



**ELISA DOMINGUES COELHO**

**AS FRUTAS BRAVAS DO NORTE: OS ROMANCES NÃO CANÔNICOS NA  
PRODUÇÃO LITERÁRIA DE 1930**

**CAMPINAS,  
2013**





**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

**ELISA DOMINGUES COELHO**

**AS FRUTAS BRAVAS DO NORTE: OS ROMANCES NÃO CANÔNICOS NA  
PRODUÇÃO LITERÁRIA DE 1930**

**Dissertação de mestrado apresentada ao  
Instituto de Estudos da Linguagem da  
Universidade Estadual de Campinas  
para obtenção do título de Mestra em  
Teoria e História Literária, na área de:  
Teoria e Crítica Literária.**

**ORIENTADOR: Prof. Dr. Antonio Arnoni Prado**

**CAMPINAS,  
2013**

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem  
Teresinha de Jesus Jacintho - CRB 8/6879

C65f Coelho, Elisa Domingues, 1988-  
As frutas bravas do Norte : os romances não canônicos na produção literária de 1930 / Elisa Domingues Coelho. – Campinas, SP : [s.n.], 2013.

Orientador: Antonio Arnoni Prado.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Literatura brasileira. 2. Modernismo. 3. Ficção brasileira. 4. Regionalismo. 5. Mulheres na literatura. I. Prado, Antonio Arnoni, 1943-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** As frutas bravas do Norte : 1930's non-canonical novels in the Brazilian literature

**Palavras-chave em inglês:**

Brazilian literature

Modernism

Brazilian fiction

Regionalism

Women in literature

**Área de concentração:** Teoria e Crítica Literária

**Titulação:** Mestra em Teoria e História Literária

**Banca examinadora:**

Antonio Arnoni Prado [Orientador]

Vilma Sant'Anna Arêas

Luís Gonçales Bueno de Camargo

**Data de defesa:** 06-11-2013

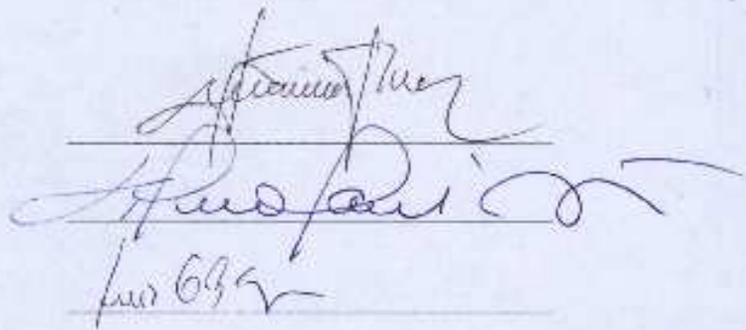
**Programa de Pós-Graduação:** Teoria e História Literária

BANCA EXAMINADORA:

Antônio Amorim Prado

Vilma Sant'Anna Arêas

Luís Gonzales Bueno de Camargo



Mário Luiz Frungillo

---

Julio de Souza Valle Neto

---

IEL/UNICAMP  
2013



## RESUMO

A década de 30 teve uma movimentação literária ímpar na história da nossa literatura não apenas por sua vasta produção, mas por ser fruto das inovações estéticas da década anterior e da polarização política de seu tempo. Este trabalho se ocupa de uma pequena parte dessa produção, em sua maioria esquecida pela crítica, para tanto o percurso do estudo resumiu-se a lê-la e situá-la junto aos romances que ficaram como símbolo desse tempo. Sendo assim, a partir de um estudo mais geral sobre a personagem da ficção, percebe-se essa componente do romance como síntese do dilema entre a representação e a criação, que sintetiza a grande questão dos escritores de 30. Por isso, foi escolhido esse foco para as análises, atentando, mais precisamente, para a personagem feminina tanto no romance canônico quanto no não-canônico. Os romances escolhidos foram: *Paracoera*; *Rua do Siriry*; *Três sargentos*; *Badú*; *Menino de engenho*; *O Quinze*; *Capitães da areia e Vidas secas*, analisando primeiramente cada um isoladamente para depois olhar a recepção crítica e relacioná-los.

## ABSTRACT

In the Brazilian History of Literature, the 1930s are known not only as a decade of a vast number of novels published, but also as a period when the writers were concerned about politics and the aesthetic innovations of 1922's Brazilian Modernism. Via a more general study on the fictional character, element in which it is possible to realize the dilemma between representation and creation – one of the greatest issues to 30's novelists –, this master thesis aims to compare the role of the female characters in both canonical and non-canonical novels of that time. From the first group we analyzed *Menino de Engenho*, *O Quinze*; *Capitães da areia* and *Vidas Secas*, from the second *Paracoera*, *Rua do Siriry*, *Três Sargentos* and *Badú*.



## Sumário

Introdução.....	1
1. A literatura e os anos 30: estudo da personagem .....	3
1.1 O autor .....	4
1.2 As personagens .....	8
1.3 Os nossos autores de 30.....	14
1.3.1 Rachel de Queiroz .....	14
1.3.2 Aldo Nay .....	14
1.3.3 José Lins do Rego.....	15
1.3.4 Arnaldo Tabayá .....	15
1.3.5 Lauro Palhano.....	16
1.3.6 Jorge Amado.....	16
1.3.7 Amando Fontes .....	16
1.3.8 Graciliano Ramos.....	17
2. Leitura das personagens na trama do romance de 30: romances canônicos.....	19
2.1 O quinze (1930) .....	19
2.2 Menino de Engenho (1932).....	28
2.3 Capitães da Areia (1937) .....	36
2.4 Vidas Secas (1938).....	45
3. Leitura das personagens na trama do romance de 30: romances não canônicos.....	53
3.1 Três sargentos (1931).....	53
3.2 Badú (1932) .....	60
3.3 Rua do Siriry (1937) .....	69
3.4 Paracoera (1939) .....	79
4. A crítica.....	87
4.1 A crítica.....	87
4.1.1 Rachel de Queiroz .....	87
4.1.2 José Lins do Rego.....	90
4.1.3 Jorge Amado.....	93
4.1.4 Graciliano Ramos.....	96
4.1.5 Aldo Nay .....	99
4.1.6 Arnaldo Tabayá .....	102

4.1.7 Amando Fontes .....	104
4.1.8 Lauro Palhano.....	108
Conclusão .....	111
Referências.....	115
Bibliografia .....	117

Dedico este trabalho aos meus pais Rossana e Jair e ao meu irmão Danilo pelo carinho e atenção em todos os momentos mais difíceis e pelo apoio e compreensão de sempre.



## AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Antonio Arnoni Prado, por todos esses anos de orientação, à qual devo meu amadurecimento intelectual e pessoal. Este trabalho é um pequeno resultado de uma relação de confiança e dedicação que levarei como exemplo para toda vida.

Ao Prof. Dr. Luís Gonçalves Bueno de Camargo, por ter se dedicado a um estudo tão precioso sobre a década de 30, sem o qual este trabalho jamais existiria. Agradeço também pelo auxílio e atenção de sempre e incentivo desde meus estudos mais iniciais sobre o tema.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Vilma Sant'Anna Arêas, pela leitura cuidadosa, atenção e disposição desde nosso primeiro contato para o Exame de Qualificação. Sem seus comentários e sugestões, essa versão final do trabalho não seria possível.

À FAPESP, sem o financiamento desta pesquisa, este estudo não poderia ter sido feito com a dedicação necessária.

Aos funcionários da Biblioteca e da Secretaria de Pós-Graduação do IEL, sempre de uma atenção ímpar para as inúmeras dúvidas e solicitações, sem eles nada seria possível.

À minha família e a todos os amigos que acompanharam o desenvolvimento deste trabalho e compartilharam dos tantos momentos de angústia e felicidade.

Ao Ricardo Gaiotto, jamais negando ajuda, não importa em que país estivesse. Sem sua atenção, auxílio de todos os momentos e amizade, desde as burocracias aos momentos mais intensos de escrita teriam sido muito mais difíceis.



*“Comparada às grandes, a nossa literatura é pobre e fraca. Mas é ela, não outra, que nos exprime. Se não for amada, não revelará sua mensagem; e se não a amarmos, ninguém o fará por nós. Se não lermos as obras que a compõem, ninguém as tomará do esquecimento, descaso ou incompreensão. Ninguém, além de nós, poderá dar vida a essas tentativas débeis, outras vezes fortes, sempre tocantes, em que os homens do passado, no fundo de uma terra inculta, em meio a uma alimação penosa da cultura européia, procuraram estilizar para nós, seus descendentes, os sentimentos que experimentavam, as observações que faziam, - dos quais se formaram os nossos.”*

Antonio Candido



## Introdução

Este estudo surgiu da percepção dos esquecimentos que nossa Historiografia Literária legou à maioria dos romancistas da década de 1930. Ao analisarmos com mais atenção esse período, notamos que, mesmo tendo sido momento de grande ebulição literária, poucos são os romancistas lembrados como símbolos dessa fase. A vasta maioria deles permaneceu esquecida nas revistas e jornais literários da época.

Nossa primeira preocupação foi conhecer alguns desses romances, que chamamos de não canônicos, com todo cuidado: lê-los, estudá-los isoladamente, esforçando-nos em não estabelecer comparações sumárias que os diminuíssem em contraste com os chamados romances canônicos.

Em contrapartida, preocupamo-nos também em não deixar esses romances isolados, não queríamos tirá-los do esquecimento para abandoná-los no isolamento, permanecendo distante da prosa canônica de 30. Assim, tentamos localizá-los em seu tempo e na movimentação literária que ocorria – tanto na ficção quanto na crítica – para tentar estabelecer algumas relações entre eles e os romances canônicos.

Com esse propósito, estabelecemos nosso corpus com os romances não canônicos *Os três sargentos*, de Aldo Nays; *Badú*, de Arnaldo Tabayá; *Paracoera*, de Lauro Palhano; *A rua do Siriry*, de Amando Fontes e com os romances canônicos *O Quinze*, de Rachel de Queiroz; *Menino de Engenho*, de José Lins do Rego; *Capitães da Areia*, de Jorge Amado e *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos.

Inicialmente o foco da pesquisa era estudar esses romances do ponto de vista da linguagem tanto da narrativa quanto das personagens, entretanto, esse se mostrou demasiadamente amplo para o intuito do nosso trabalho.

Assim sendo, com o desenvolvimento das leituras teóricas, em que o estudo *A personagem de ficção*, de Antonio Candido, teve especial importância; nosso trabalho se reestruturou em torno do estudo da personagem na ficção de 1930.

Entendendo a construção das personagens na ficção, podemos perceber como elas são um elemento sintomático da problemática da representação da realidade na literatura, que ganhou grandes proporções no período estudado.

Desse modo, estudar a personagem significa um conhecimento muito mais amplo, pois envolve os próprios limites e a relação entre a realidade e a criação, sendo, na verdade, um estudo sobre a ficção modernista.

Tendo essa nova abordagem teórica, as novas leituras do nosso *corpus* foram focadas nas personagens dos romances e, ainda mais especificamente, nas personagens femininas, levando em consideração serem elas também emblemáticas da crise de representação dos anos 30.

Assim, nosso trabalho se estruturou em um primeiro capítulo introdutório à problemática da personagem na ficção de 30, seguido de dois capítulos de análise centrada na construção das personagens femininas nos romances do nosso *corpus* – capítulos 2 e 3 – romances não canônicos e canônicos respectivamente – e um último capítulo sobre a recepção crítica dos romances e o estabelecimento de possíveis relações entre eles.

## 1. A literatura e os anos 30: estudo da personagem

O contexto tem nítida importância para a análise literária, uma vez que a literatura é também – mesclada ao seu caráter subjetivo - uma manifestação artística das experiências humanas de um certo tempo histórico. Entretanto, dentro da Historiografia Literária brasileira, poucas vezes a relação entre literatura e contexto histórico foi tão visceral como na década de 30.

Pois, para a compreensão desse decênio, torna-se impossível olhar literatura e história em dois pontos separados, elas se misturam e a literatura de 30 se faz inexplicável sem entender seu tempo, pois seus próprios autores, no momento em que publicaram suas obras, só o foram daquele modo pelas experiências históricas que estavam vivenciando.

Além dessa experiência histórico-ideológica que marcou esse decênio, é uma época que se encontrou no “olho do furacão” de um movimento literário que influenciou os novos rumos de nossa literatura – o Movimento Modernista –, de modo que essa produção literária ganha um lugar muito particular por ser fruto dos desdobramentos estéticos da década anterior com as vivências políticas de sua década.

(...) O chamado romance de 30, a par de seus vínculos com a tradição regionalista do século XIX, muito deve à revolução estética iniciada em 22. Basta lembrar a preocupação com a identidade nacional (e com as diferenças regionais), com a renovação da linguagem literária e a pesquisa das formas de expressão. Trinta vai herdar, como é sabido, boa parte deste sentido de modernidade bafejado na literatura brasileira a partir de 22. Mas vai sofrer, da mesma forma, o impacto da derrubada da República Velha e da nova configuração política instalada com a vitória dos liberais. Além, é claro, da radicalização ideológica operada em toda a literatura mundial pelo confronto do comunismo com o fascismo (DUARTE, 1996. P. 20)

O chamado romance social se caracteriza, como afirma Eduardo de Assis Duarte, por esse encontro entre um dever da intelectualidade de assumir uma posição ideológica – ou algo semelhante a isso – e repensar a prosa a partir das conquistas estéticas de 22, utilizando-se delas e do viés

ideológico para trazer para a literatura a nova relação do romance com a realidade brasileira.

## 1.1 O autor

No início de 30, a polarização política estava estabelecida em termos mundiais, mas, no Brasil, a dicotomia política ainda se desenhava, em especial no tocante ao posicionamento da nossa intelectualidade. Assim, em 1932, escritores símbolos da direita e da esquerda como Plínio Salgado e Jorge Amado ainda não haviam se posicionado claramente:

(...) Na verdade, nem Jorge Amado havia se aproximado do Partido Comunista nem Plínio Salgado havia percebido com clareza que seu vago socialismo, que via em Lênin um “Cristo vermelho”, o conduziria à fundação e liderança da Ação Integralista Brasileira. Somente no ano seguinte é que, através de Rachel de Queiroz, Jorge Amado se ligará à militância de esquerda<sup>1</sup>. Também é durante o ano de 1932 que Plínio Salgado se define claramente como homem de direita, através de sua atuação no jornal *A Razão* e na Sociedade de Estudos Políticos – somente em outubro de 1932 ele lançaria o Manifesto da AIB.<sup>2</sup> (...) (BUENO, 2006. P. 104)

Um posicionamento político tão claro como dos casos citados não será regra para os escritores de 30, mas, ao modelo dos dois, mais ou menos explicitamente, todos passarão por esse processo de definição e se colocarão mais próximos a algum dos “lados” e serão vistos pela Crítica por essa perspectiva, uma vez que tanto os romancistas quanto a Crítica estavam imersos nessa tensão ideológica e olhavam para a produção literária de então a partir desse viés.

Essa tomada de posição será reflexo desse contexto mundial, mas, para a realidade brasileira, a década de 30 significava um momento diverso, eram anos de mudança de consciência nacional; fator anterior à polarização entre direita e esquerda, pois retomava a formação de nossa identidade para então colocar-se em relação ao resto do mundo nesse enorme rebuliço ideológico.

---

<sup>1</sup> V. Miécio Táci, *Jorge Amado – Vida e Obra*, p. 36.

<sup>2</sup> V. Edgard Carone, *A República Nova*, pp. 204 – 210.

A consciência do subdesenvolvimento é posterior à Segunda Guerra Mundial e se manifestou claramente a partir dos anos de 1950. Mas desde o decênio de 1930 tinha havido mudança de orientação, sobretudo na ficção regionalista, que pode ser tomada como termômetro, dadas a sua generalidade e persistência. Ela abandona, então, a amenidade e *curiosidade*, pressentindo ou percebendo o que havia de mascaramento no encanto pitoresco, ou no cavalheirismo ornamental, com que antes se abordava o homem rústico. Não é falso dizer que, sob este aspecto, o romance adquiriu uma força desmistificadora que precede a tomada de consciência dos economistas e políticos. (CANDIDO, 1989. P. 142)

Dialogando com as palavras de Antonio Candido, podemos pensar que a década de 20 cumpria o papel de se voltar para o elemento nacional, trazendo o questionamento de qual seria a fonte de que nossa literatura beberia; não havia discordância quanto a trazer os elementos nacionais, o que havia era a disputa do que comporia esse elemento, onde iríamos buscar as cores para pintar nossa nação.

Mário de Andrade trazia na pesquisa de toda a sua vida a proposta, que também traria o Movimento Modernista, de buscar na personagem popular, na sua fala, no seu ambiente, na sua vida esse novo tom para nossa literatura. Entretanto, a década de 20 não conseguiu enxergar os problemas que envolviam esse “elemento nacional”, não pôde ir além dessa proposição inicial.

Seria na década seguinte que a intelectualidade passaria a ver os problemas do país e perceber que, tendo nossa identidade nacional demorado a se formar, havia se ausentado de um olhar cuidadoso com nossa realidade e seus problemas e é essa consciência que operará uma mudança da percepção da nação brasileira e abrirá os olhos dos intelectuais para as injustiças sociais, já tão consolidadas no país.

Essa tomada de consciência vai ao encontro do que fala Antonio Candido, pois passa da curiosidade pelo elemento popular de 20 para a desmistificação da realidade brasileira através do romance de 30, rumo à consciência do nosso subdesenvolvimento, que viria duas décadas depois.

Unindo essa atmosfera de polarização com esse olhar ainda prematuro para a realidade brasileira, vemos nossa intelectualidade assumir seu lugar na disputa ideológica e, a partir dela, olhar nossa realidade e reavaliar a postura estética anterior:

O que os caracteriza, todavia, é a superação do otimismo patriótico e a adoção de um tipo de pessimismo diferente do que ocorria na ficção naturalista. Enquanto este focalizava o homem pobre como elemento refratário ao progresso, eles desvendavam a situação na sua complexidade, voltando-se contra as classes dominantes e vendo na degradação do homem uma consequência da espoliação econômica, não do seu *destino* individual. (...) Apesar de muitos desses escritores se caracterizarem pela linguagem espontânea e irregular, o peso da consciência social atua por vezes no estilo como fator positivo, dando lugar à procura de interessantes soluções adaptadas à representação da desigualdade e da injustiça. (...) (CANDIDO, 1989. P. 160)

Desse modo, os escritores não apenas abandonaram qualquer resquício de otimismo e patriotismo – à moda do indianismo – como se tornaram mais conscientes da coletividade dos problemas sociais.

Será, portanto, com essa perspectiva que os autores do chamado romance social tirarão suas personagens dessa realidade recém-descoberta e as colocarão no centro do romance, deslocando-o por completo para essa “atmosfera popular”.

Diante das recentes conquistas estéticas do Movimento Modernista, esses escritores tinham em mãos, então, não apenas uma nova perspectiva, como novas ferramentas que dariam uma liberdade absolutamente inovadora na nossa tradição literária para exprimir esse universo popular no romance.

Assim, cada um com seus julgamentos, tentaram escrever suas obras nesse interregno que os separava da antiga segurança do já consolidado e trazia essa mudança estética, que deixava em suas mãos um universo literário ainda inusitado, recém-experimentado e incerto.

Utilizaram-se, então, dessas inovações estéticas anteriores para trazer também uma nova estrutura, como fizeram Jorge Amado e Amando Fontes ao iniciar seus romances com a reprodução das notícias de jornais sobre os meninos abandonados no primeiro e a “expulsão” das prostitutas para a periferia no segundo; além da própria estrutura do *Rua do Siriry* e *O quinze* que desenvolvem diferentes núcleos em paralelo.

A representação da personagem foi outro elemento que, não apenas recebeu outras formas (como o caso da estrutura romanesca), mas, diante da

entrada dessa nova camada popular no romance, só foi possível graças a essa maior liberdade dada à prosa após a década de 20.

Com isso, a inserção da personagem popular no romance ganhou outra componente, que seria também o maior desafio para os escritores de 30: a linguagem. Seria através do tratamento dado à personagem (tanto no campo narrativo quanto no descritivo) e das tentativas de elaboração do discurso delas que veríamos a solução encontrada por esses autores para trazer, com a personagem, a linguagem popular para a literatura e a relação estabelecida com ela, momento em que todos os preconceitos e dificuldade no trato com a realidade brasileira eram expostos.

A posição politicamente radical de vários desses autores fazia-os procurar soluções antiacadêmicas e acolher os modos populares; mas ao mesmo tempo os tornava mais conscientes da sua contribuição ideológica e menos conscientes daquilo que na verdade traziam como renovação formal. (...) (CANDIDO, 1989. P. 205)

Olhando para essa consciência dos escritores de sua função política através da literatura, veremos que a linguagem era um campo de exposição não apenas de preconceitos, mas de contradições: os autores, muito empenhados em dar luz à personagem popular, pecavam, muitas vezes, na tentativa de reproduzir a “fala do povo” que tinham a contradição exposta ao estabelecer distanciamentos e diferenciações entre as personagens “cultas” e as populares.

Guiados essencialmente por sua ideologia, cumpriram um importante papel ao levar a literatura para o Sertão, a fábrica, o morro, as plantações; mas não pensaram seu novo objeto literário esteticamente e nesse ponto caíram em contradição e não conseguiram dar a luz que queriam a essas personagens.

Somente aqueles escritores que pensaram sua estética a partir da existência de uma relação problemática entre essa realidade brasileira e a intelectualidade não cometeram esse erro e conseguiram nos dar personagens e situações verossímeis, assim como as iluminaram com uma estética que nada deixou a desejar ao tratamento dado às personagens burguesas do realismo.

## 1.2 As personagens

A relação entre a literatura de 30 e a realidade brasileira de então e a própria iniciativa de “reproduzir” detalhadamente essa realidade – como no caso de Lauro Palhano que inicia *Paracoera* com uma extensa descrição do rio São Francisco – deixa latente a questão da literatura como “representativa” do povo brasileiro.

Esse é um assunto que tem uma numerosa literatura a respeito, muitos críticos já discutiram o assunto e, para os nossos tempos, é uma discussão quase obsoleta. Não cabe a nós fazer aqui uma discussão aprofundada, mas também não é possível discutir uma literatura como a de 30 sem falarmos desse aspecto.

Para pensarmos um pouco a esse respeito, vamos acompanhar parte da discussão feita por Antonio Candido em *A personagem de ficção*:

(...) No processo de inventar a personagem, de que maneira o autor manipula a realidade para construir a ficção? A resposta daria uma idéia da medida em que a personagem é um ente *reproduzido* ou um ente *inventado*. Os casos variam muito, e as duas alternativas nunca existem em estado de pureza. (CANDIDO, 2005. P. 66)

Nesse primeiro momento, Antonio Candido coloca a polêmica central dessa relação através do processo de composição das personagens e será por esse viés que iremos nos guiar, uma vez que nossa intenção nesse estudo não é olhar esses romances em toda sua composição (visto a necessidade de um estudo muito mais amplo para tal), mas focar nossa análise nas personagens femininas das obras.

Nesse princípio de discussão, o autor retira a problemática de uma visão dicotômica, pois retrata como as únicas alternativas do escritor – a representação e a invenção – dificilmente existem estanques, sua relação é muito mais dialética e a representação do real e a invenção se misturam, com prevalência e aprofundamento de uma ou outra de acordo com cada escritor.

Em seguida, o autor dialoga com o depoimento de François Mauriac<sup>3</sup> e passa a resumi-lo ao leitor para a construção da discussão, o que possibilita uma visão mais ampla de nossa parte ao lidarmos com a opinião de dois autores sobre o assunto. No dito texto, acerca dessa relação entre representação e invenção, temos:

(...) Para ele, o grande arsenal do romancista é a memória, de onde extrai os elementos da invenção, e isto confere acentuada ambiguidade às personagens, pois elas não *correspondem* a pessoas vivas, mas *nascem* delas. Cada escritor possui as suas “fixações da memória”, que preponderam nos elementos transpostos da vida. Diz Mauriac que, nele, avulta a fixação do espaço; as casas dos seus livros são praticamente copiadas das que lhe são familiares. No que toca às personagens, todavia, reproduz apenas os elementos circunstanciais (maneira, profissão etc.); **o essencial é sempre inventado**<sup>4</sup>. (CANDIDO, 2005. PP. 66 – 67)

Com essas palavras, já colocamos a questão da literatura de 30 em outro patamar: da hipotética representação do povo brasileiro no romance passamos para uma relação muito mais complexa, pois, segundo Mauriac, a própria natureza impõe a criação a essa representação.

Nesse ponto, já vemos essa relação dialética ir se tecendo ao ser colocado que esse “substrato” do romance (no nosso caso, o “popular” brasileiro) não é transposto para a obra, mas serve de matéria para o nascimento do romance.

Dessa forma, podemos admitir a princípio que existe essa relação de “substrato motivador” na realidade observada pelos escritores para a criação ficcional, afastando a concepção propriamente de “representação” como uma transposição.

Contudo, ele faz também um adendo para a criação das personagens: se o “cenário” do romance é criado com base no referencial vivo na memória do escritor, pouco se consegue apreender das personagens com o mesmo método, sua força depende muito mais da técnica do romancista do que do seu substrato real e por isso mesmo é o elo mais frágil dos romances, como “sentimos” a personagem revela o talento de ficcionista do autor.

---

<sup>3</sup> François Mauriac, *Le Romancier et ses Personnages*, Éditions Corrêa, Paris, 1952.

<sup>4</sup> Grifo meu.

Por esse funcionamento diferenciado é que reside na construção da personagem a maior problemática, o autor fala ainda:

Mas é justamente aí que surge o problema: de onde parte a invenção? Qual a substância de que são feitas as personagens? Seriam, por exemplo, projeção das limitações, aspirações, frustrações do romancista? Não, porque o princípio que rege o aproveitamento do real é o da *modificação*, seja por acréscimo, seja por deformação de pequenas sementes sugestivas. O romancista é incapaz de reproduzir a vida, seja na singularidade dos indivíduos, seja na coletividade dos grupos. (CANDIDO, 2005. P. 67)

Tendo estabelecido a natureza inventiva das personagens em sua quase totalidade, ficamos com esse vácuo: se elas não nascem do real como os demais elementos, nem pode ser uma simples extensão do autor, o que então as compõe?

O que podemos elencar desde já é que a personagem, mais do que qualquer outro elemento, tem uma relação íntima com o escritor. Quando concluímos que ela tem muito pouco da realidade usada como matéria prima pelo autor, ela carrega algo dele em si, uma vez que é o elemento mais amplamente confeccionado pelo escritor, com pouquíssimas referências e nenhuma no que há de mais essencial em sua composição.

O autor continua, então, demonstrando a impossibilidade de se reproduzir o real na personagem:

(...) Ele começa por isolar o indivíduo no grupo e, depois, a paixão no indivíduo. Na medida em que quiser ser igual à realidade, o romance será um fracasso; a necessidade de selecionar afasta dela e leva o romancista a criar um mundo próprio, acima e além da ilusão de fidelidade. (CANDIDO, 2005. P. 67)

Nesse processo descrito, vemos o grande problema dos escritores de 30, desenha-se para nós esse confronto entre as aspirações de trazer a personagem popular para o romance e o próprio funcionamento da ficção.

Ela exige que o representante daquele grupo visto pelo escritor seja isolado, vire um indivíduo e, para virar uma personagem, será necessário ainda isolar e conhecer seu íntimo, pois é desse conhecimento do autor que virá a força de verossimilhança da personagem.

Todavia, na intenção de representar a coletividade, de mostrar uma personagem que sofre da mesma desgraça de tantas, que represente as outras, o movimento é o inverso e os autores ficam sob a ameaça constante do “fracasso” mencionado pelo autor. Foi essa mesma a mazela de 30, que acometeu muitos, outros em parte e outros, munidos de grande força ficcional, escaparam.

Esse funcionamento próprio do romance nos introduz também em uma definição essencial acerca da ficção: ela tem suas próprias leis. Desde sua confecção, ela exige que o autor vá além da realidade objetiva, que a isole, entenda para criar uma outra, o que nos leva em definitivo para a negativa sobre a questão da representação. Vejamos mais:

Neste mundo fictício, diferente, as personagens obedecem a uma lei própria. São mais nítidas, mais conscientes, têm contorno definido, - ao contrário do caos da vida - pois há nelas uma lógica preestabelecida pelo autor, que as torna paradigmas e eficazes. Todavia, segundo Mauriac, há uma relação estreita entre a personagem e o autor. Este a tira de si (seja da sua zona má, da sua zona boa) como realização de virtualidades, que não são projeção de traços, mas sempre modificação, pois o romance transfigura a vida. O vínculo entre o autor e a sua personagem estabelece um limite à possibilidade de criar, à imaginação de cada romancista, que não é absoluta, nem absolutamente livre, mas depende dos limites do criador. (...) (CANDIDO, 2005. PP. 67 – 68)

Podemos retomar e aprofundar aqui os dois aspectos já discutidos. Primeiramente, temos definido que a ficção, embora nasça da realidade, é autônoma com relação à mesma e tem seu próprio funcionamento e a personagem, por sua natureza diferenciada de composição, é o que apresenta isso de forma mais latente.

Ela traz em si uma natureza muito distante das pessoas reais, pois o conhecimento humano que temos delas é de natureza absolutamente diversa. Conhecemos as pessoas de acordo com a convivência e morreremos sem um conhecimento pleno até de quem nos é mais próximo, mas a personagem não; ela não tem segredos, pois ela é concebida anteriormente por seu criador e se desenha para nós com uma certeza desconhecida no “mundo real”.

É nessa relação com o autor que reside e intersecciona com nosso segundo ponto. Mauriac define essa relação visceral entre o ficcionista e a personagem, fazendo com que a sua construção seja diretamente influenciada pelo ser humano por detrás do livro.

Assim, da mesma forma que a força da personagem depende dessa percepção de conhecimento pleno por parte do autor, a coerência dela é também influenciada pelo que ele pensa, pela sua relação com a pessoa real que inspira – mesmo que minimamente – aquele ser fictício e repousa aí mais uma debilidade de muitos romances de 30.

Uma das principais fraquezas desse movimento de inserção do elemento popular na literatura, como já foi dito pela Crítica, é justamente a distância existente entre o intelectual que escrevia e a personagem popular.

E, se partimos dos pressupostos estabelecidos anteriormente, percebemos o problema que significou autores criando personagens cuja natureza desconheciam completamente. A intenção era muito boa, mas os problemas eram ainda maiores, superiores a essa boa vontade.

Conhecendo a natureza da criação das personagens, fica claro que era impossível que esse distanciamento e os preconceitos não surgissem na ficção. Eles apareceram vastamente: no diálogo quase caricato das personagens populares em contraposição com a fala corretíssima do protagonista (popular), na narração igualmente corretíssima de Lauro Palhano; no distanciamento e na ausência de autonomia da mulatinha de Aldo Nay.

