicial, isto não significa que o levantamento e o exame da tradição de representação da classe trabalhadora no romance brasileiro, que busquei realizar nos capítulos anteriores, não encontre interesse por si só ou tenha de se justificar apenas como instrumental para a contextualização e análise da obra de Ruffato.

O fato é que o escritor mineiro ocupa um lugar de exceção, talvez único, no cenário da literatura brasileira contemporânea. Pois se o romance de temática proletária ocupa lugar de destaque na década de 30, ele vai escasseando nas décadas

seguintes. Não é que a condição do trabalhador não seja mais tematizada, ela vem literariamente representada, parece-me, de modo difuso, em geral misturada a outros temas que muitas vezes acabam passando para o primeiro plano, tais como a violência, o crescimento das cidades, questões de gênero. Contudo, o tratamento programático da realidade operária pela literatura brasileira, frequentemente associado a uma postura política, isto é, de defesa ou adesão a certo ideário político, parece ser mesmo um fenômeno dos anos 30. Nesse sentido é que Luiz Ruffato se apresenta como um caso singular no panorama da nossa literatura atual, pois, no início do século XXI, se propõe a tratar de modo também programático e, num certo sentido, politicamente comprometido, a trajetória da classe trabalhadora brasileira. O compromisso político da literatura de Ruffato pode não se dar *à la* Jorge Amado, na forma de adesão político-partidária, mas transparece não apenas no seu recorte temático, na opção de tratar o grande espectro da classe baixa e média baixa, com efeito sub-representado na literatura brasileira contemporânea, como também em suas declarações acerca do potencial transformador da literatura, que tiveram maior repercussão a partir do seu discurso de abertura da Feira Literária de Frankfurt em 2013. Parece-me fundamental, nesse sentido, o estudo da tradição anterior de representação do proletariado a fim de compreender a possibilidade da existência da proposta singular de Ruffato nos dias de hoje.

O lugar de fala de Ruffato no cenário da literatura brasileira contemporânea é, me parece, a posição de vanguarda, o que em alguma medida vai ao encontro da definição de "intelectual iluminado" de Thomas Sowell, o intelectual que adere a uma visão irrestrita (ou irrestritiva) e defende o potencial de perfectibilidade das estruturas sociais. É a partir desse lugar que Ruffato advoga que a literatura possui uma função: criar utopia para mudar a realidade na qual se desenvolve. Trata-se de uma postura que, claro, pode ser contestada, como faz Marcus Vinicius de Freitas em artigo³⁵⁹ que se dedica a comentar o discurso proferido por Ruffato na Feira Literária de Frankfurt. Mais do que comentar o discurso em si e as reações que a ele se seguiram, Freitas desdobra a concepção de literatura que aí subjaz. Para Freitas, a proposta de literatura de Ruffato, literatura enquanto arma política e instrumento de transformação social, deixaria de lado um fator fundamental, que, segundo o autor, também é negligenciado

³⁵⁹ FREITAS, Marcus Vinicius. Ruffato em Frankfurt: de que literatura fala o autor? **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, Secretaria de Estado de Cultura, edição n. 1.357, 2015, pp. 15-19.

pelos autores do Modernismo brasileiro do começo do século XX. Trata-se da comunicabilidade enquanto tradução das nossas questões locais em formas universais. O projeto literário de Ruffato - e, em alguma medida, a literatura brasileira como um todo - padeceriam, segundo Freitas, dessa falta de comunicabilidade com um cenário cultural maior, global. Isso ocorreria na medida em que a atribuição de uma função sociológica ao texto literário (expressa no conceito de "literatura anfíbia" de Silviano Santiago, a literatura duplamente comprometida, com o aspecto estético e o social) daria relevância excessiva aos elementos idiossincráticos da realidade brasileira, dificultando a elaboração de projetos literários que invistam na comunicabilidade para além das fronteiras nacionais. Parece-me que em alguma medida o projeto de Ruffato pode ser sim apresentado nesses termos, contudo, considero privilegiar questões idiossincráticas da realidade brasileira não necessariamente reduzem o potencial de comunicabilidade da obra literária.

Outro dado fundamental aos rumos desta pesquisa diz respeito à reescrita e reedição da obra *Inferno Provisório*. Quando elaborei o projeto para esta Tese, *Inferno Provisório* compunha-se de cinco volumes, publicados entre 2005 e 2011. Ruffato, no entanto, é um escritor que lida com seus textos publicados como obras em progresso, modificando-as ou mesmo incorporando-as em novos projetos, numa interessante relação de provisoriedade com a própria escrita. Suas obras de estreia, o livro de contos *Histórias de remorsos e rancores*, de 1998, e *Os sobreviventes*, de 2000, já tinham sido reelaborados e integrados ao projeto *Inferno Provisório*. Em 2016, uma nova edição em volume único foi publicada. O texto atual, contudo, não é uma simples reunião dos cinco volumes anteriores em um só. As trinta e oito narrativas que compõem a obra foram reordenadas em outra sequência, várias foram reescritas e a estrutura anterior em cinco partes também foi reelaborada. Mas, antes de falar da nova versão, bem como de suas implicações para o projeto de Ruffato, o aspecto formal e estrutural da narrativa remete à necessidade, já declarada pelo autor, de reinvenção da forma romance para tratar de uma realidade (a da classe operária) alheia à origem do gênero (já que o romance seria o gênero burguês por excelência), antes de abordar as mudanças e novas questões que a última edição propõe, vou contextualizar e apresentar a obra no seu projeto original.

A pentalogia *Inferno Provisório* executa uma apropriação literária da história do operariado brasileiro, desde o seu crescimento mais intensivo nos anos 50 até a sua

situação nas grandes metrópoles no início do século XXI. A composição se desdobra em cinco movimentos: *Mamma, son tanto felice* (2005) retrata o êxodo rural nas décadas de 50 e 60; *O mundo inimigo* (2005) apresenta a fixação do primeiro proletariado em Cataguases, uma pequena cidade industrial de Minas Gerais, durante a década de 60 e começo da de 70, *Vista parcial da noite* (2006) expõe os conflitos entre o campo e a cidade nos anos 70 e 80, período de um exponencial e caótico crescimento urbano; *O livro das impossibilidades* (2009) registra algumas das principais mudanças culturais e comportamentais das décadas de 80 e 90; *Domingos sem Deus* (2011), por fim, dá um panorama das condições de existência do trabalhador brasileiro no início do século XXI.

Esta primeira versão da obra apresenta, portanto, um aspecto de linha do tempo que na versão unificada se perde um pouco, uma vez que, reordenadas as narrativas, cenários de uma Cataguases mais rural se alternam com imagens de uma província que já sofre mais os influxos de capitais como Rio de Janeiro e São Paulo. Quer dizer, na edição definitiva do texto, temporalidades distintas convivem e como que se fundem, demonstrando a evolução e ao mesmo tempo o que há de continuidade, de permanência na trajetória do proletariado brasileiro. Na primeira versão da obra, cada volume pode ser lido de maneira independente. O próprio Ruffato afirmara que "cada volume do *Inferno Provisório* é totalmente autônomo e dentro de cada volume as histórias são totalmente autônomas"³⁶⁰. Entretanto, já nessa primeira versão encontra-se a intencionalidade de produzir uma narrativa unificada, um *romance coletivo*, como o autor menciona, e, portanto, as histórias se comunicam e os personagens reaparecem. Esse caráter coletivo, essa estrutura de, como melhor desenvolverei adiante, épico do proletariado brasileiro encontra-se melhor realizada, me parece, na última versão do texto.

Com efeito, na edição original, as trinta e oito narrativas que compõem *Inferno Provisório* podem ser lidas como contos que, ainda que tenham um tema e pano de fundo comum, girando sempre em torno da vida da classe trabalhadora dos habitantes de Cataguases, cidade industrial no interior de Minas Gerais, se apresentam com relativa independência.

³⁶⁰ Depoimento retirado de entrevista divulgada em: TRIGO, Luciano. Ficção de Luiz Ruffato permanece fiel à classe operária. *Jornal da Globo*, 9 de dezembro de 2011. Disponível em: <<http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2011/12/09/ficcao-de-luiz-ruffato-permanece-fiel-a-classe-operaria/>> Acesso em: Julho 2018.

Na edição em volume único o caráter unificado e coletivo da obra, isto é, de uma narrativa da coletividade, fica mais evidente. A articulação entre várias das narrativas e a relação entre personagens que aparecem e reaparecem se torna mais forte. Há alguns personagens que exercem o papel de costura entre as histórias, quer dizer, que reincidentem em algumas das narrativas e isso se torna mais claro ao leitor nessa última versão do texto. Pois a reunião num corpo único, assim como a reordenação das narrativas, torna esses momentos de retomadas de episódios e personagens mais significativos para o leitor.

Outra diferença importante a se ressaltar é, me parece, a ausência, nesta segunda edição, da variação tipográfica que se encontra em várias narrativas na primeira edição, e cuja função é demarcar, graficamente, a alternância entre o discurso do narrador e dos personagens, bem como, por vezes, entre temporalidades distintas. Seguindo um procedimento composicional que é fundamental em sua obra anterior, *Eles eram muitos cavalos*, a primeira versão de *Inferno Provisório* investe nessa mesma representação mais direta (isto é, sem a mediação do narrador) de uma pluralidade de vozes, representadas por meio de diferentes recursos gráficos, como negrito, itálico e outras fontes tipográficas. Essa demarcação gráfica da pluralidade discursiva parece estar a serviço da escolha temática e do aspecto político da proposta de Ruffato – denunciar a ausência de representação literária do proletariado. Ao ser significativamente reduzida na edição atual, se por um lado o texto perde um pouco daquele caráter plural, interessante como recurso de representação da coletividade, por outro lado a unidade do texto cresce e o elemento coletivo adquire um caráter mais orgânico, afastando o risco de uma certa artificialidade que a variação tipográfica da versão anterior podia acarretar.

Quer dizer, a escolha desta nova edição parece dizer que se torna desnecessário demarcar o elemento coletivo da obra na camada mais superficial do texto, a da apresentação gráfica, uma vez que ele se coloca já na estrutura plural e cíclica da obra. Quer dizer, ao mesmo tempo em que o texto se fragmenta numa sequência de histórias em que os personagens e situações vão se multiplicando, essa multiplicidade possui um caráter de conjunto, de todo, que se fortalece pelo estabelecimento de uma instância narrativa organizadora do texto (que a teoria pode chamar de autor implícito), a qual se torna mais evidente com o abrir mão da variação tipográfica presente na edição anterior.

As mudanças realizadas na última versão fortalecem ainda, me parece, a intencionalidade épica da obra, enunciada por Luiz Ruffato nos seguintes termos: “Pode parecer pretensioso mas eu queria que o conjunto de minha obra fosse épico no sentido de que fosse a história do proletariado brasileiro.”³⁶¹ O projeto de escrever o épico do proletariado brasileiro passa diretamente pela questão do gênero narrativo, mais especificamente pela necessidade de repensar e redesenhar a forma romance. Uma questão que acompanha o escritor desde o início de sua produção, como ele declara na já mencionada entrevista a Heloisa Buarque de Hollanda:

Como posso escrever sobre a classe média baixa, sobre o proletariado usando a forma, o gênero do romance, que foi criado para dar uma visão de mundo da burguesia? Essa era uma contradição imensa e passei muito tempo tentando resolvê-la. (...) Percebi então que na mesma época que nasce o “romance”, o romance burguês, nasce também um anti-romance. Com [Laurence Sterne], com Xavier [de Maistre] e vai formar uma tradição paralela. Me afundei nesse tipo de literatura, para entender como é que ela funcionava³⁶².

O caráter épico do projeto é o que irei comentar, a partir da análise da versão final de *Inferno Provisório*, na seção a seguir.

3.1 O épico do proletariado

Para examinar o caráter épico da obra de Ruffato, julgo ser relevante lançar mão de algumas teorizações consagradas acerca da épica e do romance. Penso no texto clássico de Lukács, "O romance como epopeia burguesa", em que o filósofo desenvolve a ideia, originalmente formulada por Hegel, da epopeia como o gênero associado a uma experiência de totalidade, e do romance como o seu sucedâneo no período de ascensão da burguesia como classe hegemônica. Penso também em "Narrar e Descrever", em que Lukács distingue esses dois modos de composição e aponta a narração como responsável pelo caráter épico do texto literário, pois somente através da *praxis* é que a humanidade das personagens se revelaria. Lukács critica o romance da segunda metade do século XIX porque nele é a descrição, e não mais a narração, que se torna o princípio de composição fundamental. É com esses dois textos que dialogaremos na sequência. Acho relevante ter em vista as considerações

³⁶¹ RUFFATO, Luiz. Entrevista a Heloisa Buarque de Hollanda. Disponível em: <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/entrevista-a-luiz-rufato/> Acesso em: Julho 2018.

³⁶² Idem, *ibidem*.

que Lukács aí desenvolve a partir de Hegel, numa guinada materialista de alguns de seus principais conceitos, pois a ideia do romance como um gênero inicialmente burguês, cujo caráter épico declina à medida que a burguesia deixa de ser a classe revolucionária, é uma ideia com a qual dialogam os escritores que em alguma medida entram em contato com as premissas do realismo socialista, incluindo os escritores brasileiros que, na década de 30, estão às voltas com o romance proletário. Assim, não é que se pretenda tomar as teorizações de Lukács como formulações incontestáveis ou categóricas sobre o romance, mas parece-me que, no que diz respeito à figuração da experiência do trabalho na literatura ocidental, e especialmente para uma tradição que está em interlocução com o realismo socialista, como em alguma medida parece ser o caso da vertente brasileira do romance proletário instaurada na década de 30, a proposta lukácsiana deve ser colocada em cena e em debate.

"O romance como epopeia burguesa", originalmente publicado em 1935, parte da consideração de Hegel de que o romance seria o gênero que, na época burguesa, corresponde à epopeia. Nessa visão, o romance deixa de ocupar um lugar inferior no sistema dos gêneros, reconhece-se o seu caráter típico e dominante. Hegel opõe ao caráter poético do mundo antigo o caráter prosaico da sociedade moderna burguesa. Naquele, o indivíduo só faz sentido no todo. Nesta, o indivíduo responde apenas por suas próprias ações.

Os homens modernos caracterizam-se por agirem para si, estão separados das finalidades da totalidade. Esse quadro histórico-filosófico, apresentado por Hegel, impede o florescimento da poesia, que cede terreno para a prosa linear. Hegel apresenta o tempo antigo como marcado pela falta de autonomia das forças sociais e do indivíduo, é nesse panorama que nasce a epopeia, num cenário em que o homem antigo só tinha consciência de si quando em comunhão com o todo.

Nessa perspectiva, poesia e civilização são incompatíveis, entretanto, segundo Hegel, seria justamente função do romance mitigar essa contradição. Grosso modo, tem-se como as duas formulações fundamentais da filosofia clássica alemã acerca do romance: o entendimento acerca do rebaixamento das atividades espirituais e sociais, como arte e poesia, em detrimento do avanço técnico-material; e a compreensão do distanciamento de qualquer possibilidade de criação de uma épica moderna aos moldes de Homero.

Não obstante essa impossibilidade, para Hegel o romance é o gênero que objetiva os mesmos fins da epopeia antiga, mas não pode se concretizar nesse sentido porque o contexto histórico-filosófico não permite a realização plena das finalidades épicas. Nisso o acompanha Lukács: "A contradição da forma romance reside precisamente no fato de que o romance, como epopeia da sociedade burguesa, é a epopeia de uma sociedade que destrói as possibilidades da criação épica."³⁶³

Para Hegel o objeto de representação do romance deve ser a luta do indivíduo contra a realidade prosaica; o efeito dessa luta se manifesta numa convergência entre civilização burguesa e poesia. O romance, assim, faria o meio de campo entre a poesia e o prosaísmo da vida burguesa e, de acordo com Hegel, serviria como meio de educação do indivíduo para a vida na sociedade moderna burguesa.

Diante disso, pode-se dizer que os dois elementos chave que Lukács credita à estética do idealismo clássico no campo da teoria do romance são: a relação entre epopeia e romance, que se estabelece nos seguintes termos: toda grande arte romanesca encontra sua poeticidade na impossibilidade de realização do ideal épico; e a consciência de que o romance é um gênero original, novo, devido à diferença histórica entre este e a épica.

Como já afirmado, para Lukács, o romance compreende uma contradição interna, pois, enquanto epopeia da sociedade burguesa, é a epopeia de uma sociedade que destrói as próprias possibilidades da criação épica. Contudo, a partir das novas possibilidades suscitadas pelo mundo burguês, o romance se torna o representante típico da expressão da vida burguesa:

É no romance, ademais, que as contradições específicas da sociedade burguesa têm sido figuradas do modo mais adequado e mais típico. As contradições da sociedade capitalista fornecem, assim, a chave para a compreensão do romance enquanto gênero.³⁶⁴

Para Lukács o pressuposto da forma romanesca é a representação das contradições que nascem no interior da vida burguesa e que se constituem a partir do antagonismo de classe entre aqueles que possuem bens e aqueles desprovidos destes. Dado isso, a vida privada torna-se a matéria do romance por excelência.

³⁶³ LUKÁCS, György. O romance como epopeia burguesa. In: *Arte e sociedade: escritos estéticos, 1932-1967*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009, p. 202.

³⁶⁴ LUKÁCS, G. O romance como epopeia burguesa, p. 207.

Outro elemento fundamental da concepção lukácsiana sobre o romance é a ação, conceito chave por trás da distinção entre narrar e descrever. A ação é um elemento fundamental do romance, pois permite o reflexo adequado da realidade e o status de epicidade da narrativa. As condições de nascimento da ação, bem como sua forma e conteúdo, são determinados "pelo grau de desenvolvimento da luta de classes"³⁶⁵. Quando a ação é reduzida, como é o caso do romance naturalista do século XIX, que Lukács critica por privilegiar a descrição ao invés da ação, a verdade social, que só pode ser revelada pelo embate entre personagem e realidade objetiva, não pode mais ser refletida adequadamente.

É típico desse período a ideia, influenciada pelo positivismo, de que a literatura é uma ciência, a qual, na perspectiva de Lukács, só viria a subsidiar uma visão do homem como produto mecânico tanto do ambiente quanto da hereditariedade. Esse modo de representação da realidade pela literatura aponta para uma atitude passiva do escritor em relação à matéria representada e ao mundo. Lukács conclui que o reflexo da realidade gerado pelo romance naturalista é deformado. Seus autores representam, ainda que involuntariamente, a inumanidade própria do sistema capitalista e seus personagens acabam por suavizar uma possível revolta contra a desumanização do homem. Assim, Lukács se afasta da ideia hegeliana do romance como educação do indivíduo para o mundo moderno. Pois o romance, como epopeia burguesa, nasce já com as sementes da sua dissolução.

O caráter épico do romance só floresceria à medida que se dá o desenvolvimento da consciência da classe proletária. Lukács parte do pressuposto de que o problema central da estética do romance consiste na questão da degradação do homem na sociedade burguesa capitalista. A luta de classes do proletariado faria surgir um mundo em que a atividade espontânea dos homens pode se desenvolver com heroísmo. Dessa maneira, o operário consciente só pode ser figurado como um herói positivo. Portanto, esse novo tipo de romance passaria a resgatar características da epopeia adaptadas a uma nova perspectiva histórica nascente, a da edificação da sociedade comunista:

"Esse novo desabrochar dos elementos da epopeia no romance não é uma simples recuperação artística da forma e do conteúdo da antiga epopeia (da mitologia, por exemplo), mas nasce necessariamente da emergente

³⁶⁵ Idem, p. 209.

sociedade sem classes, sem romper as ligações com o desenvolvimento do romance clássico.³⁶⁶

Lukács vê, portanto, na ascensão da sociedade comunista a oportunidade de restauração do caráter épico do romance. O representante mais grandioso dessa fase seria Górkí, cuja importância para Lukács é fundamental, pois ele carrega tanto as influências dos grandes romancistas realistas, como Tolstói, quanto à reelaboração rumo às representações do realismo socialista.