Para além disso, ainda podemos observar a diferença de tratamento descritivo dado às personagens burguesas e populares desses mesmos romances. E quanto mais estudarmos a produção literária da época, mais exemplos acharemos.

(...) Neste caso, deveríamos reconhecer que, de maneira geral, só há um tipo eficaz de personagem, a *inventada*; mas que esta invenção mantém vínculos necessários com uma realidade matriz, seja a realidade individual do romancista, seja a do mundo que o cerca; e que a realidade básica pode aparecer mais ou menos elaborada, transformada, modificada, segundo a concepção do escritor, a sua tendência estética, as suas possibilidades criadoras. (...) (CANDIDO, 2005. P. 69)

Essa conclusão de Antonio Candido sinaliza, finalizando nosso raciocínio, a grande debilidade de 30: o senso de dever com a realidade ceifou a necessidade criadora não apenas da personagem, mas da literatura como um todo. Querendo ser fiel ao real, o escritor sentiu culpa na invenção e grandes feitos foram aqueles que “escaparam sem querer”, como o lirismo amadiano que traiu o intento revolucionário de Jorge Amado e dotou de grande poesia e universalidade parte de seus romances.

O resultado foi uma grande debilidade na produção literária, pois, se a descrição minuciosa, a dita “técnica de convencer pelo exterior, pela aproximação com o aspecto da realidade observada” (CANDIDO, 2005, P. 79), dotava o romance desse convencimento bem à moda dos realistas; as personagens e a estrutura fracas comprometiam em muito a qualidade literária desses romances.

O que é possível dizer, para finalizar, é que a natureza da personagem depende em parte da concepção que preside o romance e das intenções do romancista. (...) De fato, afirmar que a natureza da personagem depende da concepção e das intenções do autor, é sugerir que a observação da realidade só comunica o sentimento da verdade, no romance, quando todos os elementos deste estão ajustados entre si de maneira adequada.

Poderíamos, então, dizer que a verdade da personagem não depende apenas, nem sobretudo, da relação de origem com a vida, com modelos propostos pela observação, interior ou exterior, direta ou indireta, presente ou passada. Depende, antes do mais, da função que exerce na estrutura do romance, de modo a concluir-mos que é mais um problema de organização interna que de equivalência à realidade exterior. (CANDIDO, 2005. PP. 74 – 75)

Assim sendo, os bons romances pouco dependiam dessa boa intenção dos escritores ou de sua maestria descritiva, pois o sentimento de realidade depende muito mais da habilidade de ficcionista de tecer o universo interno da prosa.

O sentimento de “real” tão buscado repousava nessa habilidade inventiva na construção da personagem e em saber pô-la em movimento coerentemente dentro do romance, dando coesão à personagem e aos demais elementos narrativos dentro da ação.

### 1.3 Os nossos autores de 30

Em nosso *corpus*, contamos com oito autores que, diante desse turbilhão ideológico e literário que foi a década de 30, deram contribuições muito distintas para a literatura da época.

Cada um deles buscou diferentes soluções para de acordo com suas intenções ideológicas (mais ou menos conscientes) e seu ofício de ficcionista, fato que nos dá um material amplo e muito rico de análise.

Mais adiante faremos uma análise mais detalhada de cada romance, mas gostaríamos de brevemente elencar as características da prosa de cada um.

#### 1.3.1 Rachel de Queiroz

*O quinze* dá ao romance de 30 sua primeira protagonista, cujo funcionamento dentro do romance não é simples: Conceição surge para nós, desde o início, em contraposição à Mãe Nácia e à tradição.

Moça letrada, coloca outras prioridades na vida, vivendo contudo uma tensão pelo amor por Vicente. O desenvolvimento de sua história em paralelo à história da migração da família de Chico Bento dota a problemática da seca de complexidade: se existe o lado dos retirantes, existem também ela, Vicente e mãe Nácia; pessoas de posse que fogem ao esquematismo do pobre bom contra o rico mau, dotando também de humanidade o romance ao passar para o leitor tanto a experiência da fome quanto da convivência com os retirantes pela qual passa Conceição.

#### 1.3.2 Aldo Nuy

*Três sargentos* é um livro de temática urbana: a revolução legalista de São Paulo. Com esse tema, traz o universo masculino dos militares intercalado com um vasto universo feminino.

Dentro disso, o romance mostra ao leitor o lugar de violência ocupado pelas mulheres em uma situação caótica como a de uma revolta; a

mulatinha e as prostitutas são as personagens que dão mais destaque para isso, mas não chegam a ter autonomia dentro do romance.

É um exemplo de quando o autor estabelece um distanciamento com determinadas personagens e o seu papel dentro do romance é influenciado por ele.

### **1.3.3 José Lins do Rego**

*Menino de engenho* surpreendeu-nos mostrando um dos maiores universos femininos do nosso *corpus*. Construindo o romance a partir das lembranças de menino, temos as personagens construídas a partir dessa lembrança, ou seja, a partir da relação entre elas e o protagonista.

Gradativamente, o narrador revela como aquele universo do engenho era um mundo regido pelas mulheres e a vida dele se deu entre aquelas que comandavam a Casa Grande e as que faziam a Senzala continuar viva.

### **1.3.4 Arnaldo Tabayá**

*Badú* é um romance menos numeroso de personagens femininas, mas com um universo tão comandado por elas como *Menino de Engenho*. O protagonista é um homem que nunca é identificado e vive um romance adúltero com a protagonista.

Todavia, o que realmente tem interesse no romance é a relação dele com *Badú* e sua incapacidade de compreendê-la, de forma que quanto mais eles se envolvem, mais o leitor assiste à oposição entre as personagens: ele se torna tão mais fraco quanto ela persiste forte e coerente. E, por isso, quando é pela ação das mulheres que a trama se encerra, não causa surpresa ao leitor.

### **1.3.5 Lauro Palhano**

*Paracoera* é um romance que chama a atenção, em primeiro lugar, pelo predomínio descritivo na construção de seu cenário, o que não se repete na construção das personagens.

O autor tem destaque na crítica pela inserção de uma protagonista do meio operário em seus romances, mas a caracterização que temos através de sua ação é de um sobrevivente sem muitos escrúpulos.

A única personagem feminina a quem o autor dá mais atenção é a paixão do protagonista, um amor que o leva mais uma vez à miséria e serve para escancarar a diferença entre os ricos e os pobres diante de uma desilusão amorosa.

### **1.3.6 Jorge Amado**

*Capitães da areia* tem um universo grande de personagens dentro do bando dos meninos abandonados. Vemos seu funcionamento narrativo através de uma enorme carência por parte deles e um forte amor pela liberdade.

Do outro lado dessa carência, estão as mulheres: muitas derrubadas no areal, como o caso de Pedro Bala e a negrinha, outras mulheres da vida como Dalva e outras ainda como vítimas de golpe como as senhoras de Sem-pernas.

Dora surge como uma personagem construída pela liberdade das ruas do morro, que consegue se impor como uma igual e escapar dessa violência, mas não sobrevive ao cativo do orfanato e fica como símbolo maior desse amor à liberdade.

### **1.3.7 Amando Fontes**

*Rua do Siriry* é todo composto pelo tema da prostituição. É um romance que se compõe quase integralmente por diversas personagens e todas as questões da prostituição emergem a partir de sua construção.

É dando voz a ela que ganham voz também todas as mazelas daquelas mulheres. Todavia não há um trabalho para além disso: as histórias não se cruzam nem as personagens existem para além desses problemas.

### **1.3.8 Graciliano Ramos**

*Vidas Secas* traz uma perspectiva absolutamente inovadora ao transpor a condição humana dos retirantes para a linguagem das próprias personagens, trazendo a dureza da sobrevivência na seca para o cerne da construção narrativa. Para além dessa abordagem já tradicional, vimos a personagem de Sinhá Vitória – única personagem feminina – e que é a chefe verdadeira da família.

Enquanto Fabiano se reafirma como “bruto”, ela é a pessoa que “tem ideias”; é nela que reside a única resistência do sertanejo à opressão das personagens de “cima”. Sinhá Vitória também é a referência nos meninos como uma autoridade quase incontestável e quem prenuncia a desgraça que inaugura uma nova migração, sendo assim uma figura central no romance.



## 2. Leitura das personagens na trama do romance de 30: romances canônicos

### 2.1 O quinze (1930)

*O quinze* surge em uma pesquisa como a nossa já com certo protagonismo, visto o lugar que ocupa na crítica literária tanto por sua autora – dita por alguns a primeira a se ocupar de um “romance sério” na nossa história literária – quanto por sua protagonista, exemplo de uma das personagens femininas mais fortes da ficção de 30.

Logo no primeiro capítulo, o leitor conhece duas das personagens principais: Conceição e Dona Inácia e, na minha opinião, não é possível compreender por inteiro a protagonista sem olhá-la em relação a mãe Nácia. Observemos a primeira cena do romance.

Depois de se benzer e de beijar duas vezes a medalhinha de S. José, Dona Inácia concluiu:  
“Dignai-vos ouvir nossas súplicas, ó castíssimo esposo da Virgem Maria, e alcançai o que rogamos. Amém.”  
Vendo a avó sair do quarto do santuário, Conceição, que fazia as tranças sentada numa rede ao canto da sala, interpelou-a:  
- E nem chove, hein, Mãe Nácia? Já chegou o fim do mês... Nem por você fazer tanta novena...  
Dona Inácia levantou para o telhado os olhos confiantes: - Tenho fé em S. José que ainda chove! Tem-se visto inverno começar até em abril. (QUEIROZ, 1986. P. 3)

Nesse primeiro momento, Dona Inácia já tem um comportamento diante da desgraça tradicional das “Sinhás”: ela reza, faz novenas para que venha a chuva. Aqui, podemos também observar a tradição ter voz através de seu discurso quando ela permanece com fé na chuva falando de momentos passados em que a chuva também “atrasou”.

Enquanto isso, Conceição ocupa um lugar distante e até descrente dessa tradição; nesse mesmo capítulo somos levados a conhecer os hábitos letrados da protagonista, sempre absorta em leituras antes de dormir, muitas delas de esquerda e feministas.

Assim sendo, nessas primeiras páginas já conhecemos as duas personagens e suas diferenças, mas não há em nenhum momento uma

descrição estática para isso, o conhecimento se dá através dos diálogos, quando essas personagens ganham voz e se colocam diante do problema da seca que ainda se agravaria.

Com o avançar do romance, percebemos também que a autora usará unicamente a descrição dinâmica: o privilégio será sempre da ação, é “vendo” as personagens em ação (aqui incluímos também o discurso delas) que as conhecemos. Vejamos a seguinte passagem:

Sentada na espreguiçadeira da sala, Conceição lia, com os olhos escuros intensamente absorvidos na brochura de capa berrante. Na paz daquela manhã de domingo, um silêncio doce tudo envolvia, e algum ruído que soava, logo era abafado na calma sonolenta. Maciamente, num passo resvalado de sombra, Dona Inácia entrou, de volta da igreja, com seu rosário de grandes contas pretas pendurado no braço. (QUEIROZ, 1986. P. 91)

Essa passagem é um exemplo muito importante, pois nos mostra que a caracterização das personagens acontece, mas ela ocorre junto com a ação; é no domínio da descrição dinâmica que temos não apenas esse lirismo na pormenorização da ação como o conhecimento de algumas características estáticas das personagens.

No 6º capítulo, Conceição convence Mãe Nácia a ir com ela para a cidade e o episódio da despedida na estação traz o elemento da ligação com a terra em forte relevo.

No trem, na estação de Quixadá, Conceição, auxiliada por Vicente, ia acompanhando Dona Inácia. A cesta de plantas debaixo do banco. Uma maleta cheia de santos ali ao lado. (...) Dona Inácia enxugava os olhos vermelhos, que teimosamente insistiam em lacrimejar. Conceição passou-lhe a mão pelo ombro, ralhando carinhosa:  
- Que é isso, Mãe Nácia, ainda chorando? Pois achou pouco toda a noite, a despedida, a visita à tia Idalina, a viagem na cadeirinha? Os olhos ainda não cansaram?  
O lenço branco, feito uma bola, agitado pela mão trêmula da velha, continuava a friccionar os olhos lacrimosos:  
- Deixar tudo assim, morrendo de fome e de seca! Fazia vinte e cinco anos que eu não saía do Logradouro, a não ser para o Quixadá!... (QUEIROZ, 1986. P. 22 – 23)

Do mesmo modo que o personagem Vicente tem em sua ligação com a terra quase uma prisão que o impede de tentar um romance verdadeiro

com a prima, por quem é apaixonado; Dona Inácia vai com a neta para a cidade, mas não consegue nunca estar por inteira, leva consigo seus santos como elo com sua terra.

É uma ligação incompreensível para Conceição, pois para ela as relações são entre as pessoas, suas raízes não estão no sertão e ela não é constituída por ele como Vicente e a avó.

É interessante falar, dentro dessa relação com a terra, da outra proprietária que conhecemos no romance, Dona Maroca das Aroeiras, que, nesse aspecto, representa quase um antagonismo, pois vendo a seca se agravar manda soltar o gado para não lhe dar mais prejuízo e deixa o vaqueiro Chico Bento e família desamparados.

A existência dessa personagem exerce uma função importante no romance ao criar um contraste que intensifica o apego à terra de personagens como Dona Inácia e Vicente e também dota o livro de uma pluralidade que escapa à divisão de exploradores e explorados de outros romances sociais da mesma época.

Na vida na cidade, Conceição se ocupa em ajudar os retirantes abrigados no “campo de concentração” e vive entre isso e seu trabalho, mas Dona Inácia segue sem conseguir fincar raízes. No 11º capítulo, quando ela encontra Chiquinha Boa e traz notícias do Quixadá, a avó fica angustiada, lamentando não estar em sua terra:

(...) A avó ficou pensando um instante.

Depois suspirou:

- Eu também podia ter ficado no Quixadá... Junto com meus conhecidos, meus parentes...

Conceição queixou-se, amuada:

- Não diga isso, Mãe Nácia! Então você preferia ter ficado perto daquelas velhas, suas primas, lá no calcanhar-do-judas, do que junto de sua filha? Sim, senhora! Isso é que é bem-querer!

A velha teve um riso amargo; ergueu-se da cadeira e atravessou nervosamente a salinha:

- Quero tanto bem a você, que vim, mesmo sem gostar daqui... Mas é que no Quixadá eu estava mais perto do meu canto, de minha igreja...

(QUEIROZ, 1986. P. 43 – 44)

Esse será o sentimento de Mãe Nácia até o retorno ao sertão depois da primeira chuva. Outro elemento interessante aqui é a persistência do símbolo religioso: na ida para a cidade Dona Inácia leva seus santos como

único elo com sua terra e agora temos a menção da igreja, o que já nos traz o questionamento da importância do fator religioso nessa tradição do Sertão que ela representa.

No entanto, o principal ponto de atrito no qual aparece em grande relevo a contraposição da postura tradicional de Mãe Nácia ante os pensamentos avançados (até para moças da geração de Conceição naquela época) é o que surge no diálogo abaixo:

Conceição só a viu quando o ferrolho rangeu, abrindo:

- Já de volta, Mãe Nácia?

- E você sem largar esse livro! Até em hora de missa!

A moça fechou o livro, rindo:

- Lá vem Mãe Nácia com briga! Não é domingo? Estou descansando.

Dona Inácia tomou o volume das mãos da neta e olhou o título:

- E esses livros prestam para moça ler, Conceição? No meu tempo, moça só lia romance que o padre mandava...

Conceição riu de novo:

- Isso não é romance, Mãe Nácia. Você não está vendo? É um livro sério, de estudo...

(...)

- E minha filha, para que uma moça precisa saber disso? Você querará ser doutora, dar para escrever livros?

Novamente o riso da moça soou:

- Qual o quê, Mãe Nácia! Leio para aprender, para me documentar...

- E só para isso, você vive queimando os olhos, emagrecendo... Lendo essas tolices...

- Mãe Nácia, quando a gente renuncia a certas obrigações, casa, filhos, família, tem que arranjar outras coisas com que se preocupe... Senão a vida fica vazia demais...

- E para que você torceu sua natureza? Por que não se casa? (...)

(QUEIROZ, 1986. P. 91 – 92)

Essa passagem é extremamente simbólica da problemática da personagem feminina no romance de 30 que tentamos discutir: Mãe Nácia traz o ponto de vista da tradição (que sabidamente é ainda mais conservadora no sertão), para ela é incompreensível uma moça na idade de "casar" como Conceição não pensar no assunto e gastar sua juventude com os livros.

Conceição foge ao papel que era incumbido à mulher naquela época e, é importante ressaltar, esses papéis e a incompreensão gerada quando se foge deles, inevitavelmente transparecem nos romances.

Poderíamos dizer ser esse desajuste parte da verossimilhança do romance, mas aqui cabe lembrar que o universo ficcional tem seu próprio

funcionamento: desde que haja coerência na construção interna, não há impedimento para uma protagonista forte e fora desses papéis.

Tendo isso em vista, é importante vermos a problemática de Conceição para além do verossímil ou não, pois o que temos aí é um sintoma de uma falha no tratamento dado à mulher nos romances sociais.

Pensando nisso, vamos olhar para a relação com Vicente, que simboliza um conflito nessa fuga do casamento de Conceição:

Só pouco a pouco foi verificando que a prima o fitava com grandes olhos de admiração e carinho; considerava-o,(...) Foi-lhe grato por essa simpatia. Perdeu com ela a timidez receosa que o tratava. E abriu-lhe seu coração de menino crescido depressa demais, onde dormia, concentrada, muita energia desconhecida, muita força primitiva e virgem.

Havia de ser quase um sonho ter, por toda a vida, aquela carinhosa inteligência a acompanhá-lo. E seduzia-o mais que tudo a novidade, o gosto de desconhecido que lhe traria a conquista de Conceição, sempre considerada superior no meio das outras, e que se destacava entre elas como um lustro de seda dentro de um confuso montão de trapos de chita.

(QUEIROZ, 1986. P. 31 - 32)

Desde o 2º capítulo, na primeira aparição de Vicente no romance, já percebemos a ligação entre ele e Conceição de modo que tudo se desenha para caracterizar a protagonista como um espírito pensador e, por isso, diferente naquele meio, mas não conflui para a construção de uma personalidade contrária ao matrimônio por princípio.

A relação dos dois toma um contorno muito frágil pelos diferentes “universos” simbolizados por cada um. No 8º capítulo, quando conhecemos os sentimentos de Vicente por meio de um monólogo da personagem, um primeiro obstáculo fica bem desenhado:

No entanto, agora, Conceição estava bem longe.

Separava-os a agressiva miséria de um ano de seca; era preciso lutar tanto, e tanto esperar para ter qualquer coisa de estável a lhe oferecer!  
(QUEIROZ, 1986. P. 32)

Aqui vemos a diferença entre os dois ser canalizada para essa ligação com a terra de Vicente, que, com o avançar da seca, irá se tornar cada vez mais profunda, tendo aqui, desse modo, a visão clara da seca

impossibilitando o romance.

Todavia, com o decorrer da história, o envolvimento dos dois assume um outro tom: Conceição se embevece por uma fofoca relacionada a Vicente e uma “negra” da fazenda. Fato que, para Mãe Nácia, não era nada, pois os homens faziam esse tipo de coisa desde sempre; todavia, para Conceição, isso termina por estabelecer um abismo entre ela e Vicente.

O que percebemos com esse último acontecimento é que ele vem como última prova da incompatibilidade entre a cultura e princípios de Conceição e de Vicente. O desfecho da história mostra esse abismo definitivo que permanece entre os dois e também a permanência do conflito da personagem:

Afinal, o verdadeiro destino de toda mulher é acalantar uma criança no peito...  
E sentia no seu coração o vácuo da maternidade impreenchida...”Vae solis!” Bolas!  
Seria sempre estéril, inútil, só... Seu coração não alimentaria outra vida, sua alma não se prolongaria noutra pequenina alma... Mulher sem filhos, elo partido na cadeia da imortalidade... (QUEIROZ, 1986. P. 111)

Com esse último monólogo de Conceição, a personagem assume uma explicita esse conflito entre sua personalidade erudita e independente e os papéis de esposa e mãe destinados às mulheres, que, ainda hoje, não conseguem se conciliar sem conflitos ou sacrifícios.

Por sua personalidade letrada e independente desenhada desde o início, o leitor espera que ela siga em paz com um destino diferente ao de outras moças casadas e com filhos, mas o que ocorre é um retrato de alguém que ambiciona os dois: ela encontra na maternidade o sentido de sua existência, deixando a questão em aberto, pois está nela o início da percepção de que a sociedade não deixa espaço para que ela seja completa.

O outro núcleo do romance é protagonizado por Chico Bento e sua família. As histórias se separam logo no início, quando Dona Maroca das Aroeiras manda soltar o gado e deixa-o desamparado, não lhe restando alternativa a não ser a migração.

A voz lenta e cansada vibrava, erguia-se, parecia outra, abarcando

projetos e ambições. E a imaginação esperançosa aplanava as estradas difíceis, esquecia saudades, fome e angústias, penetrava na sombra verde do Amazonas, vencida a natureza bruta, dominava as feras e as visagens, fazia dele rico e vencedor.

Cordulina ouvia, e abria o coração àquela esperança; mas correndo os olhos pelas paredes de taipa, pelo canto onde na redinha remendada o filho pequenino dormia, novamente sentiu um aperto de saudade, e lastimou-se: (...) (QUEIROZ, 1986. P. 18)

Essa passagem é interessante, pois pela descrição da reação de Chico Bento e Cordulina diante da fatalidade da migração, compreendemos não só as personagens como toda a organização social daquele meio rural.

Podemos perceber nesse romance e em *Menino de Engenho* que os homens, como chefes familiares, exercem seu papel fora da casa, trabalhando no eito, deixando o ambiente doméstico sob incumbência das esposas, delineando assim relações bem diversas tanto com a casa quanto com os filhos.

Em *Menino de engenho* vemos um exemplo disso: são elas que sabem responder pelo marido, pelos filhos, pelo que está faltando ou não em casa. Elas cuidam de tudo e por isso sabem mais concretamente das dificuldades e necessidades.

Essa diferença é justamente a que vemos no trecho citado: diante da necessidade da migração por terra, já que Chico Bento não conseguira as passagens; seu discurso não leva em consideração as dificuldades de uma caminhada tão grande, com crianças pequenas e pouca comida; ele pensa apenas nos boatos de riqueza do Norte e na esperança de uma alternativa que não ficar ali e morrer de fome. Já Cordulina, mesmo tentando fazer o mesmo, não consegue parar de lamentar e pensar nas crianças ainda tão pequenas para uma empreitada tão dura. No início da jornada, essa diferença ressurgiu:

Chico Bento alargou os braços, num grande gesto de fraternidade:

- Por isso não! Aí nas cargas eu tenho um resto de criação salgada que dá para nós. Rebolem essa porqueira pros urubus, que já é deles! Eu vou lá deixar um cristão comer bicho podre de mal, tendo um bocado no meu surrão!

Realmente a vaca já fedia, por causa da doença. (...) E o bode sumiu-se de todo...

Cordulina assustou-se:

- Chico, que é que se come amanhã?

A generosidade matuta que vem na massa do sangue, e florescia no altruísmo singelo do vaqueiro, não se perturbou:  
- Sei lá! Deus ajuda! Eu é que não haverá de deixar esses desgraçados roerem osso podre... (QUEIROZ, 1986. P. 28 – 29)

Vemos nessa cena a extensão da diferença discutida anteriormente: Chico Bento segue com esse mesmo espírito esperançoso e generoso, enquanto Cordulina se angustia num início de desespero ao ver que não sobrara nada da comida.

Aqui percebemos o início do processo da seca: Cordulina é quem ouve o choro das crianças, cuida delas e vê suas preocupações crescerem, mesmo que a comida ainda não falte; Chico Bento ainda não sentira a seca e esse momento de generosidade é importantíssimo para o desenvolvimento da narrativa, pois demonstrará a transformação operada pela migração.

Chegou a desolação da primeira fome. Vinha seca e trágica, surgindo no fundo sujo dos sacos vazios, na descarnada nudez das latas raspadas.

- Mãezinha, cadê a janta?

- Cala a boca, menino! Já vem!

- Vem lá o quê!...

Angustiado, Chico Bento apalpava os bolsos... nem um triste vintém azinhavrado... (QUEIROZ, 1986. P. 33)

Esse é o primeiro momento no qual a família é tocada pela fome, aqui a postura de Chico Bento é de um desespero que se tornará constante, em busca de alimento para as crianças que choram de fome todo o tempo.

O papel de Cordulina será sempre de acalantar as crianças, tentar enganar a fome, fazer milagre com o pouco que o marido conseguia e seguir para além de seus limites, vendo os filhos padecendo e perder um a um.

Assim, verá Josias morrer após comer uma raiz venenosa no desespero da fome; Pedro sumir pelo sertão afora, abandonando a miséria da família e, por fim, deixará Duquinha para ser criado por Conceição. Esse último desfecho é sintomático do fim a que a seca leva a família:

Cordulina já o esperava meio inquieta. Desde que o Josias morrera e o Pedrinho fugira, vivia cheia desses terrores de morte e abandono. (...)

Mais tarde, já deitados, Cordulina lhe falou, meio hesitante:

- Chico, a comadre Conceição, hoje, cansou de me pedir o Duquinha. Anda com um destino de criar uma criança. E se é de ficar com

qualquer um, arranjado por aí, mais vale ficar com este, que é afilhado...

- E o que é que você disse?

- Que por mim não tinha dúvida. Dependia do pai...

- E tu não tem pena de dar teus filhos, que nem gato ou cachorro?

A mulher se justificou amargamente:

- Que é que se é de fazer? O menino cada dia é mais doente... A madrinha quer carregar pra tratar, botar ele bom, fazer dele gente... Se nós pegamos nesta besteira de não dar o mais que se arranja é ver morrer, como o outro... (...) – É... dê... Se é da gente deixar morrer, pra entregar aos urubus, antes botar nas mãos da madrinha, que ao menos faz o enterro... (QUEIROZ, 1986. P. 74 – 75)

Exaurida pela seca, o apego ao filho é substituído pelo horror de ver o último filho ser levado por aquela desgraça. Prefere perdê-lo para Conceição, pois não pode mais suportar.

Essa degradação – principalmente das mulheres e crianças – entra também em evidência no capítulo 24, no qual chega uma retirante pedindo comida com um menino moribundo que “alugara” de outra retirante. O menino morre na casa de Dona Inácia e a mãe chega para vê-lo:

(...) A mulher fitou com os olhos enxutos o filhinho defunto.

Depois, virou-se desabridamente para a outra, com uma fúria repentina:

- Se eu tivesse dado o pobre do bichinho a outra, não tinha morrido!

Desgraçada! Isso foi maltrato com a criança!

A rapariga avançou, com mais fúria ainda, o cabelo cor de estopa lhe franjando a cara contraída:

- Criança! Boca de criança! Uma muniça pra morrer, que não dava mais nem um caldo!

- Muniça, mas há duas semanas que você come à custa dele! Agora quero ver se só com o outro eu posso passar!

Dona Inácia, horrorizada, fez calar as mulheres:

- Vocês não tem vergonha? Isso que fizeram era bom de pagarem na cadeia! Explorar assim uma criança! Então não compreendem?!

Conceição interveio:

- Mãe Nácia, é a fome, a miséria... Coitadas! Tenho mais pena delas do que dele.(...) (QUEIROZ, 1986. P. 97 – 98)

Nessa cena, temos mais que um retrato da miséria, esse momento é chave no desenvolvimento da narrativa. Embora não tenhamos aqui o encontro das personagens dos dois núcleos do enredo, temos esse envolvimento de Dona Inácia e Conceição com a seca em uma de suas facetas mais cruéis.

Vemos as mulheres envolvidas por suas duas extremidades: de um

lado Dona Inácia e Conceição no auge de sua generosidade, de outro as retirantes, sem qualquer vestígio de humanidade diante da morte da criança... fantasmas da seca em busca de sobrevivência.

Aqui percebemos essa dualidade da humanização e desumanização com uma questão social muito clara: Dona Inácia e Conceição não estão tendo que sobreviver à seca, elas tem seu sustento garantido e podem inclusive ser caridosas e ajudar os outros. Já a família de Chico Bento e as retirantes lutam contra a morte diariamente e é essa desigualdade de condições diante da seca que as desumaniza e faz com que explorem seus próprios filhos como meio de conseguir alguma coisa de pessoas como Conceição.

Temos, portanto, a seca potencializando um movimento operado pela própria desigualdade social: a humanização de Dona Inácia e Conceição – que a essa altura do romance dedicava-se quase exclusivamente na ajuda aos retirantes – e a desumanização dessas retirantes, para quem as crianças – muito frágeis, as primeiras vítimas da seca – eram um instrumento para despertar a caridade.

## **2.2 Menino de Engenho (1932)**

Ao ler *Menino de Engenho* com o olhar voltado para as figuras femininas do romance, sua função na narrativa e relações estabelecidas com as demais personagens, o primeiro fator que nos chama (e muito) a atenção é a centralidade que elas ocupam na vida daquele universo reconstituído a partir das lembranças de José Lins do Rego.

Tudo se inicia com o assassinato da mãe do protagonista: o menino é pequeno, não entende muita coisa e vem a saber a verdade sobre o temperamento do pai e a relação com sua mãe anos depois. Mas, após a confusão do crime, resta a ausência da mãe e essa falta o marcaria para sempre tanto no ser sempre poupado por “não ter mãe” quanto na melancolia que passa a ser característica de seu temperamento um pouco mais tarde.

Vejamos como é descrita sua mãe:

Todos os retratos que tenho da minha mãe não me dão nunca a verdadeira fisionomia daquele seu rosto, daquela melancólica beleza de seu olhar. Ela passava o dia inteiro comigo. Era pequena e tinha os cabelos pretos. Junto dela eu não sentia necessidade dos meus brinquedos. D. Clarisse, como lhe chamavam os criados, parecia mesmo uma figura de estampa. Falava para todos com um tom de voz de quem pedisse um favor, mansa e terna como uma menina de internato. Criara-se em colégio de freiras, sem mãe, pois o pai ficara viúvo quando ela ainda não falava. Filha de senhor de engenho, parecia mais, pelo que me contavam dos seus modos, uma dama nascida para a reclusão.

À noite ela me fazia dormir. Adormecer nos seus braços, ouvindo a surdina daquela voz, era o meu requinte de sibarita pequeno.

(REGO, 1997. P. 5)

A caracterização feita de Clarisse é rara no romance: poucas personagens têm uma descrição estática, ela só surgirá quando tiver um papel importante na construção da personalidade de Carlinhos.

Nesse caso, essa característica melancólica é o início do processo da definição da personalidade angustiada do protagonista e todo seu desenvolvimento se dará a partir da lembrança da morte da mãe.

Em seguida, temos a descrição de “D. Clarisse” em relação com as demais personagens, mesclada com o relato – que funciona também como justificativa de sua personalidade – de sua criação no Convento, demonstrando a coerência de quem era com a educação que tivera. Essas duas últimas caracterizações serão muito utilizadas com as demais personagens, pois no romance impera a lógica da descrição dinâmica: as personagens são sempre apresentadas na ação e dentro das relações estabelecidas com as outras personagens.

Na chegada do protagonista ao Engenho, temos um cenário com muitos elementos para essa relação dos papéis desempenhados pelas personagens masculinas e femininas naquela estrutura familiar e, neste momento, já começam a ser desenhadas as relações que permeariam toda a infância de Carlinhos. Vejamos a cena de sua chegada:

Quando cheguei, com o meu tio Juca, no pátio da casa-grande, o alpendre estava cheio de gente. Desapeamos, e uma moça muito parecida com a minha mãe foi logo me abraçando e me beijando. Sentado em uma cadeira, perto de um banco, estava um velho a quem me levaram para receber a benção. Era o meu avô.

Uma porção de moleques me olhavam admirados. E andei de mão em mão, olhado e examinado da cabeça aos pés. Levaram-me para a cozinha. As negras queriam ver o filho de D. Clarisse. Foi uma festa na casa. (REGO, 1997. P. 7)

Nesse capítulo, temos o surgimento da personagem feminina mais importante do romance: tia Maria. Ela ocupará o lugar de Clarisse para o protagonista e, por isso, desde o início ele já declara que ela seria sua “segunda mãe” e a breve descrição feita não se detém em caracterizá-la autonomamente, mas compara-a à mãe de Carlinhos, tudo que sabemos dela é que era “uma moça muito parecida com a minha mãe”.

Aqui vale percorrermos os capítulos em que tia Maria aparece, pois é neles que vamos conhecendo-a realmente, quando podemos ver o papel que ela desempenha na vida do Engenho e na educação de Carlinhos.

No 6º capítulo, chegam os primos, mais velhos e mais experientes nas aventuras pelo Engenho, eles apresentariam todas as travessuras para ele e é tia Maria quem lhe repreende:

- Você está um negro – me disse tia Maria. – Chegou tão alvo, e nem parece gente branca. Isto faz mal. Os meninos de Emília já estão acostumados, você não. De manhã à noite, de pés no chão, solto como um bicho. Seu avô ontem me falou nisto. Você é um menino bonzinho, não vá atrás destes moleques para toda parte. As febres estão dando por aí. O filho do seu Fausto, no Pilar, há mais de um mês que está de cama. Para a semana vou começar a lhe ensinar as letras. (REGO, 1997. P. 10)

Essa atitude dela é importantíssima, pois podemos perceber a quem estava atribuída a tarefa de educar as crianças: o avô Zé Paulino havia notado as atitudes do neto e desaprovado, mas cabe a ela repreender o menino e intervir. Aqui já vemos começar a se desenhar esse funcionamento familiar em que o homem, apesar de chefe familiar, só supervisionava enquanto na prática tudo funcionava ao redor das mulheres do Engenho.

Nessa função de educadora, cabe lembrar também que as únicas orações que Carlinhos relata saber fora tia Maria quem ensinara, pois no Engenho a única religião que conheciam era a do “Nossa Senhora” na boca de todos, do oratório fechado e aberto apenas em dias de festas (quando não

deixavam as crianças tocarem nos santos) e dos favores pedidos ao seu avô pelos padres das igrejas.

No 29º capítulo, quando Carlinhos fica doente, temos também uma cena muito clara dessas relações familiares:

Já estava maior quando comecei a sofrer de puxado. Uma moléstia horrível que me deixava sem fôlego, com o peito chiando, como se houvesse pintos sofrendo dentro de mim. (...) O meu avô passava no meu quarto para me ver: não tinha febre, dizia, e ia-se embora. (...) A minha tia Maria ficava comigo enquanto eu me extenuava com vômitos desesperados. O puxado, porém, só passava no seu tempo. Piava no peito até quando bem quisesse. (REGO, 1997. P. 55)

Ele acamado, o avô passa pelo seu quarto, verifica se não há um perigo maior (a febre era o indício de uma enfermidade realmente perigosa) e não se demora no quarto. Novamente, é à tia Maria que cabe o papel do cuidado, da vigília até que o acesso do puxado passasse.

Ainda sobre tia Maria é interessante notar em capítulos como a visita de Antônio Silvino ou quando chega a Cheia, que é ela quem fica rezando no oratório e quem distribui o alimento para quem perdera tudo nas águas.

Com esses episódios, vemos a vida do Engenho se desenhando inteira ao redor de tia Maria, pois era ela responsável pela educação das crianças, quem cuidava do serviço das negras e zelava pelo funcionamento da Casa Grande e percebemos que a descrição fundamental da personagem não se dá no início, na comparação à Clarisse, mas na narração da ação.

Tia Sinhazinha ocupa um papel de “regência” da Casa Grande, ao lado de tia Maria. Temos a impressão de que ela ocupa uma função mais de gerência da casa, não vemos o papel educador exercido por tia Maria, a não ser por algumas críticas e o episódio em que bate em Carlinhos.

No entanto, o mais marcante é o papel de “vilã” que ela ocupa aos olhos do protagonista, por isso sua introdução no romance é diferenciada: temos um capítulo em que o narrador se preocupa em narrar como fora devolvida pelo marido e governava a casa com grande tirania, sendo como a “bruxa má” dos contos de fada e detestada por todos.

Aqui, é interessante observarmos como a descrição das personagens é sempre muito bem pensada e coerente com o desenvolvimento da

narrativa: as personagens só têm uma descrição inicial mais demorada quando isso tem um papel importante na constituição da personalidade do protagonista: assim sua mãe seria a chave de sua personalidade angustiada e Sinhazinha de seus primeiros desafetos e sentimentos vingativos.

A velha Sinhazinha não gostava de ninguém. Tinha umas preferências temporárias por certas pessoas a quem passava a fazer gentilezas com presentes e generosidades. Isto somente para fazer raiva aos outros. Depois mudava. E vivia assim, de uns para outros, sem que ninguém gostasse dela e sem gostar direito de ninguém. De mim nunca se aproximou. E eu mesmo fugia, sempre que podia, de sua proximidade. Mas a propósito de nada, lá vinha com beliscões e cocorotes. (...) O meu ódio a ela crescia dia a dia. Numa ocasião, jogando pião na calçada, o brinquedo foi cair em cima do seu pé. A velha levantou-se com uma fúria para cima de mim, e com o seu chinelo de couro encheu-me o corpo de palmadas terríveis. Bateu-me como se desse num cachorro, trincando os dentes de raiva. (...) Aquela injustiça brutal despertava em meu coração puro de menino os impulsos mais cruéis de desforra. (REGO, 1997. P. 16 – 17)

Prima Lili será outra personagem com esse mesmo funcionamento descritivo: criança doente, morreria logo e o marcaria profundamente pelo afeto que lhe tinha e pelo aumento de cuidados com ele que tia Maria teria após a morte dela.

Magrinha e branca, a prima Lili parecia mais de cera, de tão pálida. Tinha a minha idade e uns olhos azuis e uns cabelos louros até o pescoço. Sempre recolhida e calada, nunca estava conosco nas brincadeiras. (...) Um dia amanhecera vomitando preto e com febre. Entrei no quarto onde ela estava, mais branca ainda, e a encontrei muito triste, ainda mais magrinha. Suas bonecas andavam por cima da cama como se fossem as suas amigas em despedidas. Os olhinhos azuis se demoraram em cima de mim, parece que me pedindo alguma coisa. Era talvez para que eu ficasse com ela mais tempo. Mas levaram-me do quarto. (...) Ainda hoje, quando encontro enterro de crianças, é pela minha prima Lili que me chegam lágrimas aos olhos. (REGO, 1997. P. 12)

Como dissemos a respeito de Clarisse e tia Sinhazinha, a descrição estática é usada sempre em coerência com a importância da personagem no imaginário de Carlinhos. Aqui, prima Lili tem uma rápida passagem pela vida do menino e sua morte vem a aumentar o medo da morte e deixa para sempre essa lembrança, retomada sempre que encontrava um enterro de criança.

Assim como é importante a descrição da mãe pela função basilar no psicológico dele, a de tia Sinhazinha para demarcar bem a tirania que ela representava, Lili já entra na história caracterizada como uma criança doente, pois será por causa dessa fragilidade também que se construirá o afeto entre ela e Carlinhos, chave para que sua morte seja tão marcante para ele.

Uma personagem que se encontra em um campo intermediário nesse nosso estudo descritivo é a velha Totonha. Vejamos o seguinte trecho do 21º capítulo:

A velha Totonha de quando em vez batia no engenho. E era um acontecimento para a meninada. Ela vivia de contar histórias de Trancoso. Pequenina e toda engelhada, tão leve que uma ventania poderia carregá-la, andava léguas e léguas a pé, de engenho a engenho, como uma edição viva das *Mil e uma noites*. Que talento ela possuía para contar as suas histórias, com um jeito admirável de falar em nome de todos os personagens! Sem nem um dente na boca, e com uma voz que dava todos os tons às palavras. (REGO, 1997. P. 34–35)

Essa personagem é central no imaginário de criança de Carlinhos, quando começa a desenvolver esse encanto pelos seres folclóricos e com seu desenvolvimento saberemos ser esse um traço seu, sempre muito influenciado por essas criaturas, como no episódio do lobisomem.

Por essa centralidade, temos ambos os tipos de descrição nesse caso: faz-se necessário caracterizar de início a velha Totonha pelo lugar de destaque que tinha ela entre as crianças e pelo inacreditável de sua figura – uma velhinha já sem dentes, andando de engenho em engenho e contando histórias como só ela sabia –, assim, quando a narrativa nos apresenta a personagem em ação – narrando suas histórias – já a temos em grande consideração e admiração pelo que ela representa, afinal não é apenas uma velhinha contadora de histórias, ela representa toda essa tradição da narrativa oral pertencente a esse universo rural e já em extinção para nós leitores.

Já no 22º capítulo, em que são descritas as negras que haviam ficado na Senzala mesmo após a abolição, temos a seguinte descrição dessas personagens:

A velha Galdina era outra coisa. Africana também, de Angola, andava de muletas, pois quebrara uma perna fazendo cabra-cega para brincar com os meninos. Fora ama de braço de meu avô, e todos nós a chamávamos de vovó. As negras queriam-lhe um bem muito grande. A tia Galdina era para elas uma espécie de dona da rua. Não se falava com ela gritando, e davam-lhe o tratamento de vossa mercê. Eu vivia em conversa com ela, atrás das suas histórias da costa da África. (...) A velha Generosa cozinhava para a casa-grande. Ninguém mexia num cacareco da cozinha a não ser ela. E viessem se meter nos seus serviços, que tomavam gritos, fosse mesmo gente da sala. Tinha não sei quantos filhos e netos. Negra alta e com braços de homem, tirava uma tacha de doce do fogo, sem pedir ajuda a ninguém. Só falava gritando, mas nós tínhamos tudo o que queríamos dela. A negra Generosa era boa como os seus doces e as suas canjicas. Era só pedir as coisas no seu ouvido, e ela nos dar, sem ligar importância às impertinências da velha Sinhazinha. (REGO, 1997. P. 40)

Aqui, vemos a descrição funcionar a partir do papel desempenhado dentro do Engenho e das relações estabelecidas: além da função que cabe a cada uma dentro da estrutura familiar, elas são caracterizadas a partir de sua origem e de sua relação com as crianças e as outras personagens da Casa Grande e da Senzala.

Como em todo o romance, para além do interesse literário, esse capítulo traz um estudo interessante sobre essa relação entre as crianças da Casa Grande e as negras da Senzala: elas se tornavam quase da família e as crianças cresciam brincando com elas quase como com um brinquedo, em um ambiente harmonioso aos olhos do protagonista.

Por fim, temos três personagens na iniciação amorosa do menino Carlinhos: Judite, Maria Clara e Zefa Cajá.

Judite é a esposa do Dr. Figueiredo, para quem Carlinhos é levado para aprender as primeiras letras.

Fui ali recebido com os agradamentos e as condescendências que reservavam para o neto do prefeito da terra. Tinha o meu mestre uma mulher morena e bonita, que me beijava todas as vezes que eu chegava, que me fazia as vontades: chamava-se Judite. Gostava dela diferente do que sentia pela minha tia Maria. Ela sempre que me ensinava as letras debruçava-se por cima de mim. E os seus abraços e os seus beijos eram os mais quentes que já tinha recebido. (REGO, 1997. P. 23)

Na relação com essa personagem, percebemos a criança ter o seu primeiro sentimento para além do maternal dedicado à tia Maria. O trecho

acima é interessante, pois é a primeira percepção de menino dessa relação, diferente das que tivera até então, mas ainda sem a configuração de um amor, apenas de um primeiro afeto amoroso.

O Santa Rosa com as meninas do tio João parecia outro. A sala de visitas aberta o dia inteiro, as negras conversando baixo na cozinha, a tia Maria de vestido de passeio, os moleques pequenos, vestidos, sem as bimbinhas de fora. Às tardes, visitas de outros engenhos; brinquedos de prendas de noite, conversas sobre a moda e queijo-do-reino na mesa. Até o meu avô sem os seus gritos e palavrões para os moleques da estrada. (...) Para mim, a visita viera me aperrear o coração de menino. Maria Clara, mais velha do que eu, andava comigo pela horta. Menina da cidade, encontrara um bedéquer amoroso para mostrar-lhe os recantos do Santa Rosa. Queria ver tudo – o rio, os cajueiros, o cercado. Maria Clara, com aqueles seus cabelos em cachos e uns olhos grandes e redondos, me fizera esquecer o carneiro e os passeios solitários. Brincávamos juntos, comíamos juntos, que todo mundo reparava nesse pegadio constante. Ela me contava as histórias de suas viagens de mar, pintava-me o vapor, os camarotes, o tombadilho e o mar batendo no olho de vidro das vigias. (REGO, 1997. P. 63 – 64)

Maria Clara e as demais primas do Recife trazem para o Santa Rosa todos os costumes da “gente civilizada” daquela região, que se traziam a escravidão das aparências, traziam também a admiração de toda a gente e das crianças. Carlinhos não escapa a esse encantamento e tem sua segunda paixão.

Nesse momento já vemos uma relação amorosa estabelecida com a típica caracterização de um primeiro amor de menino: vemos que sua descrição é um misto de sua aparência, que encantava o protagonista, e sua ação enquanto companheira de passeios que se torna e por tudo isso “se apaixona”.

Por fim, algo que ganhará centralidade no fim da infância de Carlinhos, será sua sexualidade precoce e nesse ponto voltamos à relação com as negras. Sua iniciação sexual se dará por meio de duas personagens principalmente: a negra Luísa e Zefa Cajá.

A negra Luísa fizera-se de comparsa das minhas depravações antecipadas. Ao contrário das outras, que nos respeitavam seriamente, ela seria um espécie de anjo mau da minha infância. Ia me botar para dormir, e enquanto ficávamos sozinhos no quarto, arrastava-me a coisas ignóbeis. (...) Andava atrás dela, beirando a sua tapera de palha,

numa ânsia misturada de medo e de vergonha. Zefa Cajá era a grande mundana dos cabras do eito. (...) Ela me acariciava com uma voracidade animal de amor: dizia que eu tinha gosto de leite na boca e me queria comer como uma fruta de vez. Andava magro. (REGO, 1997. P. 68 – 78)

O desenvolvimento da sexualidade do protagonista marca um elemento importante da memória da vida do Engenho, pois era componente fundamental essa experimentação dos meninos que cresciam soltos, observando os animais, sem os pudores ensinados pela religião e pela moral.

A relação entre a Casa Grande e a Senzala entra nesse momento de experimentação: se, enquanto crianças, as negras serviam de brinquedos, quando mais crescidas elas serviriam também para iniciar essa sexualidade, havendo entre o avô e o menino um certo silêncio, pois essa relação com as negras era comum a todas as gerações.

Desse modo, vemos essas negras também em um tipo de violência, legado da escravidão. Se, em romances como *Três sargentos*, em que há um episódio de estupro, a violência fica bem clara, aqui ela vem escamoteada, pois é uma violência muito mais estrutural, já transformada em papel social das negras dentro daquele universo: servir de brinquedo às crianças e de objeto sexual aos púberes e adultos.

Dentro desse contexto, vemos essas negras serem também caracterizadas pelo papel que desempenham no Engenho: assim como as outras eram associadas à cozinha, às brincadeiras com as crianças, negra Luísa e Zefa Cajá são descritas associadas unicamente à sua sexualidade latente e ao protagonismo na deflagração da sexualidade das crianças da Casa Grande.

## **2.3 Capitães da Areia (1937)**

Esse romance de Jorge Amado começa por imergir o leitor na problemática dos meninos abandonados através de várias cartas enviadas ao jornal da cidade discutindo o assunto. A polêmica nos parece bem atual: um problema social que muitos acusam, as autoridades se esquivam e umas poucas almas bem intencionadas fazem a denúncia.

É no 2º capítulo que conheceremos verdadeiramente o bando e saberemos se tratar de um grupo de meninos que sobreviviam de pequenos furtos; logo de início podemos perceber ser esse universo dos Capitães da Areia estritamente masculino.

Entretanto, toda a narração sobre esses meninos se dá por uma prosa intensamente lírica, que poetiza a condição humana desgraçada deles. Para o escritor, esse lirismo é principalmente constituído pela natureza e pelas pessoas e, por isso, ambas são caracterizadas por meio tanto da descrição estática quanto da dinâmica. No entanto, quando os cenários e as personagens são descritas estaticamente, é sempre em meio à ação, à sua história.

É importante que tenhamos um retrato do trapiche, da cidade, de cada um dos meninos, pois cada um é descrito pela sua singularidade e sua história, esse último elemento está sempre presente tanto nas personagens como na própria Bahia. Vejamos a descrição do Trapiche:

A grande noite de paz da Bahia veio do cais, envolveu os saveiros, o forte, o quebra-mar, se estendeu sobre as ladeiras e as torres das igrejas. Os sinos já não tocam as ave-marias que as seis horas há muito que passaram. E o céu está cheio de estrelas, se bem a lua não tenha surgido nesta noite clara. O trapiche se destaca na brancura do areal, que conserva as marcas dos passos dos Capitães da Areia, que já se recolheram. Ao longe, a fraca luz da lanterna da Porta do Mar, botequim de marítimos, parece agonizar. Passa um vento frio que levanta a areia e torna difíceis os passos do negro João Grande, que se recolhe. Vai curvado pelo vento como a vela de um barco. É alto, o mais alto do bando, e o mais forte também, negro de carapinha baixa e músculos retesados, embora tenha apenas treze anos, dos quais quatro passados na mais absoluta liberdade, correndo as ruas da Bahia com os Capitães da Areia (...) (AMADO, 2001. P. 28)

Aqui vemos a descrição de a noite ser sempre marcada pelo movimento das horas que vão passando e aprofundando o clima noturno, os sinos param de soar, as marcas na areia. João Grande surge e é descrito em função da imagem de seu corpo contra o vento da noite e é apresentado para o leitor não apenas por seu físico, mas por sua singularidade com relação ao bando e sua história.

É nesse momento em que conhecemos o bando que vemos as mulheres começarem a entrar em relação com eles. Vejamos esse comentário do narrador sobre Sem-Pernas:

(...) O que ele queria era felicidade, era alegria era fugir de toda aquela miséria, de toda aquela desgraça que os cercava e os estrangulava. Havia, é verdade, a grande liberdade das ruas. Mas havia também o abandono de qualquer carinho, a falta de todas as palavras boas. (...)  
(AMADO, 2001. P. 35 – 36)

Para esse menino, a vida já tinha sido especialmente dura: por anos vagando pela cidade, sendo hostilizado por todos, fora preso e humilhado e alimentava grande ódio por tudo, mas em seu íntimo tudo se revertia em uma enorme carência. É essa a reflexão que o narrador nos traz: todos esses meninos, mesmo que desfrutando de grande liberdade, eram privados de tudo e tentavam sufocar essa carência cada um de uma forma.

(...) Todos procuravam um carinho, qualquer coisa fora daquela vida: o Professor naqueles livros que lia a noite toda, o Gato na cama de uma mulher da vida que lhe dava dinheiro, Pirulito na oração que o transfigurava, Brandão e Almiro no amor na areia do cais. (...)  
(AMADO, 2001. P. 44 – 45)

É, portanto, nessa carência provinda do abandono que as mulheres entram em cena pela primeira vez no romance. Assim como Gato passava as noites com Dalva, uma mulher da vida por quem se apaixonara, muitos encontravam refúgios nas prostitutas e “negrinhas” que derrubavam no areal.

No 6º capítulo, temos a descoberta de Pedro Bala da história de seu pai, de sua morte defendendo a greve e segue para o trapiche angustiado, momento importante no início de tomada de consciência do protagonista:

(...) Ia devagar, como se carregasse um peso dentro de si, ia como que curvado por dentro. Pensava na conversa da tarde com João de Adão, conversa que o alegrara porque ficara sabendo que seu pai fora um homem valente do cais, um homem que chegara a deixar uma história. Mas João de Adão falara também do direito dos doqueiros. Pedro Bala nunca tinha ouvido falar naquilo e, no entanto, fora por estes direitos que seu pai morrera. E depois, na macumba de Gantois, Omolu, paramentado de vermelho, dissera que o dia da vingança dos pobres não tardaria a chegar. E tudo isso oprimia o coração de Pedro Bala,

como aqueles fardos de sessenta quilos oprimem os cangotes dos estivadores. (AMADO, 2001. P. 86 -87)

Não nos deteremos aqui nesse processo de conscientização da luta de classes do protagonista por não ser esse nosso foco de análise, o que nos interessa aqui é esse momento de angústia culminado pelas recentes descobertas. Ele segue desejoso de chegar logo ao Trapiche, com o espírito atormentado, assim como viviam todos os meninos que, se não tinham consciência de quem causava seu mal, sentiam na pele seu lugar de marginalizados pela sociedade. É quando temos a seguinte cena:

(...) Sacudiu seu corpo de menino como se sacode um animal jovem ao ver a fêmea, e com passo rápido se aproximou da mulher que agora entrava no areal. A areia chiava sob os pés e a mulher notou que era seguida. Pedro Bala podia vê-la bem quando ela passava sob os postes: era uma negrinha bem jovem, talvez tivesse apenas quinze anos como ele. Mas os seios saltavam pontiagudos e as nádegas rolavam no vestido, porque os negros mesmo quando estão andando naturalmente é como se dançassem. E o desejo cresceu dentro de Pedro Bala, era um desejo que nascia da vontade de afogar a angústia que o oprimia. Pensando nas nádegas reboleantes da negrinha não pensava na morte de seu pai defendendo o direito dos grevistas, em Omolu pedindo vingança na noite da macumba. Pensava em derrubar a negrinha sobre a areia macia, em acariciar seus seios duros (talvez seios de virgem, sempre seios de menina), em possuir seu corpo quente de negra. (AMADO, 2001. P. 87)

Nessa passagem, vemos a descrição da expressão corporal de Pedro muito bem atrelada ao momento da narrativa: ao ver a “negrinha”, ele se sacode feito um animal, pois seu comportamento, para fugir de sua angústia, será como de um, serão seus instintos falando. Ele, então, violenta-a na ânsia de sufocar seus sentimentos, sua atitude ganha relevo pela centralidade da personagem e do momento de conflito para o desenvolvimento da história; no entanto, sua ação em si não é um fato isolado nem exclusiva dessa personagem. Essa passagem é central para nós justamente por ser simbólica do que faziam todos os Capitães da Areia para afogar sua carência.

Em vários romances de Jorge Amado, é muito comum vermos as personagens “derrubarem as negrinhas no areal”, temos aqui a figura do areal como “cama de amor de todos os malandros, de todos os ladrões, de

todos os marítimos...” (AMADO, 2001. P. 88). No entanto, falando do universo amadiano e para além dele, a figura da “negrinha” (e outras variantes como a “mulatinha” em Aldo Nays<sup>5</sup>) é importantíssima no romance de 30.

Podemos perceber que a descrição da negrinha resume-se à descrição estática e sexualizada de seu corpo, que desperta o desejo do protagonista, e à descrição dinâmica de seu medo e de sua imprudência, retratando como qualquer descuido ou um simples encontro infeliz com algum malandro vitimava todas as “negrinhas” da Bahia.

Ela será essa personagem que não tem seu papel social definido (não é a esposa, a namorada, mas também não é a prostituta), não é branca nem negra, mas seu corpo é público: não vem em questão se ela tem um namorado ou marido, se ela estiver na rua e alguém a desejar, ela não terá alternativa, está sujeita a essa violência o tempo todo.

Essa relação entre as mulheres e os meninos é interessante, pois revela o lugar de abandono de ambos: se eles a procuram como um consolo pela crueldade da vida, elas são encontradas em uma posição de fragilidade, a mercê dos homens em um tempo em que a mulher pobre sofria mais brutalidade ainda que os homens pobres, pois eram vítimas também deles.

O único que se diferencia nessa relação é Sem-Pernas. Por ser coxo, raramente tinha sucesso com as mulheres, mas era quem se infiltrava nas casas que o grupo planejava roubar. Ele se passava por órfão, era abrigado pela família e assim deixava os outros meninos entrarem, mas o interessante aqui é o sentimento que aplicar esse golpe nas senhoras ricas lhe despertava. Vejamos a seguinte passagem:

(...) Lembrou-se que das outras vezes, quando dava o fora de uma casa para ela ser assaltada, era uma grande alegria que o invadia. Desta vez não tinha alegria nenhuma. Seu ódio para todos não desaparecera, é verdade. Mas abria uma exceção para a gente daquela casa, porque dona Ester o chamava de filho e o beijava na face. O Sem-Pernas luta consigo mesmo. Gostaria de continuar naquela vida. Mas que adiantaria isso para os Capitães da Areia? E ele era um deles, nunca poderia deixar de ser um deles porque uma vez os soldados o

---

<sup>5</sup>

Personagem feminina principal em *Os três sargentos*.

prenderam e o surraram enquanto um homem de colete ria brutalmente. (...) (AMADO, 2001. P. 126 – 127)

A fuga que Sem-Pernas conseguia para sua angústia era mais brutal que a dos outros meninos, pois carregava em si um ódio muito maior; seu consolo não era no amor; era na dor das senhoras que encontrava uma relativa paz.

Esse episódio em que ele tem de se infiltrar na casa de dona Ester é um momento de grande conflito, pois ela, motivada pela dor da perda de seu filho na mesma idade de Sem-Pernas, acolhe-o como seu próprio filho e ele encontra o amor, cuja falta era a raiz de todo o ódio que nutria pelo mundo.

Na descrição dessa tensão, vemos o conflito entre o amor encontrado pela primeira vez e a cumplicidade e lealdade ao seu bando e, ao final, o elemento decisivo é a consciência de não ser possível uma saída individual.

Esse poderia ser um desfecho feliz, o menino finalmente teria encontrado o carinho que tanto procurava, mas os destinos dos meninos do bando são guiados por um destino coletivo: ele faz parte do grupo, está marcado como um deles e não pode encontrar uma saída somente para seu problema.

O que temos então é que dona Ester, assim como as outras senhoras, é vítima dos meninos, assim como o são as “negrinhas” e, de certa forma, Dalva também é.

Até esse momento, a única mulher que foge a essa relação de conflito é a mãe de santo Don’Aninha. Ela e Padre José Pedro são as únicas personagens para além do universo dos operários e malandros do cais que conseguem se relacionar com o bando.

Podemos perceber que, na sua primeira aparição no romance, não uma descrição estática dela, pois o que a caracteriza são suas ações enquanto mãe-de-santo, ela é o que simboliza como guia espiritual de todos.

Por último Don’Aninha veio aonde estavam os Capitães da Areia, seus amigos de há muito, porque são amigos da grande mãe-de-santo todos os negros e todos os pobres da Bahia. Para cada um ela tem uma palavra amiga e maternal. Cura doenças, junta amantes, seus feitiços matam homens ruins. Explicou o que tinha acontecido a Pedro Bala. O chefe dos Capitães da Areia ia pouco aos candomblés, como pouco ouvia as lições do padre José Pedro. Mas era amigo tanto do padre

como da mãe-de-santo, e entre os Capitães da Areia quando se é amigo se serve ao amigo. (AMADO, 2001. P. 93 – 94)

Assim, percebemos que, para o grupo, o padre José Pedro e a mãe de santo Don’Aninha estavam em pé de igualdade nessa relação de cumplicidade, no entanto, aqui cabe pesar o poder da “religião dos negros”<sup>6</sup>.

Durante o romance, o próprio padre narra o desafio que foi ganhar a confiança daqueles meninos, enquanto a mãe de santo é a representante da religião de todos os negros e pobres da Bahia, ela é aliada por princípio, pois é como se fosse um deles, é a representante espiritual deles por direito. Essa força da “religião da Bahia”, a qual ninguém ousava ignorar (mesmo que não fosse seguidora) é um elemento muito presente em toda a obra amadiana.

Veremos também que, à exceção de Don’Aninha, a única personagem feminina que escapará a essa relação de refúgio e violência estabelecida com as mulheres será Dora. Ela não apenas “escapará” como construirá uma relação diversa, em pé de igualdade com todo o bando.

A personalidade de Dora começa a ser construída aqui: ela poderia ficar no morro quando sua mãe morre, mas sai em busca de emprego na cidade e vai tranquila indo ganhar a própria vida, sem ser peso para ninguém:

Os vizinhos deram jantar aos órfãos nesta tarde. No outro dia pela manhã o árabe que era dono dos barracões do morro mandou derramar álcool no de Margarida para desinfetar. E logo o alugou pois era um barracão bem situado, bem no alto da ladeira. E enquanto os vizinhos discutiam o problema dos órfãos, Dora tomou o irmão pela mão e desceu para a cidade. Não se despediu de ninguém, era como uma fuga. Zé Fuinha ia sem saber para onde, arrastado pela irmã. Dora marchava tranquila. (AMADO, 2001. P. 164)

Ela não consegue emprego pelo medo que a filha de alguém que morrera de varíola causava, termina vagando pela cidade, onde é encontrada por Professor e João Grande, que levam os dois (ela e o irmão) para o Trapiche.

---

<sup>6</sup> Nominção dada por Jorge Amado.

A sua chegada é um momento de tensão que põe em xeque a condição em que estavam aqueles meninos e a violência a que estava submetida uma menina em meio a um grupo como aquele:

Dora se chegou para junto de Zé Fuinha, que acordara e tremia de medo. Uma voz disse entre os meninos:

- Professor, tu tá pensando que a comida é só pra tu e pra João Grande? Deixa pra nós também...