Não obstante as limitações que o contexto histórico-social impõe às teorizações de Lukács, especialmente à sua consideração, de caráter teleológico, de que o realismo socialista seria o ponto máximo de desenvolvimento do romance, a descrição do teor épico na sua relação com a forma romance me parece dotada de um valor heurístico pertinente para o exame da questão. E, especificamente, para a discussão de um possível caráter épico da obra de Ruffato. Resumindo, Lukács, bebendo na tradição da filosofia clássica alemã, concebe a epopeia como o gênero atrelado a uma visão de totalidade. O romance assume a função de epopeia da era burguesa no contexto da burguesia revolucionária, a que derruba o Antigo Regime. É neste momento da "burguesia vitoriosa" que o romance assume a preocupação de fornecer uma visão da sociedade enquanto todo. Quer dizer, a matéria do gênero romance se volta à autoafirmação da burguesia, impregnada, não obstante, de uma dose de autocrítica. Nesse momento, a realidade cotidiana e a vida privada do burguês se tornam a matéria por excelência a ser representada pelo romance. Tipicidade (isto é, a construção de personagens típicos) e ação são os recursos fundamentais para que o romance possa representar as contradições da sociedade burguesa. E estes são elementos fundamentalmente ligados ao caráter épico.

Contudo, com o estabelecimento da burguesia como classe dominante, o gênero romance, antes associado a um impulso totalizante da burguesia revolucionária, vai perdendo o status épico. Quanto mais profundamente é refletida a luta da burguesia pela liberdade e autonomia, mais essa classe se recolhe em seu interior e desagrega a forma narrativa própria do realismo. O que resulta numa literatura que prima, progressivamente, pela descrição em detrimento da narração. Tem-se como consequência o desmoronamento da forma épica.

³⁶⁶ Idem, p. 239.

Dado isso, a questão que se pode colocar é: Ruffato consegue executar o romance como epopeia, por meio de recursos como a perspectiva de totalidade, a tipicidade e a ação?

Primeiramente, deve-se comentar a relação do texto de Ruffato com o gênero romance, propriamente. *Inferno Provisório* se afasta do formato romance mais tradicional, uma vez que não se constitui de uma única narrativa, mas de trinta e oito histórias, que podem ser lidas como contos, organizadas, na última edição, em quatro partes, além de um prólogo, o conto "Uma fábula", e um epílogo, a narrativa "Outra fábula". Esses contos, como mencionado, estão conectados por cenários e personagens em comum. Um dos cenários que mais fortemente promove essa conexão é o Beco do Zé Pinto, uma espécie de cortiço na cidade de Cataguases onde vários personagens habitam ou habitaram em algum momento de suas vidas. Essa estrutura fragmentada, mas que ainda assim conserva um *ethos* de unidade, me parece ser a forma possível, na atualidade, de executar uma epopeia do proletariado. Quer dizer, a dissolução do romance em uma fragmentação de vozes vem como um recurso útil, quiçá necessário, para falar de um ator coletivo e de circunstâncias econômicas e sociais que vão se repetindo e se acentuando com o tempo. Além disso, a estrutura fragmentária da obra é, como o próprio Ruffato enuncia, uma maneira de captar a intensidade das transformações socioeconômicas associadas ao acelerado e tardio processo de industrialização do país e à formação de uma classe proletária propriamente. A fragmentação do texto, implodindo o formato tradicional do romance, seria um modo de representar, na estrutura do texto, a multiplicação e a também a precarização tanto das relações de trabalho quanto dos modos de existir num Brasil transformado pela modernização excludente. A esse respeito, se pronuncia Ruffato, ainda em consideração à primeira versão da obra *Inferno Provisório*:

assumo o risco de problematizar também o conceito de romance – como acompanhar a vertigem transformadora dos últimos 50 anos sem colocar em xeque a própria estrutura da narrativa? Assim, cada volume é composto de várias histórias, unidades compreensíveis se lidas separadamente, mas funcionalmente interligadas, pois que se desdobram e se explicam e se espraiam umas nas outras. Personagens secundárias aqui, tornam-se protagonistas ali; personagens apenas vislumbradas ali, mais à frente se concretizam. E a linguagem acompanha essa turbulência – não a composição, mas a decomposição.³⁶⁷

³⁶⁷ RUFFATO, Luiz. O que é *Inferno Provisório*. **Verbo de Minas: letras**, v. 6, n. 10, Juiz de Fora, 2006, p. 160-161. Disponível em:

Desse modo, parece-me que se há uma experiência de totalidade que subjaz à composição do texto de Ruffato trata-se de uma experiência marcada pelo esfacelamento de trajetórias individuais afetadas pela precariedade socioeconômica. Trajetórias individuais, mas ainda assim unificadas por um mesmo substrato social. Quer dizer, a ideia de totalidade aparece na obra de Ruffato intrinsecamente associada à ideia, senão de consciência de classe, ao menos de unidade de classe. Isto é, ainda que os personagens não manifestem (ou nem sempre manifestem) consciência de classe no sentido de uma percepção mais clara e organizada das estruturas de segregação e exploração do trabalho a que estão submetidos, há um forte senso de compartilhamento das mesmas condições sociais, o qual se intensifica em narrativas como "Era uma vez" e "Outra fábula", em que o protagonista, que se repete nas duas histórias, contrasta sua origem interiorana pobre com o cenário da cidade grande e, especialmente no segundo conto, com cenas da vida da classe média.

A ideia de totalidade parece ser também reforçada, no texto de Ruffato, pela sua estrutura em alguma medida circular. A obra se abre com a narrativa intitulada "Uma fábula", que tem como cenário uma comunidade de descendentes de imigrantes italianos pobres e que conta a história de Micheletto, um pequeno proprietário rural, e sua família. Violência paterna, mãe escravizada e enlouquecida pela função reprodutiva compulsória e decadência do mundo rural são os principais elementos abordados. Já o conto que fecha a obra tem como título "Outra fábula" e apresenta um cenário oposto ao do primeiro: o jornalista Luís Augusto, filho de uma família operária de Cataguases, numa espécie de crise da meia-idade repassa sua trajetória de tentativa de ascensão social, que o levou do interior de Minas Gerais a uma vida de classe média em São Paulo. Reavalia também sua tentativa, inglória, de romper suas raízes com Cataguases e com a origem proletária. Quer dizer, o cenário apresentado no conto de abertura, e que a princípio pareceria superado pela trajetória de *self-made man* de Luís Augusto, revela-se incrustado neste personagem e atualiza-se como o reverso do seu esforço constante em "banhar-se em águas que eliminassem aquela tênue camada que recobria-lhe a pele, denunciando suas origens, o sotaque, a timidez, a roupa mal-ajambrada, a ignorância, enfim, um mundo antigo do qual buscava ávido

escapar."³⁶⁸ Esse "mundo antigo", apresentado na narrativa de abertura do livro, cujo arcaísmo se estabelece não apenas pela oposição entre urbano e rural, mas principalmente pelo contraste entre a precariedade socioeconômica (e existencial) dos personagens que povoam o restante das histórias e a estabilidade do mundo que Luís Augusto sonhara alcançar, esse mundo antigo costura todas as narrativas, contrabalançando a fragmentação da obra com um elemento de unidade.

O personagem Luís Augusto, que encerra o volume, é ainda relevante para conferir o senso de totalidade que fortalece o aspecto épico do texto porque é uma daquelas figuras que aparece ou é mencionada em outras narrativas. Seu irmão mais velho, Lalado, é o protagonista do conto "Roupas no Varal", da segunda parte do livro, e Luís Augusto, então chamado de Guto, protagoniza a narrativa "Era uma vez", na quarta parte do livro, em que, ainda menino, vai com o pai visitar a madrinha em São Paulo. Na narrativa final, "Outra fábula", é que tomamos consciência das marcas que essa viagem gravou no personagem: "A viagem com o pai para São Paulo, uma semana cravada em seu coração simples, a certeza de que, a partir de então, Cataguases afundaria, lenta e inexoravelmente, numa terrível agonia, até morrer um dia (...)"³⁶⁹. Mas Cataguases não morre, surge como uma marca indelével não apenas na trajetória de Luís Augusto, mas, simbolicamente, na do país, como imagem de uma realidade que não pode ser ignorada ou esquecida, como o protagonista desejaria, nem mesmo diante de "histórias de superação", como é o seu caso. Porque no fim essas histórias, como exceções à regra que são, apenas demonstram a permanência daquilo que se desejaria superar.

Outro ponto interessante, conectado à questão da totalidade, concerne aos títulos das histórias mencionadas, "Uma fábula", "Era uma vez", "Outra fábula". Como mencionado, essas narrativas se destacam estruturalmente na obra de Ruffato por funcionarem como pontos de amarra no texto. Parece significativo que os títulos remetam ao universo do fantástico, do fabular, o que ironicamente contrasta tanto com a realidade retratada quanto com o caráter de denúncia do projeto literário do escritor em geral. Esse contraste irônico pode ter por objetivo enfatizar a proposta política da literatura de Ruffato: unir o ficcional à necessidade de intervenção no real. Ao mesmo tempo, os títulos sinalizam, me parece, com a ideia de legitimação da atividade literária enquanto instância de posicionamento político-ideológico. Quer

³⁶⁸ RUFFATO, Luiz. *Inferno Provisório*. São Paulo: Companhia das letras, 2016, p. 405.

³⁶⁹ Idem, p. 402.

dizer, vão de encontro à ideia de uma literatura "imparcial", descolada da realidade histórico-social e, nesse sentido, atualizam o espírito épico ao confirmarem o poder da literatura de, ao falar do irreduzível e do particular (o indivíduo), falar também do histórico e do geral (o coletivo). Esse movimento, do particular para o geral, me parece ser algo que Lukács aponta como imanente ao caráter épico, ao tratar dos recursos da totalidade, da tipicidade e da ação. "Somente quando o homem age em conexão com o ser social é que se expressa sua verdadeira essência, a forma autêntica e o conteúdo autêntico de sua consciência"³⁷⁰, diz Lukács. E também:

A fantasia poética do narrador consiste precisamente em inventar uma história e uma situação nas quais se expresse ativamente esta "essência" do homem, ou seja, o elemento típico do seu ser social. Através deste talento inventivo, que pressupõe naturalmente uma profunda e concreta penetração nos problemas sociais, os grandes narradores podem criar uma representação global de sua sociedade da qual - como diz Engels de Balzac - é possível, "mesmo no que respeita aos pormenores econômicos", aprender mais do que "em todos os livros de historiadores, economistas e profissionais de estatística da época"³⁷¹.

O elemento típico, como característico da epopeia, é compreendido por Lukács como problemático no romance. Isto é, se na epopeia há a "ligação imediata entre o público e o privado"³⁷², o que resulta "na unidade imediata, nos personagens da epopeia e do drama antigos, do universal e do particular, do típico e do individual"³⁷³, na vida moderna, e por consequência no romance, essa unidade imediata não é alcançável. Pois, enquanto no mundo antigo, o mundo da epopeia homérica, "o indivíduo situado no centro da narração podia ser típico ao expressar a tendência fundamental de toda a sociedade"³⁷⁴, no mundo moderno, caracterizado pela desagregação da sociedade tribal, o indivíduo expressa a contradição típica no interior da sociedade. Quer dizer, como as ações e características dos indivíduos não podem mais representar a sociedade enquanto um todo, não podem mais se tornar típicas de toda a sociedade, cada indivíduo passa a representar uma das classes em conflito. Ou seja, parece que a tipicidade, no romance, não está mais, ao contrário da epopeia, atrelada a uma experiência de totalidade, mas sim de fratura no coletivo, de disjunção.

³⁷⁰ LUKÁCS, G. Op. cit., p. 205.

³⁷¹ Idem, p. 205-206.

³⁷² Idem, p. 208-209.

³⁷³ Idem, ibidem.

³⁷⁴ Idem, p. 206.

"A criação de personagens típicos (e de situações típicas) significa, portanto, a figuração concreta das formas sociais: significa um novo renascimento – que não seja pura imitação mecânica – do *pathos* da arte e da estética antigas"³⁷⁵, segue Lukács. Diante disso, talvez se possa afirmar que o formato da obra de Ruffato – múltiplas narrativas que se entrelaçam, múltiplos personagens – significa não apenas uma tentativa de superação do personagem típico do romance burguês – o indivíduo atomizado, em conflito com o conjunto social – e a sua substituição por uma personagem coletiva, mas é também a multiplicação de situações típicas da disjunção social que é o substrato histórico-material do gênero romance. Assim, se não há um personagem principal cujo destino encarna as contradições fundamentais da sociedade, já que a proposta de Ruffato é construir uma personagem coletiva, o conjunto de personagens e situações figurados em *Inferno Provisório* parece ter por intuito operar aquilo que o personagem típico realiza no romance tradicional. Novamente, nas palavras de Lukács,

O personagem é típico não porque é a média estatísticas das propriedades individuais de um certo estrato de pessoas, mas porque nele – em seu caráter e em seu destino – manifestam-se as características objetivas, historicamente típicas de sua classe; e tais características se expressam, ao mesmo tempo, como forças objetivas e como seu próprio destino individual.³⁷⁶

Assim, é o coletivo, o conjunto de destinos individuais interligados por uma mesma base histórico-material, cuja ação, em *Inferno Provisório*, concretiza as relações sociais disjuntivas em questão. Desse modo, a ação, que seria o modo mais adequado de figurar a relação do homem com a sociedade, acompanha o destino não de um personagem, mas consiste numa vertigem de acontecimentos em teia. O que, novamente, restaura o elemento coletivo tão imanente na epopeia original.

A fim de que essas considerações sobre o caráter épico de *Inferno Provisório* deixem o nível da abstração e se tornem mais concretas, se faz necessário examinar, nas páginas que seguem, de modo mais cerrado a materialidade do texto, a começar por um comentário sobre a estrutura do livro.

3.2 Da estrutura

³⁷⁵ Idem, p. 208.

³⁷⁶ Idem, p. 211.

Como mencionado, a versão anterior da obra era composta por cinco volumes, cujos títulos eram: *Mamma, son tanto felice*; *O mundo inimigo*; *Vista parcial da noite*; *O livro das impossibilidades*; *Domingos sem Deus*. Essa estrutura foi parcialmente aproveitada na nova edição, que se divide agora da seguinte maneira: um prólogo, a narrativa "Uma fábula" (que antes abria o volume *Mamma, son tanto felice*); quatro partes, intituladas "O mundo inimigo" (com narrativas que integravam *Mamma, son tanto felice*, *O mundo inimigo* e *Vista parcial da noite*), "Vista parcial da noite" (composta por narrativas do livro de mesmo título, *Mamma, son tanto felice* e *O mundo inimigo*), "Um céu de adobe" (título novo em relação à organização anterior, acolhe narrativas de *Mamma, son tanto felice*, *O livro das impossibilidades*, *O mundo inimigo* e *Vista parcial da noite*) e "Domingos sem Deus" (com narrativas do livro de mesmo título, bem como de *O mundo inimigo*, *Mamma son tanto felice* e *O livro das impossibilidades*); e, por fim, à guisa de epílogo, a narrativa "Outra fábula", que anteriormente fechava o volume *Domingos sem Deus*.

Notamos que, da estrutura original, foram eliminados os títulos *Mamma, son tanto felice* e *O livro das impossibilidades*. Foi introduzido um novo título, que corresponde à terceira seção da nova edição, "Um céu de adobe". Ao invés de cinco partes, a obra agora se organiza em quatro, mais um prólogo e um epílogo. Uma estrutura mais enxuta que, parece-me, confere maior unidade e organicidade ao texto. A retirada do título em italiano, que fazia referência a um passado relativamente recente e fundamental na formação da classe trabalhadora brasileira, o da imigração, a princípio arrefece na obra a presença dessa passagem de nossa história. Contudo, as cenas que reconstituem uma comunidade de imigrantes italianos pobres permanecem dispersas ao longo de todo o volume. O que se dá é a amenização de um registro mais cronológico, mais histórico, da formação da classe trabalhadora, em prol de um maior investimento em índices de literariedade, tais como a dispersão e a onipresença desse Brasil mais rural ao longo do volume todo, ao invés da sua concentração na primeira parte, como na versão anterior da obra. Essa dispersão e ao mesmo tempo a constante retomada desse substrato histórico-social contribuem, novamente, para o senso de unidade e para a perspectiva de totalidade do texto. E constituem, me parece, uma maior aposta na literariedade do texto, em relação à primeira edição, uma vez que representam um aumento na complexidade estrutural da obra.

Outro elemento importante acerca da estrutura do texto diz respeito ao aspecto circular envolvido nas narrativas de abertura e encerramento do livro. O conto "Uma fábula" enquadra majoritariamente a realidade da opressão patriarcal, personificada na figura de Micheletto, colono italiano, senhor absoluto da mulher, filhos e criações, que chega a assassinar uma das filhas por esta lhe desafiar o domínio entregando-se a forasteiro. O contraponto ao Pai Micheletto é André, o filho mais novo, cujo relato do "parto difícil" abre a narrativa. A história termina com a descrição do jovem André, que se apresenta com elementos de modernidade que se contrapõem ao universo rural e arcaico representado pelo pai:

(...) de dia esculachado em dentro do brim e da camisa de manga comprida riscada, bota dura no pé, chapéu de palha esfiapado, cigarro sem filtro margando o céu da boca, mas, depois, lavados os pés, a cara, os braços e as partes, virava outro, iludido em cima da sua Göricke, espelhos retrovisores e campainha trim-trim no guidão, punhos franjas multicoloridas, limparraios nas rodas, paralamas e capa de selim com escudos do Botafogo, farol de dínamo, muda de roupa limpa, dentes brilhosos, cabelos finos assentados com Brylcreem, perfume ordinário no cangote, enfiando-se pelas cinco ruas, Tarde!, Tarde! (...) ³⁷⁷

A figura de André fora do contexto do trabalho, festivo e cordato, contrasta até fisicamente com a do pai, mal-cuidado, bronco e intimidador, "tão esquisito que, ao cruzá-lo no calçamento, os conhecidos, garimpando os chãos, soltavam um muxoxo, que era um cumprimentar não cumprimentando" ³⁷⁸. Além disso, André é o filho que quer ir embora, aventurar-se na "cidade grande". Representa a ânsia de superação do mundo paterno, como se sugere no seguinte trecho, ao final da narrativa:

(...) um dia encorajar-se, aventurar em Ubá, dizem que cidade grande, de amplas modernidades, espiava o ônibus resfolegante na praça, Cataguases-Ubá, janelas pintadinhas de olhos, baixava a canga, iria ainda, deixa estar, arrumava emprego numa fábrica de móveis, ganhava dinheiro, punha um implante de dente de ouro na boca, e, depois, depois sim, caçava uma noiva, casava, pois, a que outro fim se destina a vida? ³⁷⁹

Mas essa superação do mundo paterno parece ser algo ilusória, primeiro porque a partida de André, sempre adiada, talvez nunca se concretize, depois porque suas expectativas de uma nova existência no fundo não fogem muito ao modelo paterno. Caçar uma noiva, casar, como se diz ao final do trecho reproduzido, ressoa o

³⁷⁷ RUFFATO, Luiz. *Inferno Provisório*, p. 21.

³⁷⁸ RUFFATO, L. Op. cit., p. 18.