Outro gritou:

- Já tou com o ferro em brasa...

(...) Dora via o grupo avançar. O medo foi vencendo o desânimo e o cansaço em que estava. Zé Fuinha chorava. Dora não tirava os olhos de Volta Seca. A cara sombria do mulato estava aberta em desejo, um riso nervoso a sacudia. Viu também os sinais da varíola no rosto de Boa-Vida quando este passou em frente da vela, e então se lembrou da mãe morta. Um soluço a sacudiu e deteve um momento os meninos.

(...) (AMADO, 2001. P. 170 – 171)

Vivendo em um grupo só de meninos, tornados homens prematuramente pela vida e por ela brutalizados, fora aqueles que eram cúmplices do bando e novos meninos agregados, não havia um olhar humano, era o instinto que falava e que fazia todos avançarem feito animais para a menina que surgira ali de repente. No entanto, ela, com sua dor, termina por se impor e despertar a compaixão de alguns, principalmente de Pedro Bala que proíbe qualquer um de lhe fazer mal.

O desenrolar da vida de Dora no bando é um aprofundamento desse movimento: aos poucos ela vai impondo uma outra relação que não a sexual a todos eles, tornando-se mãe e irmã para, por fim, ser a noiva de Pedro Bala. Emblemática desse movimento é a seguinte passagem:

(...) A mão dela (unhas maltratadas e sujas, roídas a dente) não queria excitar, nem arrepiar. Passava como a mão de uma mãe que remendava camisas do filho. A mãe do Gato morrera cedo. Era uma mulher frágil e bonita. Também tinha as mãos maltratadas, que esposa de operário não tem manicura. E era dela também aquele gesto de remendar as camisas de Gato, mesmo nas costas de Gato. A mão de Dora o toca de novo. Agora a sensação é diferente. Não é mais um arrepio de desejo. É aquela sensação de carinho bom, de segurança que lhe davam as mãos de sua mãe. (AMADO, 2001. P. 175)

Aqui temos o desenvolvimento narrativo dessa transformação das relações: se o gesto de Dora começa com um eco sexual, ele se transforma

em uma ação maternal, modificando em definitivo a relação entre os dois, assim como aconteceria com os outros meninos. Entretanto, nada é mais emblemático dessas transformações operadas por Dora do que a seguinte passagem:

(...) – Não tá direito que vocês me dê de comer todo dia. Agora eu tomo parte no que vocês fizer.  
O assombro dele não teve limites:  
- Tu quer dizer...  
Ela olhava calma, esperando que ele concluísse a frase.  
- ... que vai andar com a gente pela rua, batendo coisas...  
- Isso mesmo – sua voz estava cheia de resolução. (...) (AMADO, 2001. P. 183)

Nesse momento, Dora mostra a mesma convicção que a fizera descer para a cidade para não viver na dependência dos vizinhos e impõe novamente outra relação com o bando: não faria simplesmente parte dos cúmplices, seria um deles sem qualquer regalia. É interessante perceber como o momento de sua fala é sempre marcado pela descrição de uma calma resoluto de quem tem convicção na sua decisão e a paz de quem não está pedindo autorização.

O percurso de Dora com o bando se encerra com a captura dela e de Pedro Bala. A prisão dela no orfanato e dele no reformatório é fundamental para a última etapa da história, pois ilustra o que eram essas instituições e o cerceamento da liberdade que os dois sofrem: para Dora, isso significa a morte; ela não pode sobreviver presa e sem o bando, sendo resgatada já muito doente e morre após tornar-se mulher de Pedro. Ele, por sua vez, aprende ser a liberdade aquilo pelo que todos lutam e isso será fundamental para o desenvolvimento de sua consciência de classe.

Um mês de orfanato bastou para matar a alegria e a saúde de Dora. Nascera no morro, infância em correrias no morro. Depois a liberdade das ruas da cidade, a vida aventureira dos Capitães da Areia. Não era uma flor de estufa. Amava o sol, a rua, a liberdade. (AMADO, 2001. P. 211)

Sem nos ater à construção do envolvimento com as organizações proletárias do protagonista, podemos dizer que o romance se estrutura para falar fundamentalmente da liberdade: a única coisa que os meninos tinham

era a liberdade das ruas, das docas, do mar; pois todo o resto lhes faltava e a conclusão que o romance traz através das reflexões do protagonista e da morte de Dora é que sem ela não é possível viver.

Dessa impossibilidade vem a necessidade de lutar contra a desigualdade social que ceifava a liberdade dos pobres e miseráveis da Bahia.

## 2.4 Vidas Secas (1938)

É sempre difícil começar uma análise de um romance como *Vidas Secas*, já tão estudado e debatido pela crítica; o risco e a necessidade de cair nas mesmas afirmações já tão repetidas são constantes. Por isso, não nos deteremos como base de nosso estudo nessas clássicas explicações sobre a singularidade desse romance, antes veremos o que o diferencia dos outros tantos livros que tematizaram a seca. Vê-lo inserido no conjunto da produção de 30 é o nosso verdadeiro foco.

Em primeiro lugar, precisamos estabelecer dois elementos dos quais partem comumente os “romances da seca” e alguns romances sociais como os de Lauro Palhano e Amando Fontes.

Primeiramente, eles estruturam a narrativa em um movimento cíclico de migração: as personagens começam migrando – ou mesmo fugindo da seca – e terminam a história da mesma forma. Em segundo lugar, essa migração e a miséria das personagens normalmente são relacionadas à adversidade da natureza do Sertão, que castiga com a demora da chuva, a perda das plantações etc.

Diferente dos romances sociais que seguem esses pressupostos, *Vidas Secas* traz um romance que não trata da seca em si, pois mesmo que eles migrem “fugindo” dela, sua condição de vida permanece nos tempos de bonança, pois é a história de vidas esmagadas por uma sociedade desumana, não da natureza:

Este, aliás, é um ponto que não pode ser relativizado em *Vidas Secas*. A proximidade da natureza é fator limitante na vida dos homens. Não por ela em si, mas porque pode ser instrumentalizada pela exploração

econômica. Tal concepção, inclusive, dá existência a um dos aspectos mais marcantes de *Vidas Secas* dentro da tradição do romance brasileiro: ele não é um romance da seca. As vidas são secas – e não a terra. (BUENO, 2006. P. 662)

Como o autor segue discorrendo, o romance não fala sobre a seca – a não ser em seu início e fim –, mas da condição de vida dessas pessoas. E é na esperança de Sinhá Vitória e de Fabiano de superá-la que entra a outra diferença: o romance termina com o início de sua migração para a “cidade”, desenhando assim não um ciclo, mas uma espiral, pois eles saem para cair em um novo “círculo de exploração” (BUENO, 2006. P. 664).

Dessa forma, Graciliano coloca a reflexão sobre essa realidade miserável em outros termos ao pôr em movimento no romance essa família espremida entre a seca e a exploração social.

Ao pensar nesses sobreviventes, vemos uma outra diferença: em *O quinze* e *Os Corumbas*, por exemplo, observamos a família ir se desagregando – no primeiro, os filhos morrem ou vão embora um a um; no segundo, as filhas “se perdem” –, resultado da migração no primeiro e da vida na cidade no segundo. Mas em *Vidas Secas* temos uma família que permanece unida e nesse núcleo familiar temos uma réstia de humanidade ante a brutalidade que os oprime. Vejamos a seguinte passagem:

Miudinhos, perdidos no deserto queimado, os fugitivos agarravam-se, somaram as suas desgraças e os seus pavores. O coração de Fabiano bateu junto do coração de Sinhá Vitória, um abraço cansado aproximou os farrapos que os cobriam. Resistiram à fraqueza, afastaram-se envergonhados, sem ânimo de afrontar de novo a luz dura, receosos de perder a esperança que os alentava. (RAMOS, 1978. P. 14)

Esse trecho é um exemplo magistral desse movimento de resistência da humanidade expressa através da união dos laços afetivos entre a família. Nesse romance, a linguagem é extremamente enxuta, bruta, as metáforas são sempre em relação ao mundo animal e temos também a descrição dinâmica nesses termos, pois as personagens estão sempre agindo, a única exceção são os capítulos em que há monólogo.

Nesse processo descritivo, vemos como a situação toma grandes proporções com a descrição feita dos personagens “miudinhos” e

“perdidos”, que terminam sem ânimo de enfrentar a “luz dura”, capaz de tirar suas esperanças. Nesse e em outros momentos, veremos como há uma escolha vocabular muito precisa que amplia todos esses movimentos de conflito, resistência e união na narrativa.

Retornando à temática da família, veremos, por todo o percurso das personagens, como as atitudes de Fabiano são sempre guiadas pela lembrança dela, o que aprofunda esse sentimento de coesão deles, como ocorre algumas páginas depois: “Lembrou-se dos filhos, da mulher e da cachorra, que estavam lá em cima, debaixo de um juazeiro, com sede.” (RAMOS, 1978. P. 16). Todavia, mais do que pensar na família, temos um pensamento sempre voltado para Sinhá Vitória em primeiro lugar:

Havia muitas coisas. Ele não podia explica-las, mas havia. Fossem perguntar a Seu Tomás da bolandeira, que lia livros e sabia onde tinha as ventas. Seu Tomás da bolandeira contaria aquela história. Ele, Fabiano, um bruto, não contava nada. Só queria voltar para junto de Sinhá Vitória, deitar-se na cama de varas. Por que vinham bulir com um homem que só queria descansar? Deviam bulir com os outros. (RAMOS, 1978. P. 36)

Essa é uma passagem do episódio “Cadeia”, capítulo em que há o ápice da injustiça: a personagem termina presa por puro despotismo de uma autoridade, não consegue compreender por que faziam aquilo a ele, um “miúdo”, pai de família. E esse acontecimento repercutirá por todo o romance no antagonismo entre essa gente pequena esmagada pelos grandes simplesmente por não poder se defender. É nesse momento tão simbólico da narrativa que tudo o que quer Fabiano é voltar para junto de Sinhá Vitória, colocando-a em uma absoluta centralidade no romance, reportando-a como “porto seguro” em toda aquela adversidade.

Por isso, nesse nosso olhar para a família, vamos nos atentar ainda mais para a personagem de Sinhá Vitória – única personagem feminina do romance – e da centralidade que ocupa. Para iniciar essa análise, vejamos o início do monólogo de Fabiano, no qual ele imagina os tempos de fartura:

Eram todos felizes. Sinhá Vitória vestiria uma saia larga de ramagens. A cara murcha de Sinhá Vitória remoçaria, as nádegas bambas de Sinhá Vitória engrossariam, a roupa encarnada de Sinhá Vitória provocaria a inveja das outras caboclas. (RAMOS, 1978. P. 16)

Ele prossegue pensando nos filhos e em Baleia, mas seu primeiro pensamento é para a mulher. E, atentando para a descrição novamente, vemos aqui não apenas vários elementos sinônimos de tempos melhores, mas a repetição do nome da personagem, criando a sensação, para o leitor, da importância que dar maior conforto para ela tem para Fabiano.

A família consegue se instalar em uma fazenda abandonada e aí começam os tempos de “fartura”, quando vemos a verdadeira sobrevivência da família, empurrada a essa condição de gente miúda. No pensamento de Fabiano, a expressão dessa consciência:

Agora queria entender-se com Sinhá Vitória a respeito da educação dos pequenos. Certamente ela não era culpada. Entregue aos arranjos da casa, regando os craveiros e as panelas de losna, descendo ao bebedouro com o pote vazio e regressando com o pote cheio, deixava os filhos soltos no barreiro, enlameados como porcos. E eles estavam perguntadores, insuportáveis. Fabiano dava-se bem com a ignorância. Tinha o direito de saber? Tinha? Não tinha. (RAMOS, 1978. P. 23)

Nesse momento, temos a personagem manifestando sua consciência da injustiça sofrida, mesmo sem entender suas causas. O conhecimento que surge aqui é o do lugar da “gente pequena” como ele e teme pelos filhos questionadores, pois nesse saber está incluso que o questionamento não era algo positivo.

E, mesmo sabendo disso, Fabiano não sabe agir. Aqui é o primeiro de muitos momentos em que ele se refere à mulher para solucionar alguma situação, pois enquanto Fabiano é a personagem que mais simboliza esse desajustamento social provocado pela mais extrema exploração e negação de qualquer humanidade, Sinhá Vitória é, em contrapartida, uma personagem pensante, que “tem ideias” e Fabiano reforçará e valorizará isso em vários momentos:

(...) Esqueceu a infelicidade próxima, riu-se encantado com a esperteza de Sinhá Vitória. Uma pessoa como aquela valia ouro. Tinha ideias, sim senhor, tinha muita coisa no miolo. Nas situações difíceis encontrava saída. (...) (RAMOS, 1978. P. 116)

Assim, Fabiano colocará a mulher sempre nesse lugar de grande importância e a união dos dois e essa relação mútua de consideração desenha no romance essa família unida, tentando sobreviver.

Assim, vemos essa dualidade de papéis, pois ao mesmo tempo em que se reconhecia como sujeito bruto – sua percepção está no campo do sensível –, reconhecia que a mulher “tinha ideias” – será ela que formulará a percepção de Fabiano do mundo e o munirá contra o opressor – . No capítulo “Contas”, cabe a Sinhá Vitória calcular o quanto deveriam receber:

(...) Sinhá Vitória mandou os meninos para o barreiro, sentou-se na cozinha, concentrou-se, realizou somas e diminuições. No dia seguinte Fabiano voltou à cidade, mas ao fechar o negócio notou que as operações de Sinhá Vitória, como de costume, diferiam das do patrão. Reclamou e obteve a explicação habitual: a diferença era proveniente de juros.

Não se conformou: devia haver engano. Ele era bruto, sim senhor, via-se perfeitamente que era bruto, mas a mulher tinha miolo. (...) (RAMOS, 1978. P. 99)

Nesse episódio, temos explícita essa união: Fabiano se reconhece no lugar de bruto e sabe que era assim que os outros o viam, mas põe em evidência a confiança nas contas que levava, afinal a mulher sabia das coisas assim como descreve o processo intelectual da mulher (“sentou-se”... “concentrou-se”) para fazê-las.

Essa relação entre Fabiano e Sinhá Vitória é chave para a diferença de entendimento sobre a condição de vida deles, materializada na discussão sobre a cama de couro. Vejamos a seguinte passagem:

Sinhá Vitória desejava possuir uma cama igual à de Seu Tomás da bolandeira. Doidice. Não dizia nada para não contrariá-la, mas sabia que era doidice. Cambembes podiam ter luxo? E estavam ali de passagem. Qualquer dia o patrão os botaria fora, e eles ganhariam o mundo, sem rumo, nem teriam meio de conduzir os cacarecos. Viviam de trouxa arrumada, dormiriam bem debaixo de um pau. (RAMOS, 1978. P. 25)

Se fizéssemos um paralelo com *O quinze*, veríamos uma situação semelhante: *Chico Bento* tem uma postura sonhadora e esperançosa até que chega a primeira fome, enquanto *Cordulina* tem os “pés no chão” desde o

início. Se comparássemos as duas obras, teríamos o contrário, uma vez que Sinhá Vitória ocuparia esse papel mais sonhador.

No entanto, não temos aqui um romance da seca, como em Rachel de Queiroz, logo essas duas personalidades ganham outro significado: mesmo não estando em tempos de miséria, Fabiano tem a consciência de “gente miúda” que não pode pensar nem questionar e quiçá almejar melhorias de vida, precisa estar sempre pronta para a miséria e a migração. Já Sinhá Vitória consegue prenda-se menos a essa condição, pensa de acordo com a realidade que vive e, tendo sido superada a miséria, almeja uma melhoria de vida como uma cama melhor. Mas essa tensão não é estática. Observemos o seguinte trecho do monólogo de Fabiano:

Virou o rosto para fugir à curiosidade dos filhos, benzeu-se. Não queria morrer. Ainda tencionava correr mundo, ver terras, conhecer gente importante como Seu Tomás da bolandeira. Era uma sorte ruim, mas Fabiano desejava brigar com ela, sentir-se com força para brigar com ela e vencê-la. Não queria morrer. Estava escondido no mato como tatu, Duro, lerdo como tatu. Mas um dia sairia da toca, andaria com a cabeça levantada, seria homem. (RAMOS, 1978. P. 25 – 26)

Fabiano, mesmo nessa consciência de gente explorada e brutalizada pelo mundo, tem em suas reflexões essa esperança que trai sua consciência de “gente miúda” e quer lutar contra sua condição de subjugado, alinhando seus anseios com os de Sinhá Vitória: quer melhorar de vida e deixar de viver como bicho, tornar-se gente. Já no monólogo dela, confirmamos uma consciência da situação focada em deixar de ser bicho:

(...) Ouviam-se distintamente os roncoss de Fabiano, compassados, e o ritmo deles influiu nas idéias de Sinhá Vitória. Fabiano roncava com segurança. Provavelmente não havia perigo, a seca devia estar longe. (...) Tudo ali era estável, seguro. O sono de Fabiano, o fogo que estalava, o toque dos chocalhos, até o zumbido das moscas davam-lhe sensação de firmeza e repouso. Tinha de passar a vida inteira dormindo em varas? (...) (RAMOS, 1978. P. 47)

Assim, se Fabiano tem uma esperança de um dia “ser homem”, o que vai além de “melhorar de vida”, simboliza reconquistar a humanidade que lhes fora tirada. Sinhá Vitória tem nele seu porto seguro e assume uma perspectiva – semelhante à Cordulina – preocupada com as necessidades da

família, quer apenas que tenham mais conforto e deixem de viver como bichos, o que faz percebermos que as preocupações delas estão diretamente ligadas à função desempenhada pela mulher na família.

Prosseguindo, quando a fazenda começa a morrer com o novo período de estiagem, essa referência em Sinhá Vitória permanece:

A vida na fazenda se tornara difícil. Sinhá Vitória benzia-se tremendo, manejava o rosário, mexia os beiços rezando rezas desesperadas. (...) (RAMOS, 1978. P. 123)

Notamos, nessa passagem, que o primeiro sinal percebido é Sinhá Vitória, que também é a primeira a perceber os sinais da estiagem, pois é ela que observa, que pensa e também consegue soluções para os problemas. Todavia, no momento da migração também permanecerá a segurança que Fabiano lhe dá, assim como, para ele, a percepção dela da desgraça que se aproximava é fundamental.

Tendo estabelecido essa relação de Sinhá Vitória com Fabiano, é interessante atentar também para a relação que “o menino mais velho” estabelece com ela no episódio em que questiona a palavra Inferno:

Não acreditava que um nome tão bonito servisse para designar coisa ruim. E resolverá discutir com Sinhá Vitória. Se ela houvesse dito que tinha ido ao inferno, bem. Sinhá Vitória impunha-se, autoridade visível e poderosa. Se houvesse feito menção de qualquer autoridade invisível e mais poderosa, muito bem. Mas tentara convencê-lo dando-lhe um cocorote, e isto lhe parecia absurdo. (...) (RAMOS, 1978. P. 62)

Aos olhos do filho, ela não só se afirma como grande referência para o menino como se coloca para além da autoridade materna, é um lugar de autoridade pensante, pois é com ela que ele vai discutir e em quem acreditaria sem questionar qualquer fosse sua resposta. E é justamente por isso que lhe parece inaceitável levar um “cocorote”: ela não é Fabiano, dela ele não espera atitudes brutas e por isso passa todo o capítulo se correndo com a injustiça e ainda afirma em seu monólogo:

Apesar de ter mudado de lugar, não podia livrar-se da presença de Sinhá Vitória. Repetiu que não havia acontecido nada e tentou pensar

nas estrelas que se acendiam na serra. Inutilmente. Aquela hora as estrelas estavam apagadas.

Sentiu-se fraco e desamparado, olhou os braços magros, os dedos finos, pôs-se a fazer no chão desenhos misteriosos. Para que Sinhá Vitória tinha dito aquilo? (RAMOS, 1978. P. 64)

Essa passagem mostra a presença que Sinhá Vitória assume nessa reflexão do menino: ele não apenas sente-se injustiçado pela mãe ter usado da força para encerrar a discussão, como não consegue livrar-se da explicação que ela lhe dera, o que aparece no texto para nós como um não conseguir livrar-se “da presença de Sinhá Vitória”. Nesse momento, ela ganha uma força enorme para o menino, pois é ela em si e toda a força do que pronunciou que entristece o menino.

Observando essas personagens, vemos então as relações se cruzarem e estabelecerem esse lugar de Sinhá Vitória no romance como uma presença muito forte, cuja união e companheirismo com Fabiano se configura como a única defesa daquela família nessa sociedade que as subjuga.

### 3. Leitura das personagens na trama do romance de 30: romances não canônicos

#### 3.1 Três sargentos (1931)<sup>7</sup>

Este romance enfoca o estado de exceção instaurado na Revolução Legalista, mas, por mais que tematize a Revolta em si, o assunto é o caos instaurado mais do que propriamente sobre ela.

O universo que o leitor conhece está dividido pela revolução e repleto de vícios e abusos: conforme a revolução avança, aumenta o caos e as principais vítimas dessa ausência de “ordem” são as mulheres. Por isso, o romance passa a ser muito interessante para nós ao se estruturar nessa mistura de um universo predominantemente masculino, mas composto por uma infinidade de personagens femininas.

Todo esse contexto em que o romance está inserido é representado, em um primeiro momento, pelo Jardim da Luz, surgindo como uma paisagem intensamente humana, tomando quase a autonomia de uma personagem. Vejamos sua primeira aparição:

(...) Nesse dia de descanso mandado pelo Senhor, esvaziava-se o bairro composto pelas ruas transversais da avenida, substituídos os seus habitantes por gente chegada em bondes, multidão vinda de longe despejada em direção do chamariz diário e noturno representado pelo Jardim da Luz, cujo grande atrativo consistia, à noite, nos concertos da banda da Força Pública.

Afluía também nessas ocasiões o mulherio da soldadesca, “escândalo” das famílias do bairro” (...) Era um bafo enorme de sensualidade a se derramar pelas veredas do velho parque à roda do lago que lhe ficava ao centro, por onde desfilavam pretas e mulatas excessivamente enfeitadas para melhor impressionar e seduzir clientes, que se quedavam sentados em bancos ou em grupos para interpelar as passeantes com palavrório respondido no mesmo tom. (...) (PRADO, 1932. P. 10 – 11)

---

<sup>7</sup> O autor escreveu sob o nome de Aldo Nay, mas seu nome verdadeiro (que consta nas referências) é João Fernando de Almeida Prado.

Nesse momento, vemos essa primeira descrição estática e dinâmica ao mesmo tempo, pois se o narrador caracteriza o Jardim<sup>8</sup>, o bairro, as ruas; põe também esse “cenário”<sup>9</sup> em movimento ao mostrar para o leitor o movimento no domingo e, em especial, o aspecto “sensual” dessa movimentação que será a nossa introdução à dinâmica dos soldados e do “mulherio da soldadesca”.

Um pouco adiante, tomamos conhecimento de que o mesmo Jardim era um lugar de “amores” e de meretrício, tendo uma divisão espacial entre as moças que iam para “flertar” com os rapazes e as prostitutas que iam à busca de clientes; os rapazes, sabendo disso, portavam-se de acordo com suas intenções.

No geral, era o homem que tinha de se esforçar para cair nas boas graças do mulherio. A vaidade feminina impedia que rapariga alheia ao “gado” se oferecesse na presença de concorrentes. Aparentavam, daí, enfadarem-se, com ares relutantes, somente abrandados pela insistência e maneiras mais polidas do pretendente. Assim pretendiam se diferenciar das desfavorecidas caídas no último degrau do meretrício, às vezes doentes, que se atiravam sobre recrutas novos para obter pinga e alguns níqueis. (...) (PRADO, 1932. P. 12 – 13)

Nesse trecho, vemos que, para além da distribuição espacial no Jardim, havia uma norma de conduta para aquelas que queriam diferenciar-se das prostitutas – muitas em decadência absoluta – e “se valorizar” nesse possível início de flerte.

É nesse contexto que surge a Mulatinha, principal personagem feminina do romance:

No momento de maior afluência, quando mais se agitava o ondear humano, uma mulatinha desgarrada das amigas procurou o abrigo sob um dos altos lampiões que iluminavam o caminho. Aterrorizada pelo atrevimento dos homens, não suportou os esbarrões e apalpadelas indiscretas e saiu à procura de outro amparo fora do circuito tormentoso, num ponto mais sossegado que lhe apareceu sob a copa de uma árvore. (...) Pouco experiente, a mulatinha deixara perceber a atração que sentira por um dos sargentos, por sinal vistoso na farda

---

<sup>8</sup> Usaremos sempre letra maiúscula ao nos referimos ao Jardim da Luz por termos essa concepção dele ser mais que um cenário.

<sup>9</sup> Pelo mesmo motivo usamos aspas ao chamar o Jardim da Luz de cenário.

azul com vivos vermelhos e esporas tilintantes. (PRADO, 1932. P. 12 – 13)

Ela surge, portanto, já nesse contexto de intensa ebulição humana, das mulheres reféns desse universo masculino, tentando escapar à “perdição” através de uma conduta que as salvasse do papel de “prostituta” naquele ambiente sexualizado. E, em sua primeira ação, já é marcada como não tendo seguido essas normas por inexperiência, deixando o leitor avisado de sua possível desgraça.

Assim como a *negrinha* que aparece em *Capitães da Areia*, alguns anos mais tarde, essa personagem não tem um papel social definido: a princípio ela está mais perto da “zona do amor” do que da prostituição, mas o tratamento que lhe é dado é mais de uma vítima fugindo de possíveis algozes do que de uma personagem central em um romance. Vejamos como é o diálogo que Cândido – um dos sargentos que protagonizam a história – trava com ela durante o flerte:

Houve silêncio entre ambos, depois ela cortou: Como é que você se chama?

- Cândido Maximiano dos Reis.

- É seu nome mesmo?

- Não tenho outro, por quê?

- Esses águias por aí dão sempre nome falso...

- Nada disso. Já fui tanta vez chateado com mulher por causa dela saber meu nome que já não tenho conta.

- Deixa de graça que eu não sou tão boba assim...

- Acontece comigo como na letra daquela música do Jardim, você fez minha perdição!

- Vá, deixe disso. (...) (PRADO, 1932. P. 14 – 15)

Veremos, ao longo do romance, que as aparições da *mulatinha* serão sempre como objeto da ação de Cândido, ela não age nem pensa para além dessas circunstâncias, assim como nesse diálogo, em que sua participação não tem autonomia ou qualquer reflexão em forma de monólogo. Durante nossa análise, veremos se esse aspecto é comum a todas as personagens.

Nesse primeiro diálogo, já podemos notar também que a personagem não recebe um nome. Mesmo sendo de grande relevância no romance, ela será tratada sempre como “mulatinha”, o que reforça essa personagem real das ruas, sem nome, sem papel social definido, potencial vítima de abusos,

uma vez que seu corpo é de “quem o pegar” se exposto em um espaço público como o Jardim. Obviamente, toda essa circunstância é intensificada pela presença da soldadesca.

O rumo que vai tomando o diálogo entre os dois só confirma esse lugar da *mulatinha* de “vítima em potencial”, pois ele se faz de moço tímido e sofredor enquanto a conduz por um caminho mais ermo, a fim de ficar sozinho com ela.

(...) – Que é isto?

- Seresta com água que passarinho não bebe.

- Nossa! Que lugar... aqui pode matar gente sem ninguém acudir.

- Matar gente! Nessa zona é costume fazer gente e não matar.

- Virge! Vamos embora...

O rapaz não escondia a satisfação pois não pensara que a moça chegasse tão longe em trecho deserto, à procura da avenida. Desconhecedora da várzea, não percebera o desvio da caminhada, distraída por “pensamentos”, mas o ermo maciço do lugar a chamou à realidade. (...) (PRADO, 1932. P. 15)

Assim, ela se vê desprotegida e ele começa a se revelar como seu algoz. Em seguida, ele a violenta e ela não tem como se defender, tendo se descuidado e estando longe de um possível socorro, pois é essa a condição desse tipo de personagem: a violência ronda sua vida e qualquer descuido é certo.

Esse momento isolado significaria até menos do que o episódio da *negrinha* em *Capitães da Areia*, uma violência sexual vinda de um oficial é fato corriqueiro até nos dias de hoje. Todavia, a relação estabelecida é muito contraditória e se torna chave para nossa análise:

Depois que se satisfez, começou a remirar a moça de perto curioso em saber se desmerecia a impressão que a distância no jardim produzira. Examinava lentamente o que na penumbra mostrava o desalinho da luta. As vestes da moça tinham-se aberto durante os folgedos forçados da dona e exibiam na claridade precária os seios pequenos e tímidos a se destacarem nas alternativas da luz da lua coada através das nuvens. A pele era macia, elástica sob os dedos do cavalariano, a exhibir cútis de rapariga nova ainda na adolescência, antes dos estigmas do tempo e do trabalho. (PRADO, 1932. P. 17)

Depois de estabelecer uma relação de violência, passa a admirá-la, mudando seu olhar e sua atitude, deslocando a *mulatinha* de modo a

aproximá-la do papel de namorada e será nesse movimento que esse núcleo principal do romance se baseará.

Após despedir-se dela pedindo a promessa de um novo encontro, eles voltam a se ver capítulos mais tarde quando ela vem até ele pedir ajuda para as patroas. Esse reencontro, tensionado pela presença das velhas – que nada sabiam sobre os dois – será feito da tensão desse passado de violência e a relação agora em um ambiente “familiar” em que se encontram:

Ao chegar na cozinha as velhas deixaram o sargento confiado à empregada. Cândido estava algo constrangido. Podia crer a mulatinha que ele queria se prevalecer das circunstâncias para importuná-la e contrariar as velhas. Visivelmente ela temia que o rapaz a compromettesse perante as patroas, causa do seu nervosismo. Outro obstáculo aparecera, tinham-se separado sem despedida amistosa na noite do passeio na várzea, lugar que desagradara a rapariga. (...) (PRADO, 1932. P. 82)

Agora no ambiente de trabalho da *mulatinha*, prevalece o constrangimento desse passado e a barreira pelo receio que ela guarda em relação ao sargento, não obstante já vemos nesse trecho a continuação do deslocamento da relação de violência para o namoro, uma vez que ele vê como obstáculo para uma aproximação os últimos acontecimentos. Vejamos quando ele retorna à casa após ser ferido em batalha:

Continuaram as queixas apoiadas pela rapariga que chegara da cozinha a enxugar as mãos no avental, esquecida da “fita” que mantivera na véspera com o rapaz. Cândido olhava-a com prazer de estar perto dela e poder contemplá-la à vontade. Quase não prestava atenção ao que ela dizia, todo entregue à voluptuosa sensação de nunca a ter visto tão igual à imagem que ele imaginava desde o encontro do jardim. (...) (PRADO, 1932. P. 85)

Nesse momento, já temos um completo deslocamento para a construção de um romance entre os dois, ele já a contempla com o olhar e o espírito de “namorado”. O que se seguirá será uma ocupação quase integral de sua ação para conseguir ajudar as patroas a saírem da cidade e conseguir que a *mulatinha* ficasse com ele.

Ele consegue, por fim, seu objetivo a acaba levando-a para o barracão do Amaro, local de grande festa durante a revolução, mas que é

tomada por bandidos. Assim, a noite acaba em briga entre o bando e o sargento e a *mulatinha* acaba morta. Ao mesmo tempo, as tropas legalistas chegam à cidade e todos os revoltosos estão fugindo, mas os três sargentos acabam ficando no barracão, pois Cândido fica paralisado com a morte dela:

(...) O companheiro após algum silêncio disse confragido que ela estava morta, com o coração varado por bala – ferimento assim, não perdoa. Eu sei de sobra pelo que assisti nestes últimos dias – e vendo o amigo com a aparência de quem não compreendia, acrescentou: - Está morta. Nada mais se pode fazer. É escusado esperar milagre. Melhor é recolher o corpo – Cândido finalmente saiu do mutismo para suplicar que procurassem algum socorro, com tanto desespero que Nicácio e Júlio saíram em tentativa de encontrar qualquer auxílio para o amigo (...) (PRADO, 1932. P. 114 – 115)

O estado catatônico que Cândido fica após a morte da *mulatinha* termina por encaixar a relação dos dois como um “romance”, colocando a personagem no papel de “namorada” definitivamente, mesmo que todo o olhar dele até então seja perpassado pelo elemento sexual.

Vamos, agora, entender essa relação aparentemente paradoxal: já abordamos a significação social que a personagem da *mulatinha* tem e, em certa medida, apesar da relação se modificar, a representação dela não se modifica. Ela é vítima da violência sexual e permanece, em primeiro lugar, sob um olhar sexual, pois mesmo a “admiração de namorado” de Cândido é descrita sempre voltada para o corpo dela.

Em segundo lugar, ela só existe em diálogo com seu agressor e com essa violência: suas únicas descrições são suas ações em resposta às atitudes de Cândido, e, a partir do reencontro sua ação é guiada pelos temores desse passado dos dois. É uma personagem que, portanto, existe todo o tempo em resposta à violência como todas as *mulatinhas* e *negrinhas* do romance e da vida.

O paradoxo da relação está em Cândido que, desde quando violenta a moça, tem esse olhar dividido entre o “agressor” e o “namorado” e, mesmo quando ocorre o deslocamento para esse último olhar, ele é composto pelo primeiro.

E, pelo tratamento dado à *mulatinha* desde o início, podemos dizer que essa questão é uma extensão do próprio autor que não consegue lidar

com essa personagem sem manter certo distanciamento, comprometendo a coerência do romance, uma vez que ela deveria ser também protagonista.

Por isso, essa personagem feminina e a própria relação em que está inserida acabam sendo chave para o tratamento dado a todas as personagens femininas no romance. Vejamos rapidamente as outras para que isso fique mais claro.

Evangelista, um dos sargentos, mantinha um flerte com a esposa do alfaiate, D. Risoleta. Essa relação vem para mostrar todos os acontecimentos e relações possibilitados pela revolução. Vejamos a seguinte passagem:

Grandes novidades havia, logo comunicada por Nicácio ao amigo. O alfaiate retirara-se logo no começo do levante, ao passo que D. Risoleta preferia arrostar no temporal sem arredar pé de casa, suspeitando de que os vizinhos se aproveitassem da desordem para saqueá-la. (...) A situação simplificava-se para Evangelista que não teria mais de recorrer a horas nem sempre cômodas para ir à alfaiataria na ausência do alfaiate quando entregava roupas a clientes. Muitas vezes D. Risoleta sentira-se na iminência de “dar mais confiança” ao cortejador. Continha-se pelo receio das vizinhas. (...) (PRADO, 1932. P. 47 – 48)

Desse modo, graças ao estado de guerra civil instaurado, o alfaiate vai embora, deixando a mulher sozinha. Ao mesmo tempo, o receio da vizinhança – outro obstáculo – é também atenuado por aquele momento e o romance finalmente acontece: Evangelista é ferido e os companheiros o levam para ficar com D. Risoleta.

Pouco tempo depois, no entanto, ele volta para junto dos militares, cansado da vida com ela. O que fica para nós é essa existência da personagem feminina apenas em relação com o sargento e sua importância restrita a demonstrar essas relações possibilitadas pela revolução. Coloca ainda para nós o questionamento de que, afinal, os personagens principais são apenas os sargentos, as mulheres entram como objetos de suas ações e não têm importância para além disso. Hipótese que nos ajuda a explicar o tratamento (ou falta de) dado à personagem da *mulatinha*.

Em último lugar, temos a passagem em que os sargentos entram em um prostíbulo e conversam com três prostitutas:

(...) – Para mim o que mais judia da gente é homem falso.

- Nem sempre – disse um dos sargentos.
- Não sei se todos – dizia a mestiça – mas tem algum que faz a gente ver o inferno de perto. Você não sabe, não pode compreendê.
- É mesmo – apoiou a cabocla.
- Quanta vez – continuou a outra – eu fiz bobage com Júlio, de quem eu gostava, logo depois que eu cheguei aqui. (...)
- Esse negócio de briga é ruim – disse a outra – uma vez o Amâncio quis se fazer de besta comigo mas se estrepou. Eu não deixo homem nenhum bater em mim! (...) (PRADO, 1932. P. 58 – 59)

Nessa passagem, vemos as únicas personagens femininas que têm voz no romance, pois elas falam em resposta aos sargentos, mas falam dos problemas que enfrentam na vida de prostituição. Todavia, aqui confirmamos que a existência delas não vai além desse episódio nas aventuras dos personagens principais.

Os comentários dos sargentos sobre elas, tais como “(...) e outras fórmulas corretas apesar de ditas por criaturas boçais que mal sabiam o português. (...)” (NAY, 1898. P. 61) e a representação da linguagem oral na fala das prostitutas (única ocorrência em todo o romance) demonstram esse distanciamento do autor que perpassa a escrita do romance através do tratamento dado às personagens.

Olhando para todas essas personagens, vemos como esse romance é, na realidade, de completo protagonismo masculino em um universo de “procura de mulheres”, em que elas existem unicamente em função da ação dos sargentos e são manchadas pela relação social do autor com as mulheres reais que estão no cerne dessas personagens. A única a escapar desse preconceito é D. Risoleta – personagem de posses –, cujo destino também não é o mais feliz, pois termina abandonada pelo sargento em meio ao caos da Revolução.

### **3.2 Badú (1932)**

*Badú* significa um marco na produção literária de 30 por ser um dos únicos romances da época a abordar a insuficiência da representação da personagem feminina. Apesar de muitos serem os romances repletos desse universo feminino, raríssimo foi aquele que trouxe essa questão sem reduzir

suas personagens aos sabidos papéis sociais da *prostituta* e da *esposa*. Sobre isso, afirma Luis Bueno:

(...) De fato, é muito difícil encontrar textos escritos por homens que, colocando esse tipo de problema no centro temático de sua obra, pelo menos indiquem, como fez Arnaldo Tabayá, que os papéis de prostituta e de esposa não dão conta da figura feminina a essa altura do campeonato – se é que deram em alguma ocasião. (BUENO, 2006. P. 302)

Assim, em *Badú* temos essa questão através de um fenômeno mais amplo: a incompreensão do outro e, nesse caso, o outro é composto quase que unicamente por mulheres.

Todo o romance – como em *Dom Casmurro* – é narrado sob o olhar do protagonista, que permanece sem nome, no entanto a história se estrutura por constantes monólogos, revelando as reflexões desse personagem e não deixando-o anônimo, de fato. Sobre isso o crítico fala também:

Aqui, ao contrário do que acontecia em *Os Três Sargentos*, todas as mulheres têm nome e quem permanece não identificado é o homem. Não que o efeito final dessa falta de identificação seja o mesmo, afinal, até mesmo por deter a voz narrativa, esse personagem masculino se individua, não servindo para os efeitos de criação de um estereótipo como o da mulatinha. No entanto, se se pensa que esse homem sem nome vive quase que exclusivamente entre mulheres – há apenas *um* outro personagem masculino no romance, seu amigo Ferrão – não se pode deixar de pensar que, mais (ou menos) que um personagem, ele acaba se transformando numa entidade genérica: um olhar masculino sobre o universo feminino. (BUENO, 2006. P. 295 – 296)

Pela proximidade da publicação dos dois romances (*Três sargentos* em 1931 e *Badú* em 1932) e por – cada um a sua maneira – ambos colocarem em xeque a questão desses papéis sociais, torna-se difícil não compará-los, como fez bem Luís Bueno.

O primeiro aspecto a se notar é a extensão da existência dessas mulheres. Enquanto no livro de Aldo Nuy notávamos que elas existiam em função das ações dos sargentos e não ganhavam voz nem autonomia, aqui temos uma existência definitiva, pois elas fazem a vida do protagonista e a maior ação dele é justamente sua incapacidade de compreender essas mulheres.

Outro fenômeno nesse processo é a diferença do lugar que elas ocupam nos diálogos: os monólogos são exclusivos do narrador – até por coerência na construção do narrador-personagem –, mas elas ganham autonomia quando dialogam com ele: não é mais a fala meramente responsiva da *mulatinha*; quando elas falam é a vida de cada uma posta em movimento, elas realmente ganham voz.

Essa diferença essencial entre os dois romances faz com que tenhamos em *Três sargentos* mulheres orbitando em um universo masculino e violento, e *Badú* em um universo feminino consumindo um único homem. Vejamos agora como isso ocorre.

Como já dissemos, o romance se estrutura a partir da visão do narrador-personagem que nunca recebe um nome. A narrativa é composta por uma considerável proporção de monólogos do narrador, o que dá outra dimensão ao enredo, pois compartilhamos, além das ações, do fluxo de pensamento dele e, com isso, das suas tentativas de encaixar as mulheres nos papéis estabelecidos e da ausência de tentativa de realmente entendê-las. Vejamos o momento em que ele conhece Badú:

Não me posso lembrar. Já tenho feito esforços de memória, quero refazer o cenário, recompor a luz, o ambiente, mas é em vão. Sei apenas que estava triste, num desses momentos que a alma cai dentro de nós desanimada, cansada de monotonia, quando a vi na minha frente, diversa de todas as outras. Os pensamentos maus desapareceram como nas mágicas, e ela, como a fada que transforma tudo, que mata até o tédio incurável de nós mesmos, ficou só deante de meus olhos encantados. Querendo falar certo, achei-a linda. Não dessa beleza comum de reclame cinematográfica. Nada. Era qualquer coisa de particular, uma beleza igual á que trago na imaginação, beleza a meu jeito, fruto de muitos anos e de longos pensamentos. Era como se ela viesse pequenina da irrealidade de um sonho, crescendo, crescendo, para ficar ali, em pé, como o fantasma da fatalidade. (TABAYÁ, 1932. P. 7 – 8)

Esse é o início do romance e, com ele, já começamos vendo esse narrador sem nome e, antes do surgimento de Badú, temos o conhecimento privilegiado de seu estado de espírito – cansado da monotonia, condição propícia para o início de um romance extra-conjugal –, assim como a descrição de Badú é, na verdade, a descrição dinâmica desse encantamento

propiciado em parte por esse estado de espírito em que o narrador se encontrava.

Esse nosso primeiro contato com Badú através do monólogo do narrador é fundamental, pois tomamos dimensão desse encantamento e da magnitude que ela ocupa em sua alma desde o início.

Desse momento em diante os monólogos nos mostrarão como o narrador é engolido pela força de Badú e o romance dos dois vai tomando proporções gigantescas a ponto de tomar afeições mais oficiais e centrais do que o próprio casamento dele.

- Que posso dizer? O que você está falando é verdade e talvez seja uma das causas de meu grande amor. Você tem o gosto das frutas daqui, a doçura dessas matas. Dentro dos olhos de você, há um céu desconhecido, céu do sertão, que ninguém viu. O cheiro de você, é o perfume de plantas selvagens, é o manacá, é o bagarí. Esse pudor delicado, essa bondade derramada, essa vida maravilhosa, é o momento instável da raça, a flor estranha que fulge e vai morrer. Até há esse começo de tradição, a saudade do Norte, o amor às cousas pobres e miseráveis de nossa terra. Quando nos encontramos, pensei que fosse um capricho, como tantos outros, mas o tempo nos foi prendendo, e quando dei por mim o feitiço estava feito. (...)  
(TABAYÁ, 1932. P. 46 – 47)

Assim, ele se vê completamente envolvido e todo o tempo se encaixa perfeitamente no perfil de romântico apaixonado, que faz declarações como a do trecho acima e necessita que ela faça o mesmo, o que contribui para que a relação dos dois assuma cada vez mais esse caráter oficial.

Todavia, não é no fluxo de consciência que compreendemos Badú, é impossível que seja assim, pois, como vimos acima, ele se encanta por ela, mas nunca chega a compreendê-la. O que temos aqui é a caracterização dessa personagem que enfeitiça o autor: ela é uma mistura de uma certa inocência com a sensualidade de sua terra e, portanto, esse amor já nasce desse desajuste do padrão.

Mas nós vamos conhecendo realmente Badú através dos diálogos com o narrador e percebemos sua natureza ímpar. Quando o narrador faz essa extensa declaração de amor, sua atitude é bastante diversa:

Badú ouviu, quieta sem um gesto. Depois de muito tempo ela falou como o farrapo de um longo pensamento:

- Chamava-se Catarina a empregada que fugio?...
- Todo dia foge uma mulher...
- O silencio caiu de novo.
- E este amor é para toda vida?
- Meu bem, para que quer você uma resposta atôa? (TABAYÁ, 1932. P. 47 – 48)

Enquanto ele quer palavras que não significam alguma coisa necessariamente (lembramos que quando sua consciência de marido começa a pesar, ele decide abandonar Badú), ela não quer entrar nesse jogo. Percebemos, ao longo do romance, que esse elemento de seriedade com suas crenças, não faz parte de uma resposta sem um real significado, como queria o narrador. Vejamos essa outra passagem:

Quando me ergui quase virei a mesa esquecida atraz de mim.  
 Badú levantou-se num salto para não deixar a jarra cair.  
 - Que susto!  
 - Ora, se quebrasse eu daria outra a você.  
 - Ah! Não diga isso!... Essa jarra minha avó me deu quando nasci e eu sei, no dia que ela se quebrar, eu morro.  
 Olhei para Badú achando graça, mas havia uma convicção tão forte no seu rosto que fiquei serio e olhei a jarra espantado.  
 Enquanto eu descia pensava no modo de ser tão gracioso e tão natural de Badú. (...) (TABAYÁ, 1932. P. 33)

Esse momento nos ajuda a ir mais além, pois vemos não só essa crença de Badú como a postura do narrador diante dela: ele vê essa superstição com graça e acha essa naturalidade parte de seu encanto, mas a seriedade fingida não significa que realmente considere ou tente entender o que ela fala. De certa forma, essa será sua postura com todas as características de Badú que vamos conhecendo: ela é diferente, chama a atenção e tudo isso o encanta, mas ele nunca tenta entendê-la.

A introdução de Rosinha, sua esposa, no romance já é bem diferente. Ela já entra na primeira situação de mentira: ele chega tarde após ter tido o primeiro encontro amistoso com Badú e inventa uma desculpa:

Quando cheguei á casa ela estava cansada de esperar.  
 - Rosinha, tive muito serviço, nem calcula.  
 - Só sinto que vá achar um jantar requentado.  
 - Ora, meu bem. Não faz mal.  
 A nossa salinha de jantar era tão confortável quanto o espírito de Rosa. A mesa redonda, o “abat-jour” grande, do tamanho da mesa, de

onde caía uma luz azul, mansa e convidativa. Os bules de prata, o jarro de cristal da Boemia, até os quadros tão antigos em nossa família davam a tudo um côr de sossego e de bondade. (TABAYÁ, 1932. P. 15)

Conhecemos Rosinha através de uma descrição estática em que ela é associada à casa e o que é descrito, na verdade, não é ela, mas todas as características daquele lar que emanava sossego e estabilidade, deixando-a como uma extensão do lugar e de tudo que era seguro, estável. Aqui ela não existe como uma pessoa, é quase uma entidade genérica da estabilidade do casamento.

Retomando a problemática que lançamos no início sobre o entendimento do outro, veremos que essa será a atitude dele por todo o romance. Vejamos a passagem em que ele escuta Catarina se aconselhando com tia Benvinda e tia Malvina:

Quando abri a porta e fui tomar meu banho, parecia que aquilo tudo fora um sonho e nem o gesto lento de tia Bem com seu rosário entre os dedos, nem o olhar vivo e malicioso de tia Malvina (única cousa que não envelhecera nela), nem a atitude humilde de Catarina, diziam nada da historia que eu ouvira sem querer. (TABAYÁ, 1932. P. 24 – 25)

Ele escuta acidentalmente a história de Catarina e os conselhos dados pelas tias, o que é quase um conflito de consciência, uma vez que as tias têm sua maior caracterização no antagonismo de seus nomes, de acordo com as posições antagônicas que assumem nesse momento.

Pois ele escuta tudo, mas não se pronuncia nem pensa sobre o assunto, aquele episódio passa por ele despercebido, sobre isso afirma Luís Bueno:

O que temos aqui, em um único golpe, é a posição da definição do narrador, que testemunha de longe, sem enxergar nada, a situação em que se vê uma mulher em dúvida, secundada e ajudada por outras mulheres. Não emite qualquer opinião, nem sequer pensa sobre a história da empregada. Ele apenas toma conhecimento e, sem entender muito bem qual o verdadeiro dilema, prefere deixar que as coisas se resolvam por si só. Essa é a tônica de sua atuação em todo o romance. (BUENO, 2006. P. 297)

Como o autor bem afirma, esse episódio revela, na verdade, toda a tônica da atuação do narrador no romance: assim como ele é levado pelas mulheres, é vítima do encanto de Badú, vê a situação se complicar, começa a sentir remorso de trair sua mulher Rosinha, mas prefere deixar tudo se resolver.

A responsabilidade não é dele nem pelo fim da relação com Badú nem por não ser descoberto. Quem define esses dois elementos são as duas mulheres, a única participação dele é sentir a culpa e concluir que as duas mulheres eram incompatíveis em sua vida e, em absoluta coerência com a personagem, ele opta pelo casamento, pois não tem a força de espírito necessária para assumir a amante. Vejamos o seguinte trecho:

Era preciso acabar. Crescera de mais aquele amor. Mas como? Badú me fazia falta como um mau costume. Não era possível terminar assim. Imaginava que fora mais feliz antes de conhecê-la, numa vida sem cor, banal, mas sem remorsos, sem tristezas. Deixá-la era uma ingratidão impossível; ficar, era perder a felicidade de Rosinha, de Guida e com estas, a minha própria. Se as vezes eu era feliz como nunca fora, de outras era o mais desgraçado dos homens. Sentia que Badú tomava um lugar roubado. Uma luz mais forte matando a luz mais fraca. Porquê não poderia eu fazer das duas, uma só? Se eu pudesse fazer com que Badú me abandonasse?

Então sim. Então eu pediria que me quisesse e ela implacável diria que não, que ia embora, que eu não a procurasse mais.

Esse sofrimento externo, evidente, a que eu teria de me curvar, não era tão impossível como o outro.

E então comecei a maltratar Badú. (TABAYÁ, 1932. P. 100)

Percebendo tardiamente a incompatibilidade entre as duas mulheres e a força que o romance tomara, sacrificando seu casamento, a atitude que toma segue a inércia que a personagem demonstra até então. Assim, deixa a situação ser conduzida pelas mulheres do romance: ele irá maltratar Badú até que ela não suporte mais, ele a mata em vida e, no final, não consegue suportar quando ela não aguenta mais e se mata.

Ele foge, ficando mais uma vez sem ação, até que resolve voltar para a família, e Rosinha o recebe como se nada tivesse acontecido. Com esse desfecho, o romance termina com a ação não dele, mas de Rosinha, é ela quem garante que tudo volte à normalidade.

Na última cena, o narrador quer saber dos motivos de Rosinha, não sabemos se numa tentativa de entender ou se – mais uma vez – por necessidade de uma declaração de amor:

- Que foi?  
- Nada, apenas eu pensava que sou bem feliz... Você perdoou. Você esqueceu... Você foi tão boa para mim... Ah! Naturalmente que foi muito amor!... Você me deu o coração inteiro!... Seria isso? Também podia ser amor de menos... Pouco, pouco demais! Fala, Rosinha, eu não me zango, porque foi?  
E ela fechando os olhos sonhadores e mansos como a noite apagando a mancha azul de um lago encantador:  
- Não sei... (TABAYÁ, 1932. P. 159)

Nesse momento, ele questiona Rosinha querendo a resposta da esposa, com isso tenciona encaixá-la no papel da mulher no matrimônio, que ama incondicionalmente e tudo perdoa; o máximo de sua compreensão é o oposto, uma possível falta de amor, mas ela não lhe responde, lembrando-nos do famoso poema do Drummond, *caso do vestido*:

(...) Ela se foi de mansinho  
e já na ponta da estrada  
vosso pai aparecia.  
Olhou pra mim em silêncio,  
mal reparou no vestido  
e disse apenas: Mulher,  
põe mais um prato na mesa.  
Eu fiz, ele se assentou,  
comeu, limpou o suor,  
era sempre o mesmo homem,  
comia meio de lado  
e nem estava mais velho.  
O barulho da comida  
na boca, me acalentava,  
me dava uma grande paz,  
um sentimento esquisito  
de que tudo foi um sonho,  
vestido não há... nem nada. (...) (DRUMMOND, 2012. P. 79 – 80)

No poema, não há reflexão sobre o retorno do marido, o que temos é um lirismo bem ao tom de Drummond desse sentimento da esposa de ter o marido em casa, é a força do dever da manutenção do casamento imperando.

Com a postura e a indefinição de Rosinha, o eco não deixa de ser exatamente o que se passa no poema, mas, para ele, que jamais poderia compreender essa força atuante na vida das mulheres, a única chave de compreensão possível é o amor incondicional, e essa certeza ela lhe nega. Com isso, o livro termina com a indefinição desse papel, pois a resposta dela é uma recusa do sossego da mulher compreensível dentro dos padrões.

Esse é só o desfecho desse movimento causado por sua incapacidade de tentar entender suas mulheres, pois tudo o que faz é tentar defini-las segundo esses lugares comuns, vejamos sua reflexão acerca da reação de Badú após a primeira noite de sexo deles:

Por fim (porque não confessar?) pensei na pequenina libra de ouro que lhe pús na bolsa.

Foi rápido o pensamento, foi como esses ratos ariscos que surgem num salão de baile e logo, magicamente, desaparecem. Ficaram as primeiras razões. Só elas.

Mas, quem esquece de todo uma ideia perversa? (TABAYÁ, 1932. P. 64)

Badú é incompreensível para ele tanto quanto apaixonante: quanto mais a conhece (e nós conhecemos), mais suas crenças fogem a esse movimento que tenta fazer; a própria relação dos dois não cabe em nenhum lugar, é híbrida pela sua importância e seu caráter extraconjugal, ele precisa entendê-la e o faz encaixando-a no papel de prostituta ao deixar a libra e continuar pensando ser esse o motivo da superação da tristeza pela perda da virgindade.

Mas foi Marta quem eu encontrei triste e abatida...

- Badú?

- Você não soube?

- Que foi?

- Badu suicidou-se no domingo, enterrou-se na segunda-feira.

- Mas não brinca, Marta!...

- No domingo de manhã eu notei que ela estava muito triste, rasgara uma porção de papéis, me deu um vestido, um par de sapatos. Fui visitar Candinha. Quando voltei, já achei aquela porção de gente em volta da casa. – Que foi? Mas logo eu subi e vi Badú toda queimada em cima da cama. Pôs álcool e acendeu os vestidos no quarto fechado. Quando arrombaram a porta, ela já estava assim, preta, deformada, largando a pele esfarrapada e gemendo, gemendo... Não abriu mais os olhos, à noite morreu no Pronto-Socorro.

- Marta!

- Pois foi. Não disse mais nada. E eu mesma não sei por que ela fez isso...  
- Por que seria?...  
Morrer queimada... Como toda menina desgraçada do Brasil...  
(TABAYÁ, 1932. P. 142 – 143)

O silêncio do narrador diante da morte de Badú encerra a relação dos dois com o ápice da incompreensão: diante do mistério daquela morte, ele não se cala apenas, ele sequer pensa a respeito, ele assume o estereótipo que Marta lhe dá de bandeja: mais uma menina desgraçada, é esse o fim que ele dá para Badú.

Com esses episódios e o desfecho da recusa de Rosinha, é, então, desenhada essa personagem inerte, incapaz de compreender as mulheres e tentando todo o tempo encaixá-las para assim sobreviver, enquanto toda sua vida é conduzida por elas.

### 3.3 Rua do Siriry (1937)

*Rua do Siriry* vem em um diálogo inevitável com *Os Corumbas*, romance que retrata a migração de uma família para a cidade, na qual as filhas vão “se perdendo” uma a uma. Esse segundo livro faz o movimento oposto, pois revela a vida das mulheres que se perdem, já na prostituição, e recupera suas histórias.

Esse diálogo não fica apenas nesse encontro, mas temos no livro mesmo uma intertextualidade:

(...) Felizmente, hontem chegou uma novata. É despachada e bonita.  
Está sendo muito visitada...  
- Quem é?  
- É uma que morava com Dr. Fontoura. Foi ele mesmo quem tirou ella dos paes. Seu nome é Albertina. Trouxe cama, guarda-vestido e um dinheirinho... (FONTES, 1937. P. 329)

Albertina é uma das filhas da família Corumba, seduzida pelo Dr. Fontoura. Aqui, temos a visão da chegada dela na zona e a perspectiva é de alguém “bem de vida”, pois ela chega com móveis e algum dinheiro enquanto a maioria não tem nada nem ninguém que lhes valha.

Além de trazer as mulheres já na prostituição, através da personagem *Neném* vemos a situação das moças “perdidas” e, após a sua “desgraça”, a ausência de alternativa em que se encontravam na sociedade da época:

Muito bonita você me fez, minha senhora!... Pela primeira vez eu consegui que ele viesse aqui na minha casa. E você faz uma dessas!... Sabe quem é Seu Brandão? É o melhor homem que há pras mulheres, um mão-aberta como não existe outro aqui nesta cidade... Não, menina! Você assim não vai bem, não. Vai é mal. Muito mal, mesmo! E ou você se decide a mudar de gênio, botando o acanhamento pra um lado, ou se disponha a roer na vida o pão que o diabo amassou... É!... É!... Quem tem vergonha vai ser freira; mulher-da-vida, nunca!  
- Mas eu já disse á Senhora – respondeu Nenen, com voz de choro – que não quero viver nunca desse modo. Não tenho o menor jeito pra isso. O que eu quero é o meu emprego na Fabrica. E só lhe peço que tenha paciência e que me deixe aqui por mais uns dias. Depois, quando estiver empregada, eu lhe pago... (FONTES, 1937. P. 144 – 145)

Nessa cena, vemos o diálogo entre Sá Gertrudes – famosa por encaminhar as meninas para a “vida” – e Neném, menina que se vê desamparada após ser desgraçada, consegue abrigo com a senhora, que tenta empurrá-la para a vida, e ela se vê nessa situação impossível: ela possuidora de absurda timidez sendo obrigada a prostituir-se. Esse caso – extremamente comum – serve como uma ligação entre o momento da “perdição” retratado em *Os Corumbas* e a vida de prostituição de *Rua do Siriry*.

Mais que *Os Corumbas*, *Rua do Siriry* é um romance que, a princípio, seria privilegiado para nós por tratar não apenas do universo feminino, mas de uma parte dele que está completamente à margem da sociedade. Cabe, todavia, tentar compreender se todas essas personagens femininas realmente ganham voz nesse romance e tem algo a acrescentar sobre nossa temática.

Logo no início, o leitor toma conhecimento, junto com as personagens, do anúncio de uma medida governamental que obrigava todo o meretrício a se mudar:

Marianna, que mal sabia soletrar, pediu á amiga:  
- Como é que diz? Leia pra gente.  
- Ora!... fez a outra, torcendo a boca e encolhendo os ombros com desdém. Como é que diz? Só isto: que dentro de oito dias, quer chova quer faça sol, a gente tem de se mudar... FONTES, 1937. P. 8)

Desse modo, a história começa com essa perspectiva social do universo do meretrício: não obstante já vivessem marginalizadas, eram “empurradas” cada vez mais pelo Governo para a periferia, sem qualquer política que as amparasse. Nesse momento, já temos também, pelas palavras de Esmeralda, a voz delas emergindo, mostrando umas às outras o que significavam aqueles escritos nos jornais. Ela fala mais ainda:

Tita, uma esguia, meio sarará, de formas ressaltantes e rijas, opinou:  
- Mais isso assim é por demais... Então, quem não arranjar casa, quem não tiver dinheiro, como é que vai fazer?  
- Dormir na rua... É simples, retorquiu Esmeralda, com o seu eterno sorriso de motejo.  
- Isso também, não! A gente vive nessa vida, mas não furtou nem matou. É de se ter algum direito!  
A essas palavras, Esmeralda prorrompeu em gargalhada, jogando o busto para traz. Depois, fazendo-se seria subitamente:  
- O que foi que você disse, Tita? Falou em *direito*, não foi? Pois olhe aqui, minha filha: Eu já sou velha nesta vida e o que posso lhe garantir é que direito de mulher-dama não passa de duas coisas: uma cama no hospital, quando a doença é muito grande, e uma cova nos Cambuhys, no fim de tudo...” (FONTES, 1937. P. 8 - 9)

Por esse diálogo, vemos Esmeralda em ação e conhecemos seu jeito irônico de se expressar, mas, para além disso, através de suas palavras vemos a voz da experiência do meretrício: é ela que revela que além delas estarem desamparadas, para prostitutas, nunca havia direito algum em vida, só quando chegava a morte.

Nesse mesmo diálogo, observamos Marianna:

Foi Marianna quem falou:  
- Não vale nada ter raiva nem andar se lastimando, que isso não dá o menor jeito. Esse Chefe novo, dizem que não é caçoadá. Prende rico e prende pobre. Com mulher da vida tem uma scisma dos diabos. Quem não obedecer no mesmo instante, leva cadeia e chupa bolo... Eu, por mim, vou tratar logo da mudança. (...) (FONTES, 1937. P. 11)

Como Esmeralda assume a voz da experiência das mazelas daquela vida, Marianna se mostra também uma voz experiente, mas mais apaziguadora, voz de quem “sabe seu lugar” e não quer encrenca, e trata de

resolver a situação, sendo grande referência para as mais novas, que se encontravam desamparadas com aquela ordem de mudança.