³⁷⁹ Idem, p. 22.

projeto do Micheletto Pai que, depois de adquirir sua propriedade e de se estafar construindo morada e preparando-a para a produtividade, saiu "de casa em casa da colônia caçando a eva que iria povoar aquele mundo virgem de vozes"³⁸⁰. À escolhida, mãe de André, não se reserva sorte feliz, entretanto, pois Micheletto trata de isolá-la e levá-la à loucura,

algemando-a nos cordões umbilicais de gravidezes sem fim, largando-a desamparada a minguar num quarto de portas e janelas trameladas por fora, de onde saiu, anciã aos trinta e cinco anos, rija enrolada numa toalha de mesa, tão pássara que até o vento insistia em carinhá-la na derradeira viagem de carro de boi cantador até a igreja de São Sebastião.³⁸¹

Assim, ainda que os desejos de evasão do rapaz carreguem em alguma medida a negação ao universo arcaico e patriarcal representado pelo Micheletto, esse universo não deixa de ressoar na linha de continuidade inerente à ideia, embutida no projeto de casamento de André, de que a propagação da descendência é, afinal, o fim a que se destina a vida.

Se "Uma fábula" apresenta o impulso de evasão, corporificado em André, o rapaz que quer ir embora, "Outra fábula", a narrativa que encerra *Inferno Provisório*, apresenta a concretização desse impulso, ao contar a história de Guto, o rapaz que foi embora de Cataguases tentar a sorte em São Paulo. Essa estrutura circular lembra, inclusive, de algum modo, a estrutura de *Corpo de Baile*, de Guimarães Rosa, em que o menino Miguilim de "Campo Geral" retorna como o adulto Miguel em "Buriti". Na primeira novela ou conto, há também um desejo de evasão ou expansão, que se manifesta, por exemplo, na tristeza da mãe de Miguilim por não enxergar o que há detrás dos morros. Esse movimento de expansão se concretiza com a partida de Miguilim do Mutum, ao final. Em "Buriti" temos uma espécie de retorno ao ponto de partida, pois o menino que vem do sertão, mas que cresce na cidade, agora encara seu passado e o defronta com aquilo que ele se tornou, buscando, então, reconstruir sua identidade. Pode-se dizer que o enfrentamento se coloca nos seguintes termos: Miguel é filho do sertão, pois cresceu no Mutum, e também da cidade, pois lá se formou e se transformou em representante do saber intelectual.

Um enfrentamento similar se coloca para Luís Augusto, o Guto de "Outra fábula". Como já comentado, o personagem também protagoniza a narrativa "Era uma

³⁸⁰ Idem, p. 18.

³⁸¹ Idem, p. 20.

vez", em que, adolescente, visita a cidade de São Paulo na companhia do pai, ocasião em que o sentimento de inferioridade e insegurança que surge do confronto entre sua origem interiorana e a megalópole lhe ocorre pela primeira vez e, conforme vamos saber na narrativa que fecha a obra, o faz refém por toda sua vida. Assim, embora aqui não se trate do mesmo personagem que abre e fecha o livro, operando, como em *Corpo de Baile*, uma espécie de retorno ao ponto de partida, esse retorno se coloca de outra forma: pela impossibilidade de superação do cenário de privações e arcaísmo que se apresenta no primeiro conto. Ou, em outras palavras, pela permanência desse cenário mesmo num espaço associado a índices de modernidade e desenvolvimento, como a cidade de São Paulo, indicando com isso a continuidade das relações de exclusão e violência não apenas no plano individual, representado pela dificuldade de Luís Augusto de processar e aceitar seu passado em Cataguases, mas também no plano coletivo, que se concretiza no cenário múltiplo e caótico da capital paulistana. Ao fechar o livro com a história de um "caso de sucesso", o menino que sai de um contexto de privação e se faz na vida, a obra parece não só colocar em evidência a exceção que confirma a regra (pois para cada Luís Augusto há muitos outros que não têm a mesma sorte, como demonstram quase todas as narrativas anteriores), mas também relativizar a própria ideia de sucesso, uma vez que a trajetória individual de Guto não elimina a realidade da qual ele provém. O André de "Uma fábula" permanece entranhado no Luís Augusto de "Outra fábula". Guto executa o sonho de André de deixar para trás o mundo de precariedade material e existencial representado pela cidade de Cataguases e entorno, mas apenas para descobrir que esse mundo permanece insuperado até para aqueles que ascendem socialmente, pois ele continua a fazer parte da história coletiva da qual todos, em alguma medida, participam.

3.3 Histórias enredadas

Como que a confirmar a ideia de uma história coletiva da qual todos os que se inserem num mesmo background histórico-social tomam parte – podendo ser este background compreendido como o contexto de subdesenvolvimento brasileiro que afeta a todos que aqui vivem, em maior ou menor medida – as narrativas de *Inferno Provisório* se apresentam enredadas. Não apenas porque, como já comentado, elas transcorrem num mesmo cenário – ou a ele se conectam de alguma forma –, a cidade

de Cataguases, situada numa região rural e que se torna uma cidade operária com a instalação das indústrias têxteis, mas porque há alguns personagens ou até núcleos de personagens que reaparecem entre uma história e outra. A figura mais recorrente, que faz o efeito de costura entre várias das narrativas, é o personagem Zé Pinto, dono do cortiço onde grande parte dos personagens mora. Disciplinado e ambicioso, cresce materialmente graças ao seu pulso firme e certo sangue frio para lidar com a pobreza e desgraça dos inquilinos, nunca tolerando atraso no pagamento dos aluguéis e despejando famílias se preciso. Na narrativa "Um outro mundo", que pertence à terceira parte do livro, "Um céu de adobe", Zé Pinto é apresentado num momento de velhice e decadência, e faz uma espécie de inventário da sua vida. Embora relativamente próspero, encontra-se sozinho e sua autoridade dentre os moradores já não é mais a mesma. Neste conto, ainda, apresenta-se um pouco do percurso do personagem, bem como do seu caráter algo inflexível, que o levou, junto com a mulher, Maria, a conquistar um posto de certa autoridade local. Vejamos o seguinte fragmento:

Se a Maria fosse viva poderiam perguntar como foi duro, ela na fábrica, as pernas enfermas de ficar em pé tocando tear, ajuntando trocados para comprar um metro de areia, uma carroça de tijolo, um saco de cimento, uma partida de telhas-francesas, tacos de madeira, cal, bisnagas de tinta; ele, pedreiro sem ser, suspendendo pouco a pouco o prumo de cada parede-meia, puxando luz, cômodo por cômodo, sem electricista ser, erguendo, uma a uma, as casas que formavam o Beco. Mas, para conter a corriola, teve que ser macho. Não pagou o aluguel? Descia as escadas revólver em punho, um Smith & Wesson niquelado, calibre 38, que até outro dia andava jogado numa gaveta da cômoda. O inquilino engrossou a voz? Pois salivava bem no nariz do turuna. E não viessem com engabelação, que era perito nos truques e mazelas da gentalha. Pôs para fora os trens de muita família que debaixo da ponte poderia refugiar, tão pobre.³⁸²

Assim, esse personagem, em boa parte responsável pelo alinhavo entre as narrativas, é alguém que conquistou seu lugar ao sol muitas vezes à custa da desgraça alheia, sinalizando com isso a reprodução do sistema de exploração dentro da própria classe trabalhadora. Pois Zé Pinto não deixa de fazer parte dessa camada social e, mesmo tendo conquistado algum conforto material graças aos seus ganhos como senhorio, continua a viver no mesmo bairro em condições não muito diferentes das em que vivem seus inquilinos, sendo igualmente atingido pela falta de estrutura e pelo descaso do poder público. Desse modo, mesmo tendo sido "o primeiro da rua a ter

³⁸² RUFFATO, L. Op. cit., p. 266.

geladeira, quando ninguém nem sonhava com isso"³⁸³, o primeiro "a ter televisão, uma coisa tão importante que a janela ficava suja de povo espiando"³⁸⁴, e a "ter telefone, que até serviu para ganhar um dinheirinho extra, cobrando pelos recados que recebia e enviava"³⁸⁵, Zé Pinto passa seus últimos dias praticamente isolado, assistindo à decadência de seu corpo e do Beco que concentrou e consumiu o sentido da sua existência.

Parece bastante significativo que esta figura decadente, fruto e perpetuador das condições de exploração que definem a experiência de classe dos trabalhadores, seja uma das mais presentes na obra e talvez aquela que mais fortemente contribui para o caráter de continuidade e unidade entre as narrativas. Isso insere no nível estrutural da obra o substrato social no que tange à condição proletária, fazendo com que elementos como a marginalização, o isolamento, a falta de consciência de classe e a reprodução das condições de exploração sofridas, ao se encarnarem no personagem Zé Pinto, lastreiem o texto de *Inferno Provisório* como um todo.

A fim de explicitar ainda melhor o entrelaçamento entre as narrativas da obra em análise, selecionei alguns núcleos de personagens que se repetem em alguns dos contos sobre os quais irei comentar na sequência. Imagino que, com isso, se tornam mais concretos aqueles aspectos de unidade e coletividade que abstratamente foram antes apresentados e relacionados ao caráter épico do texto.

3.3.1 A maternidade estigmatizada

O primeiro núcleo a ser comentado é aquele que gira em torno da personagem Bibica, que aparece no conto "A mancha", que abre a primeira parte do livro, "O mundo inimigo". Esta narrativa enfoca a história do filho mais novo de Bibica, o Marquinho. Bibica foi "mulher da Ilha", isto é, uma prostituta que trabalhou no bordel que fica na periferia de Cataguases, lugar a que chamam de Ilha porque fica no meio de uma espécie de banhado formado pelas águas do Rio Pomba. Aliás, a Ilha, o lugar das "mulheres da vida", é outro elemento de coesão entre as narrativas, visto que é frequentemente mencionado em uma história ou outra. Nesse sentido, pode-se pensar nesse espaço como mais um agente de costura, que reforça a unidade da obra, e que,

³⁸³ Idem, p. 269.

³⁸⁴ Idem, ibidem.

³⁸⁵ Idem, ibidem.

além disso, sinaliza para uma especificidade da condição feminina dentro da experiência proletária: a prostituição, muitas vezes como alternativa compulsória ao casamento, à vida não incomum de dupla jornada da mulher trabalhadora, que emprega sua força de trabalho no lar e fora dele.

Em "A Mancha", Bibica é uma mulher que, após deixar a Ilha para se estabelecer no Beco do Zé Pinto, tenta se refazer na vida trabalhando como lavadeira. Tem dois filhos para criar, Zunga e Jorginho. Tem-se aí um simbolismo interessante, pois o trabalho assumido por ela é o de limpar, tirar a sujeira, as manchas das roupas, mas é um trabalho incapaz de remover a mancha da sua reputação, com que a condição prévia de "mulher dama" a marcou. Em alguma medida, essa mancha da sua reputação é responsável pela existência de Marquinho: "Sofria com a fama de perdida, queria apagar aquela passagem, aquela gosma, uma lepra, uma nódoa que não saía nem esfregando com todo o sabão do mundo. Dessa mancha aproveitou seu Antônio, bode velho"³⁸⁶.

Seu Antônio, comerciante português, é dono da mercearia na entrada do Beco, na qual boa parte dos moradores pode comprar fiado, com a exceção de Bibica. Incomodada, já que paga o aluguel e a pena d'água em dia, "um mulher direita, sim senhor"³⁸⁷, e também pela necessidade de adiantar alguns mantimentos, ela especula: "Será que é porque eu já fui da Ilha, seu Antônio?"³⁸⁸ Com efeito, o estigma da prostituição não pode ser apagado e a condição de pária social da mulher por ele atingida nunca se extingue totalmente. Seu Antônio passa a lhe vender fiado, mas como que se vê no direito de exigir em troca favores sexuais. Se a princípio resiste ao assédio, "porque, vivida, sabia que tudo aquilo era mentira, fantasia, ilusão"³⁸⁹, Bibica aos poucos se deixa levar pela necessidade de ser amada e se permite acreditar nas promessas do comerciante, de largar tudo e "botar casa para ela"³⁹⁰. Dessa união fugaz nasce Marquinho, que, portanto, é fruto, de certa maneira, da mancha, do estigma do ofício anteriormente exercido por sua mãe.

Seu Antônio evidentemente não reconhece o filho, e escorraça a amante de forma cruel quando ela insinua a possibilidade de ele assumir a relação:

³⁸⁶ RUFFATO, L. Op. cit., p. 26.

³⁸⁷ Idem, p. 26.

³⁸⁸ Idem, p. 27.

³⁸⁹ Idem, ibidem.

³⁹⁰ Idem, ibidem.

Ficaste maluca? Queres destruir meu casamento?, desonrar meu nome na praça? Queres envergonhar-me frente aos meus filhos? (...) Sou um homem estabelecido, dona Bibica, um homem honrado! De onde vens? Da lama! Uma rameira! Ora, faça-me o favor! Ponha-se daqui para fora!³⁹¹

"Vens da lama", quer dizer, após se aproveitar da mancha "que não saía nem esfregando com todo o sabão do mundo"³⁹², o comerciante não quer se ver associado a essa marca. Marquinho, como seus outros dois irmãos mais velhos, cresce sem pai, ou seja, o estigma da mãe se transfere ao menino, marcado como filho de ninguém. Vive uma infância solta e cheia de riscos, a mãe sem tempo de supervisionar as traquinagens e sem coragem de castigá-las. As travessuras aumentando de gravidade, de roubo de fruta do quintal alheio a depredação de propriedade, o menino sofre as consequências, como um espancamento que o deixa à beira da morte e, por fim, o atropelamento por um cataníquel, que lhe tira a vida.

O conto inicia com o relato da tragédia, "Marquinho morreu faltando pouco para completar oito anos, atropelado por um cataníquel numa segunda-feira de agosto, todo serelepe, orgulhoso da rabiola e do cortante do seu papagaio."³⁹³ Ou seja, a história se compõe então como crônica de uma morte anunciada. Ironicamente, o acidente acontece bem em frente à Mercearia Brasil, propriedade do seu Antônio Português, "que destino! o começo, o fim"³⁹⁴. Ali, nos paralelepípedos, fica uma mancha de sangue, que custa a sumir: "Os dois caixeiros da Mercearia Brasil esfregaram, várias manhãs (...). Até soda cáustica usaram. Mas a mancha permaneceu lá. Depois, quando ninguém mais lembrava do Marquinho, ela sumiu"³⁹⁵.

A mancha que dá título à narrativa se desdobra, portanto, em mais de um sentido. É a mancha da reputação de Bibica, que hereditariamente se transmite ao filho e que não pode ser apagada nem mesmo pelo trabalho "honesto" de lavadeira, esta mancha simbólica não só é irremovível como ainda se desdobra na mancha física de sangue. Interessante notar que a mácula moral e o estigma social acompanham mãe e filho não só até o fim da sua existência, mas prolonga-se até que a memória deles se dissipe, como fica sugerido na imagem da mancha de sangue que perdura até que ninguém mais se lembre do menino. Ainda, a marca de sangue que persiste bem em frente à mercearia de seu Antônio, pai que renegou o filho, pode ser simbolicamente

³⁹¹ Idem, p. 29.

³⁹² Idem, p. 26.

³⁹³ Idem, p. 25.

³⁹⁴ Idem, p. 26.

³⁹⁵ Idem, p. 31.

associada à culpa individual que o homem carrega pelo descaso e negligência em relação ao menino. Bem como pode sinalizar a culpa coletiva, da sociedade e suas estruturas de exclusão, também responsáveis pelo estigma que recai sobre a ex-prostituta e seu filho, relegando-os a uma condição de marginalização ainda maior dentro de um extrato social que já sofre com o alijamento e a precarização das condições de existência.

A segunda narrativa que envolve o núcleo de Bibica é "Ciranda", também incluída na primeira parte do livro, "O mundo inimigo". Aqui o enfoque recai sobre o filho mais velho, Zunga, que, alternando-se entre o jogo de baralho, o bar de seu Zé Pinto e visitas à Ilha, vive às custas da mãe, com quem se comporta como uma espécie de eterna criança – daí talvez o título do conto, "Ciranda", que remete justamente a uma brincadeira do universo infantil. Além disso, o rapaz vem passando por episódios de dissociação, em que os sentidos parecem sair do controle, "a cabeça dói, *Vai explodir, me ajudem pelo amor de deus*, os músculos fora de controle, as pernas já não sustentam o corpo, *Vou cair, santo deus, vou morrer*, o suor em bicas alaga o sobaco, inunda a testa, encharca os pés, escorres das mãos, *Vou morrer (...)*"³⁹⁶. Esses episódios do que parece ser uma crise dissociativa aparentemente estão vinculados a um impulso de atração por meninos mais novos. Os dois episódios relatados no conto acontecem logo depois de Zunga tentar molestar meninos, o primeiro, um garoto ao lado do qual se senta no cinema, o segundo, Luzimar, que vive na casa vizinha e é o filho mais novo do pipoqueiro Marlindo (ambos aparecem em outros dois contos, "O barco" e "Amigos"). A atração sexual por garotos é algo que causa a Zunga culpa, vergonha e sofrimento, e, como não consegue controlar seu impulso, as crises talvez sejam uma reação a essa situação de extrema tensão interna, tensão potencializada pela precariedade material, pela falta de estruturas que lhe possibilitem melhor compreender e lidar com o problema.

Nas duas situações em que se comporta como predador sexual de garotos, Zunga tenta atraí-los oferecendo-lhes doces, o que novamente ecoa o título "Ciranda" e sugere a localização do personagem dentro do universo infantil, como se ele tivesse ficado preso num estado de minoridade. Essa condição de minoridade se manifesta no fato de Zunga, homem feito, não ter ocupação regular e ser cuidado pela mãe, que lhe providencia comida, teto, roupa lavada e de quem ele ainda toma dinheiro. A isso se

³⁹⁶ Idem, p. 50.

soma o que parece ser uma progressiva alienação mental, associada a uma sexualidade em certa medida patológica, à qual não se pode dar vazão de forma sadia. Embora frequente o bordel da Ilha e, em certa altura da narrativa, conte vantagem dos excessos sexuais cometidos quando mais novo (*"Impressionante, Presidente, eu andava o dia inteiro de pau duro, uma coisa! (...) Naquela época eu enfileirava o mulhério e mandava brasa. Era uma atrás da outra. Eu era endemoniado..."*), o personagem é tratado pelo leão-de-chácara do lugar, e também pelas prostitutas, como um incômodo, um sujeito desequilibrado que mais arruma confusão e atrapalha o movimento da casa e o trabalho das mulheres do que como um cliente rendoso ou alguém em busca dos prazeres do sexo. Com efeito, no fim do conto, depois de agredir Cidinha, uma das prostitutas, no meio de uma de suas crises dissociativas, os personagens que presenciam a cena constataam:

Baianinha: "O Zunga não está batendo bem da cabeça não."

Valdira: "Ainda mais agora que ficou broxa."

Murrudo: "O problema dele é a cachaça"³⁹⁷

Assim, a progressiva alienação mental, os impulsos pedófilos que corroem sua precária estabilidade psicológica, a rotina apequenada sob a asa da mãe, a quem ele também manipula e explora, como uma eterna criança, conformam uma existência num estágio de permanente minoridade. E essa condição, me parece, pode ser simbolicamente estendida para todo um extrato social mais afetado pelas estruturas socioeconômicas excludentes. Ou seja, a experiência de alienação de si mesmo não diz respeito apenas ao personagem, mas pode ser entendida, num nível simbólico, enquanto experiência de classe.

O terceiro conto a ser comentado é "Jorge Pelado", que pertence à segunda parte do livro, "Vista parcial da noite", e trata sobre o filho do meio de Bibica, o Jorginho. É o filho preferido, por quem Bibica parece nutrir mais afeto: "Jorginho, menino bom, atencioso, bem mandado, um brinco, por que, meu deus, fui concordar com aquela doideira, mandar ele pro Rio de Janeiro, por quê?"³⁹⁸ Marcado pela polícia quando ainda é menor de idade, por ter cometido pequenas infrações, como o furto de uma bola de futebol e de uma bicicleta, é enviado para o Rio de Janeiro, por

³⁹⁷ Idem, p. 56.

³⁹⁸ Idem, p. 189.

intervenção do irmão mais velho Zunga, e nunca mais dá notícias. A mãe lamenta e se culpa por ter consentido na perda do filho que mais satisfação lhe trouxera:

Jorginho, menino bom, atencioso, bem mandado, um brinco [esta fórmula se repete algumas vezes pelo conto], filho de quatro pais, nenhum deles na certidão de nascimento, É a Bibica cuspidada e escarrada, cabelo corrido, corpo espigado, É a Bibica de calças, diziam de primeiro, e ela se enchia de orgulho, Jorginho que não esquivava de um mandado, Vai comprar um pacote de macarrão, lá ia ele, Vai no mato catar graveto de lenha, lá ia ele, Vai na capoeira pegar um maço de mostarda, lá ia ele, tomava conta do caçula, sempre alegre e comunicativo, o Zunga foi inventar de mandar ele pro Rio de Janeiro, tão longe, não conhecia ninguém que tivesse voltado (...).³⁹⁹

Zunga, como uma espécie de Caim, está associado à perda do irmão, pois é ele quem busca a intervenção de um advogado local, dr. Romano, para quem Zunga realiza trabalhos escusos, como a venda de jogo do bicho, e o advogado, para evitar desentendimentos com a polícia que venham a prejudicar seus negócios (já que Jorge, o menor infrator, é irmão do sujeito que está a seu serviço, "pau pra toda obra"), decide "encaminhar" Jorginho para o Rio de Janeiro. Assim, o menino acaba sendo joguete nas mãos de uma autoridade local, com a conivência do irmão mais velho.

Zunga também está diretamente ligado à origem de Jorge, de quem Bibica ficou grávida num descuido, na ocasião em que, desesperada para conseguir dinheiro para o remédio do filho mais velho que estava doente, fez quatro programas numa noite só, esquecendo-se de tomar as precárias medidas contraceptivas a quem tinha acesso: banhar-se com vinagre.

Só eu sei o quanto custou o paratifo do Zunga, só eu e Deus, quatro homens num só dia pra conseguir dinheiro, a febre aumentando (...). tudo culpa do Zunga, se ele não tivesse pegado paratifo, subido pelas paredes, mas aí Jorginho não tinha nem nascido, bobagem, eu penso cada bobança, meu deus!⁴⁰⁰

Assim, de certa forma, pode-se dizer que Jorge nasce por causa de Zunga e também se perde por causa dele. O nascimento do segundo filho marca, ainda, a saída de Bibica da prostituição, pois com duas crianças o ofício se torna mais difícil de

³⁹⁹ Idem, p. 191-192.

⁴⁰⁰ Idem, p. 190.

exercer. É com "dois bacuris na barra da saia"⁴⁰¹ que ela procura Zé Pinto e negocia o aluguel de um cômodo no Beco.

As três narrativas, ainda que foquem cada uma na história de um filho, conformam em conjunto a história da própria mãe, Bibica. A qual nos é revelada aos poucos, até que no terceiro conto temos acesso ao quadro mais amplo da trajetória dessa personagem. Uma trajetória de perdas: a morte do filho mais novo Marquinho, enfeitado pelo pai (há também, aqui, a história da perda da paternidade) e depois atropelado pelo cataníquel; a perda de Zunga para os seus demônios interiores, que eclodem na forma da instabilidade mental; e, por fim, a perda de Jorge "pra uma cidade comedeira de gente que nem o Rio de Janeiro"⁴⁰², onde o menino, como fica sugerido desde o início do conto "Jorge Pelado", submerge no mundo do crime e da violência e termina assassinado.

E também é por meio da história dos três filhos que se revela a história do trabalho da mãe, da relação de Bibica com o mundo do trabalho. Inclusive porque seu filho favorito, Jorge, nasce literalmente do trabalho dela como prostituta, bem como marca sua saída desse ofício e entrada no mundo do trabalho mais aceito pelas convenções. Já que é com a chegada do segundo filho que Bibica deixa a Ilha, se muda para o Beco de Seu Zé Pinto e vai trabalhar como lavadeira. Assim, as trajetórias individuais acabam falando sempre do pertencimento desses indivíduos a um quadro maior de experiência de classe.

3.3.2 Encapsulamento

O segundo núcleo a ser examinado é o da família de Marlindo Bonatto, que trabalha como pipoqueiro, cujos integrantes aparecem nos contos "A solução" e o "O barco", ambos da primeira parte do livro ("O mundo inimigo"), bem como em "Amigos", da terceira parte, "Um céu de adobe".

Em "A solução", a narrativa gira em torno de Hélia, filha mais velha do casal Marlindo e Zulmira. Com dezessete anos, entre o trabalho na fábrica de tecelagem e as parcas diversões adolescentes com as amigas, como passear na praça, paquerar e ler fotonovelas, cultiva sonhos escapistas de deixar para trás a vida que leva: "Estou cansada... Cansada de morar nesse beco... nessa bagunça... nem um quarto só pra mim

⁴⁰¹ Idem, p. 191.

⁴⁰² Idem, p. 191.

eu tenho!... E estou de saco cheio da fábrica... acordar cedo... aguentar o Jacy... (...) Vou conquistar um homem rico, bem rico."⁴⁰³ A princípio a solução que aparece no título do conto parece ser este devaneio adolescente: casar-se com um homem rico que a tire daquelas condições. Assim, uma típica fantasia adolescente, a do príncipe encantado, assume uma roupagem de classe muito específica, associada a um desejo de ascensão social e necessidade de superação da precariedade material e existencial da condição proletária.

Esses anseios levam Hélia a rejeitar o namorado, "um rapaz bem intencionado"⁴⁰⁴, pois "se desse corda praquele namoro nunca conheceria alguém que pudesse arrancá-la da fábrica"⁴⁰⁵. O que ela rejeita é não só o rapaz que representa sua permanência nesta camada social, mas sua própria origem, os pais, já que, a exemplo do que acontece com o personagem Luís Augusto em "Outra fábula", Hélia "queria esquecer a família, Ah, se pudesse enterrar o passado! *Não, minha mãe morreu no parto, e meu pai quando eu tinha uns seis anos... Fui criada por uma parenta distante, muito rica...*"⁴⁰⁶ Novamente, um devaneio muito comum na adolescência, que nos leva a, diante de algum confronto ou desagrado com a família, fabricar para si uma outra origem inventada, ganha aqui contornos particulares por conta da experiência de classe específica da garota.

O desejo de superação da sua condição de classe, que se dá na forma de devaneios adolescentes, se dirige, ainda, apenas ao plano individual. Quer dizer, Hélia não pensa na sua angústia como parte de uma condição de classe, mas encerra-se em sonhos escapistas que opõem-se à ordem do coletivo. Essa incapacidade de se ver como participante de uma experiência coletiva se insinua, por exemplo, na cena em que, queixando-se da vida que leva, a garota não percebe que sua insatisfação é também a da suas companheiras, Toninha e Margarida, as quais se exasperam com o solipsismo da amiga:

"Às vezes acho que nunca vou conseguir... É tudo tão difícil!" "Conseguir o quê, Hélia?", perguntou a Margarida. "Sair... sair desse beco... dessa vida... Toninha, você... você não pensa em um dia sair desse... desse buraco não?" Toninha jogou a revista no chão, com fúria. "Você gosta de ser chata, heim!"⁴⁰⁷

⁴⁰³ Idem, p. 75.

⁴⁰⁴ Idem, p. 76.

⁴⁰⁵ Idem, ibidem.

⁴⁰⁶ Idem, ibidem.

⁴⁰⁷ Idem, p. 77.

A raiva da amiga da amiga tem a ver com o tom o esnobe de Hélia, que dá a entender que apenas, como se dotada de uma sensibilidade especial, desejasse melhorar de vida. Esse tom esnobe acoberta sua atitude solipsista ou, por que não dizer assim, sua falta de consciência de classe. Ao final da narrativa, exasperada por não ver possibilidade de outra vida, cogita o suicídio, jogar-se da ponte no Rio Pomba:

Não, nunca vai aparecer um príncipe encantado. Os olhos fixos nos redemunhos que se formam no meio do rio. O barulho líquido. Os redemunhos. A água barrenta. O sol. Não, nunca vou conseguir sair desse inferno. Os carros passam. Os cataníqueis. As bicicletas. Os redemunhos. A água. O sol. Melhor talvez quem sabe morrer acaba tudo acaba⁴⁰⁸

Chega a esboçar o gesto, mas é detida pelo ex-namorado. Novamente, um *topos* comum da experiência adolescente, a insatisfação com a própria vida e algum nível de ideação suicida, recebe uma contextualização específica dentro da representação da condição proletária. Pode-se pensar que a ideia do suicídio – que ressignifica o título "A solução", sugerindo que esta seria então a saída vislumbrada pela moça – é consequência justamente da percepção solipsista de Hélia acerca da sua condição, pois esta percepção conduz ao isolamento.

Na narrativa seguinte, "O barco", que segue imediatamente o conto anterior, somos apresentados ao pai da família, Marlindo Bonatto, e ao filho mais novo, Luzimar. Essa é uma das histórias em que representa-se mais claramente o contraste entre as classes sociais. Para complementar os poucos ganhos como pipoqueiro, Marlindo arruma uma colocação na casa de uma das autoridades da cidade, o dr. Romualdo, advogado e vereador já falecido. Sua função é cuidar do filho mentalmente enfermo da família, Osvaldo. Relata-se a trajetória errática de Marlindo, em demanda da sobrevivência própria e da família, até que, por insistência da mulher Zulmira, decide-se a procurar um trabalho mais fixo. Parece-me relevante reproduzir o trecho em que essa trajetória é narrada, para que se explicito o contraste entre a precariedade existencial e material da família do pipoqueiro e a estabilidade, ainda que infeliz e problemática, da família do dr. Romualdo:

⁴⁰⁸ Idem, p. 79.

Dera duro para engrenar como gente. O pão que o diabo amassou comera com gosto. Muita cabeçada. Agora apagara o facho. Assentara praça. Graças à Zulmira, verdade seja dita. Tinha que reconhecer. Por ele, estaria vagando ainda, sem pouso, nem repouso. Ela bateu o pé. Manhou. Não ia mais ficar rolando morro abaixo, não era pedra. Também, coitada, guardava lá suas razões. Num só ano, seis vezes mudaram. De cidade. Uma roça de arroz desandada, em Rodeiro. Mão na frente, mão atrás, em Cataguases. Rachando lenha em Dona Eusébia. Chutando lata em Cataguases. Vendendo caramujo em Leopoldina. Cataguases novamente. E ZULmira deu um basta. Um chega. Morreriam de fome em Cataguases. Pronto! Assumiu a rédea. Marlindo demandou serviço na Industrial. Carteira assinada. Varria o chão, avolumando algodão pelos cantos. Deu para trás. Não nascera para empregado. Comprou um carrinho de pipoca. Arrumou licença na Prefeitura para trabalhar em frente ao Colégio das Irmãs. Sobrevivia. Mas, meu deus, e a paradeira? Fez-se sócio de uma venda na Vila Minalda. Nas prateleiras, macarrão, apenas. Do fino, do grosso, goela-de-pato, cabelo-de-anjo, estrelinha. Só mosquitos ultrapassavam a soleira. De volta à labuta. Agora, graças a Deus, achara-se. Pajem. O moço tinha... problemas... Gostava? O Osvaldo tinha lá suas esquisitices, mas quem não tem? Ancorava cedo, passava antes no botequim, comprava dois maços de cigarro, obrigação de dar remédio na hora certa. Sobrava tempo para a Bíblia. Crente, cinco anos já.⁴⁰⁹

Para não deixar o filho mais novo sozinho, sem vigilância, Marlindo leva Luzimar junto para pajear Osvaldo, com a concordância mal-humorada da dona da casa, dona Geralda: "Está bem. Tem quanto? Nove? Taludinho? Põe uma enxada na mão dele, manda capinar o quintal até a beira do rio... Dou uns trocados pra ele se ficar bom."⁴¹⁰ Luzimar encara com estranheza e curiosidade o rapaz "aluado" que é Osvaldo:

Cabisbaixo. Alheado. Mudo. Olhos vidrados. Para dentro. Desfalecido. Outras horas, agitava-se: falava, falava, falava. Os braços conversavam com o vento, as árvores, a cabeleira esverdeada do mato. Ficava nervoso. Um bicho-carpinteiro subia-descia. Vontade de esmurrar o chão. Pular o muro, sair a galope. Pegar uma acha e rebentar a cabeça do cachorro que latia, latia – latia onde?⁴¹¹

A desgraça da família do dr. Romualdo, a doença do único filho homem e a própria condição de desamparo em que a viúva, dona Geralda, se encontra, acaba sendo, paradoxalmente, uma oportunidade de maior estabilidade material para a família de Marlindo. Infortúnio de uns, sorte de outros. Não haveria aí uma figuração cifrada da própria luta de classes? Mas essa luta, ou no mínimo um estranhamento inter classes, se apresenta de forma concreta e mais miúda no texto. Como no incômodo de Dona Geralda em ter em sua propriedade o filho de um empregado e a

⁴⁰⁹ Idem, p. 82.

⁴¹⁰ Idem, p. 80.

⁴¹¹ Idem, p. 81.

aceitação de acolher a criança conquanto que ela se faça útil e capine o terreno. Como se desejasse afastar qualquer risco de que o menino se veja ali em qualquer outra condição que não a mesma de seu pai, um serviçal. O desprezo da dona da casa é ainda percebido e enunciado por Marlindo na seguinte passagem:

Não conformava é com o desprezo da dona Geralda. Nunca pôde pôr sequer a sola da botina no assoalho da sala. Na cozinha entrara uma que outra feita, desabusado, para encher um copo d'água na talha ou para sujar o fundo de uma caneca de café da garrafa-térmica. A comida, engolia na varanda, sentado nos degraus da escada que dava para o quintal, prato equilibrado na planta da mão, garfo virando a massa do arroz com feijão, angu e couve, uma isca de carne. Da dona Geralda conseguia arrancar nada, nem oi, nem ai, boca de siri, o tempo inteiro alinhavando a passagem das horas, perdida no antigamente, olhos pastejando estranhezas, solidões, silêncios, tristezas...⁴¹²

A interdição de entrar na casa me parece bastante representativa dessa tensão entre classes que mencionei. Embora seu encargo seja de inegável responsabilidade, cuidar de Oswaldo, "dar remédio tranquilizante nas horas certas e injeção calmante nos estados de nervo"⁴¹³, lidando diretamente com uma das questões mais importantes e preocupantes daquela família, a doença do filho mais velho, Marlindo é tratado como um corpo estranho. Porque, ainda que testemunhe de perto talvez a principal fonte de sofrimento de dona Geralda, a enfermidade do seu filho, o pipoqueiro não deixa de ser uma espécie de intruso. A imagem do homem comendo sentado na varanda, prato equilibrado na mão, ilustra de modo muito concreto essa separação de classe, uma vez que a comensalidade mútua é tipicamente uma sinalização de vínculos. Impedir que o empregado coma à mesa da família, ou pior, coma sob o mesmo tempo, simbolicamente tem a função de confirmá-lo num espaço social diferente do dos patrões.

Outro aspecto a ser destacado diz respeito à diferença de tratamento dispensado à perturbação mental de Oswaldo, neste conto, e à de Zunga, em "Ciranda". Quer dizer, a diferença de classe social também determina o modo como a "loucura" de cada um deles é encarada. Independente do diagnóstico psiquiátrico que cada um deles viria a receber, o fato é que o desequilíbrio mental de Zunga nem sempre é interpretado como tal, sendo percebido muitas vezes como desajuste, propensão à desordem e coisas do tipo. A mãe, Bibica, chega a aventar a hipótese de

⁴¹² Idem, p. 89.

⁴¹³ Idem, *ibidem*.

que o paratifo que o acometeu quando criança tenha deixado algum tipo de seqüela mental: "ele quase morreu naquela época, faltou pouco, pele e osso em cima da cama, variando, até ficou meio ruim da cabeça depois daquele febril, meio sonso, abobado"⁴¹⁴. Mas, de resto, fica a percepção geral de que se trata de um sujeito meio esquisito, aluado, que, após alguns rompantes de fúria (como a cena em que agride a prostituta Cidinha ao final do conto "Ciranda", suscita pena e a percepção de que "não está batendo bem da cabeça não". Osvaldo, diferentemente, é desde rapaz, desde a primeira crise, é enquadrado como alguém "doente dos nervos", categoria que na época se emprega para falar de doença psiquiátrica:

Quando completou dezessete anos, teve aquele... esgotamento... Fechou-se no quarto, dias mudo, sem comer, sem dar as caras. O pai falou, Isso passa... Seis meses depois, desapareceu, quatro dias e ninguém o encontrava, achavam até que... deus que me perdoe! O colega da Casa de Saúde, Doença dos nervos. O colega da Santa Casa de Misericórdia de Juiz de Fora, Doença dos. O colega de uma clínica particular do Rio de Janeiro, Nervos.⁴¹⁵

Osvaldo, filho do dr. Romualdo, advogado e vereador em Cataguases, é doente dos nervos. Encaixa-se numa categoria médica (dentro dos conceitos médicos vigentes no contexto). Zunga, filho da ex-prostituta Bibica, é, no máximo, "meio sonso, abobado", no julgamento benevolente da mãe, ou então vagabundo e desordeiro no julgamento de boa parte dos demais.

No fim de "O barco", Osvaldo convence Luzimar a ajudá-lo a pegar, escondido, um barco que fica ancorado na outra margem do Rio Pomba, do lado da propriedade vizinha. O menino executa esse serviço sob a promessa de ganhar um jogo de botão. Mas trata-se apenas de manipulação de Osvaldo, que ao final acaba desaparecendo, provavelmente rio abaixo, sem que ninguém, a não ser Luzimar, saiba exatamente o que houve. "*Meu jogo-de-botão!*", é a exclamação muda de Luzimar, novamente enunciando o que parece ser a dinâmica estruturante da narrativa: o conflito de interesses entre as classes, já que à aflição da família pelo desaparecimento de Osvaldo se contrapõe e contrasta o interesse infantil e material de Luzimar pelo jogo-de-botão prometido e agora perdido.

Na próxima e última narrativa deste núcleo familiar, "Amigos", incluída na terceira parte do livro ("Um céu de adobe"), reencontramos Luzimar, agora adulto,

⁴¹⁴ Idem, p. 190.

⁴¹⁵ Idem, p. 83.

empregado na Manufatora (uma fábrica de algodão) e casado com Soninha. Na noite de Natal, após sair do expediente na fábrica, Luzimar encontra por acaso um amigo de infância que não vê há muito tempo, Gildo, que foi morar em São Paulo e está passando as festas de fim de ano na cidade natal. É um encontro cheio de tensões veladas, e ao fim não tão veladas assim. Os amigos relembram episódios da infância, um momento interessante sob o aspecto da coesão e unidade do livro, porque vários personagens de outras histórias são mencionados, incluindo o Jorge filho da Bibica, e nisso a questão dos laços com a origem e com o passado é levantada. Bem como a da tensão entre interior e capital. Gildo, que foi fazer a vida na cidade grande, fala com desprezo de Cataguases, expressa raiva pelas suas origens, como se, novamente como o personagem Luís Augusto de "Outra fábula", desejasse apagar sua história. Nisso, provoca e ofende o amigo Luzimar, por ter se deixado ficar em Cataguases: "Mas você não tem onde cair morto, cara! Desculpa eu falar assim, mas é mentira? Você tem que largar isso aqui, ir embora... Tem um mundo esperando lá fora..."⁴¹⁶ A raiva de Gildo, que respinga em Luzimar, se deve, podemos pensar, ao fato de o amigo encarnar, de uma certa forma, aquilo que ele renega, o mundo de onde veio mas do qual sente necessidade de se diferenciar.