Vemos, portanto, Esmeralda e Marianna como as duas referências dentro do universo daquele grupo de prostitutas, antagônicas entre si, formando a voz das regras desse meio.

Na mudança para a rua do Siriry também é interessante de observarmos:

Carroças, nesta, naquela porta, recebiam moveis e colchões. Á semelhança do que haviam feito Marianna e as companheiras, as outras mulheres também ajudavam o transporte até a rua.

Uma mulata secca e alta vinha pela calçada com algumas taboas na cabeça. (...) Gritos e gargalhadas estrugiram. Mas uma voz se levantou, dominando a algazarra:

- Não estejam rindo, gente! Sahida de retirante não é mais triste que isto... (...) (FONTES, 1937. P. 20 – 21)

Essa cena, com muitas carregando em trouxas suas coisas, outras com mais sorte contando com carroças e alguma ajuda, muito se assemelha aos retirantes; a apologia feita por uma das personagens não é à toa. E a semelhança não está apenas na cena da mudança, mas na situação por inteiro, afinal, como muitos retirantes, elas migravam em fuga, expulsas do lugar em que viviam pelas injustiças da sociedade. Eram sim retirantes, com a diferença de saber que uma situação ainda pior as aguardava. Nesse ponto, a descrição desse destino é fundamental:

Comprida, tortuosa, ora larga, ora estreita, a Rua do Siriry se estende desde o Alto de S. Christovam até a Avenida Barão de Maroim. Mas o seu trecho principal, porque mais habitado, vai da rua de Laranjeiras até a da Estancia.

Ahi, não há mais casas de palha. São de taipa ou de tijolo, cobertas de telha. Ás vezes pequeninas, porta e janela apenas, sem reboco, pouco mais altas que um homem. Outras, melhores, são largas, açaçapadas, com grandes beiraes. (FONTES, 1937. P. 15)

Essa descrição estática da rua do Siriry é bastante detalhada e exerce uma função importante no imaginário do destino dessas prostitutas, pois elas já discutem – e com isso preparam o leitor – que a situação seria pior pela distância, mas é com essa caracterização que temos a real dimensão da

precariedade dessa rua, o que é fundamental, uma vez que é nessa circunstância que as personagens tentarão sobreviver.

Estabelecidas na nova casa, a história vai se passando em pequenos quadros e vamos conhecendo cada uma das prostitutas. Logo, Marianna, em diálogo com sua tia Ernestina, conta sua história e descobrimos que fora casada, enviuvara, e tendo cedido a outro homem, vivendo em sua dependência, acabara naquela vida. Aqui, toma forma esse ar diferenciado de Marianna, que não é só experiência, mas respeito de quem fora casada:

Reparem bem, disse Carvalho, pra essa que está aqui entre meus braços. É Marianna, a mulher-dama mais de bem que eu já vi na minha vida. É mulata; mas das boas. Parece até da minha terra... (FONTES, 1937. P. 47 – 48)

Essa fala de Carvalho, um dos clientes da casa, vem reforçando esse lugar diferenciado de Marianna, quase a matrona da casa. Outro elemento interessante de notar é sua fala “É mulata; mas das boas.”, pois carrega esse duplo preconceito com que as mulheres têm de lidar, o da cor e o da prostituição.

Mas, enquanto Marianna e Esmeralda são caracterizadas dinamicamente, pela sua postura, como agem e sua história; as meninas mais novas, em especial as que chamam a atenção dos clientes, já têm uma descrição estática:

Mais alta do que baixa, moreno-jambo, pernas e braços bem feitos, a cintura delgada, a curva do collo discreta, - Angelina dava uma boa impressão a quem a via. O rosto, embora muito redondo, não quebrava a harmonia do conjunto. Emprestava-lhe até um certo que de graça. Os olhos eram grandes, negros, quentes. (FONTES, 1937. P. 49)

Essa é a descrição de Angelina, morena, na zona há apenas três meses, que chama a atenção de Carvalho e dos amigos. A diferença de tratamento descritivo entre ela e as mais velhas começa a delinear essa caracterização em função da narrativa e do papel de cada personagem nela.

Á sahida do caixeiro-viajante, correu a ouvir a opinião de Marianna, sempre sensata e equilibrada. Porém, esta não quis aconselhal-a.

Limitou-se a dizer “que o passo era arriscado. Por isso, pensasse muito antes de ir”.

Já Esmeralda, ao contrário, disse-lhe prompta e francamente:

- Nem pense, minha filha. Aceite logo. E deixe sem pena o Aracajú. Isso é uma terra desgraçada. O homem que aqui dá vinte mil reis a uma mulher é desperdiçado...

Tita só tinha um modo de encarar esses assumptos:

- Se está gostando dele, vá. Se não, é melhor ficar pobre aqui com a gente. (FONTES, 1937. P. 52 – 53)

Angelina recebe a proposta de ir para o Rio viver com um caixeiro-viajante e os conselhos recebidos por Marianna, Esmeralda e Tita são interessantes pela diferença de visão que demonstram: a primeira com receios pela sua postura sempre sensata e por saber dos riscos; a segunda com a experiência amarga da vida em Aracajú e Tita com sua visão sempre romântica, incompatível com aquela vida. Vejamos seu percurso no romance.

A primeira paixão de Tita que conhecemos é Horácio, estudante pobre que não pode vê-la sempre e ela sofre com as noites de ausência. Eis o discurso dela quando ele fala de suas dificuldades financeiras:

- Você me ofende com essas coisas, Horacio! Então, porque eu sou uma perdida, não posso querer bem simplesmente, como outra mulher qualquer? Só hei de fazer tudo com interesse no miserável do dinheiro? Pois está enganado. Se pensa desse jeito, está iludido. A gente também gosta de uma pessoa por gostar. Nem se lembra de pagamento, nem de nada! Eu, pelo menos, sou assim... (FONTES, 1937. P. 64)

A fala de Tita dá voz à principal problemática dessas mulheres: as relações amorosas naquela vida de prostituição. Essa personagem se torna símbolo disso por viver de uma paixão para outra, trazendo sempre o conflito entre o amor e a necessidade de continuar atendendo os clientes.

O episódio do fazendeiro que se apaixona por Marianna completa essa questão:

Pouco mais de seis meses durou essa ligação de Marianna. E só veio a terminar no dia em que coincidiu pretenderem passar a noite em sua casa aquele novo conhecido e Florencio, o seu freguez mais antigo, que havia chegado com o “Itaipava”, ao pôr do sol. Julgou que o seu dever era ficar com o machinista.

Explicou tudo, desculpando-se o melhor que pôde, ao sertanejo. Mas este scismou. Fez capricho. E nunca mais lhe apareceu. (FONTES, 1937. P. 175)

Essa passagem retrata o comportamento dos homens em suas paixões por elas: eram inconstantes e exigiam atenção exclusiva nos dias em que resolviam visitá-las; se isso falhasse, falhava também o frágil amor. Essa relação assume, então, não apenas uma desigualdade como uma incompatibilidade completa com a vida que elas levavam.

No caso de Tita, seu gênio passional agravava essa situação, cada capricho de seu novo amor tinha nela um efeito devastador, por isso não é surpresa para o leitor nem para as personagens seu fim:

(...) Instantes depois, caminhando lentamente, de regresso para casa, não trocaram sobre outro assunto uma palavra. Levaram todo o tempo do trajeto, ora uma, ora outra, a relembrar passagens da vida de Tita, um vestido novo que puzera no Anno Bom, seu modo de pentear o cabelo, suas risadas estridentes... E falaram, sobretudo, a respeito da sua vida amorosa, do seu temperamento apaixonado.

Marianna disse, a certa altura:

- Surpresa, eu só tive, porque vim a saber na rua, assim de sopetão, lido num jornal. Mas se fossem me levar a notícia lá em casa, eu achava até natural. Porque o que eu esperava, mesmo, era isso. Aquella, com o gênio que tinha, não podia acabar bem. (FONTES, 1937. P. 345 – 346)

A morte de Tita retrata, com o máximo de dramaticidade, o impossível dessas paixões, que deixavam as mulheres entre seu único meio de sobreviver e os caprichos dos homens e, como resultado, eram sempre elas que terminavam prejudicadas, infelizes e abandonadas pelo amante.

Com esses episódios, as personagens – cada uma com uma experiência diferente – delineiam não apenas esse “submundo”, como um universo com suas regras e muitas restrições. O episódio que fala de Pequena – personagem com comportamento inescrupuloso – é interessante para nos mostrar um código interno existente:

De tudo, porém, o que irritava mais as outras era a sua falta de escrúpulos, violando acintosamente certos pontos de honra que ellas timbravam em cumprir. Avisada que fosse da visita de algum homem, nenhuma delas seria capaz de antes dele receber outro qualquer. Trato era trato. Para Pequena, entretanto, nenhuma significação isso

continha. O que primeiro chegasse, possui-a. E quando alguém a censurava por proceder daquela forma, retorquia, de rosto limpo, que “quem viesse depois, que se lixasse”. (FONTES, 1937. P. 221 – 222)

Nesse trecho, não serem essas casas apenas um simples coletivo unido pelas circunstâncias, havia entre elas regras de conduta e o não cumprimento – como faz a personagem – gerava mal estar entre elas e as prejudicava, uma vez que as outras lidavam com as consequências de seus atos, explica Marianna:

- Não pense que eu lhe defendi porque lhe achasse com a razão. Não, senhora! Com a razão quem estava era ele. Isso não é coisa que se faça. Quando se combina, se cumpre. Mulhar-dama também deve ter palavra. A gente já não vale nada, pelo modo de vida que leva; se não se dêr a respeito, muito pior: Ahi é que a gente vira mesmo mulambo de monturo. (FONTES, 1937. P. 223)

Aqui reforçamos a fragilidade da situação dessas mulheres: as regras existentes entre elas e a noção de certa honra vêm para protegê-las o mínimo que fosse possível, pois uma conduta como a de Pequena prejudicava a todas, uma vez que, contrafeitos os clientes, era sobre elas que recaía a “punição”.

Outro episódio que mostra esse desamparo e uma completa ausência de direitos é a festa do Natal, momento alegre para elas, mas também de grande tensão por seu teor familiar:

- É bom. Mas também tem seus lados maus. Quando você entra num botequim, por exemplo, e lá encontra família, é uma desordem. Fica tudo olhando atravessado pra gente. Muitas se levantam, às rabanadas... Isso mette vergonha e dá desgosto. Pra não ligar essas desfeitas é que às vezes a gente emborca de mais o copo de cognac ou de cerveja. De uma vez eu fiquei bêbada que nem cabra que comeu manípueira... (FONTES, 1937. P. 286)

Imersas na sociedade por uma única noite, elas enfrentam a dor da reação das famílias a elas, pessoas que – lembrando a “medida” que inicia o romance – são escondidas a qualquer preço, sendo que a simples convivência era motivo de desconforto e atrito com a polícia, que estava lá para zelar pelo bem estar da família.

Outro episódio que escancara ainda mais essa ausência do direito de frequentar os espaços sociais é a chegada de Madá:

Na sua reduzida bagagem vinha um pequeno oratório de madeira, onde havia uma N. S. do Rosario, um São Sebastião e um Senhor-Morto. E o seu primeiro cuidado, ao aboletar-se na nova moradia, foi pedir permissão a Marianna para pôr os seus santos na cozinha, bem num canto, para não tomar muito espaço.

- Mas logo na cozinha? Indagou a outra, surpreendida. Porque não bota no seu quarto? Tem lugar.

Madá baixou os olhos. E toda desageitada, desculpouse:

- No meu quarto, não. Não quero. Acho que não deve ser... (...) E ahi, todas as noites, assim que tinha um tempo vago, se recolhia para rezar constrictamente. Também não perdia, às sexta-feiras e aos domingos, a primeira missa da Matriz. Sahia de casa com o escuro. As operarias da “Sergipana” e da “Textil” cruzavam as ruas. Na igreja, deixava-se ficar nos últimos bancos. Desfiando as contas do rosário, a cabeça enrolada no seu pequeno chalé côr-de-rosa (FONTES, 1937. P. 291 – 292)

Esse episódio é interessantíssimo, pois revela o estranhamento que a fé de Madá causa naquele meio de prostituição. Para elas, a vida que levavam também tirava o direito à crença e mesmo Madá, que tentava ainda ter esse direito, vivia-o em contradição: não queria que os santos presenciassem seu “pecado”, pois se assim acontecesse não seria digna de sua religião.

Mas, mesmo ela colocando os santos na cozinha e exercendo sua fé, sua ida à Igreja revela que esse direito também não era dado a elas: ela ia à Matriz, mas não conseguia incorporar-se ao grupo dos religiosos dali, ela ficava no seu canto, quase escondida, envergonhada de estar naquele espaço.

Privadas de tudo, o final que o romance lhes reserva também não tem boas perspectivas: à exceção de Angelina que tem boa vida no Rio de Janeiro e de Neném, que se casa, elas assistem a coisas piorarem. Essa perspectiva do final para as meretrizes começa a se formar com a fala de Almerinda (prostituta velha que já tivera boa vida em Ilhéus):

Agora, Almeirnda já falava em “largar para sempre aquella vida”.

E argumentava, com amargura:

- Mulher-dama, depois que fica velha, é como cachorro com sarna: Todo mundo foge dele... (FONTES, 1937. P. 282)

Assim, com Almerinda, esse fim inevitável ganha voz pela primeira vez, pois, além das privações daquela vida, a garantia ia até onde chegasse a vitalidade e beleza delas, dialogando com a primeira fala de Esmeralda, quando diz ser no fim que repousavam os únicos direitos das meretrizes.

*Tudo*, indagou Esmeralda, em tom amargo. O que é *tudo*? Essas três ou quatro coisas?

Duas lágrimas desceram de seus olhos. Enxugou-os na barra do vestido. E, meneando a cabeça, concertou:

- Você diz bem. É *tudo*, mesmo. *Tudo* que uma mulher-dama deixa, quando morre... (FONTES, 1937. P. 363)

Falando das três ou quatro coisas que Marianna lhe deixara, ela complementa essa visão do fim da vida: não apenas era inevitável que fosse daquela maneira, com a decadência do corpo, como elas não conseguiam nada além de sobreviver – ao final, aquelas poucas lembranças eram tudo que deixavam, pois, como o amor dos homens, o que a beleza conseguia, a velhice e a doença consumiam. Após essa morte e o drama do fim de Marianna, que dá voz na verdade ao final de todas elas, o livro se encerra em uma nova migração:

- Sabe, Madá? Com a morte de Marianna a gente tem que desmanchar esta casa, e ir tocando. Nós duas sozinhas não podemos aguentar com cento e vinte de aluguel. Basta ver que estamos com um atraso de três meses... Outras mulheres pra ajudar, não aparecem. Agora, ellas vão é pra outros bordos. A Rua do Siriry está se acabando... (FONTES, 1937. P. 363)

Dessa forma, vemos a rua do Siriry se desmanchando e elas embarcando em uma nova mudança, ainda mais desamparadas, uma vez que não têm sequer o elemento coletivo do início: cada uma tentaria se arranjar onde conseguisse. E, terminando como começara, *Rua do Siriry* se caracteriza também como um romance cíclico da migração de “retirantes”.

### 3.4 Paracoera (1939)

*Paracoera* é o terceiro romance de Lauro Palhano. Ele, como outros autores da década de 30, baseia todos no ciclo da migração, com o diferencial de não serem retirantes, e sim personagens inseridas em postos de trabalho precários: em *O gororoba* (1931) será o Pará dos seringais, em *Marupiara* (1936) a exploração da borracha com o aliciamento de trabalhadores-escravos maranhenses, em *Paracoera* (1939) o Rio São Francisco dos olhos de um imigrante típico das classes populares nordestinas. Observemos o início desse romance:

Minas despeja o São Francisco em Casca d'Anta, na serra da Canastra, a cerca de mil e duzentos metros de altura sobre o mar. Jorra-o a algumas centenas de metros de queda quase vertical, em pedregulhoso vale inacessível, rega, depois, florestas e caatingas, em longo trecho, até precipitá-lo dos ombros de Paulo Afonso para a costa.

Nas grandes cheias, corroendo rochas e aluviões, espraia-se. Inunda vilas e cidades, destrói roças e casebres, insula o gado e o homem, enquanto a cobra, a onça e o maracajá, formigas e outros rastejantes, surpreendidos pelas águas, abrigam-se nas árvores.

Na seca dá água para beber, mas a regateia para navegar. Neste período, contido na escassez do caixão, recorta-se de braços e de ipueiras, salpica-se de ilhas e de coroas feracíssimas, que se cobrem do verde das vazantes. Baixios e corredeiras repetem-se no interessante labirinto potamográfico, com ciladas perigosas. (PALHANO, 1931. P. 9)

Antes de falarmos da história em si, não podemos deixar de abordar essa característica de escrita de Lauro Palhano, que marcará todo o romance e está em evidência nesse primeiro momento. Temos aqui uma vasta descrição estática do cenário (essa é apenas parte dela), o que em certa medida se justifica pela importância do Rio São Francisco no romance, afinal o protagonista passará parte da história navegando por ele.

Mesmo sendo assim, é inegável que esse apego à descrição com eco das longuíssimas descrições realistas demarca uma concepção literária muito presa ao “registro”, e, portanto, com influências mais neorrealistas que modernistas. O que não é de todo incomum, afinal teremos algo semelhante em *Três sargentos* no capítulo do Jardim da Luz e em *Rua do*

*Siriry*. Mas de todos, é Lauro Palhano quem mais se destaca pelo volume dessa descrição estática.

O romance se inicia a bordo do rio, no navio *Orania*, onde o protagonista, Romualdo, entrega seu diário para antigo conhecido, mais instruído que ele e que, no momento, fazia-se de gringo no navio. A partir daí, ele irá contar a história:

Ocupação bendita! A pasmaceira de então, à espera de que se resolvessem certas tentativas de negócios, dava-me tempo de sobra. Lí todo o manuscrito. Estudei-o durante alguns dias seguidos. Romualdo escreveu tão minuciosamente a sua vida, além do relato verbal, conheço tanto o seu itinerário, que vou *caldear os elos* do alfarrábio, conquanto não me julgue “melhor ferreiro”. (PALHANO, 1939. P. 29)

Mesmo não sendo o foco de nossa análise, não podemos deixar de chamar a atenção para essa introdução da história: ainda que o protagonista seja uma personagem do “povo”, é uma personagem “mais instruída”, que fora seu chefe, quem irá desempenhar a função de narrador, trazendo um paradoxo nesse suposto avanço da representação da personagem popular.

Quando a história começa de fato, Romualdo brigara com o chefe e começa uma busca por outro trabalho, sem resultado, ficando dias e dias assim, embarcando por fim em uma bebedeira.

Observemos a aparição da mãe do protagonista nesse contexto:

Na segunda feira pela manhã o fígado fedia insuportavelmente no bolso de Romualdo<sup>10</sup>, escornado ao sol nos arrecifes, enquanto a velhinha, com fome, rogava ao Senhor do Bonfim que lhe restituísse o filho. (PALHANO, 1939. P. 36)

Aqui, enquanto o narrador está sumido pelo mundo, aparece brevemente sua mãe, esperando-o, angustiada por seu sumiço. Um pouco depois, temos a descrição dela pelo seu estado de saúde:

Enraizara-se-lhe a convicção de que tinha *mandraca*. Nunca estivera tão *pesado*. A velha não se levantava mais da cama. Os ataques reumáticos sucediam-se mais frequentemente, fazendo-a sofrer sem descanso. (PALHANO, 1939. P. 37)

---

<sup>10</sup> Expressão que remete à bebedeira da noite anterior.

Assim, temos a visão de sua mãe, entrevada na cama, sem notícias do filho, rezando para que ele voltasse enquanto ele estava vagando pelo mundo sem aparente preocupação ou ligação mais forte com ela.

Tirou o frangalho do paletó, sacudiu-o; apanhou novamente as folhas, aqui acolá e à guisa de vassoura *tirou o grosso* vestiu-o e voltou para casa, no Castro Neves, a pé porque nenhum bonde o receberia. Esperava-o aí a última decepção: a velhinha morrerá, de mãos postas e olhos fixos, no caminho como a esperar que surgisse o filho. (...) A velhinha fora a sua única afeição sincera; sentiu-o depois que a perdera. (...) (PALHANO, 1939. P. 49)

Ele chega e encontra a mãe morta, do mesmo jeito que ficara, entrevada na cama, esperando-o todo o tempo. Nesse momento, apesar do aparente desapego, existe a descoberta do afeto com a perda: a morte da mãe, em meio ao desgaste de suas eternas andanças por algum sustento, dá a ela um significado maior, vejamos:

Aquele vir para casa, dormir; sair pela manhã, andar, pedir, biscatear *cavar* para comer, extenuava-o. Morta a velha, cessara a obrigação. Arrancara-se a única estaca que o prendia àquela terra. (...) (PALHANO, 1939. P. 50)

Mais do que um grande afeto, a mãe ganha a significação do único laço de Romualdo com sua terra, ao mesmo tempo em que a menção à “obrigação” coloca um tom paradoxal entre um laço afetivo e uma obrigação familiar.

Além disso, ele não chega a chamá-la de “mãe”, apenas de “velhinha” e chega a chamar-lhe de “falsa-mãe”, deixando assim essa afeição em um patamar não muito alto para ele, limitando-se a dor da perda de quem não tem mais ninguém.

Morta a “mãe”, ele começa sua migração e chega a Bonfim, onde adere à greve dos ferroviários e, garantido por sua “verborragia”, teve no Comitê seu sustento, mas ao final já passava fome novamente. É quando é recolhido por uma mulher:

(...) Quando acabou a greve, havia dois dias que jejuava. Ao terceiro, após uma síncope, despertou sobre uma esteira, no casebre de uma mulher, moça ainda, esforçando-se por acordá-lo, com uma tijela na mão. Viu o caldo antes de ouvir a mulher e sorveu-o com sofreguidão. Veio, depois, um prato de arroz com carne de sol e o doente devorou-o. Chegavam mais pessoas, indagavam e a mulher contava o caso. – Caira-lhe à porta, o infeliz e ela, penalizada, recolhera-o. – Era pobre e viúva, mas ainda assim, ninguém sofreria à sua vista. E de mais a mais, acrescentou, parece surdo-mudo. Romualdo aceitou o alvitre e fez-se surdo-mudo, afim de descansar uns dias. (...) Para que lhe viesse a *boia* à “cama”, resolveu fazer-se paralítico e, arrastando-se, ia fora fazer suas necessidades. (PALHANO, 1939. P. 65 – 66)

Ela o acolhe penalizada e ele, vendo tendo sido tomado por surdo-mudo, passa a fingir e piora sua situação para ter conforto às custas dela. Aqui, temos uma personagem longe de ser idealizada, é um sobrevivente, oportunista em certa medida, que se aproveita não apenas dela, mas do próprio movimento grevista para conseguir se alimentar.

Mas, tudo cansa. Dona Martinha a hospitaleira, dissera um dia à vizinha e às filhas: “Eu não posso mais sustentar este homem. Tenho muita pena, mas não posso. Está engordando (de fato engordara), mas nada de melhora e nem ao menos pode andar. Há quase dois meses que lhe dou comida à cama, mas sabe Deus com que sacrifício.” Romualdo ouvia calado. Já esperava por esta. Planejou a fuga. Mas D. Martinha antecipou-se, arranjando passagem, com o intendente, afim de remeter o *inválido* para o Hospital de Misericórdia, em Juazeiro. Ao saber disto, pela conversa de casa. Romualdo ficara mais satisfeito, iria para onde desejava, de graça e comendo à tripa forra. (PALHANO, 1939. P. 66 – 67)

Romualdo acaba se entregando durante o transporte e corre fugindo. Esse início do desfecho termina por desenhar o personagem em busca de uma situação confortável após tanta miséria. Dona Martinha, como ele chama, entra aqui nessa relação de exploração, pois ela, mulher pobre e sozinha, sacrifica-se por dois meses para alimentar o suposto inválido; o diálogo com a vizinha e as filhas, que Romualdo escuta, transmite ao leitor esse sacrifício e a ciência dele da situação intensifica essa sua postura oportunista.

Ele continua, sobrevivendo como consegue em sua migração e chega a Juazeiro, onde consegue um emprego e segue conhecendo e descrevendo a

cidade. Um aspecto interessante para o nosso estudo é o ofício das aguadeiras:

Ser aguadeira é o melhor emprego feminino. Muitas mocinhas ganham assim o necessário para se vestirem e *para os alfinetes*. Não é fácil, em Joazeiro, conseguir-se uma servente. Preferem o exaustivo serviço de aguadeiras, apesar de trabalharem, alguns dias em jejum, é falta de dinheiro para comprarem o alimento. (...) (PALHANO, 1939. P. 126)

Durante a migração do protagonista, sua atenção sempre se volta para a população das cidades, como pensam, como trabalham e aqui ele dá uma dimensão dessa questão social das mulheres: se o trabalho já era precário, para as mulheres a situação era pior e, nessa cidade em específico, a dificuldade com a água gerou um serviço que significava uma oportunidade de maior remuneração e caracterizou-se como feminino pela baixa remuneração dos outros serviços possíveis para elas.

Assim, com essa descrição estática presente aqui, conseguimos ter uma maior dimensão da vida dessa parcela feminina de Juazeiro daquela época, mesmo que no romance as aguadeiras não tenham função para além da descrição da cidade e sua gente.

Romualdo fica por bastante tempo lá, até que conhece Campbell e, por meio dele, o Coronel Juvêncio, com quem os dois embarcam para trabalhar em sua fazenda. A partir desse momento, a família do Coronel será o núcleo do romance e conhecemos sua esposa e sua filha caçula – por quem Romualdo se apaixona. Vejamos:

(...) A esposa, D. Estefânia Braga, D. Tefinha, como a chamavam os íntimos, dez anos mais moça, nunca, em saúde, arredara o pé de junto dele, fossem quais fossem as viagens ou os trabalhos que empreendesse. (...)PALHANO, 1939. P. 141 – 142)

D. Tefinha é a primeira personagem feminina a ser descrita: tanto a mãe de Romualdo quanto Dona Martinha – personagens mais populares – não têm essa atenção por parte do narrador. E mesmo assim, podemos ver que a personagem é caracterizada por sua relação de extrema união com o Coronel, não sabemos nada dela para além disso, pois aqui ela se constitui como uma extensão dele.

Tidinha já será diferente. Ela é a primeira personagem feminina a receber uma descrição atenta:

A caçula, primor de *estatuária humana*, era uma boneca de desesete ano, recentemente chegada das Mercês, convento onde estivera internada os últimos três anos. Alegre e mimosa, criada no conforto paterno, mas também na liberdade silvestre da fazenda, acompanhando os pais nas viagens pelo rio e por terra, tinha a desenvoltura elegante de uma *cow-girl*, porque também sabia montar e fazer piruetas... às escondidas dos pais. Ana Matilde chamava-se, mas não a conheciam sinão por Tidinha. (...) (PALHANO, 1939. P.143)

Ela é caracterizada a partir do olhar encantado de Romualdo, temos uma descrição composta por sua caracterização física, sua história, de modo a compor todos os ângulos dessa personagem e seu encanto. Ela será central para o romance, pois o flerte que se estabelece entre os dois fará com que Romualdo permaneça na fazenda até o desfecho da história.

Tidinha levantou-se tarde. Ao almoço, na mesa, o coronel perguntou ao criado.

- Quem foi o violeiro dessa noite?

As orelhas de Romualdo tornaram-se rubras como brasas.

- Foi seu Romualdo. Diz o pessoa qui êle toca pur pauta. Mais ninguém cuidava que um praciato soubesse tocá viola tão bom<sup>11</sup>.

- Parabéns, disse Tidinha, encandescendo mais as orelhas do moço.

- Obrigado, senhorita, é infelizmente uma qualidade que nunca me serviu para nada. Não sei o que foi que me deu na cabeça. (PALHANO, 1939. P. 194)

Esse é o momento em que Tidinha começa a notar Romualdo e, para o enredo, é um marco, pois a partir daqui os males de Romualdo deixarão de ser sua sobrevivência para tornar-se sua paixão por ela.

Desse momento em diante, se o problema de Romualdo passa a ser amoroso, Tidinha surge como uma personagem que vive entre as ações do pai e de Romualdo; suas ações são sempre em resposta a um dos dois: ela corresponde ao amor do ferreiro e vive sob a sombra do pai.

É justamente nesse ponto em que, um pouco depois, Tidinha ganha voz:

---

<sup>11</sup> Nota do autor: É comum a troca de *bem* por *bom*. Fulano dança ou canta bonzinho.

(...) Quem a visse rica, nova, bonita e alegre, supô-la-ia feliz, entretanto... E pôs reticências no próprio pensamento. Sua amiga, pobre e rústica, amára, fora amada e casara-se; ela, bastava pôr os olhos em alguém, não precisava o coração, surgia logo um *porém*. A um, faltavam antecedentes, a outro qualidades tais ou quais. Êste era perdulário, aquele pobretão; tal, vagabundo, poeta, sonhador; qual, caça-dotes, incapaz, pusilânime. Não seria feliz certamente. Não era possível! Seu coração, cheio de impulsos, vivia reprimido por aquela alegria exterior. (...) (PALHANO, 1939. P. 235 – 236)

Nesse momento, ao Tidinha revelar, em seu monólogo, esse seu drama pessoal, adianta também a desgraça de Romualdo: apesar de aparentar despreocupação e alegria, ela sofria por saber da postura do pai, que sempre reprovava seus pretendentes e com Romualdo não seria diferente.

Assim, ao final do romance, na festa que o Coronel organiza para comemorar a maquinaria finalizada finalmente, Romualdo bebe demais e é mandado embora. Todavia, o que é revelado para o leitor é diverso: o patrão, tendo descoberto o segredo da invenção, não precisando mais do ferreiro, arranjava um pretexto para mandá-lo embora e afastá-lo da filha. Antes de Romualdo partir, temos o seguinte diálogo:

- Dizer à Tidinha que me perdôe.
- Digo, nhô sim, coitada! Já lhi quiria muito bem!
- Disse a você, Caboré?
- Gente! E era preciso? Mais tomem, pra quem é rico tudo é faci. Daqui a pouco stá na Baía tomamo chá de isquimento. Não era assim qui seu corné fazia cas outa? (...) (PALHANO, 1939. P. 308 – 309)

Esse comentário de Caboré delineia muito bem esse universo burguês, muito distante daquele meio da mãe de Romualdo e D. Martinha, pois Tidinha podia sofrer com a atitude do pai, mas para as moças ricas o esquecimento tomava proporções de viagens e afins e logo vinha.

No final do romance, Romualdo já reestabelecido no Rio, temos a definição da personalidade de Tidinha, pois ela segue o predito por Caboré:

Na rua passou um casal, moço, de braços enleados, conversando alegremente, sorrindo. Encaminhou-se para o Hotel Avenida e passou ao nosso lado, quase nos tocando.  
Romualdo empalideceu e calou-se, entristecido, para segui-lo com a vista. Perguntou-me sem a vivacidade anterior:

- Você leu uns alfarrábios que lhe dei em Pirapora?
  - Página por página.
  - Tíndha é aquela que passou aqui, pelo braço daquele cavalheiro. Não é do meu tempo.
- Será feliz?... (PALHANO, 1939. P. 322)

Romualdo vê Tíndha e comprova que fora como lhe disseram: ela agora desfilava alegre com outro amor, certamente de acordo com as exigências do pai e, a princípio, temos essa personagem cedendo às normas da família. O questionamento final deixa a dúvida de Tíndha ter conseguido ser feliz dentro dos padrões burgueses ou se conformado com a união por interesse. Por um ou por outro, sabemos não ser diferente a nossa principal personagem feminina do romance, uma mulher que se encaixou perfeitamente no papel de esposa segundo as convenções.

## 4. A crítica

Neste último capítulo, procuramos trazer a crítica literária produzida nos anos do surgimento das obras estudadas e os estudos críticos mais significativos de nossa historiografia literária para podermos, à luz das análises já feitas, dialogar com eles.

### 4.1 A crítica

#### 4.1.1 Rachel de Queiroz

A publicação de *O Quinze* significou um novo parâmetro na produção literária daquele início dos anos 30, quando a produção do romance social já era numerosa, assim como algumas limitações da mesma.

Um fator – que não queremos que seja o centro de nossa discussão, mas não pode passar despercebido – é o comentário da crítica em relação à identidade da autora: até um escritor conceituado como Graciliano Ramos confessou em crítica escrita no *Boletim de Ariel* ter desconfiado ser a autora, na verdade, um homem.

Essa reação da crítica comprova o grande impacto que teve o surgimento de *O Quinze* e a sua qualidade enquanto romance social, tornando-se um espanto por ser obra de uma escritora, a primeira a se ocupar de um “romance sério” daquele calibre.

Quando o primeiro livro de Rachel de Queiroz foi publicado, a temática da seca já era comum para os leitores da época, assim como um certo maniqueísmo que trazia sempre o pobre “bom” contra o rico “mau”, além de uma anulação da esfera psicológica das personagens em prol do predomínio do aspecto social.

O diferencial de *O Quinze* em relação a esse “padrão” é um dos principais aspectos levantados pela crítica. Mesmo os críticos contemporâneos ao lançamento do livro, apesar de não terem esse juízo bem elaborado, não hesitaram em aplaudir o talento da nova romancista no trato com as personagens e o enredo.

Em *Presença da Literatura Brasileira*, Antonio Candido fala desse lugar do romance de Rachel de Queiroz dentro da produção literária de 30:

(...) Eles surgem depois de uma experiência apreciável de outros romancistas, notadamente de fins do século XIX, em cujas obras dominava a preocupação do depoimento, de forma que o social abafava o pessoal. Aqueles dois romances apresentam uma nova tomada de posição na temática do romance nordestino, - da seca, do coronelismo e dos impulsos passionais - em que o psicológico se harmoniza com o social. (...) (CANDIDO, 1975. PP. 36 - 37)

Aproximando aqui *O Quinze* e *Menino de Engenho*, o crítico fala de um certo rompimento proporcionado por obras como essas com uma separação estabelecida entre o “romance social” e o “romance psicológico” - que originou uma rixa e diversos artigos de ambos os lados como o famoso “Excesso de Norte” de Octávio Faria<sup>12</sup> -, uma vez que, mesmo tendo o pano de fundo da seca, seu enredo vai muito além dela.

Para além do enredo, o que compõe o romance não se resume à narração da miséria da seca, mas ao próprio drama das personagens que têm sua vida transformadas por ela, de onde entendemos essa visão de harmonia entre o psicológico e o social dita pelo crítico.

Luís Bueno vai mais além na valorização de *O Quinze*:

Muito mais do que *A Bagaceira*, é *O Quinze* o grande marco da renovação pela qual passaria o romance brasileiro na década de 30, porque foi capaz de construir uma síntese de uma série de questões relevantes. No aspecto temático, ao trabalhar com dois planos de narrativa fortemente ligados a um grande problema, aquilo que chamamos aqui de apego à terra, Rachel de Queiroz pôde tocar no drama da seca, na condição feminina e no processo de urbanização que começava a se generalizar no país, a partir de uma história extremamente simples que pareceu a muitos críticos até simples demais. (...) (BUENO, 2006. P. 132)

Assim, o crítico reconfigura o já consolidado lugar de *A Bagaceira* ao afirmar ser *O Quinze* marco ainda mais fundamental na novelística de 30 por essa junção temática operada.

---

<sup>12</sup> Segundo Luís Bueno, em seu *Uma história do romance de 30*, é o texto crítico mais respondido de toda a década.

Sobre isso, o que podemos dizer é que, inegavelmente, esse romance ampliou os horizontes ao retratar a seca não apenas como uma realidade miserável de nosso país, mas como um drama humano diante da relação estabelecida por quem vive da terra.

Dessa forma, o principal elo de ligação entre os dois planos da narrativa – essencial por colocar o protagonismo do intelectual e do retirante sem hierarquia – é justamente essa relação com a terra. Sendo esse o ponto de congruência, as histórias correm em paralelo e se entrelaçam:

(...) Embora bastante linear, o que parece desagradar a alguns críticos, o livro se compõe de dois planos muito bem costurados, tanto pela questão que atravessa ambos como pelo fato de eles não serem estanques, cruzando-se desde o princípio os personagens que protagonizam cada um desses planos, de tal forma que se transformam em coadjuvantes bastante ativos no plano que não encabeçam. É mesmo difícil definir a que plano pertencem os capítulos 16, 18, 19 e 20, em que as trajetórias de Conceição e Chico Bento se encontram. (BUENO, 2006. P. 132)

Pensando nas personagens femininas centrais do romance – Conceição e Cordulina – percebemos que essa estrutura as coloca nas duas pontas da tragédia. Com igual protagonismo na história, a primeira representa a humanização e a segunda a desumanização operadas pela seca.

E, embora ambas signifiquem vozes femininas e nos proporcionem o contato com esse universo, é unicamente em Conceição que temos um grande choque, demonstrado pela crítica, pois seu universo íntimo vai muito além de mostrar o drama da mulher na seca, e sim revela um dilema universal de uma mulher que foge aos padrões:

A inquietação de Conceição, que analisada hoje parece como tão comum no romance brasileiro do início dos anos 30, é vista com maus olhos por Tristão de Athayde. (...) Ele quer que o drama da seca domine o livro, fique mais visível para que Conceição desapareça ou se enquadre, deixando de lado as atitudes que contrariam o espírito feminino legítimo representado por sua avó. Mais piedade pelos miseráveis, menos desejo de ocupar um lugar que não seja nem o da namorada nem o da prostituta: eis o grande problema que Tristão de Athayde vê na figura admirável de Conceição que, com sua opção por não se casar, acaba traindo a vocação maternal inscrita em seu próprio nome. (BUENO, 2006. P. 287)

Nesse aspecto, assim como Rachel de Queiroz choca por ser uma mulher

no lugar de um escritor ao se ocupar de “literatura séria”; Conceição afronta críticos como Tristão de Ataíde, que estranham esse desvio dos papéis designados para as personagens femininas na prosa de 30.

Com base nesse ponto, podemos acrescentar mais um marco fundamental representado pela publicação de *O Quinze*: ele foi o primeiro a trazer uma personagem que questionou a representação da mulher no romance. Conceição, com toda sua incoerência ao fugir e, ao mesmo tempo, não conseguir negar por completo os papéis de esposa e mãe, traz pela primeira vez o questionamento da insuficiência representada pelo binômio namorada-prostituta para a mulher de 30.

#### 4.1.2 José Lins do Rego

Assim como *O Quinze*, o primeiro romance de José Lins do Rego também causou um enorme *frisson* na crítica literária e seria o início da consagração do autor como “o grande romancista do Nordeste”.

No mesmo sentido do romance de Rachel de Queiroz, *Menino de Engenho* significou uma ampliação do que era feito até então pelo chamado “romance da seca”. Não podemos estabelecer uma relação tão direta como o fizemos com *O Quinze* por não ser a obra de José Lins do Rego um romance da seca propriamente, e sim um romance de engenho (categoria que, segundo Luís Bueno<sup>13</sup>, já podíamos encontrar a partir de 1932); todavia, podemos pensar na ampliação do horizonte do regionalismo que operou José Lins do Rego ao publicar o seu *Menino de Engenho*.

Sobre isso, vejamos o que afirma José Aderaldo Castelo:

(...) Regionalismo para ele não é a simples fotografia de traços típicos ou característicos de uma região. É muito mais. É o depoimento sentido, profundamente humano e lírico da própria natureza e das condições humanas sob contingências telúricas e sob os efeitos de transformações econômicas e sociais. É a alteração de valores, ao mesmo tempo que a fixação de tradições, assim como também a compreensão de aspectos esclarecedores da realidade brasileira, convergindo para o interesse da posição humana. (...) (CASTELO, in JÚNIOR, 1975. P. 118)

---

<sup>13</sup> BUENO, Luís. Uma história do romance de 30.

Pela avaliação do crítico, vemos que antes mesmo de entrarmos no aspecto propriamente lírico do romance, aqui já temos um outro tipo de olhar para a realidade brasileira: o que vai além da retratação estática da natureza e da população; nele o autor vê as pessoas em movimento, transformando-se, formando uma sociedade.

Para além disso, percebemos pela conclusão desse pequeno trecho que toda essa observação não se encerra nela mesma, mas procura entender essa realidade e as pessoas diante desse momento de transformação social e econômica e, por esse olhar já muito mais amadurecido para o objeto literário, José Lins do Rego amplia abruptamente os horizontes do regionalismo praticado até então.

Acrescido a esse fator, temos o lirismo que caracteriza a prosa de José Lins do Rego, como bem coloca Álvaro Lins:

(...) Ele anima os seres humanos, como as coisas da natureza, de uma poderosa substância poética, de uma visão lírica que representa a nota mais dominante do seu temperamento. Vemos que é o lirismo que se encontra na origem dos seus impulsos de criação. (...) Pois não somente os homens que interessam este romancista, mas também a terra, as águas, as casas, as árvores, os animais, todos os elementos da natureza. (...) (LINS, 1943. P. 90 – 91)

Esse é o segundo aspecto que dotou a crítica de um deslumbre diante da publicação de *Menino de Engenho*, que pouco tinha a ver com seu significado no panorama do romance social daquele início de década, mas refletia o surgimento de um talento revelado através de um livro alimentado principalmente por esse tom poético provindo das recordações de infância do escritor. Foi o olhar do Carlinhos que pintou de cores tão vivas o Engenho Santa Rosa e seus moradores e deixou a crítica embasbacada.

Mergulhando nesse mundo lírico e indo para além dele, é interessante aqui observarmos algumas “saídas” tentadas pelo escritor. Uma delas é a relação do narrador com a tradição popular, representada pela Velha Totonha:

(...) Se há um papel em que o proprietário se coloca próximo de alguma das criaturas que vivem sob sua proteção, é no de contador de histórias: as matrizes do narrador Carlos de Melo são a velha Totonha e o próprio avô. A velha contadora de histórias é um desses

personagens que demonstram o poder de evocação de José Lins do Rego. Materialmente, é pouco mais que uma aparição no romance, mas aparição que marca fundo a matéria básica do livro, a memória. (BUENO, 2006. P. 152)

A partir dessa análise, começamos a perceber a Velha Totonha como uma personagem estratégica para a valorização da cultura popular e – por que não? – da própria personagem popular tão presente no romance de 30.

A perspectiva que esse ponto da análise do crítico, portanto, acrescenta é o grande valor de sua única aparição, levando em conta que esse universo imaginário tinha forte domínio no psicológico da criança Carlinhos.

E também nos mostra esse lugar privilegiado que ela ocupa está muito além de uma simples personagem, é antes uma forte simbologia, ao lado do avô, nessa tentativa de igualar os dois para assim pôr no mesmo patamar as tradições que eles representam, como Luís Bueno afirma mais adiante:

Uma leitura atenta de *Menino de Engenho* pode detectar que o modelo de narrador de Carlos de Melo, um assumido alter-ego do autor é, por um lado, o próprio avô mas, por outro, uma contadora de histórias analfabeta, a velha Totonha. É claro que essa aproximação tem um lado muito problemático, soando como concessão de um universo culto a um universo popular, numa identificação artificial de resto corroborada pela atitude de complacência e falsa valorização de Carlos de Melo diante dos moleques que viviam no engenho de seu avô. (...) (BUENO, 2006. Pp. 23 – 24)

Indo mais fundo nessa questão, o autor mostra como a personagem da velha Totonha é, na verdade, elemento constituidor do discurso do narrador na solução encontrada por José Lins do Rego diante do problema da relação do intelectual com a personagem popular.

No entanto, a identidade de menino de engenho do narrador não permite que tal proposta seja coerente, uma vez que sua identificação com o avô não deixa que ele estenda sua complacência com os negros da senzala nem com os “cabras” do eito. Mas o que fica para nós, em função do foco de nossa análise, é essa enorme importância escondida por detrás da – a princípio singela – velha Totonha.

Outro aspecto que muito nos interessa é a perda materna prematura de Carlinhos, já analisada anteriormente e que é também um dos pontos da análise de Luís Bueno:

O caso de Carlos de Melo é bastante diferente e ganha cores trágicas: porque é uma perda muito precoce, aos quatro anos de idade, porque é a perda definitiva imposta pela morte e porque marcará toda a narrativa. De fato, toda a vida psicológica do narrador se define a partir dessa perda. A morte da mãe será lembrada por ele e por outros em todos os momentos em que algo sai errado. (...) (BUENO, 2006. P. 143)

A centralidade de Dona Clarice é tanta que, no primeiro episódio do romance, ele perde a mãe e o pai, mas será essa relação com a mãe que o marcará e definirá seu psicológico introvertido assim como será associada a todos os fracassos do menino.

Nós poderíamos estender ainda essa influência: a relação com tia Maria é intermediada pela “substituição da mãe” e, em alguma medida, todos os acontecimentos, personagens e novas relações são estabelecidas a partir da lembrança da mãe e seus impactos psicológicos ou por tia Maria. Assim sendo, a morte da mãe é a chave de compreensão de todo o romance até a frase de conclusão “menino perdido, menino de engenho”, pois essa perda se inicia justamente com a perda do referencial materno.

#### **4.1.3 Jorge Amado**

Sendo um dos autores mais engajados do romance de 30, a publicação de seus livros causou grande alvoroço na crítica, uma vez que aqueles anos foram de grande polarização entre o romance social e o romance intimista.

Jorge Amado não segue a esteira de *O Quinze* e *Menino de Engenho*, pelo contrário, ele continua os passos da maioria do romance social e suas obras se mantêm unicamente no campo do “social”, sem estudo psicológico de suas personagens.

Mesmo assim, houve críticos que souberam valorizar o lirismo involuntário do autor e os feitos pontuais de suas obras, à revelia do

simplismo realizado em prol de seu ideário. Um exemplo é a crítica de Ademar Vidal, publicada no Boletim de Ariel no ano seguinte à publicação do romance de Jorge Amado:

Jorge Amado deu-nos um livro lindo. Capitães da Areia é todo dedicado ao movimento das crianças abandonadas nas ruas da Bahia de Todos os Santos. Elas vivem organizadas sob a chefia do mais destemido. Obedecem com disciplina e solidariedade. A solidariedade então emociona o coração mais gelado e indiferente ao lado triste desta vida. Um lirismo doce e discreto invade a gente em meio uma admiração e respeito ao amor que domina até mesmo nas classes mais infelizes. (VIDAL, 1938. P. 156)

Assim, quando publicou *Capitães da areia*, o lirismo com que trata a condição de abandono dos meninos foi o aspecto que sobressaiu no romance e chamou a atenção da crítica. Antonio Candido, em seu estudo sobre Jorge Amado, ressalta também esse aspecto da obra amadiana:

(...) Um dos traços característicos da sua maturidade foi a mistura de realismo e romantismo, de poesia e documento, voltando-se para os pobres, para a humanidade da gente de cor da sua terra, que apresenta com uma simpatia calorosa, um vivo senso do pitoresco, e, sempre, um imperativo de justiça social sobrepairando a narrativa. (CANDIDO, 1975. P. 271)

Aqui, ele faz a junção dessas duas componentes da obra amadiana: sua intenção de documentar a Bahia e o lirismo que trai essa intenção e nos dá uma obra muito mais lírica do que queria de início o autor. Para além desse núcleo da composição de sua obra, o crítico ressalta esse olhar para a gente pobre da Bahia que seria também um diferencial de sua obra.

Em sua crítica (MONTENEGRO, 1938. P. 149), Olívio Montenegro capta a essência das personagens de Jorge Amado ao destacar estar na ação sua força e, como estudamos anteriormente, sabemos que ele faz esse apontamento corretamente, afinal é em movimento que as personagens de Jorge Amado ganham vida.

O crítico coloca também a questão sobre o limite da “observação”, que remete à discussão que fizemos anteriormente sobre a natureza da personagem de ficção.

Quando ele afirma “quanto mais imaginárias melhor”, está falando dessa criação, da invenção do autor – tão elogiada por alguns críticos e cobrada dos escritores regionalistas – e colocando a incoerência da proposição de romances baseados na observação e representação do “real”, como o fez o romance social.

Outra problemática nessa proposta de “representação” na obra de Jorge Amado é a relação do intelectual com a personagem popular, que ganha um contorno bastante singular nesse caso. Respaldo por sua ideologia, Jorge Amado não buscou uma alternativa para o problema da relação do intelectual com essa personagem.

O ficcionista se sentia um representante legítimo de seu objeto literário e dá voz a suas personagens sem a preocupação de ser a sua voz de intelectual no lugar de um operário ou um menino de rua, assim como não há a preocupação de ser – como em *Capitães da Areia* – sempre um intelectual liderando essas suas personagens do povo.

Por último, falando ainda das personagens, vemos – com igual ausência de problematização – que Jorge Amado também reproduz os papéis sociais da namorada e da prostituta para suas personagens femininas.

Um exemplo disso é o episódio do encontro de Pedro Bala com a negrinha, a qual ele violenta no areal, em contraste com o tratamento dado a Dora no romance.

Aqui temos uma personagem quase idêntica da mulatinha, de Aldo Nay, “protagonista”<sup>14</sup> de *Três Sargentos*, publicado em 1931. Ambas são personagens sem identidade e que, mesmo, a princípio, não se encaixando no papel de “prostituta”, configuram-se como bem público, estando sujeitas à violência e sem direito à compaixão.

O extremo convencionalismo dessa divisão na obra de Jorge Amado fica em evidência quando contrastamos o tratamento dedicado à negrinha e à Dora, como afirma Luís Bueno:

A negrinha não merece respeito, no máximo uma vaga fraternidade de excluído da sorte. Ela está do lado da prostituta e não da esposa – e

---

<sup>14</sup> Problematizamos a centralidade real ou fictícia dessa personagem na análise feita no 2º capítulo.

isso basta para defini-la, mesmo aos olhos do herói da história. Quem ocupará a segunda função, mais nobre, é Dora, A primeira característica que a separa da negrinha é a cor: Dora é loira. (...) Os cabelos quase que dessexualizam Dora, e esse é o primeiro passo para que ela possa se livrar do estupro, que parece fatal quando o grupo chega ao trapiche e João Grande e Professor, ao defenderem a menina dos outros garotos, são acusados de quererem só para si, sem dividi-la. (BUENO, 2006. Pp. 292 – 293)

Em convivência com Dora, portanto, o caso da negrinha ganha uma significação diferente do caso da mulatinha. Aqui, temos a mesma circunstância para as duas personagens: uma menina, mal entrada na puberdade, vítima, pedindo clemência.

No primeiro caso, como afirma Bueno, a negrinha não merece respeito, não escapando à violência e revelando em qual papel, afinal, ela se encaixa. Já Dora é poupada por ser apenas uma “menina” ainda, mas o verdadeiro fator, apontado pelo crítico, é racial: a cor dos cabelos de Dora afasta-a da conotação sexual e assim ela é poupada e se encaixa no papel de esposa.

#### 4.1.4 Graciliano Ramos

*Vidas Secas* já está mais do que consolidado pela crítica como uma das obras primas da nossa prosa de 30 e é escusado reforçar aqui o aumento de complexidade que ele significou para o romance da seca.

Entretanto, esses dizeres unicamente são muito vagos, é importante vermos como a crítica literária avaliou essa junção entre o social e o psicológico feita por Graciliano, que viria a modificar os parâmetros do romance social como o fizeram *O Quinze* e *Menino de engenho*. Sobre isso, Antonio Candido afirma:

É importante considerar, na obra de Graciliano Ramos, que o social não prevalece sobre o psicológico, embora não saia diminuído. O que ela investiga é o homem nas suas ligações com uma determinada matriz regional, mas focalizado principalmente no drama irreproduzível de cada destino. Com isso, o romancista confere uma dimensão de universalidade à pesquisa regionalista em sub-regiões nordestinas, superando a atitude do simples depoimento ou relato, tão frequente quanto característico de muitos que escreveram sobre elas. (...) (CANDIDO, 1975. P. 290)

O crítico ressalta esse equilíbrio existente entre o social e o psicológico: o segundo não encobre o primeiro, ao contrário, eles se confundem pelo psicológico estar circunscrito no social na medida em que o autor investiga essa condição humana miserável espremida entre o meio e a sociedade.

Notemos também que, ao ressaltar a universalidade resultante dessa pesquisa da condição humana feita por Graciliano, Antonio Candido afirma significar uma superação do que o romance social vinha realizando até então; colocando, como dissemos anteriormente, *Vidas Secas* no mesmo sentido de ampliação de horizontes do romance da seca.

Além de sua universalidade, o romance de Graciliano traz uma nova perspectiva para o romance social no tratamento dado à relação entre o intelectual e o personagem popular. Observemos o que Alfredo Bosi fala a respeito:

O corte é nítido. De um lado, a mente do vaqueiro, que se contenta com formas de medicina vicária; de outro, a mente do escritor, que timbra em manter o seu lugar, pois sabe que a cultura do pobre não é a sua. O intervalo entre ambas é largo, mas não é vazio. O autor traz consigo um saber que a sua concepção crítica de literatura não vê por que recalcar. Daí vem a possibilidade de emitir juízos sobre o comportamento do vaqueiro, juízos que seriam inviáveis, por exemplo, na perspectiva de Guimarães Rosa cujo trato com as fontes sertanejas se faz no plano da identificação e da empatia. (BOSI, in SCHWARZ, 1938. P. 152)

Pelos dizeres do crítico, podemos notar uma perspectiva muito mais amadurecida em relação aos romances anteriores: o autor tem a consciência da enorme distância que o separa da sua personagem e não tenta suprimir esse abismo, como o fez Jorge Amado, mas incorpora esse distanciamento em seu romance.

(...) Dessa maneira, *Vidas Secas* deve ser visto como uma tentativa de solucionar a difícil equação da figuração do outro – especialmente para um conjunto de obra que havia tratado diretamente da dificuldade que é enxergar, entender minimamente e, finalmente, representar o outro. Se a aproximação unilateral como a que se vê nos romances de Jorge Amado não serve, a única possibilidade radical é tentar fazer o oposto dela. Ao invés de aproximar-se do outro – o que, como já se

viu, leva a uma redução, como a que se operou em *Capitães da Areia*, em que o proletário é dirigido pelo intelectual – a solução seria a de assumir integralmente a separação. (...) (BUENO, 2006. P. 659)

Assim sendo, temos um grande salto de amadurecimento nessa relação do intelectual com a personagem entre a representação simplista e falaciosa operada por Jorge Amado e a transferência do distanciamento social entre esses dois mundos para o romance que faz Graciliano Ramos.

Contudo, o que dá alcance revolucionário à sua visão, que poderia passar por ilustrada e progressista apenas, é a desconfiança alerta que alimenta também em relação ao discurso do “civilizado”. Se a voz do iletrado é pobre e partida, a do letrado é oca, se não perigosa. (BOSI, in SCHWARZ, 1938. P. 152)

Acrescida à consciência da diferença entre suas culturas e linguagens, temos o distanciamento tanto da linguagem da personagem quanto de sua própria, mesmo que de naturezas distintas: o primeiro distanciamento é uma estratégia para lidar com o “outro” sem diminuí-lo, enquanto o segundo é o estabelecimento de uma atitude crítica em relação à sua própria linguagem e essa sua desconfiança termina por igualar a valoração das duas.

O que *Vidas Secas* faz é, com um pretenso não envolvimento da voz que controla a narrativa, dar conta de uma riqueza humana de que essas pessoas seriam plenamente capazes. A solução genial de Graciliano Ramos é, portanto, a de não negar a incompatibilidade entre o intelectual e o proletário, mas trabalhar com ela e distanciar-se ao máximo para poder aproximar-se. Assumir o outro como outro para entendê-lo. (BUENO, 2001. P. 256)

Como afirma Luís Bueno, esse distanciamento não é, entretanto, limitado à linguagem, mas se trata da postura escolhida pelo autor na relação entre seu narrador e suas personagens.

Assim, percebemos que a questão da linguagem é uma componente, na verdade, desse desafio maior de lidar com esse outro ainda estigmatizado pelo intelectual, cuja solução encontrada por Graciliano foi se relacionar através da distância, mantendo o universo do sertanejo e do intelectual separados, tangenciando-se apenas sem jamais se misturar, o que resguarda

o sertanejo e liberta o intelectual, permitindo os comentários do narrador acerca das personagens.

(...) É lidando com o impasse, ao invés das soluções fáceis, que Graciliano vai criar *Vidas Secas*, elaborando uma linguagem, uma estrutura romanesca, uma constituição de narrador, um recorte de tempo, enfim, um verdadeiro gênero a se esgotar num único romance, em que narrador e criaturas se tocam mas não se identificam. (...) (BUENO, 2006. P. 24)

Por fim, com essas afirmações do crítico, podemos ter a dimensão da obra de Graciliano como um romance absolutamente inovador organizado em todos os seus elementos para solucionar a problemática criada ao trazer a personagem popular para ficção sem aceitá-la nem compreendê-la verdadeiramente.

Sobre essa estruturação de *Vidas Secas*, Álvaro Lins faz uma observação interessante em seu *Jornal de crítica*, que nos ajuda a pensar esse romance em relação aos demais:

Ele exprime o ambiente com uma perfeita fidelidade, mas somente em função de seus personagens. O ambiente é um acidente; o personagem é que é a vida romanesca. A paisagem exterior torna-se uma projeção do homem. (...) (LINS, 1943. P. 74)

Em um *corpus* como o nosso, no qual temos muito presente a descrição do ambiente – por vezes sem função no romance – é interessante observarmos como o crítico vê esse ambiente em função das personagens.

Para ele, o que dá vida ao romance são suas personagens, a paisagem funciona como componente do drama humano delas, assim como a linguagem é a extensão da condição miserável de suas vidas.

#### 4.1.5 Aldo Nay

*Três sargentos* foi recebido pela crítica com o mérito de trazer como tema uma “camada” da população desconhecida até então, estando, desde o início, nessa esfera do romance social baseado na representação dessa realidade e narração com privilégio da ação.

Vemos, assim, bem distante da componente “psicológica” dos romances abordados até aqui ou da problemática e tentativa de solução da relação do narrador com a personagem popular.

Falando desse primeiro aspecto que levantamos, João Ribeiro aborda, em sua crítica, essa importância do romance:

O Sr. Aldo Nay é o pintor desse torvo ambiente e é o único que conhecemos dessa crua especialidade. Impossibilitados de qualquer verificação in anima vili, cremos que tudo está certo e que o desenho é fiel e as tintas do quadro se harmonizam nas suas cores violentas e insólitas. (RIBEIRO, 1952. P. 268)

Percebemos pelos dizeres do crítico o impacto que as personagens do romance de Aldo Nay causaram pela enorme distância em que os escritores ainda estavam daquele grupo composto pelas mulatas e baixo meretrício.

Assim, esse romance já se configura como uma obra de importância histórica pela camada social que trazia para a ficção. Houve quem o desvalorizasse justamente por isso, é claro, de modo que, na crítica de João Ribeiro, há também uma dedicação em defender a validade do tema:

Os livros chamados puros e morais nascem e vivem numa classe homogênea, um pouco artificial, da gente educada. Este, porém, nasce do tumulto, das próprias origens do povo, e nem por isso deixa de ser verdadeiro ou menos representativo. (RIBEIRO, 1952. P. 270)

Nesse trecho, percebemos, através da comparação entre os antigos romances burgueses e o romance de Aldo Nay, uma clara defesa não necessariamente desse livro em específico, mas da escolha do objeto literário e da sua validade. E é ao perceber o cerne dessa defesa que entendemos a importância de *Três sargentos* nesse processo de entrada da personagem popular na prosa de 30. Feita essa discussão preliminar, olhemos agora a organização interna da obra:

É realmente uma obra de mérito, embora notemos certa falta de coordenação no desenvolvimento dos episódios, o que aliás se justifica pela dificuldade de tratar de uma multidão. Atendendo ao mesmo tempo, a várias faces com algum dano da unidade narrativa. (RIBEIRO, 1952. Pp. 269 – 270)

Assim, já começamos a perceber que o mérito do romance se concentra mais em sua temática do que em sua realização escrita. Como afirma o crítico, o autor não dá conta de seus três protagonistas e das outras tantas personagens secundárias, resultando daí uma narrativa fragmentária. Rodrigo M. F. de Andrade também analisa a estrutura do romance e aborda a construção do plano de fundo escolhido (a revolução de 1924):

Aliás o próprio autor não se preocupou no livro com o fenômeno revolucionário. Limitou-se, por assim dizer, a fixar algumas paisagens de São Paulo sob a revolução de 1924.

Quanto aos personagens do romance, ele não parece se ter proposto, tão pouco, a estudar-lhes os caracteres. Apenas um dos três sargentos revela certos aspectos do seu temperamento ao leitor. Os dois outros mal se definem, ao longo dos capítulos, porque o trecho do romance se resume afinal na aventura do sargento Candido com a mulatinha. (ANDRADE, 1931. P. 14)

Com esse julgamento do crítico, podemos perceber que, além da estruturação fragmentária, o autor também pecou na coesão dos elementos do romance, deixando-os em um funcionamento artificial na narrativa.

Dessa forma, a revolução aparece apenas como subterfúgio para o cenário de caos social ao mesmo tempo em que até as personagens mais centrais do romance não têm seu “psicológico” estruturado.