Por outro lado, Gildo expressa uma espécie de tristeza ao constatar sua falta de laços com seu lugar de origem. Há uma ambivalência, portanto, uma oscilação entre o repúdio a uma origem pobre diante da qual a vida na capital parece mais promissora, e o ressentimento pela distância que esse aparente movimento de ascensão social impõe em relação ao lugar de origem. Diz Gildo, a Luzimar, quando este contesta sua virulência contra Cataguases, dizendo que foi ali que ambos cresceram e fizeram amigos:

Amigos? Não identifico mais ninguém aqui, Luzimar... Ninguém! Cheguei de manhã, cansado, fui dar umas voltas, ver se encontrava alguém pra conversar, trocar umas ideias... Mas, que nada... Eu reconheço as casas, o calçamento, as árvores, tudo mais ou menos igual... Mas as pessoas são outras, Luzimar, e a cidade é deles, não é a minha mais, entende?, não é mais a minha...⁴¹⁷

Mas a sensação de não pertencimento enunciada no trecho acima, ao invés de se converter em indiferença, se expressa como raiva. O que sinaliza a frustração, o

⁴¹⁶ Idem, p. 247.

⁴¹⁷ Idem, p. 248.

incômodo diante da perda de laços. Uma perda que a nova vida na cidade grande, com as novas oportunidades que esta oferece, pelo visto não foi capaz de compensar. Parece-me, portanto, que podemos dizer que se trata de um conto acerca das perdas e danos envolvidos no movimento de migração e busca por ascensão social dentro da classe trabalhadora. Especialmente no que diz respeito ao esgarçamento dos vínculos familiares e afetivos que se dá na esteira desse processo de busca por melhora das condições de vida.

O conto termina com Luzimar indo embora, ofendido, e Gildo, bêbado, xingando-o: "Vai, panaca, vai cuidar da mulherzinha! Vai, bundão! Trouxa! Panaca! Vai!"⁴¹⁸ A raiva parece justamente encobrir o sentimento de perda, o sentimento da ausência de laços, que se confirma na cena final da narrativa, bastante melancólica: Gildo dorme no sofá e sua mãe, dona Marta, tenta acordar o filho, sua única companhia, pra comemorarem juntos o Natal: "Gildo, meia-noite... Não vai abrir a sidra que você trouxe não?"⁴¹⁹ Mas ele a ignora e continua dormindo. Ambos são o que sobrou de família, um para o outro, mas, ainda que sob o mesmo teto, estão isolados. A solidão e a ausência de pertencimento dão o tom nessa noite.

3.3.3 Isolamento e desagregação familiar

O próximo núcleo familiar a ser comentado é do casal Nica e Adalberto e seus filhos Fernando, Norma, Carlos e Nelson. Em "Aquele Natal inesquecível", conto da segunda parte, "Vista Parcial da Noite", uma narrativa consideravelmente mais curta em relação a outras do livro, Fernando, um adolescente, está trabalhando como caixeiro temporário no armário de seu Boi, contratado para cobrir o movimento extra do final de ano. O pagamento dado ao menino é em mercadorias, bugigangas na verdade, que ele leva para presentear a família: "lenço de cabeça de seda cinza com discretas ramagens multicores, cueca branca samba-canção, jogo-de-botão do Botafogo, estojo de maquiagem, fusca movido a corda"⁴²⁰. É um dado interessante esse tipo de câmbio, bens de pequeno valor em troca do trabalho, e do trabalho de um adolescente, porque sinaliza a precariedade das relações de trabalho e, como já se veio tratando, das condições materiais de existência como um todo da classe proletária.

⁴¹⁸ Idem, p. 249.

⁴¹⁹ Idem, ibidem.

⁴²⁰ Idem, p. 158.

Sinaliza também o quanto o valor dos indivíduos, nesse contexto, se mede pela sua força de trabalho, já que, por se tratar de um adolescente, seu esforço é sub remunerado, pois a princípio sua força de trabalho também é inferior à de um homem adulto.

Fernando deixa o armarinho já tarde da noite e corre para passar o Natal em casa. Mas o que encontra em nada condiz com o espírito de união e conagração associado a essa festa: "Nando?", a mãe sussurrou, dificultosa, 'Nando?' A parca luz desvendou o beliche vazio, 'Uai, mãe, cadê o Lilinho?, o Néilson?' 'No quarto, comigo', e a posta roxa-rósea do rosto deformado da mulher, 'De novo, mãe?'"⁴²¹ A cena que Fernando presencia ao chegar em casa é algo recorrente na família: o pai, Adalberto, mais uma vez agrediu à mãe, dona Nica. "Fica com raiva não, meu filho... Nervosismo do seu pai... Ralhou com a Norma... comigo... deve ter bebido um pouquinho..." 'Cadê ele?' 'Por aí... Daqui a pouco... Senta, a comida já quentou...' 'Quero não, mãe...'"⁴²² Assim, se o natal de Gildo, do conto anteriormente comentado, é marcado pelo isolamento, o de Fernando acontece sob o signo da violência, uma forma ainda mais drástica de isolamento e desagregação dos laços familiares. A esperança de união e renovação familiar, talvez representada pelos presentes que o rapaz leva, fruto do seu trabalho sub reconhecido e sub remunerado, sucumbe a um cenário de continuidade da violência e atomização existencial. Muito significativo, nesse sentido, é que da remessa de presentes trazida por Fernando, o conto se feche com foco no canivete que seu Boi lhe deu como um extra, "uma lembrancinha": "Rasgou o papel e os dedos adivinharam o canivete-suíço: abridores de garrafa e de lata, saca-rolhas, chaves de fenda e Philips, punção, pinça, lixa de unha, tesourinha... e a lâmina..."⁴²³ São as palavras que fecham a narrativa, sugerindo simbolicamente, me parece, o processo de violência que microestruturalmente se manifesta nessa configuração familiar, ou sugerindo até um possível desejo de vingança do filho contra o pai que agride a mãe.

O conto seguinte, "Aquário", que pertence à terceira parte, "Um céu de adobe", tem uma estrutura mais longa e um pouco mais complexa que "Aquele Natal inesquecível", pois divide-se em oito partes, que correspondem às etapas da viagem que Carlos faz com a mãe, Nica, para Guarapari, logo após o falecimento e enterro do

⁴²¹ Idem, *ibidem*.

⁴²² Idem, *ibidem*.

⁴²³ Idem, p. 159.

pai. Se a raiva e o desejo de reação violenta à violência do pai parecem simbolicamente sugeridos ao final da narrativa anterior, aqui eles se concretizam nos gestos e escolhas do segundo filho, Carlos. Diferentemente de Fernando, que, aliás, ficamos sabendo, faleceu ainda antes do pai, num acidente de carro, Carlos dá vazão à sua revolta e efetivamente confronta o pai, o que causa o seu afastamento da família:

Uma noite, cheguei da Rua, guardei a bicicleta na varanda, entrei pé ante pé e deitei. Todos risonavam, menos meu pai, zanzando pelos becos da cidade. Tinha passado por uma madorna, quando acordei esbaforido com os urros. Pulei da cama, murmurei, entredentes, Pra mim, chega! Abri a porta do cômodo, arranquei meu pai de cima da minha mãe, encarei seus olhos esbugalhados e disse: Bate em mim, seu filho da puta! Minha mãe gritou, Não, pelo amor de deus, Carlinho, você mata seu pai de desgosto. Continuei: Vem, seu desgraçado, bate em mim! Meu pai falou: Seu merda! nem saiu dos cueiros, vai ver o que é bom pra tosse. E avançou com o corrião na mão. Quando estava ao meu alcance, desfechei um murro que acertou em cheio a sua testa.⁴²⁴

Como desfecho desse confronto, Carlos sai de casa, se muda para São Paulo, onde vai fazer a vida. Nunca acerta as coisas com o pai, que morre brigado com o filho. No dia seguinte ao velório, durante a viagem que propõe fazer com a mãe até Guarapari, para distraí-la, uma série de flashbacks sucede a ambos, que relembram momentos-chaves, muitos deles dolorosos, alguns alegres, da experiência familiar. No meio dessas recordações, mãe e filho também se confrontam em alguns pontos. Uma viagem cheia de tensões, portanto, em que o deslocamento físico pela estrada é acompanhado de um deslocamento interior dos personagens, diante da própria história pessoal e familiar, que repassam mentalmente.

Em certo ponto Carlos reconstitui a história do seu casamento frustrado. Casou-se com a filha do chefe da oficina de autopeças em que veio a trabalhar, em Santo André. Seu Domingos, o chefe, "um ditador para com os subordinados, dentro da empresa; um pai, fora dela"⁴²⁵, elege Carlos para marido de sua filha, Mariana, trazendo-o para o convívio da família e incentivando o relacionamento dos dois. Carlos se casa menos por amor à moça do que por vergonha em decepcionar o chefe, mas também motivado por aquele desejo, comum a vários dos personagens já analisados, de afastar-se das próprias origens ou, nas palavras dele, deslembrar sua história: "Eu queria deslembrar minha história. Pensava desmanchar as paredes do meu passado e fundar meu presente sobre novos alicerces. Bobagem! Bastaram os

⁴²⁴ Idem, p. 253.

⁴²⁵ Idem, p. 257.

primeiros meses com Mariana para perceber que nada restaria, no após."⁴²⁶ Quer dizer, a exemplo do que se verifica em outras trajetórias, como já comentado acerca de Luís Augusto, o passado é uma marca constitutiva e estruturante da qual não se pode escapar. E trata-se de um passado, de uma marca de origem, que conduz inevitavelmente ao isolamento. Carlos sabota seu casamento com Mariana por não se achar merecedor dele, por considerar que não faz parte do mundo de iniciativa e vitalidade de sua mulher e familiares: "Dia a dia descobria que era um estorvo para ela. Mariana precisava de ter a seu lado alguém que entendesse a vida como um empreendimento, não eu, que me surpreendia só em saber que meu coração ainda pulsava."⁴²⁷ Então ele abandona a mulher e o filho de colo, para nunca mais voltar a vê-los.

A condição de isolamento, a falta de laços afetivos e familiares parece ter um alcance transgeracional, pois em dado momento da narrativa Nica relembra a história de sua mãe, avó de Carlos, colona italiana que nunca aprendeu a falar português e que teria morrido de solidão:

- Solidão? Ninguém morre de solidão, mãe...
 - Ela morreu. Depois que venderam o resto da fazenda, ela ficou pulando de casa em casa. Até com a gente passou um ano... Mas não conseguia conversar com as pessoas. Ninguém mais sabia italiano. Os filhos não tinham paciência de puxar pela memória... Os netos remedavam ela... Ficava tempos sem abrir a boca... Até que começou a secar, secar... Um dia acharam ela murchinha, de bruços, na cama...⁴²⁸

Aqui, a solidão, a atomização do indivíduo está diretamente associada à experiência da migração, à perda da possibilidade de comunicação, devido ao isolamento no idioma e no mundo de referência ao qual esse idioma está vinculado. Mas o isolamento associado à experiência migratória, pode-se pensar, não se limita aos casos de mudança de país e de idioma, mas se estende à situação de indivíduos como Carlos, Gildo, Luís Augusto e tantos outros da extensa galeria de personagens de Ruffato que deixam sua terra natal em busca de melhores oportunidades de vida. Migração, esgarçamento dos vínculos e afetos e, ao mesmo tempo, impossibilidade de superação do passado parecem surgir como algumas constantes da experiência proletária no contexto brasileiro.

⁴²⁶ Idem, *ibidem*.

⁴²⁷ Idem, p. 258.

⁴²⁸ Idem, p. 261.

No terceiro e último conto acerca deste núcleo familiar, "Trens" (pertencente à quarta parte, "Domingos sem Deus"), novamente encontramos a mãe, Nica, agora vivendo numa outra configuração: mora com o filho mais novo, Néelson, a mulher deste e os filhos. Nessa narrativa, Nica faz uma espécie de inventário mental das suas perdas familiares e afetivas, ao longo desses anos. O caçula, com quem mora, "coitado, batia cabeça, sem esquentar lugar – agora, biscateava relógios e despertadores numa banca de camelô perto da Rodoviária"⁴²⁹, é tudo o que resta a Nica enquanto família. O filho mais velho, Fernando, faleceu aos vinte e quatro anos em acidente de carro, o marido também. Da filha Norma se afastou, por reprovar sua conduta, já que a moça se envolveu com homens casados. Quanto a Carlos, "Carlinho, rebelde, perdera-o para o mundo"⁴³⁰. Quer dizer, após o confronto relatado no conto anterior, "Aquário", em que, na viagem de carro após o enterro do pai, mãe e filho se digladiam e questionam mutuamente, Carlos inconformado com a conivência da mãe em relação à violência do pai, Nica ressentida com a intransigência do filho para com o pai, agora falecido, e com seu distanciamento da família, Carlos parece definitivamente se afastar do convívio familiar.

Agora, em "Trens", numa viagem de ônibus, Nica relembra especialmente um episódio do passado, quando viajou de trem com os filhos visitar parentes na região, em Rodeiro. A recordação, marcada por um tom agriçoce, serve para contrastar um momento passado, em que a presença dos vínculos era mais forte – ainda que nem sempre de modo pacífico, mas também problemático, dado que conhecemos o histórico de agressão de Adalberto, o pai, contra Nica –, como momento presente, de isolamento de Nica.

Além do inventário de perdas pessoais de Nica, há um trecho interessante em que, de dentro do ônibus, a personagem enumera alguns locais e paisagens, alguns dos quais não existem mais:

Os olhos da mulher esquadrihavam a monótona sucessão de casas operárias e comércio suburbano, botequins, açougues, padarias, mercadinhos. Quantas histórias por detrás daquelas paredes! A Pracinha, o Centro Espírita Bezerra de Menezes, o Beco do Zé Pinto, a Merceria Brasil, a entrada da Ilha, que nem existe mais, o Paredão, tudo mudado, e, indomável, sua imaginação desprende, galgando paragens outras, distantes, remotas, longínquas...⁴³¹

⁴²⁹ Idem, p. 299.

⁴³⁰ Idem, ibidem.

⁴³¹ Idem, p. 298.

É uma passagem em que se dá, podemos dizer, uma intersecção entre a história particular de Nica e sua família e a história coletiva da comunidade que vive nesses espaços, transita por essas paisagens. Ou seja, o *ethos* coletivo da obra se revela, ainda que breve e sutilmente, nesse momento em que o drama da personagem se entrelaça espacialmente com as demais trajetórias relatadas em *Inferno Provisório*.

3.3.4 Em busca de outra vida

O próximo núcleo é aquele a que pertence o já várias vezes mencionado Luís Augusto, protagonista de "Outra fábula", narrativa epílogo do livro. Luís Augusto, ou Guto, é o filho mais novo de Raul e Jânua, irmão de Aguinaldo, mais conhecido como Lalado, Vantuir e Júlia. O conto "Roupas no varal", da segunda parte, "Vista parcial da noite", nos introduz esses personagens, enfocando no filho mais velho, Lalado. Aqui, o rapaz acabou de conseguir seu primeiro emprego formal e está tomado de euforia. Depois de trabalhar como ajudante numa serraria, arranja ocupação como motorista-entregador de compras no armazém de seu Lino. Uma de suas primeiras entregas acontece numa "casa de tolerância nova", um prostíbulo nos arredores de Cataguases. Ali, se depara com uma moça cujo rosto é familiar. Ela foge, envergonhada, e então a memória de Lalado se reconstitui: trata-se de Diolinda, uma antiga colega de escola que era desprezada tanto pelos colegas quanto pela professora.

Ao dobrar a esquina, um jardim mirrado, calcinhas e vestidos esticados no varal, a moça sentada num toco a fumar levantou repentina espantando o gato amarelo que ronronava em seu colo e escapou apavorada, a guimba caída na poeira, pretíssimos cabelos escorridos, fugazes olhos esgazeados, visagem. Lalado quase riu mas Não tem jeito não, essa menina! Então a professora aproximou e espatifou a régua de madeira em sua cabeça. Dona Cristina, eu não... Vestido salopete azul, camisa tergal branca, sapato-boneca, chora não, boba! *Diolinda...* A Diolinda fede! A Diolinda fede! Não aprende nada, essa menina! Grupo Escolar Flávia Dutra, segunda série, terceira série. Repetente, a Diolinda. Impigem. *Diolinda!*⁴³²

A lembrança de Lalado invade a cena atual, o vislumbre, cheio de uma beleza melancólica, que ele tem da jovem prostituta em seu momento de descanso, nos bastidores do mundo posição de quem ganha a vida barganhando o próprio corpo. Há, em contraste com o ambiente do prostíbulo, que deve simular uma alegria afetada –

⁴³² Idem, p. 162-163.

representada pela grande quantidade de bebidas alcólicas que Lalado veio entregar no local –, certa verdade, beleza e tristeza na imagem da prostituta fumando seu cigarro sob as roupas no varal. Ali ela se expõe numa humanidade que deve ser disfarçada quando se transforma em mercadoria e vende o sexo para sobreviver. Contudo, esta imagem em alguma medida epifânica é conturbada, ou ao menos recebe algum ruído de interferência, por conta da memória do personagem, e a epifania de algum modo se rompe porque a prostituta é um rosto conhecido da infância de Lalado. Diolinda, a menina alvo de zombaria das outras crianças e do desdém agressivo da professora. E que ainda padecia de alguma doença de pele, impigem, nomenclatura genérica para vários tipos de dermatose, o que certamente agravava sua condição de isolamento e segregação na escola: "A Diolinda fede!". Diante disso, todo um quadro implícito e não declarado se forma, apresentando a trajetória de discriminação, exclusão e falta de oportunidades que conduziu a garota à situação de prostituição.

Além disso, faz-se interessante o contraste entre a euforia do rapaz com o primeiro emprego, um trabalho do qual ele se orgulha e em alguma medida quer ostentar aos demais, e a vergonha de Diolinda ao ser flagrada por um conhecido nessa função escusa e tão discriminada. "Desfilaria para baixo e para cima entregando compras, ordenado certo fim do mês, logo-logo trocaria a Monark por uma vespa ou quem sabe até mesmo por um fusquinha, por que não?"⁴³³ Os planos animados, a excitação que o faz acordar mais cedo no primeiro dia de trabalho e acolher a aprovação da família pelo emprego conquistado, tudo isso encontra uma imagem simetricamente oposta na figura acuada de Diolinda, fumando, abstraída de si mesma, nos fundos do prostíbulo, e possivelmente assustada por ter sido reconhecida. Parece-me relevante que o elemento que faz com que, depois de crescidos, Lalado e Diolinda se cruzem, ainda que meteoricamente, seja justamente o trabalho, o meio de ganhar a vida de cada um. Mas enquanto a ocupação de Lalado lhe confere uma identidade que lhe trás satisfação ostentar, a de Diolinda a desumaniza e degrada. Sua humanidade é breve e tortuosamente devolvida, no entanto, pela lembrança do rapaz, que a provém de um rosto infantil, como que inocentando-a da condição em que decaiu.