Um último elemento colocado é a questão do enredo: mesmo trazendo uma infinidade de personagens – muito mais do que sua habilidade de ficcionista dá conta – a história, afinal, limita-se ao envolvimento entre Candido e a mulatinha, sendo a morte dela o grande final do romance.

O livro, com muitas falhas em sua construção, termina por ser uma obra muito representativa da década de 30: inicia pela temática escolhida e termina por explicitar o desajuste da personagem popular e da personagem feminina na ficção.

Aldo Nay não reflete nem tenta uma solução para essa primeira questão. Claramente guarda um distanciamento de suas personagens, em especial quando se refere à linguagem “chula” das prostitutas, assim como traz a personagem da mulatinha como um objeto da ação do sargento Candido, sem voz ou vez, é um reflexo direto das tantas mulatinhas dos anos 30.

#### 4.1.6 Arnaldo Tabayá

*Badú* é um romance que destoa da volumosa produção romanesca de 30 e não se localiza nem no conjunto do romance social nem no grupo católico (intimista): seu tema é o (não) entendimento da mulher.

Por uma infelicidade de nossa literatura, seu autor morreu prematuramente e o livro caiu no esquecimento, deixando de fazer parte de nossa historiografia literária, todavia esse romance impressionou a crítica de então pela força e humanidade de sua personagem principal.

Do mesmo modo que Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Rachel de Queiroz ampliaram os horizontes do romance social, Arnaldo Tabayá também o fez com a ficção como um todo ao problematizar a representação da personagem feminina.

Obras como *Badú* ou *Remorso* ajudam a identificar a presença nos meios literários brasileiros da percepção de que havia a necessidade de descobrir ficcionalmente a mulher de uma maneira menos redutora – o que se confirmou com a boa aceitação dos romances escritos por mulheres que foram surgindo aos poucos e que, de uma forma ou de outra, contribuíram para dar uma nova figuração da mulher em nosso romance. (...) (BUENO, 2006. P. 303)

Assim como Aldo Nuy tem sua importância pelas questões deixadas e a temática trazida para a literatura, *Badú* tem uma primeira importância fundamental de nos dar uma personagem que nega a esquematização destinada às personagens femininas e, por consequência, deixa a questão espinhosa da ineficácia dos papéis de esposa e prostituta.

O interessante aqui é pensar que, conforme a personagem vai negando e escapando progressivamente aos papéis de esposa ou prostituta, ganha complexidade e vida própria. O resultado é que *Badú* cresce aos nossos olhos com sua personalidade multifacetada e o narrador vai se diminuindo quanto mais não consegue compreendê-la e tenta constantemente encaixá-la em um padrão, única forma de compreensão possível para ele. Para pensar nessa força da personagem, é interessante ver a crítica de Thomaz Murat publicada no ano do lançamento do romance:

Badú é uma alma e um destino. É feita de todas as coisas da vida: sonho, carícia, ternura, humanidade, melancolia e glória do amor. É feita de nenhuma coisa da vida – da morte.

Porque Badú morre – a novela se fecha como um caixão coberto de rosas. E nesse caixão, que é que está morto? A vida...

Morreu a Vida. Toda gente ao ler Badú, não faz mais que ir revendo dias da sua alma. (...)

Badú é assim, para toda gente, um pouco mais que uma novela anônima e simples. É um espelho diante do qual remoçamos ou envelhecemos. Lendo-a, ela nos diz: “fui feita de cinza de todas as memórias e do silêncio de todos os esquecimentos. (MURAT, 1932. P. 7)

Essa crítica – muito próxima a um testemunho de leitura – é formidável para tentarmos entender a natureza desse encantamento que envolve a personagem.

Um primeiro ponto que percebemos de imediato é que essas impressões do crítico desenham uma Badú proveniente do talento do autor em vasculhar a alma humana, de modo a nos aprisionar por algo muito maior do que uma personagem comovente.

Tabayá constrói sua protagonista progressivamente. No entanto, ela já nasce enorme para nós, pois surge a partir da reação à ação do narrador, um sujeitinho ordinário que está no romance para, através do contraste, enobrecer ainda mais Badú.

Pois ela já nasce com muita força defendendo-se dos galanteios e conforme o romance vai evoluindo, a incompreensão do narrador ganhando espaço e a complexidade da personagem também, o romancista vai explorando cada detalhe, mergulhando profundamente na alma dela.

Dessa estratégia, vem impressões como a do crítico, pois, na medida em que ele desenvolve a personagem e sua relação com o narrador, passa a tematizar as próprias relações humanas, tornando-se universal. De onde surge essa impressão de leitura de ver nas personagens em movimento aspectos universais.

Por isso, quando fechamos o livro vemos o que o crítico viu: vemos nós mesmos, vemos o amor, a humanidade e a própria vida em Badú. Assim, quando ela morre, fomos nós mesmos e toda a humanidade que morremos com ela.

Esses são os aspectos salientados pela crítica da época: em um tom notadamente impressionista, limitou-se a uma crítica de leitor, talvez despreparada para uma obra como essa em meio à produção torrencial de romances sociais sem aprofundamento psicológico.

A impressão que nos fica lendo a crítica da década de 30 sobre *Badú* é de críticos impressionadíssimos pela obra, mas que ainda não tinham condições de perceber a profunda análise da incompreensão nas relações humanas que o romance trazia. Perceberam a personagem *Badú* e uma estranha força e nela ficaram.

Só recentemente, Luís Bueno atentou novamente para esse romance esquecido e foi além dessas primeiras impressões ao perceber que, sob a aparência de uma novela curta e simples, escondida dentre tantos romances publicados em 30, era uma obra que soube colocar a questão da personagem feminina no centro e inaugurou essa pesquisa da alma humana (fora do contexto da seca), de caráter universal.

#### 4.1.7 Amando Fontes

Amando Fontes foi muito bem recebido pela crítica com seu livro de estreia *Os Corumbas*, que causou grande alarde nas revistas literárias da época, sendo citado como o livro do ano<sup>15</sup>.

Seu segundo livro, *Rua do Siriry* não teve a mesma repercussão, havendo poucas críticas a respeito. São romances com estruturas muito diferentes, o que poderia ajudar a explicar a diferença da recepção crítica que receberam.

Todavia, o conjunto das críticas dos dois romances nos é muito útil para entender não apenas sua segunda obra – estudada nesse trabalho – como o próprio escritor. Sobre suas características de ficcionista, analisa Afonso Arinos:

(...) Amando Fontes evoca a vida pobre de uma rua de raparigas na capital de Sergipe. A desgraça, a tristeza são ali coisas naturais,

---

<sup>15</sup> *Os Corumbas* ganhou o prêmio da Sociedade Felipe d'Oliveira em 1934.

necessárias, tão ligadas à existência que ninguém se lembra de se queixar ou protestar com vigor. E o romancista consegue esta coisa extraordinária, que é retirar o máximo de força do seu livro, exatamente desta monotonia. Acertou ao escrever o romance como viviam as suas heroínas, sem intenção literária. Na naturalidade da vida é que se encolhe a realidade do sofrimento delas, como na naturalidade do livro está o seu poder misterioso de emoção. Trechos da maior intensidade dramática, como o da menina a que a madrasta mata a franguinha que era o seu único afeto, surgem no livro como se passaram na vida: sem literatura. Daí a força explosiva que se revestem para o leitor, que os recebe na sua pureza, sem serem deformados através da interpretação do escritor. (FRANCO, 1939. P. 37)

Temos aqui mais uma vez valorizada a representação desse grupo marginalizado pela sociedade. Nesse caso, todavia, há ainda uma valorização dessa transposição sem criação literária, a exposição “natural” do cotidiano da rua de prostituição.

Veremos mais adiante que esse não foi o juízo predominante nem sobre o escritor nem sobre suas obras, mas analisando essa crítica em específico, cabe refletir se é mesmo possível uma romance “puro” sem a interpretação do escritor.

Vimos a crítica literária das obras estudadas até aqui discutir justamente as soluções encontradas pelos escritores para esse distanciamento existente entre eles e as personagens populares. Discutimos o erro – que cometeu Jorge Amado, por exemplo – de ignorar essa distância e construir um romance com a visão de um intelectual fazendo-se igual àquelas personagens do povo.

Por todos esses elementos e toda a fortuna crítica existente sobre o período, sabemos que, por mais que os escritores tenham tentado uma solução, tiveram sempre o olhar “de fora”.

Logo, se qualquer narrativa passa necessariamente pelo crivo de ser uma criação literária (e não uma simples transposição da sociedade), quando se trata de um escritor que não pertence ao meio que deseja tematizar em seu romance, a “fidelidade” à realidade torna-se ainda mais ilusória.

Olhando para outras críticas, como a de Barreto Filho, por exemplo, vemos a caracterização da prosa de Amando Fontes e conseguimos entender o juízo de Afonso Arinos:

(...) A sua preocupação é contar, narrar, ir apontando todos os aspectos da vida pobre do bairro e da família “Corumba”. A tal ponto, que o interesse do livro passa a residir unicamente nos fatos objetivos, no que esses fatos dizem por si mesmos, e sobretudo na fala dos personagens, de sabor adorável. Gostamos quando eles falam, quando brigam, quando se lamentam, e o autor os deixa fazer, apagando-se, e se resignando a uma intervenção muito prudente na orientação dos seus movimentos. (...) (FILHO, 1933. P. 3)

Aqui, falando sobre *Os Corumbas*, o autor caracteriza o romance como uma tentativa de narração objetiva dos fatos, sem criação literária. Para tanto, faz um movimento de anular o narrador para tecer a história sem uma interpretação literária dos fatos, fazendo do livro um palco para a interação de suas personagens, de onde podemos deduzir a errônea compreensão de um “romance puro” por Afonso Arinos.

Em realidade, o que temos é uma estratégia do autor para evidenciar o social: ele quer deixar que suas personagens ganhem vida pela ação para escancarar ao leitor a realidade que quer mostrar e toda a desgraça e miséria que a constituem.

*Rua do Siriry* é todo um livro de angústias e de um profundo sentimento de humanidade; escrito por um romancista que não se perde na revelação dos detalhes e que, no ponto de vista social, não pode esconder a mais comovida e humana solidariedade. (VIDAL, 1938. P. 156)

Acrescido ao privilégio da ação e dos diálogos das personagens, temos esse tom de humanidade provido de um olhar solidário para os miseráveis, de onde vem a “dramaticidade” referida por Afonso Arinos. Todavia, esse aspecto representa uma contradição em sua crítica, uma vez que esse “olhar solidário” vem, justamente, da interpretação literária dos fatos narrados. Olhando agora para a estruturação do romance, temos a crítica de Luís Bueno:

(...) *Rua do Siriri*, apesar dos seus bons momentos, é a crônica frouxa da vida das prostitutas de Aracaju. É um livro mais bem tramado do que *Lapa*, de Luís Martins, que fez a crônica da prostituição do Rio de Janeiro, mas que não chega nem de longe à estrutura orgânica de *Os Corumbas*. Uma situação basta para que se perceba isso. O esqueleto narrativo no qual os vários casos são dependurados é a constituição de uma casa onde vive e trabalha um grupo de prostitutas. (...) É fácil

perceber que Amando Fontes quis ligar a desgraça de uma prostituta à vida decadente – ela conta que o engenho já estava de fogo morto à altura em que contava a história – de uma família de senhores de engenho, criando com isso uma história que se referisse a um processo social mais amplo. A narração do caso em si, um dos mais desenvolvidos do romance, é um exemplo das melhores qualidades de Amando Fontes: o diálogo ágil, a narração direta e corrida. Mas fica claro que ele se aproveitou da estrutura aberta do livro, em que comparecem dezenas de personagens para contar uma história sem ter que converter essa moça em personagem efetiva do romance. Como num jogral, ela entra, fala a parte dela e vai embora. O interessante é que isso se encaixa perfeitamente no tipo de desenho que o livro tem, de crônica. É mais uma história que compõe o mosaico global em que o romance resulta. (BUENO, 2006. Pp. 470 – 471)

Em seu livro<sup>16</sup>, Luís Bueno desenha a estrutura de *Rua do Siriry* como uma grande mosaico mais próximo da crônica que do romance. E de fato o livro trata de um grande número de personagens com um elo bastante frágil: a casa em que moravam.

Nada une uma história a outra nem suas personagens, como diz o crítico: elas entram na história, agem, falam sua parte e vão embora desse palco montado por Amando Fontes.

Nesse aspecto talvez resida parte da explicação da diferença da recepção da crítica para *Os Corumbas* e *Rua do Siriry*. O primeiro possui uma estrutura muito mais coesa além de uma temática mais facilmente aceita (não nos esqueçamos de que o tema da prostituição não é aceito com tranquilidade nem nos dias de hoje).

Feita a crítica à estrutura do segundo romance de Amando Fontes, é interessante atentarmos para a crítica feita por Olívio Montenegro às personagens de *Os Corumbas*, mas que se estende à *Rua do Siriry* também.

Das personagens de "Os Corumbas", e falamos das principais - Rosenda, Albertina, Caçula, ninguém pode dizer que elas não têm vida. Elas têm vida, mas a vida das criaturas em geral. Falta-lhes uma personalidade, um sentimento individual do ser, uma qualidade moral que lhes possa avivar uma humanidade menos de gestos, de atitudes ou de palavras.

Que pensam Albertina, Rosenda ou Caçula de si mesmas? O que elas julgam dos seus sentimentos? De que substancia se formam os seus ideais? Qual a grande realidade psicológica que a sua ação nos

---

<sup>16</sup> BUENO, Luís. Uma história do romance de 30. Pp. 470 - 471

descobre, e que possa enriquecer a nossa experiência da vida humana?  
(...) (MONTENEGRO, 1938. P. 158)

Assim como o crítico cobra a construção da esfera psicológica das personagens da família Corumba, podemos pensar no mesmo para as mulheres da rua do Siriry: a vida delas é igual, elas tampouco pensam sobre si mesmas, o que notamos são raras lamentações já que, como disse Afonso Arinos, a desgraça delas já é tida como natural.

Quando elas ganham voz, não são seus conflitos e revoltas que vêm à tona, mas a miséria de suas vidas, a história de suas desgraças; elas falam para que o social ganhe vida.

Bem sabemos por que o autor veio desse modo a enfraquecer moralmente, a reduzir a zero a consciência de personalidade das três moças do seu livro, tão vivas nos gestos e nas palavras, e tão mortas de alma: é que, tornamos a dizer, a idéia central no espírito do autor não foi a das três moças; foi a da miséria decorrente de uma organização social injusta. Queremos acreditar que uma quarta filha do casal de Corumbas, que morreu tuberculosa, teria se prostituído se a tuberculose não fosse uma doença da miséria. (...) E esses efeitos particulares da miséria, independente da vida íntima dos personagens, ele os demonstra com boa observação. (...) (MONTENEGRO, 1938. Pp. 159 – 160)

As personagens são, portanto objetos da desgraça: não protestam, não se revoltam; elas estão lá para evidenciar o verdadeiro personagem principal dos romances: a miséria. Essa personagem Amando Fontes observa e recria muito bem em seus romances, mas não consegue dotar as personagens de uma constituição mais complexa e dar-lhes vida de fato.

#### **4.1.8 Lauro Palhano**

*Paracoera*, o romance de Lauro Palhano que nos propusemos estudar não teve a mesma repercussão de *O Gororoba*, de modo que não encontramos críticas sobre o romance. No entanto, ler o que os críticos disseram sobre *O Gororoba* nos ajuda a compreender o autor, a exemplo da crítica de Raymundo Moraes, publicada no *Boletim de Ariel*:

A leitura d'**O Gororoba** deixa uma profunda impressão de realidade; esse flagrante, no entanto, chega ao leitor através de um esquisito nervosismo verbal, de um estilo grosso e rascante; a prosa do romancista é crespada, atropeladora, sem trato literário. Tem qualquer coisa de pedra lascada. O sr. Lauro Palhano, que é autor do livro, fere todavia a atenção do público sem auxílio de bambinelas, de bandeirolas, de atrativos alheios ao caso que descreve; além disso, pinta o quadro com a tinta real, prescindindo de coloridos berrantes, que forcem a vista do observador; a figura central da paisagem que descreve é sempre o motivo que mais se lhe destaca na tela focada. Sua pena reflete a natureza como sua memória reflete os diálogos, os monólogos, as frases, o linguajar, em suma, de dois milhões de patrícios que erram no vale. Possuindo retentiva privilegiada, verdadeira acústica ressonante, além de uma lente maravilhosa para fotografar o que a menina dos seus olhos surpreende mesmo de relance, o sr. Lauro Palhano usa e abusa magistralmente desses predicados. (...) (MORAES, 1936. Pp. 162 – 163)

Nesse trecho da crítica temos a síntese de nossas impressões ao ler *Paracoera*: sentimos a realidade recriada pelo romance muito próxima e muito verdadeira pelas estratégias usadas. No entanto, essa sensação vem sempre acompanhada de um estranhamento pela linguagem arcaica utilizada.

A impressão que fica dessa linguagem é que esse é um autor que registra a transição da prosa de 30: a temática já é inovadora, mas a linguagem nos parece estar com os pés muito mais no parnasianismo que no modernismo.

Mas o que mais chama nossa atenção é, de fato, sua estratégia para trazer e deixar a realidade que observa viva aos olhos do leitor, sobre isso fala João Ribeiro:

Uma das riquezas desse romance é o seu vocabulário técnico da arte de Gororoba e a fraseologia característica da vida dos maquinistas e dos operários dos nossos arsenais - o que nos parece digno de estudo pelos que se dedicam à lexicologia brasileira. (RIBEIRO, 1952. P. 272)

Assim, se Lauro Palhano peca pelo arcaísmo da linguagem utilizada no romance, prima pela descrição da natureza, dos ambientes proletários, da organização social, utilizando vocabulários regionais que enriquecem o livro em sua importância social. Heitor Marçal faz sua crítica também de encontro ao juízo de Raymundo Moraes:

Aqui no Brasil, sob este molde, tão ao sabor da época, existe uma obra digna de se ler. Refiro-me ao *Gororoba*, de Lauro Palhano. (...) No *Gororoba* o próprio cenário é uma paisagem humana e, apesar do seu meio barbarismo, e de um certo abuso de matéria folclórica para composição de detalhes, é um bom trabalho. A movimentação da figura central do romance, do nordeste para Amazônia e daí para o Rio permite ao autor o estudo de todos os ambientes proletários do Brasil. (...) (MARÇAL, 1932. P. 19)

O crítico Heitor Marçal termina então de firmar a importância de Lauro Palhano como autor que, com suas falhas de linguagem – até sua descrição estática excessiva, remonta a uma tradição literária mais “tradicional” –, soube dar vida a essas paisagens humanas e dar voz a uma personagem proletária que traz a luz todos os ambientes por onde passa.

## Conclusão

Estudar a personagem de ficção da década de 30 significa entender o cerne da literatura do período: a relação entre a literatura e a realidade brasileira.

Vimos que, diferente dos demais elementos da narrativa, a personagem faz parte da lógica interna da ficção, sendo majoritariamente criação do escritor, diferente de outros elementos mais relacionados com a realidade que inspira o ficcionista.

Por sua natureza, portanto, a personagem termina por sofrer as consequências da grande crise dos escritores de 30: a impossibilidade da criação uma vez que deviam representar o povo brasileiro em seus romances.

Assim, quanto mais o ficcionista cumpria com esse intento, mais frágeis eram suas personagens e mais o romance se limitava a uma importância histórica, meramente pelo registro histórico da realidade do país.

Dessa forma, em *O Quinze*, temos a seca como plano de fundo, mas o conflito das personagens é o que verdadeiramente compõe o romance. Logo de início, temos mãe Nácia e Conceição como o contraste entre a tradição e a visão de uma moça com raízes já na cidade, à frente do seu tempo.

Será Conceição e seu conflito com relação ao casamento e à maternidade que terá centralidade no romance, assim como as personagens de Vicente, Cordulina, Chico Bento e Dona Inácia terão em primeiro plano o drama de sua relação com a terra em tempo da seca mais brutal que viveram.

*Menino de Engenho*, embora não seja propriamente um romance da seca, marcou o romance do Nordeste justamente pelo tratamento diferenciado dado às suas personagens e ao Engenho.

É assim que vemos uma narrativa em que o surgimento e a descrição das suas personagens estão profundamente ligados com o seu desenvolvimento e com a importância delas dentro daquele universo: assim

como Clarisse é a personagem central para o desenvolvimento de Carlinhos e de sua vida no Engenho, as demais personagens femininas o são para o funcionamento da Casa-Grande e terminarão por conduzir a formação do menino.

Com isso, assim como *O Quinze, Menino de Engenho* se destaca por essa esfera psicológica em harmonia com o social, pois é junto com o desenvolvimento citado que temos o conhecimento das condições de vida dos trabalhadores do Engenho, como no relato da cheia e do próprio ciclo “seca-cheia”.

*Capitães da Areia*, por sua vez, distancia-se de *Menino de Engenho* por não ter a preocupação com o aspecto psicológico de suas personagens: as criaturas de Jorge Amado estão sempre em ação.

Todavia, ele se aproxima de José Lins do Rego devido ao tratamento que dá ao romance quando poetiza a situação dos meninos abandonados de modo que, junto ao enredo, o que ganha centralidade é a história do abandono e suas fugas.

Assim, a história daqueles meninos é, na verdade, a narração de como eles conseguem lidar com o abandono e a “carência de tudo” e, quando faz isso, o romance vai além de sua temática social, ganha profundidade mesmo que não seja a intenção do autor.

*Vidas Secas* já surge em lugar oposto a *Capitães da Areia*, pois na obra de Graciliano o drama psicológico das personagens é todo o romance. Não temos aqui um romance da seca, mas de personagens unidas em uma réstia de humanidade, resistindo à exploração social intensificada pela seca.

Dessa forma, na contramão de Jorge Amado, suas ações não têm importância, pois o assunto central é esse movimento de união como um escudo de uma resistência parca, sofrida e que, também contrariamente a Jorge Amado, é narrada com o afastamento de um autor que entende a enorme distância que o separa de suas personagens.

Olhando para os romances não canônicos, a começar por *Três sargentos*, temos um enquadramento no perfil das personagens amadianas: o nosso conhecimento sobre elas se resume à sua participação no enredo.

O romance de Aldo Nayer é interessante por construir um universo com inúmeras personagens femininas, mas que, ao contrário do que se

imaginária, compõem um universo inteiramente masculino e, por esse motivo, torna-se um romance exemplar para vermos a crise da representação da figura feminina nos romances desse período.

Todavia, nem mesmo essas personagens masculinas – os três sargentos – têm algum aprofundamento psicológico ou formam um enredo coeso entre suas ações, sendo um exemplo de romance importante devido ao seu tema.

*Badú* se coloca, como Graciliano em relação a Jorge Amado, na contramão de romances como o de Aldo Nays. De enredo absolutamente corriqueiro – história de um adultério – é um romance psicológico por excelência, tematizando, na verdade, as próprias relações humanas através do envolvimento da personagem *Badú* com o narrador.

Portanto, romance de caráter universal, acaba sendo também fundamental para o nosso estudo, uma vez que compõe um universo composto basicamente por mulheres, que definem a vida do narrador – sujeito passivo que permanece anônimo.

Além desse universo feminino, a complexidade da personalidade da protagonista também exerce o papel fundamental de pôr em xeque a ineficácia da representação da mulher no romance praticada até então.

*Rua do Siriry* é um romance que se encontra em um meio termo entre os dois anteriores. De temática fundamental para nós, tematiza unicamente o cotidiano de uma rua de prostituição e, ao contrário do livro de Aldo Nays, constitui de fato um universo feminino, no qual essas personagens têm voz.

Como bem afirmou a crítica da época, os romances de Amando Fontes ganham pela narrativa ser guiada por uma certa simpatia com as personagens, entretanto, a tessitura desse romance em específico perde pelo autor não ter conseguido uma coesão entre as tantas personagens, deixando um romance episódico.

Assim como, na esteira de Jorge Amado e Aldo Nays, as personagens falam para dar voz ao problema social que as vitima, nunca chegamos a conhecer os sentimentos e conflitos pessoais dessas personagens e por isso o romance perde muito de seu potencial, o que refletiu em um impacto muito frágil de sua publicação se comparado ao *Corumbas*.

*Paracoera*, por fim, é um livro de transição: profundamente marcado pela descrição estática e por uma linguagem arcaica, surge como um documento dessa transição para a estética modernista.

Tal como sua linguagem, vemos suas personagens refletindo esse momento de conflitos e tentativas: Lauro Palhano, que inaugurara o romance proletário com *O Gororoba*, traz um proletário para ser seu protagonista, mas quem narra é um intelectual. Reflete o conflito de classes ao fazer seu protagonista sair sem nada para uma nova migração penosa após seu patrão ter usufruído de seu trabalho e desaprovado seu romance com a filha, mas essas personagens não têm qualquer aprofundamento psicológico.

Desse modo, conseguimos traçar um panorama desses romances não canônicos que, em sua maioria, seguiram a matriz de Jorge Amado, prevalecendo a temática social, como *Três sargentos*, *Rua do Siriry* e *Paracoera*; contando entretanto com *Badú*, que se alinha a romances como *Vidas Secas*, em que o aspecto psicológico é o que compõe o verdadeiro assunto do livro.

Pudemos perceber também que esses dois pólos estão profundamente relacionados, constituindo um processo que surge em romances como *Paracoera*, passando por obras como *O Quinze* e *Menino de Engenho*, que harmonizaram o social e o psicológico, para, por fim, termos obras como a de Graciliano, cuja temática vai muito além do problema social da seca.

## Referências

- AMADO, Jorge. Capitães da Areia. São Paulo: Companhia das letras, 2001;
- ANDRADE, Rodrigo M. F. de. Menino de Engenho. **Literatura**. 05 de Agosto 1933, Rio de Janeiro;
- \_\_\_\_\_. Um romance paulista. **Boletim de Ariel**. N. 3, p. 14, Rio de Janeiro, dezembro de 1931;
- BUENO, Luís. Uma História do Romance de 30. 3ª ed. São Paulo; Campinas: Edusp; Editora da Unicamp, 2006;
- \_\_\_\_\_. “Guimarães, Clarice e antes”, *Teresa*, 2001 (V. 2);
- CANDIDO, Antonio. A personagem de ficção. 11. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2005;
- \_\_\_\_\_. Educação pela noite e outros ensaios. São Paulo: Editora Ática, 1989;
- \_\_\_\_\_. Presença da literatura brasileira. V. 3, São Paulo – Rio de Janeiro: DIFEL, 1975.
- DUARTE, Eduardo de Assis. Jorge Amado: romance em tempo de utopia. Rio de Janeiro: Record; Natal, RN, UFKLKURN, 1996;
- FILHO, Barreto. Os Corumbas. **Literatura**. 05 de Agosto 1933, p. 3, Rio de Janeiro;
- FONTES, Amando. Rua do Siriry. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1937;
- \_\_\_\_\_. Os Corumbas. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1996;
- FRANCO, Afonso Arinos de Melo. Idéia e tempo: (crônica e crítica). São Paulo: Cultura Moderna, 1939;
- JÚNIOR, Peregrino. José Lins do Rego: romance. 2. Ed. Rio de Janeiro: Agir, 1975;
- LINS, Álvaro. Jornal de crítica: 2ª série. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1943;
- \_\_\_\_\_. Jornal de crítica: 5ª série. São Paulo: José Olímpio, 1947;
- MARÇAL, Heitor. Literatura proletária. **Boletim de Ariel**. N. 12, p. 19, setembro de 1932, Rio de Janeiro;

MILLIET, Sérgio. Diário crítico. V. I 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: Martins, 1981;  
\_\_\_\_\_. Diário crítico. V. IV. São Paulo: Martins, 1946;

MONTENEGRO, Olívio. O romance brasileiro. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1938;

MORAES, Raymundo. Marupiára. **Boletim de Ariel**. Ano V, n. 06, pp. 162 – 163, março de 1936, Rio de Janeiro;

MURAT, Thomaz. Badú. **Boletim de Ariel**. N. 11, p. 7, agosto de 1932, Rio de Janeiro;

PALHANO, Lauro. O Gororoba: cenas da vida proletária do Brasil. Rio de Janeiro: Terra do Sol, 1930;  
\_\_\_\_\_. Paracoera. Rio de Janeiro: Schmidt, 1936;

PRADO, João F. de Almeida. Os três sargentos. São Paulo: Clube do Livro, 1932.

QUEIROZ, Rachel. O quinze. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986;

RAMOS, Graciliano. Vidas Secas. Rio, São Paulo: Record, 1998;

REGO, José Lins do. Menino de Engenho. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997;

RIBEIRO, João. Crítica. V. 3. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1952;

SCHWARZ, Roberto (Org.). Os Pobres na Literatura Brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1983;

TABAYÁ, Arnaldo. Badú. Rio de Janeiro: Guanabara, 1932;

VIDAL, Ademar. Alguns romances. **Boletim de Ariel**. Ano VII, n. 06, março de 1938, Rio de Janeiro, p. 156;

## Bibliografia

- ANDRADE, Mário de. Aspectos da literatura brasileira. São Paulo: Martins, 1974;
- ARÊAS, Vilma Santa'Anna. Clarice Lispector: com a ponta dos dedos. São Paulo: Companhia das Letras, 2005;
- BOSI, Alfredo. História concisa da literatura brasileira. São Paulo: Editora Cultrix, 1990;
- CANDIDO, Antonio. Brigada Ligeira. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004;
- \_\_\_\_\_. Ficção e Confissão. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1956;
- \_\_\_\_\_. Graciliano Ramos. 4. Ed. Rev. e ampl. Rio de Janeiro: Agir, 1996;
- \_\_\_\_\_. Iniciação à literatura brasileira. 4 ed. Rio de Janeiro, RJ: Ouro sobre Azul, 2004;
- \_\_\_\_\_. Presença da literatura brasileira. 10 ed. revista, Rio de Janeiro, RJ,: B. Brasil, 1997;
- \_\_\_\_\_. Tese e antítese. 2 ed. revista, São Paulo, SP: Nacional, 1971;
- LAFETÁ, João Luiz. 1930: a crítica e o modernismo. São Paulo: Duas Cidades, 1974;
- LUKÁCS, Georg. Ensaio sobre literatura. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 1968;
- RAMOS, Graciliano. Um romancista do Nordeste. **Literatura**. P. 1, 20 de Junho de 1934, Rio de Janeiro;
- SODRÉ, Nelson Werneck. Orientações do pensamento brasileiro. Rio de Janeiro: Casa Editora Vecchi, 1942;
- TINHORÃO, José Ramos. A Música Popular no Romance Brasileiro. Vol. II, São Paulo, editora 34, 2000;
- WELLEK, René. Teoria da literatura. Lisboa: Europa-América, 1962.