O próximo conto em que este núcleo familiar aparece é "Era uma vez", que integra a terceira parte do livro, "Um céu de adobe". Trata-se de uma das narrativas

⁴³³ Idem, p. 160.

mais longas da obra (mais de trinta páginas na edição que utilizo), nela somos apresentados a Luís Augusto, aqui chamado de Guto, que, adolescente, acompanha o pai Raul numa viagem a São Paulo, onde passa alguns dias. O preâmbulo do conto antecipa, de algum modo, a narrativa epílogo que já comentamos, "Outra fábula", pois nele Guto, já adulto, ao andar pelas ruas da capital reconhece uma das figuras que marcou aquela sua primeira visita à cidade. A partir do fugaz reencontro com Nílson, o neto de sua madrinha, na casa de quem ficara hospedado daquela primeira vez, que Luís Augusto relembra a viagem e reconstitui as ressonâncias dela, que o marcaram em definitivo: "Um semana que descarrilhou um até então assegurado destino, que, de estação em estação, tragava os dias sonolentos e galhardo rumava para a mesmice de pais, irmãos, amigos."⁴³⁴ Aliás, este reencontro – que não é propriamente um encontro, pois se dá de modo unilateral, já que Guto reconhece Nílson mas não tem coragem de abordá-lo – sinaliza e antecipa o afastamento de Luís Augusto do seu passado, conforme veremos se concretizar na última narrativa, "Outra fábula", na medida em que aqui já se sugere a ascensão social de Guto, que estudou, virou jornalista, em contraste com a estagnação de Nílson, que trabalha como segurança da loja Mappin.

Enquanto o pai visita seu irmão em São Bernardo, Guto passa uns dia na casa da madrinha Alzira, na periferia de São Paulo. A madrinha mora com a filha Nelly e com os netos, Nílson e Natália, adolescentes como Luís Augusto. Tudo na vida e rotina deles tem um apelo de estranhamento e ao mesmo tempo de sedução para Guto. Entretanto, ele se sente deslocado e inferiorizado em comparação com essas pessoas que levam uma existência tão distante de tudo que ele conhecera até então. Desde a aparência, passando pelo modo diferente de falar até à maneira como circulam pela cidade grande e ameaçadora o fazem se sentir estranho e apequenado. Tal sentimento surge especialmente no contraste com os dois outros adolescentes, e de modo ainda maior em relação à Natália, por quem Luís Augusto nutre uma espécie de paixão platônica, desde que a menina o visitou com a família em Cataguases, quando ainda eram crianças. O sentimento de diferença e inferioridade é enunciado pelo narrador, por exemplo, no trecho em que se relata a admiração e o estranhamento mútuos de Nílson e Guto, ao se virem pela primeira vez:

⁴³⁴ Idem, p. 209.

Mostrou-se curioso – mais admirado que curioso talvez. À sua frente, o rapaz, declarados quinze anos, rosto carunchado pela erupção de espinhas e cravos, feio, desengonçado, tímido, frágil, roupas não miseráveis, posto que limpas, asseadas, mas desconformes ao tempo, ao ambiente. Magríssimo, desbotada a pele rivalizava com a preta camisa de jérsei, blusa verde descaindo dos ombros, espriando pela calça de tergal cor indefinida, quichute esmolambento. "Esse que é o Luís Augusto, meu afilhado", falou a avó, apontando-o com a escumadeira, de volta mergulhada no óleo fervente. Cara de não-acredito, Nílson, longos cabelos anelados, penugem sobre os lábios, calção azul, camisa-regata branca, descalço, adivinhou algum proveito e falou, desembaraçado, "E aí, primo, curtindo São Paulo?", enfiando duas batatas fritas na boca.⁴³⁵

As roupas de Guto, em contraste com as do "primo" da capital, parecem sair de outro tempo, bem como a sua atitude constrangida e acuada, diante do gesto solto e descolado do outro. O acúmulo dessas diferenças faz Luís Augusto se sentir inadequado e defasado, sentimento que será definitivo para o rumo que sua vida irá tomar mais tarde, quando ele abandonar Cataguases em busca de uma nova vida, uma nova identidade em São Paulo.

Outra personagem que parece ter um efeito significativo sobre Guto é Nelly, filha de sua madrinha Alzira e mãe de Nílson e Natália. Viúva, independente, sob vários aspectos a personagem representa a superação do provincianismo e da estreiteza de horizontes da vida em Cataguases (cidade de onde Nelly também provém), os quais Guto, a partir dessa visita, não consegue mais deixar de enxergar. Vejamos o trecho do conto dedicado a Nelly, que revela uma trajetória ascendente de conquistas. Assim como Luís Augusto virá a ser mais tarde, Nelly é também uma espécie de *self-made woman*, embora avance menos na escala da ascensão social. Desiludida com a apatia e falta de iniciativa do marido, Dimas, "um melancólico que em emprego algum ancorava, abatido, desanimado, desacorçoado, varando as horas enroscado num sofá velho, malcheiroso, inútil como a folhinha dois anos passadas"⁴³⁶, decide tomar as rédeas da própria vida e conduzi-la quase que sem a participação dele. Assim, o reverso não declarado das conquistas de Nelly é a exclusão do marido e o isolamento deste no seio da própria família, até que falece em circunstâncias não esclarecidas, sugerindo-se a possibilidade do suicídio. Sobre Nelly:

Se madrugadas havia em que coçava o pé para tornar a Cataguases, desencantada, cansada, o vermelho dos olhos transformava em manhãs de bateção de pernas. Revolveu a cidade, estranha e confusa, em busca de

⁴³⁵ Idem, p. 217.

⁴³⁶ Idem, p. 211.

colocação. Espocaram calos nos pés, gasta a sandália de muitas jornadas, até empregar-se faxineira no Hospital Santa Cruz. Prometeu arrancar do lodo a família e uma a uma carregou as irmãs. Esqueceu mesmo o Dimas, atarefada em erguer um puxadinho, adquirir uma geladeira, pôr tacos no chão, pintar as paredes, levantar um dois-cômodos para alugar, concretar uma laje, crescer, demarcar o mundo, preenchê-lo. Quis filhos, engravidou. Quis os pais perto, levou-os. Sentou a bunda na carteira de uma escola noturna, fez-se auxiliar de enfermagem. Afundou nos livros, acabou enfermeira. Olhos cerrados, capaz de enumerar os feitos. Janderly e Marly [irmãs de Nelly] bem casadas moram no Jabaquara, Taboão da Serra. Solteira, a caçula Ivany trabalha em Americana, Banco do Brasil. Os pais, bem sob sua laje. Carro, desejasse, estalaria os dedos e um à porta brotaria - dinheiro não falta, mas juízo aos filhos. Feliz talvez fosse. Pensasse nisso, talvez não. Mas não pensa.⁴³⁷

Pode-se dizer que, sem transpassar os limites da sua condição de classe, a personagem conquista uma situação de relativa estabilidade e conforto material, além de causar algum escândalo na cidade natal, pelo comportamento considerado avançado e pela trajetória rumo à independência que Nelly executa: "Avançada, moderna, em Cataguases sussurravam entreparedes coisas... especulavam... enfermeira, viúva, independente..."⁴³⁸ A lembrança acerca dos comentários maledicentes sobre Nelly ocorre a Guto justamente numa cena em que se sugere um comportamento algo sedutor da mulher em relação ao rapaz. Ela o convida para conhecer seu quarto, ao chegar de manhã cedo do plantão de enfermeira, enquanto os demais ainda estão dormindo. Mostra-lhe a coleção da Barsa, por notar que o menino tem interesse em leitura, já que ele se apossou de um exemplar de *Os últimos dias de Pompeia*, de Bulwer-Lytton, que havia na casa, para passar o tempo, e depois puxa uma caixa de bebidas que esconde no armário e lhe oferece: "'Tem martíni, uísque, são rafael, campari, conhaque...' – perfilavam-se. E tomando de um pequeno balde, ordenou: 'Enche de gelo pra mim, meu querido', dentes grandes, perfeitos."⁴³⁹ O menino se sente envolvido, "desregulado o coração"⁴⁴⁰, afetado pela mulher mais velha que em alguma medida representa a transgressão aos valores provincianos dos quais Guto começa a se afastar.

Além disso, pode-se pensar que a sedução operada por Nelly em Luís Augusto simbolicamente indica ou até se funde à sedução que a própria cidade de São Paulo, enquanto oportunidade para um novo tipo de existência, começa a exercer no menino. A paixão platônica que ele nutre por Natália também pode ecoar essa mesma atração.

⁴³⁷ Idem, *ibidem*.

⁴³⁸ Idem, p. 221.

⁴³⁹ Idem, *ibidem*.

⁴⁴⁰ Idem, *ibidem*.

Ao final da narrativa, Guto acompanha a "prima" Natália em um passeio pela cidade e, no bar de um conhecido dela, para impressioná-la, acaba ficando bêbado. O gesto provém de uma mistura de insegurança, necessidade de afirmação e ciúmes do fato do dono do bar dar em cima da menina. O último diálogo entre ele e Natália, no bar, como que antecipa o que Luís Augusto virá a fazer no futuro, tentar provar para o mundo, e para si mesmo, que não é o caipira que ele assumiu que todos enxergaram nele:

Embaciados, os olhos tartamudeiam:

– Natália... vocês tudo... vocês me acham um bosta, né?

– Quê?!

– Vocês tudo... você... seu irmão... sua mãe... seu namorado... vocês tudo...

– Ah, Guto, dá um tempo...

– ...mas... Natália, ó... sou um bosta não...⁴⁴¹

Na cena final, em que o personagem e seu pai deixam a capital, a última imagem de São Paulo é de uma hostilidade notável: "Lá fora, na suja rua escassamente iluminada, um homem, vestes esfarrapadas abandonado ao relento, expõe a perna, pútrida chaga, escoltado por três melancólicos viralatas."⁴⁴² Essa hostilidade imagetivamente concentra a experiência do menino na cidade, ou, ao menos, a maneira como nele repercutiu sua passagem por lá. Além disso, pode-se dizer que a hostilidade e o isolamento sugeridos na figura do mendigo que tem por única companhia os cães, de certo modo, antecipam o isolamento futuro de Luís Augusto, decorrente de uma vida que buscou cortar laços com as origens e reinventar uma existência nova, vislumbrada pela primeira vez nesse curto período de visita a São Paulo na sua adolescência.

3.3.5 Racismo e ambiguidade

A seguir comentarei uma pequena constelação de personagens que aparece em apenas um dos contos da obra, "A expiação", pertencente à terceira parte do livro, "Um céu de adobe". Parece-me uma narrativa que vale a pena comentar, pois ela exemplifica a questão da presença de diferentes temporalidades no livro, conforme anteriormente comentado. A história se inicia num momento histórico mais recuado,

⁴⁴¹ Idem, p. 236.

⁴⁴² Idem, p. 241.

em relação à maioria das narrativas já analisadas aqui. Os personagens são descendentes de imigrantes italianos e habitam uma pequena propriedade rural. A ação se inicia *in media res*: Zé, menino de catorze anos, desperta e descobre que o pai, Orlando Spinelli, foi assassinado por Badeco, um rapaz negro, empregado da família, mas que foi criado desde pequeno por eles, ou seja, é uma espécie de irmão de criação de Zé. Essa primeira parte do conto, intitulada ritual, é narrada da perspectiva de Zé.

Orlando Spinelli surge como uma figura controversa, de ambiguidades, oscilando entre atos de generosidade e de violência. É trabalhador, participa ativamente na comunidade ajudando parentes e vizinhos, mas aos domingos sempre se entrega às válvulas de escape da Rua do Quiabo, a área de prostituição: bebe, fica agressivo, se envolve em brigas:

Mas ele, o boa-pinta, o sujeito pacato e justo, o pai carinhoso, respeitoso, sempre de bem com a vida, asselvajava-se com um tico de álcool na boca. Tornava-se besta-fera: esmurrava a mulher, e espancava os filhos de corrião, e mexia com as moças donzelas e com as senhoras casadas, e batia boca com os vizinhos, e judiava da criação. Depois, cabisbaixo, ia na lojinha do Turco e comprava presente para as crianças, um agradozinho para a patroa, enviava uma garrafa de leite de cabra para um compadre com neném novo em casa, um litro de feijão limpo para outro, separava um capado para a quermesse, aproveitava para confessar, pedir remissão dos pecados, e, quando tudo parecia resolvido, o domingo aproximava sorrateiro, dava um bote, cravava as presas no calcanhar, o veneno apossava de todo o seu corpo, e ele era de novo o endemoniado, o bruto, o valentão, o ignorantão, o ranca-toco, o que nada teme.⁴⁴³

Esses momentos de perda de controle parecem funcionar como uma compensação pelas dificuldades da vida de trabalho duro, consumida pela criação dos filhos. Uma válvula de escape, vale ponderar, desigualmente ofertada apenas aos homens, enquanto que às mulheres cabe apenas sofrer as consequências desses desbalanços: "E ano após ano, a mãe prenha, mais um para sofrer, e o tempo arrastava o pai cada vez mais para a gandaia, como se, a cada novo registro de nascimento, aumentasse seu desespero."⁴⁴⁴ Nessas farras na Rua do Quiabo, o único que têm permissão para acompanhá-lo é Badeco, que conduz a charrete na volta, escoltando o padrinho e patrão na sua bebedeira. A repetição da cena, todo mundo, parece ser o ritual a que o título desta parte do conto se refere. Assim, o rapaz é uma espécie de fiel escudeiro e cúmplice dos excessos de Orlando Spinelli, ao mesmo tempo em que

⁴⁴³ Idem, p. 199.

⁴⁴⁴ Idem, p. 200.

vítima, por vezes, desses mesmos excessos. Pois, ao tentar apartar as brigas do padrinho, "acabava sobrando para ele também, porque quando o pai achava-se daquele jeito, possuído, não enxergava o Badeco, seu filho de criação, mas o Badeco, seu empregado, e nele batia com o que estivesse à mão, cabo de enxada, acha de lenha, pedaço de bambu."⁴⁴⁵

A questão do racismo entra permeia toda relação entre Spinelli e Badeco e se coloca, explicitamente, já na entrada da narrativa, quando Zé recebe a notícia da morte de seu pai pela boca de uma conhecida: "É nisso que dá... A gente faz tudo pro empregado, trata como se fosse um igual... (...) É, o empregado de vocês... aquele preto... Preto é traiçoeiro, sempre disse."⁴⁴⁶ Esse racismo escancarado convive com outras formas ambivalentes e menos explícitas, como se observa no lugar que Badeco ocupa dentro da família Spinelli: criado "como se fosse filho", tratado "como se fosse gente"... O "como se fosse" explicita o lugar disjuntivo ocupado por Badeco, isto é, um lugar de inserção conflitiva, já que ele convive com a família de brancos sem nunca chegar a ser visto e tratado como um igual. Contudo, uma parte do discurso e da postura de Spinelli revela o paradoxo dessa situação, pois, mesmo sem ser considerado um igual, laços de afeto, que se confundem o tempo todo com laços de propriedade, se formam entre o senhor e o empregado, como se entrevê no seguinte depoimento, dado a Zé por Aurélio, um dos sobrinhos de Orlando Spinelli: "– Eu sempre falei pro tio: Tio, o senhor dá muita asa pra esse negro. Parece até que ele é da família... E o tio, que tinha um coração deste tamanho, dizia: Ele é da família mesmo! É um Spinelli preto! E morria de rir, coitado. Cansei de avisar..."⁴⁴⁷

A ambivalência se manifesta também do outro lado da relação, isto é, Badeco, ao mesmo tempo em que nutre afeto por seu patrão e protetor, acumula ressentimentos pelas agressões, pela violência e pelo menosprezo que lhe são dirigidos, especialmente nas ocasiões de bebedeira, em que Spinelli deixa seus demônios aflorarem. "Na hora da raiva, o Badeco dizia, Um dia acabo fazendo uma doideira, mas só na hora da raiva, porque ele gostava muito do pai."⁴⁴⁸ É essa combinação de sentimentos ambivalentes, bem como o lugar de disjunção ocupado por Badeco, um lugar que expõe as estruturas racistas e discriminatórias do tecido social, que levarão ao desfecho trágico, à morte de Spinelli.

⁴⁴⁵ Idem, *ibidem*.

⁴⁴⁶ Idem, p. 196.

⁴⁴⁷ Idem, p. 197.

⁴⁴⁸ Idem, p. 200.

Manifesta-se ainda, tal ambivalência, nos sentimentos de Zé, que parece sofrer mais pela perda do irmão de criação, que foge e desaparece após a morte de Spinelli, do que pela perda do pai:

O menino tentou sofrer também. (...) Não, não conseguia sentir nada. E o Badeco, coitado? Onde estaria àquela hora? Pensou na mãe, nas irmãs: ficariam sozinhas?, estariam muito tristes?, na casa de quem teriam sido acolhidas? E o Badeco? Fugiu para onde?, voltariam a se ver um dia? E se a polícia prendesse ele? E?⁴⁴⁹

O que domina seu espírito é o sumiço de Badeco. E sua tristeza pela morte do pai é contrabalançada, em alguma medida, por "certo alívio, porque, sabia, agora não haveria mais brigas, ninguém mais apanharia só porque o pai estava bebido, e eles poderiam viver felizes. Não conseguia sentir ódio do Badeco."⁴⁵⁰ Os sentimentos paradoxais de Zé são reflexo da condição disjuntiva que o empregado ocupa na família: tratado ora como uma espécie de propriedade rebelde que precisa ser disciplinada, ora como filho/irmão de criação. Também são reflexo da violência como forma naturalizada de exercício do poder patriarcal. Desse modo, a perda do pai se desdobra simbolicamente como a perda de um princípio de ordem ("Nunca mais veria o pai, é verdade, e isso pesava como um feixe de lenha nas suas costas"⁴⁵¹), mas também como a suspensão, ainda que temporária, do *modus operandi* violento, responsável, dentre outras coisas, pela manutenção das estruturas de discriminação racial que centralmente atuam na tragédia em questão.

A segunda parte do conto, intitulada "Fim", opera um salto temporal e uma mudança de cenário. Um novo personagem é introduzido, Jair. Ele está no seu leito de morte, num hospital, e em meio ao sofrimento agônico começa a lembrar sua vida. Motorista de ônibus, morador da grande São Paulo, encontrou amparo e sentido para vida na prática religiosa. Evangélico convertido, casou-se com uma irmã da igreja, Rosa, e com muito esforço buscou edificar uma vida de alguma estabilidade material e existencial:

E Deus abençoou o casamento. Sem luz, sem esgoto, sem água. Todos os dias revezavam, depois do trabalho, para tirar água do poço, dezesseis metros de fundura. E os filhos foram surgindo: Josué, luz elétrica e rede de esgoto e água; Jairzinho, asfalto e um puxado com mais dois quartos;

⁴⁴⁹ Idem, p. 198.

⁴⁵⁰ Idem, p. 200.

⁴⁵¹ Idem, *ibidem*.

Orlando, supermercados e lojas e mais um andar com banheiro; Rute, posto médico e um quarto só para ela.⁴⁵²

Mas os relativos sucessos materiais e familiares de Jair não impedem que a desgraça bata à sua porta e que os problemas que recaem principalmente sobre a população socioeconomicamente mais fragilizada se transformem em tragédia pessoal para ele: dois de seus filhos, Jairzinho e Orlando, envolvem-se com o tráfico de drogas e são assassinados no campinho de futebol perto de casa. Esta pancada desestabiliza a família. Rosa, mulher de Jair, passa a viver a base de remédios, "tomava tranquilizante e por último andava meio abobada, longe, aluada"⁴⁵³, o que pode ser a causa do acidente que acaba lhe tirando a vida, atropelada na avenida São João.

No leito de morte, ao receber a visita do pastor, Jair tem uma espécie de insight sombrio e perturbador: "Pastor, essa dor... essa dor são os mortos... meus mortos... apodrecendo dentro de mim'... Confuso, tentou se afastar, mas Jair o reteve. 'Pastor... Deus... Deus não é amor... É vingança... é punição...'"⁴⁵⁴ Quer dizer, em seu momento derradeiro, o personagem parece estar atormentado por um profundo sentimento de culpa, que não o deixa partir em paz e o faz duvidar até das crenças religiosas que pautaram toda sua vida. Deus não é amor, mas vingança. Fica sugerido que Jair vê as infelicidades que lhe ocorreram, a morte dos filhos e da mulher, como uma espécie de punição por algum mal por ele cometido. Com efeito, ao final dessa segunda parte, o moribundo tem uma lembrança final que nos revela sua identidade:

Badequim, pode abrir os olhos, o padrinho disse, a mão esquerda pousada no seu ombro esquerdo, a direita apontando a leira de cebola à sua frente: Badequim, meu filho, é sua, o que você colher é dinheiro no bolso. Juízo, heim, Badequim! Cuida dela direitinho, Badequim, bem direitinho...⁴⁵⁵

Jair é o próprio Badeco, atormentado pela culpa da morte de Orlando Spinelli. A terceira e última parte do conto, intitulada "Tocaia", explica as circunstâncias em que essa morte ocorreu. De fato, Badeco foi responsável, mas não da maneira que lhe foi atribuída. Na verdade, em alguma medida Spinelli causou a própria morte. Movido por sua raiva de bêbado, mas também pela naturalização da violência contra a figura

⁴⁵² Idem, p. 204-205.

⁴⁵³ Idem, p. 206.

⁴⁵⁴ Idem, ibidem.

⁴⁵⁵ Idem, p. 207.

do negro e do subordinado, o homem arma um cena de repulsiva humilhação contra Badeco: amarra-o à charrete e o faz dar voltas na praça da cidade, como se fosse uma besta de carga. Esse gesto brutal ironicamente contrasta com a lembrança que acompanha Badeco no leito de morte, do padrinho benevolente lhe entregando a leira de cebola para que dela cuidasse e usufruísse. Tal contraste novamente enuncia a posição contraditória e disjuntiva que o empregado/afilhado ocupa na família.

A zombaria brutal de Spinelli só é interrompida pela intervenção de um soldado, contra quem Orlando se insurge, destilando um racismo escancarado: "Ué, um macaco veio salvar o outro?!"⁴⁵⁶ O confronto só não se estende pela intervenção dos amigos de Spinelli, que desamarram Badeco, sob os protestos, que agora acobertam a violência e o racismo naturalizados de Spinelli: "o Badequim não liga, ele sabe que é brincadeira..."⁴⁵⁷ Badequim, o tratamento carinhoso, e ao mesmo tempo a humilhação, a colocação do outro num lugar de inapelável inferioridade: "ele sabe que é brincadeira", isto é, ele não tem o direito de reclamar, porque não possui dignidade suficiente para se sentir afrontado.

Mas Badeco se ressentido, não só desta última humilhação, mas de toda uma vida delas. Escapa, e monta tocaia na estrada, segurando uma tora de madeira. "Não padecia de raiva, ódio, nada. Apenas queria dar um baita susto no padrinho, ele ia ver, nunca mais se arvoraria a fazer um negócio daqueles, não era bicho!"⁴⁵⁸ A charrete de Spinelli surge e as coisas saem do controle, pois o cavalo se espanta com Badeco, desempesta e faz virar o veículo, matando o padrinho.

O que me parece mais relevante nessa história é o modo como Badeco, depois renomeado Jair, introjeta e assume a culpa pela morte de Spinelli, de maneira tão radical que ela o persegue até o leito de morte. Desse modo, ele próprio em alguma medida confirma as estruturas de discriminação racial, que criam as condições para o trágico acidente fatal e, ao mesmo tempo, o imputam como culpado absoluto. Isto é, ele confirma tais estruturas discriminatórias na medida em que não parece perceber justamente o quanto elas atuam criando a situação que o leva a acidentalmente matar o padrinho.

3.3.6 Impossibilidade de redenção

⁴⁵⁶ Idem, p. 208.

⁴⁵⁷ Idem, ibidem.

⁴⁵⁸ Idem, p. 108.

O último ciclo de personagens que irei analisar está conectado por meio de histórias que resvalam entre si, mas que não se relacionam intimamente. No conto "Carta a uma jovem senhora", que pertence à terceira parte do livro, "Um céu de adobe", temos a aparição breve e enviesada de um dos personagens desse ciclo, Dinim, mas na verdade a narrativa se centra na história de Aílton. Apaixonado por Laura, que participa do mesmo grupo de jovens que ele, o APL, Amor, Paz, Liberdade, formado por frequentadores da igreja São José Operário, ele deixa sua vida se consumir, ao longo dos anos, por este amor platônico nunca concretizado. Rejeitado por Laura, que começa a namorar outro colega do grupo de jovens, o Jacinto, Aílton não esquece seu amor malogrado, mesmo depois que Jacinto vai embora engajar na Marinha Mercante, deixando pra trás a namorada entre orgulhosa e suspirosa, mesmo depois que ele próprio troca Cataguases pelo Rio de Janeiro e os dias da APL vão sendo ultrapassados pelos anos.

A narrativa inicia com Aílton tentando escrever uma carta a Laura, no intuito de lhe revelar algo recém descoberto que, na sua perspectiva, ressignificará tanto a vida da amada de adolescência quanto os seus anos de sofrimento por esse amor nunca correspondido. Na tentativa de escrever para alguém que não vê há dezesseis anos, Aílton acaba efetivamente ressignificando sua trajetória, talvez de modo diferente do que pretendia. Com efeito, ele se dá conta de que manteve com o passado uma relação de fóssil vivo, quer dizer, que tudo o que fez, e principalmente o que deixou de fazer (não conseguiu se envolver com outras mulheres, por exemplo), foi para manter vivo o amor adolescente rejeitado: "*Depois, com o tempo, descobri que na verdade eu não queria esquecer você, porque você é o meu passado e eu não queria perder o meu passado, única certeza que possuía.*"⁴⁵⁹

Interessante notar que, novamente, o passado é abordado como uma espécie de prisão, como algo de que não se pode livrar e que exerce uma ascendência absoluta sobre a vida presente. Entretanto, diferentemente de Guto, de "Outra fábula", e mesmo de Gildo, de "Amigos", Aílton não deseja se livrar do passado. Pelo contrário, apega-se a ele como a única certeza que já teve na vida, justamente porque ali estão os laços, de pertencimento, de afeto e de religiosidade, congregados na participação na comunidade APL, os quais a vida na cidade grande não consegue reproduzir. Nesse

⁴⁵⁹ Idem, p. 277.

sentido, é fundamental o contraste entre os laços que prendem Aílton ao passado e a Cataguases e a relação fria e distante com o colega de apartamento no Rio:

Embora dividissem, há dois anos, um minúsculo apartamento a um quarteirão, quase não se encontravam. Aílton entocado no caixa de um banco, César varando noites em bares a dedilhar o violão. Vez ou outra permutavam banalidades. A empregada não apareceu essa semana. O dinheiro do aluguel está debaixo do liquidificador. A conta do telefone está vindo muito alta. Viu o mulherão que mudou pro andar aí de baixo?⁴⁶⁰

Esse tipo de relação superficial ilustra a dinâmica fragmentária e descontínua dos laços que costuma ser a regra nas grandes cidades, dinâmica que se acentua quando se acresce à equação a precariedade material e existencial da classe trabalhadora.

Em meio às reminiscências de Aílton, que em certa altura busca reconstituir o destino de cada um dos "apeeles", é mencionada Vilma: "Essa se estrepou, coitada, por causa daquele cara que ela andava engarupada o dia inteiro na moto, lembra? Ele virou traficante, ela acabou presa em Mirai, cumpriu pena, sumiu."⁴⁶¹ Vilma e Dinim serão personagens centrais da narrativa "Zezé e Dinim", que analisarei logo adiante.

Outro ponto que possui papel importante na história de amor platônico de Aílton é a sinalização da possibilidade de ascensão de classe de Laura. Ao frequentar a casa da menina, ele observa uma coleção de livros na estante, modesta, "trinta e poucos livros"⁴⁶², mas que naquele contexto se tornam índice de separação entre ele e a amada: "Ela estava sendo preparada para ser alguém na vida, Laurinha vai estudar advocacia, não vai ficar aqui comendo algodão que nem todo mundo não. Quero ela longe da fábrica!"⁴⁶³ Interessante notar como o mundo da cultura letrada, da educação formal, representado pela módica coleção de livros, é visto pelo personagem como índice de afastamento, como um obstáculo entre os dois. Isso apenas revela ainda mais um dado da condição operária, da qual partilha a imensa maioria dos personagens, que é o dado da cultura erudita e da educação formal como um privilégio. Como algo que reforça os muros entre as classes, ao invés de aproximá-las – a exemplo, novamente, do que ocorre com Guto, cujo percurso de instrução e

⁴⁶⁰ Idem, p. 275.

⁴⁶¹ Idem, p. 278.

⁴⁶² Idem, ibidem.

⁴⁶³ Idem, p. 279.

ascensão social o isola da própria origem (ainda que a recusa aos laços de pertencimento permaneça ambivalente nele durante toda a vida).

Assim, a história de Aílton é a narrativa de uma vida colocada em suspenso por conta de uma frustração amorosa na juventude, porém, tal frustração é reforçada por elementos de segregação social. "Por causa de você, Laura, virei um sujeito amargo, descrente, solitário. Que não enxerga nada à frente, que apenas esmola migalhas do passado. Eu passei todos esses anos querendo te esquecer", escreve Aílton na carta em que pretende revelar a descoberta que, ele crê, ressignificará a história desse amor nunca realizado. A descoberta é que Jacinto, o ex-namorado de Laura que, na perspectiva do protagonista, acabou com suas chances junto à moça, na verdade nunca ingressou na Marinha Mercante, mas, por uma "molecagem", como ele confessa a Aílton ao se encontrarem por acaso, anos depois, iludiu a todos: "Eu era um bobo... queria... aparecer... me destacar... depois fiquei com medo de voltar e vocês descobrirem que era tudo mentira... que eu não tinha conseguido engajar na Marinha nada... uma vergonha... fui adiando, adiando... os anos passaram... nunca pensei... que coisa..."⁴⁶⁴ Mas a molecagem de Jacinto, que, para melhor manter a farsa, chegou a escrever cinco cartas para Laura e entregá-las a um marinheiro para postar por onde passasse, não é perdoada por Aílton. Pois foi essa ilusão de ter sido rejeitado por alguém socialmente mais competente, que conseguiu vencer no jogo da desigualdade social, que pautou toda sua vida, fazendo-o considerar-se um perdedor que não merece segunda chance.

A segunda narrativa, "Sorte teve a Sandra", que pertence à quarta e última parte do livro, "Domingos sem Deus", vai contar a história de Sandra, uma das filhas do casal Matias e Nazaré, cujo primogênito, Zezé, protagoniza uma das principais narrativas do livro, "Zezé e Dinim". Trata-se de uma família que padece da progressiva desestruturação, onerada por uma série de dificuldades materiais que favorecem a dispersão dos seus integrantes:

Uma família, em verdade, que só houvera num retrato batido num distante sete de setembro, quantos anos tinha então? cinco? seis? nove rostos irreconhecíveis (ausente o Zezé) e para sempre apartados, dois machos (o pai, o Junim) mais seis tontas – uma apenas ladina, ela, Sandra, que de besta nada possuía. Nádía e Evelina, evanescidas no mundo; Cláudia, crente, entregue a culto, marido, filharada; Maura, solteirona deprimida;

⁴⁶⁴ Idem, p. 284.

Beatriz, morta... a mãe morta... uma tropa informe de mulheres descabeçadas.⁴⁶⁵

O enfoque aqui recai sobre a experiência feminina, fazendo uma oposição complementar com o conto que vem imediatamente a seguir, "Zezé e Dinim", que por sua vez nos apresentará a tragédia masculina do irmão mais velho de Sandra. Aqui, nos defrontamos com os dilemas da "tropa informe de mulheres descabeçadas", como diz o narrador, assumindo a dureza e o sarcasmo auto infligido da personagem Sandra. Esse sarcasmo, que em parte corresponde à visão da própria protagonista, depois de sofrer e desiludir-se com os eventos que serão narrados, já se enuncia no título, "Sorte teve a Sandra", pois, considerada pelos conterrâneos de Cataguases uma mulher "que correrá mundo, tornara esperta, astuta, ladina"⁴⁶⁶, ao invés de ficar "bicho-do-mato atrás de tanque de lavar roupas ou iludida dentro de uma tecelagem"⁴⁶⁷, essa sorte teve um preço.

Aos dezoitos anos, contrariando a vontade dos pais, aceita ser levada para trabalhar como empregada doméstica no Rio de Janeiro, no apartamento dos filhos de uma das autoridades locais de Cataguases, doutor Manoel Prata. Expansiva e inquieta, não se conforma à reclusão da "minúscula dependência de empregada, escura e embolorada, cama e guarda-roupa imprensados"⁴⁶⁸, e, numa das escapadas de diversão clandestina, acaba engravidando. A vida de mãe solteira encurrala-a ainda mais na sua condição de mulher da classe trabalhadora despojada de maiores oportunidades. Ingressa na prostituição, retomando o tema, recorrente no livro, da mercantilização do próprio corpo como sina da mulher pobre que não se conforma aos papéis de gênero tradicionais. Apaixona-se por um músico, Fred, a quem sustenta com o dinheiro da sua prostituição, de quem engravida uma segunda vez e contrai aids. No fim, envolvido com drogas, Fred a abandona e ainda rouba todos os seus bens, para sanar as dívidas do vício.

De volta a Cataguases, a narrativa, que parece uma súplica de todos os males de que podem padecer as mulheres de condição socioeconômica fragilizada, encerra com algum tom irônico relatando que Sandra agora é alvo de certa admiração de todo o bairro, pois é vista como alguém experiente, vivida, "e agora podia desfilar pavã

⁴⁶⁵ Idem, p. 321.

⁴⁶⁶ Idem, p. 324.

⁴⁶⁷ Idem, ibidem.

⁴⁶⁸ Idem, p. 322.

pelas ruas da cidade..."⁴⁶⁹ O sarcasmo dessa formulação reproduz a penalização específica que recai sobre a tentativa feminina de expansão dos horizontes de classe. "Desfilar pavã", ter levado uma vida "amadama" no Rio de Janeiro são expressões que condenam especificamente a mulher que procura reproduzir as condições de vida da elite. Ao buscá-lo, Sandra é punida em vários níveis: na saúde, na vida afetiva, na vida material, além de sofrer o estigma social da prostituição.

Por fim, a narrativa "Zezé e Dinim" é uma das mais longas do livro, estendendo-se por mais de quarenta páginas, e aquela que encerra a quarta e última parte da obra (sucede-a apenas a já comentada "Outra fábula", que funciona como uma espécie de epílogo). A história de José (Zezé) e Dionísio (Dinim) pode ser lida como um pequeno *Bildungsroman*, uma narrativa de formação, em que os personagens são retratados desde o nascimento, até o desfecho trágico de submersão na criminalidade e na violência. Interessante destacar que este conto vem imediatamente antes da história de Luís Augusto ("Outra fábula") e que funciona como uma espécie de par opositor desta, na medida em que se lá temos um "caso de sucesso", o menino que vem do interior e vence na cidade grande (embora, como visto, esse sucesso seja relativo, pois o passado e a origem pobre nunca deixam de assombrá-lo e estigmatizá-lo, especialmente aos seus próprios olhos), aqui encontramos o contraexemplo desse caso de exceção. Pois os protagonistas, Zezé e Dinim, reproduzem a trajetória infelizmente mais comum de exclusão social, dificuldade de acesso às vias de educação e crescimento pessoal e material e recorrência ao crime e formas marginais de tentativa de sobrevivência e extravasamento da pulsão de vida.

Formalmente, a narrativa se destaca por alguns recursos interessantes, como a divisão do texto, em alguns trechos, em duas colunas, cada uma delas relatando os acontecimentos da vida de cada personagem, nos momentos em que eles não estão convivendo. Nascidos ambos em Cataguases, Zezé e Dinim se tornam amigos de infância, numa convivência muito próxima até que, no início da adolescência, o pai de Zezé, Matias, carrega a família de mudança para o Rio de Janeiro: "Jurado, a roupa do corpo do Matias escapuliu madrugada adentro, ele mais os vultos inclinados de sete barrigudinhos mais a Nazaré e um berreiro garrado às escadeiras, corrido de dívidas,

⁴⁶⁹ Idem, p. 324.

cachaça e jogatina"⁴⁷⁰. O início da história é marcado por certo contraste entre os protagonistas, Zezé vive em situação muito pobre, quase miserável, a mãe emendando uma gravidez atrás da outra e o pai afundado no alcoolismo, sem segurar emprego nenhum. Já Dinim é fruto de uma família de classe média baixa, o pai é contramestre na Manufatora, a fábrica de algodão da cidade, o salário é pouco, mas constante, capaz de proporcionar pequenos regalos materiais:

dia dez, conferido o envelope pardo, distribuía pagamentos, as contas da farmácia – bobiças para passar na cara, pomada Minâncora, creme Rugol, água-de-rosas, e outras para a bunda do menino, óleo de amêndoa, calça plástica, remédio só os calmantes, um estado-de-nervo! – e do leiteiro, a caderneta do armazém e a do botequim, o caderninho da revendedora Avon e a prestação das Casas Philippe, o aluguel e a pena d'água, e miudezas e bobajadas e frufus, um tanto de coisa que esganavam o fim do mês inda inconcluso, impingindo-o a aligeirar pelas bordas do calendário, receio de terçar com um cobrador, pesadelo que o trancafiava quatro-paredes.⁴⁷¹

Trata-se de uma família que luta para se manter num nível de mínimo conforto material, com alguns itens de consumo que sinalizam certo status dentro da condição proletária, embora isso se dê às custas de um endividamento permanente. Já o que aflige a família de Zezé é a sobrevivência diária e imediata. Mas a situação econômica dos amigos se aproxima, em alguma medida, quando, após o internamento da mãe de Dinim, que sofre de alguma doença psiquiátrica, no hospício de Barbacena, o pai se desestrutura e perde o emprego. Há um trecho interessante, que vale a pena reproduzir, em que se expõe a situação espelhada dos dois amigos, mostrando a aproximação objetiva deles, mas um simultâneo afastamento, na medida em que um deseja ter a vida do outro:

Feliz do Dinim, mãe hospiciada, queimadeira de dinheiro, pai negligente, sem empregos, biscateando bobiças cá e lá para o de comer, sem pulso para ordenar, ouvindo a chegada noturna do filho, passos cobiçando tampas de panelas, plac, plac, plac, vazias, fogo que não arde, silêncio de ruídos irradiados em distantes aparelhos, sem ânimo para se descobrir e abordar "São horas, menino?" e ralhar para após caçoar "Levado!" e acender a luz e o cigarro, "Vam fazer um mexido?", e regalar os olhos tão lindo, meu rapazote!, e crescido, e ladino, e os dentes cariados arrancam nacos de um pão de ovos dormido e deitam e rolam insones, e o pai, parede-meia, afunda a calva no trabesseiro. *Feliz do Zezé...*⁴⁷²

⁴⁷⁰ Idem, p. 353.

⁴⁷¹ Idem, p. 344.

⁴⁷² Idem, p. 347.

Após uma infância e adolescência de convívio muito próximo (que inclui inclusive uma experiência homoafetiva entre os protagonistas), a vida os conduz ao afastamento durante a adolescência e o início da idade adulta. Nesse período, Zezé labuta em subempregos, esbarrando nos obstáculos da pobreza e da escolarização precária:

Expôs-se a tudo: pedra-britada, cimento, areia e água viravam massa de concreto e calos de sangue em suas mãos, lassando seus músculos desacostumados. Nas alturas zonzava, e a impaciência desabilitava-o para as miudezas. Bombeiro exigia cabeça, pintor capricho, eletricitista curso, mecânico conhecimento, representante comercial mais que a sexta série incompleta.⁴⁷³

Enquanto isso, Dinim se envolve com Vilma, uma das integrantes do grupo de jovens católico APL, mencionada em "Carta a uma jovem senhora", e, depois de se dar mal por trabalhar como motorista para um patrão que negocia mercadoria contrabandeada e sem nota fiscal, envolve-se no tráfico de drogas. Essa atividade resulta na sua prisão e na da companheira, indiciada injustamente como cúmplice, pois Dinim armazenava cocaína no apartamento em que ambos moravam.

O reencontro dos amigos de infância se dá quando Zezé tem notícia de que Dinim está preso na Cadeia Pública de Muriaé. Arrisca um passo de reaproximação e decide visitar o antigo companheiro encarcerado, contrariando a vontade da mãe e expondo-se à reprovação da opinião pública: "Se mete com isso não, meu filho, fica mal afamado, todo mundo vai te olhar torto..."⁴⁷⁴ No entanto, ao invés da reaproximação conduzir a alguma espécie de regeneração e final feliz, expectativa com a qual a narrativa joga, desemboca em nova tragédia. Pois, já durante as visitas ao amigo, que se tornam recorrentes, Zezé começa também ele, por influência de Dinim e seus companheiros de cárcere, a realizar atividades penalizadas pela lei:

O tempo esclareceu-o que, se desejavam, mal algum havia em empurrar para a cela miasmos de maconha contrabandeados na meia, sacolés de cocaína na cueca. A empreitada, isso: quinta-feira esbarrava um fulano no Largo do Machado – nunca percebia daonde –, sexta-feira embarcava no ônibus para Cataguases, a bolsa marrom. Finzinho do sábado, instruíam a entrega da mercadoria – nunca perguntou o quê –, embolsava o envelope, o cachê.⁴⁷⁵

⁴⁷³ Idem, p. 373.

⁴⁷⁴ Idem, p. 375.

⁴⁷⁵ Idem, p. 377.

Após sair da cadeia, Dinim recai numa espécie de vazio existencial e culpa irreparável pelo que fez acontecer à ex-mulher, Vilma, que também cumpriu pena e de quem nunca mais teve notícias. Fica paralisado pela incapacidade de se reinventar e seguir adiante, no que se pode localizar uma crítica latente ao sistema prisional, francamente incapaz de proporcionar qualquer possibilidade de regeneração aos sujeitos que nele recaem. O diálogo que os amigos mantêm numa festa de ano-novo retrata esse impasse, essa situação de vidas irremediavelmente marcadas e descartadas:

Dinim: Pra nós não tem saída, cara, não tem...

Zezé: Do que você está falando, cara?

– Porra, Zezé, eu só durmo na base de Valium, tenho úlcera no estômago, colesterol alto, pressão alta, estou gordo, fumo pra caralho, bebo pra caralho, cheiro pra caralho... (Pausa) Velho, cara... me sinto um velho... E estou com trinta e cinco anos, você também, não é?, trinta e cinco anos...

(Pausa)

Dinim: Cara, todo dia penso numa solução... todo dia...

Zezé: Que solução?

– Não sei... ainda... Mas tem que ter alguma...⁴⁷⁶

Infelizmente, essa inquietude e a busca por fugir à condição de existência descartável (ou descartada) que o estigma de ex-presidiário lhe impinge levam Dinim à reincidência no crime, dessa vez levando junto Zezé. Com o produto do assalto a um sítio, Dinim planeja "começar tudo de novo. Casar, ter filhos... um canto só pra mim..."⁴⁷⁷. Mas a tentativa fracassa, resultando na prisão de Dinim e na morte de Zezé.

Assim, a narrativa se configura como uma espécie de anti-fábula, quase um sumário de todos os obstáculos e faltas de oportunidade de desenvolvimento que alijam grande parte da população. Essa característica de anti-fábula contrasta, mais uma vez, com a sugestão contida no título do conto seguinte, "Outra fábula", bem como retoma, indiretamente, a narrativa de abertura, "Uma fábula", em que o desfecho sugere o encaminhamento do personagem André, filho mais novo de Micheletto, também para o mundo da criminalidade. Desse modo, temos a concatenação estrutural da obra não só no nível semântico e formal – com a ideia de fábula se repetindo nas narrativas de abertura e fechamento e também sugerida em "Zezé e Dinim" – mas também temático. Uma narrativa, enfim, que fala da

⁴⁷⁶ Idem, p. 380.

⁴⁷⁷ Idem, p. 381.

impossibilidade de redenção, e que, nesse sentido, muito apropriadamente fecha a quarta e última parte do livro que se chama "Domingos sem Deus".

CONCLUSÃO

Este trabalho partiu da leitura da obra *Inferno Provisório*, de Luiz Ruffato, e do interesse por algumas manifestações públicas do escritor. Especialmente aquelas que apontam um projeto de suplementação do cânone literário brasileiro no que diz respeito à representação da classe trabalhadora. Chamou minha atenção (e entendi como uma provocação) a afirmação de que a literatura brasileira não possui uma tradição de representação do proletariado e da classe média baixa.

Partindo do pressuposto de que esse tipo de representação não está ausente de nossa literatura, me propus levantar o que foi feito antes de Ruffato (dos anos 30 em diante), para, contrastando com a obra desse escritor, evidenciar justamente o que há de inovação, de suplementação nela. Quer dizer, se ele diz que está fazendo algo inédito, acho justo/necessário contrastar com o que já foi feito, justamente para se apontar o ineditismo).

Escolhi como marco inicial para levantar a representação literária da classe trabalhadora brasileira os anos 30, justamente por serem a década em que eclode o romance proletário no Brasil. Termo que acabei usando pra tratar não só do romance com essa temática produzido nos anos 30, mas para falar de romances que enfocam a classe trabalhadora em geral, daí a expressão vir no título do trabalho.

Não parti de uma predefinição de romance proletário, mesmo porque os romancistas e críticos de 30 lidam com a categoria de modo aproximativo. Há tentativas de definir o romance proletário, como a de Jorge Amado, porém, inclusive o que esse escritor produz no período nem sempre se encaixa totalmente na sua definição do gênero.

Portanto, o esforço foi partir primeiro dos romances, ler e analisá-los, para tentar compreender o que se entende por romance proletário nesse período. E a verdade é que existe uma considerável heterogeneidade ideológica (e razoável heterogeneidade formal) por trás do fenômeno do romance proletário nos anos 30. Isso me levou, talvez um tanto esquematicamente, a agrupar os romances desse período em três momentos: "Uma visão não-revolucionária" (*O Gororoba*, de Juvêncioa Campos e *Calunga*, de Jorge de Lima); "A perspectiva revolucionária" (*Cacau*, *Suor*, *Jubiabá e Mar Morto*, Jorge Amado; *Parque Industrial*, de Pagu; e *Os condenados*, de Oswald de Andrade); "Afastamento crítico" (*Os Corumbas*, de

Amando Fontes; *Os ratos* de Dionélio Machado; *Safra* de Abguar Bastos; *Navios Iluminados*, de Ranulfo Prata e *S. Bernardo* de Graciliano Ramos).

Embora a temática me pareça arrefecer nas décadas seguintes – ela não desaparece, mas me parece que se mistura ou se dilui a outras questões, tais como a violência urbana, a globalização, a revolução sexual etc. –, procurei rastrear romances em que me pareceu haver uma certa continuidade das questões tratadas no romance proletário de 30. Os romances analisados nesse segundo momento foram: *A Revolução Melancólica* e *Chão*, de Oswald de Andrade; *Jorge, um brasileiro*, de Oswaldo França Junior; *A hora da estrela*, de Clarice Lispector; e *Os desvalidos*, de Francisco Dantas.

Busquei, portanto, levantar um *corpus* não exaustivo, porém representativo, de romances da literatura brasileira que, a partir dos anos 30, investem na figuração do trabalhador. Durante as análises desses romances procurei ter em vista o esforço de delinear minimamente uma tradição temática com a qual a obra de Luiz Ruffato, *Inferno Provisório*, estabelece inevitáveis relações de ruptura e continuidade.

Frente a isso, cabe agora sintetizar algumas dessas relações. O compromisso político-ideológico do projeto literário de Ruffato resulta claro, nesta altura. Entretanto, parece-me que, diferentemente da vertente dos romances de 30 que assumem mais claramente a perspectiva revolucionária (os romances de Jorge Amado, Pagu e Oswald de Andrade), *Inferno Provisório* não executa a defesa de um credo político mais fechado e monolítico em prol da Revolução. O retrato literário da precariedade material e existencial do proletariado brasileiro me parece, muitas vezes, conduzir a uma constatação desesperançada. Há espírito de denúncia, mas não de convocação à resistência articulada, em prol de uma transformação social palpavelmente realizável, ainda que distante.

Nesse sentido, *Inferno Provisório* parece ser uma obra que se aproxima mais do tom pessimista, do momento de baixa do idealismo que caracteriza o final dos anos 30 e que é a tônica de romances como *S. Bernardo*, *Safra* e *Navios Iluminados*. Pois boa parte das trajetórias, conforme analisado, se constituem como becos sem saída, configurando existências que, a exemplo de Naziazeno de *Os ratos*, muitas vezes estão imersas na inconsciência da própria situação, sendo que a única resistência que conseguem articular é a da resiliência e da busca pela sobrevivência mais imediata.

Outras questão crucial e não pacificada dentro dessa tradição do romance proletário diz respeito ao lugar de fala do autor, do intelectual, em relação à matéria retratada. Quer dizer, a maioria dos escritores se debate – o que inevitavelmente advém, em alguma medida, ao plano formal do texto – com a incongruência de pertencerem à classe média e buscarem dar voz ao outro, da classe pobre. Tal questão, como comentado em alguns momentos deste trabalho, é um problema que atravessa a tradição literária brasileira de um modo geral. Luiz Ruffato aborda formalmente o problema, me parece ao relativizar o lugar da voz narrativa por meio da construção de um texto fragmentado e polifônico. Assim, sugere-se o encurtamento da distância entre o plano da voz narrativa, tradicionalmente ocupado por uma perspectiva de fora e acima das circunstâncias descritas e narradas, e o plano da realidade figurada.

Ainda sobre o caráter fragmentário do texto de Ruffato, em confronto com a reivindicação de um caráter épico que o autor faz à sua obra, pode-se afirmar que a desestruturação narrativa de *Inferno Provisório* corresponde à desestruturação das relações no plano histórico-material que a obra pretende retratar.

Frente a isso, cabe retomar o comentário acerca do elemento épico na obra de Ruffato. Há um esforço de reinvenção do gênero romance, por parte do autor, enquanto épico do proletariado, investindo, para tanto, nos aspectos da totalidade e da coletividade da experiência de classe figurada no texto, conforme examinado, a partir da referência às teorizações de Lukács sobre o romance, no início do terceiro capítulo.

Contudo, como a experiência de classe do trabalhador no início do século XXI, especialmente na periferia do capitalismo, é marcada pela desagregação identitária, dada a própria perda de centralidade do trabalho no capitalismo contemporâneo, cuja expansão de valor depende cada vez mais de outros fatores que não a força de trabalho humana, o registro literário (e épico) dessa experiência só poderá ser igualmente fragmentário. Trata-se, me parece, de uma transposição para a forma literária (e para a forma romance, especificamente) da natureza atomizada que a totalidade e a coletividade da experiência do trabalho, bem como das relações desta derivadas, assumem no capitalismo tardio. Quiçá em formulação paradoxal, podemos dizer que os elementos lukacsianos que constituem o caráter épico do romance, quais sejam, a tipicidade, a totalidade e a ação, encontram-se, na literatura de nosso tempo, fatalmente comprometidos com a pulverização narrativa das experiências coletivas, resultando não raro na tarefa paradoxal de figurar aquilo que beira o incomunicável.

Ainda, ao investir na revisão da forma romance nos moldes em que o faz, o livro de Ruffato se conecta com obras anteriores que também buscavam renovação formal com propósito parecido, tais como *Parque Industrial*, de Pagu, que investe na criação de uma personagem coletiva, os trabalhadores do Brás; *Suor*, de Jorge Amado, que igualmente esvazia o lugar do herói protagonista e o substitui pelo conjunto dos moradores do casarão 68, na ladeira do Pelourinho; e os romances que compõem *Marco Zero*, de Oswald de Andrade, com sua vasta galeria de personagens, num esquema de composição mural. *Inferno Provisório* também se relaciona, sob certos aspectos, com *Os Desvalidos*, de Francisco Dantas, que realiza um movimento de implosão da instância narrativa ao mesclar constantemente primeira e terceira pessoas.

Assim, o romance que tematiza o mundo do trabalho se mostra um fenômeno não exclusivo da década de 30, na literatura brasileira, ainda que tenha tido aí uma espécie de momento privilegiado. Mas foi possível encontrar linhas de vinculação (seja através da ruptura ou da continuidade), tanto temática quanto formal, em obras de período posterior e, especialmente, no texto motivador dessa pesquisa, *Inferno Provisório*, de Luiz Ruffato.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMADO, Jorge. *Cacau*. 42. ed. Rio de Janeiro: Record, 1983.

_____. *Jubiabá*. São Paulo: Círculo do Livro. [s.d.]

_____. *Mar morto*. São Paulo: Livraria Martins Editora, [s.d.]

ANDRADE, Homero Freitas de. O realismo socialista e suas (in)definições. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, n. 13, 2010, pp. 152-165, p. 160. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/l/article/view/64089>. Acesso em: Maio 2017.

ANDRADE, Oswald de. *Os condenados*. São Paulo: Círculo do Livro. [s.d.].

_____. *Marco Zero I - A Revolução Melancólica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

_____. *Marco Zero II - Chão*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

BASTOS, Abguar. *Safra*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. Narrativa e Resistência. *Itinerários*, Araraquara, n. 10, 1996, pp. 11-27.

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

CANDIDO, Antonio. A Revolução de 1930 e a Cultura. In: *A Educação pela Noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, pp. 181-198.

_____. *Brigada Ligeira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1945.

COSTA, Marta Morais da. O destino desenha a desumanização em *Os desvalidos*. *Revista Letras*. Curitiba (UFPR), v. 43, p. 25-34, jan-dez 1994.

DANTAS, Francisco J. C. *Os desvalidos*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

FONTES, Amando. *Os Corumbas*. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

FRANÇA JÚNIOR. Oswaldo. *Jorge, um brasileiro*. 10. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. 4 ed. São Paulo: UNESP, 1997.

FREITAS, Guilherme. Augusto de Campos fala sobre o revolucionário legado de Pagu, ‘musa-mártir do Modernismo’. **O Globo**. Cultura. 18 Out. 2014. Disponível em:

<<http://oglobo.globo.com/cultura/livros/augustodecamposfalasobrevolucionariolegadodepagumusamartirdomodernismo14277753>> Acesso em: 24 Nov. 2015.

FREITAS, Marcus Vinicius. Ruffato em Frankfurt: de que literatura fala o autor? **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, Secretaria de Estado de Cultura, edição n. 1.357, 2015, pp. 15-19.

GALVÃO, Patrícia. *Parque industrial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

_____. *Paixão Pagu: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão*. Rio de Janeiro: Editora Agir, 2005.

GINZBURG, Jaime. “Cânone e valor estético em uma teoria autoritária da literatura”. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 44, n. 1, 2004, pp. 97-111.

GUEDES, André Dumans. Na estrada e na lama com Jorge, um brasileiro. Trabalho e moradia nas fronteiras do desenvolvimento. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 19, n. 39, p. 319-345, jan/jun 2013.

HARDMAN, Francisco Foot e LEONARDI, Victor. *História da indústria e do trabalho no Brasil – Das origens aos anos vinte*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1991.

HARDMAN, F. *Nem pátria, nem patrão!* – Memória operária, cultura e literatura no Brasil. 3. ed. São Paulo: Editora da Unesp, 2002.

HIGA, Larissa Satiko Ribeiro. Estética e política: leituras de *Parque Industrial e A Famosa Revista*. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, SP: [s.n.], 2011.

JACKSON, Kenneth David. *Parque Industrial*: romance da Pauliceia desvairada. **Teresa** – Revista de Literatura Brasileira (USP), n. 16, São Paulo, 2015, pp. 21-33.

LAFETÁ, João Luiz. O mundo à revelia. In: RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*. 45. ed. Rio de Janeiro: Record, 1985, pp. 189-213.

_____. O romance atual. In: _____. *A dimensão da noite*. Organização de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2004.

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

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LUKÁCS, György. O romance como epopeia burguesa. In: *Arte e sociedade: escritos estéticos, 1932-1967*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MACHADO, Cassiano Elek; COZER, Raquel. Diretor da Feira de Frankfurt diz que evento destruiu imagem de Brasil colorido. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12 de outubro de 2013, Caderno Ilustrada. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/10/1355779-diretor-da-feira-de-frankfurt-diz-que-evento-destruiu-imagem-de-brasil-colorido.shtml> Acesso em Agosto 2014. Acesso em: Agosto 2014

MACHADO, Dionélio. *Os ratos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

MENDES, Murilo. O Eterno nas Letras Brasileiras Modernas. *Lanterna Verde*, Rio de Janeiro, novembro de 1936, pp. 43-48.

PAES, José Paulo. O pobre diabo no romance brasileiro. **Novos Estudos CEBRAP**, n. 20, março de 1988, pp. 38-53.

PALHANO, Lauro. *O Gororoba*. Cenas da vida proletária. 2. ed. Irmãos Pongetti Editores: Rio de Janeiro, 1943.

PONTES, Heloisa. Vida e obra de uma menina nada comportada: Pagu e o Suplemento Literário do *Diário de S. Paulo*. **Cadernos Pagu**, n. 26, Campinas, Janeiro-Junho de 2006, pp.431-441. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332006000100017> Acesso em: 24 Nov. 2015.

PRATA, Ranulfo. *Navios Iluminados*. São Paulo: Edusp, 2015.

RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*. 45. ed. Rio de Janeiro: Record, 1985.

RUFFATO, Luiz. *Inferno Provisório*. São Paulo: Companhia das letras, 2016.

_____. Entrevista a Heloisa Buarque de Hollanda. Disponível no site da entrevistadora: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/entrevista-a-luiz-rufato/>> Acesso em: Agosto 2014.

_____. O que é *Inferno Provisório*. **Verbo de Minas: letras**, v. 6, n. 10, Juiz de Fora, 2006, p. 160-161. Disponível em: <https://www.cesjf.br/revistas/verbo_de_minas/edicoes/Numero_10/09_o_que_e_inferno_provisorio.pdf> Acesso em: 20 Julho 2018.

SCHWARZ, Robert. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2000.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Zeugnis” e “Testimonio”: um caso de intraduzibilidade entre conceitos. *Letras*, n. 22, Jun. 2001. Universidade Federal de Santa Maria, pp.121-130.

_____. Literatura, testemunho e tragédia: pensando algumas diferenças. In: _____. *O local da diferença*. São Paulo: Editora 34, 2005, pp. 81-104.

SOWELL, Thomas. *Conflito de visões*. Trad. Margarida M. G. Lamego. São Paulo: É Realizações, 2011.

_____. *Os intelectuais e a sociedade*. Trad. Maurício Righi. São Paulo: É Realizações, 2011.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, Qual romance?* Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

TRIGO, Luciano. Ficção de Luiz Ruffato permanece fiel à classe operária. *Jornal da Globo*, 9 de dezembro de 2011, Caderno Máquina de Escrever. Disponível em: <<http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2011/12/09/ficcao-de-luiz-ruffato-permanece-fiel-a-classe-operaria/>> Acesso em: Agosto 2014.

TROTSKY, Leon. *Literatura e Revolução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007

WATT, Ian. *A ascensão do romance* – Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WEIL, Simone. *A condição operária e outros estudos sobre a opressão*. Organização de Ecléa Bosí. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.